

shostakovich

piano concertos

sonata for violin & piano op.134

alexander melnikov

isabelle faust

jeroen berwaerts

mahler chamber orchestra

teodor currentzis

TO
HE

No words can express my deepest gratitude
to my dear friend Oleg Desh, whose generous
support made this project possible.

Alexander Melnikov

DMITRY SHOSTAKOVICH (1906-1975)

Piano Concerto no.2 op.102 in F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|--------------|------|
| 1 | | I. Allegro | 7'10 |
| 2 | | II. Andante | 7'42 |
| 3 | | III. Allegro | 5'36 |

Sonata for violin and piano op.134 * in F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | | |
|---|--|----------------|-------|
| 4 | | I. Andante | 10'32 |
| 5 | | II. Allegretto | 6'43 |
| 6 | | III. Largo | 13'55 |

Concerto [no.1] for piano, trumpet and string orchestra op.35 **
in C minor / *ut mineur* / c-Moll

- | | | | |
|----|--|----------------------|------|
| 7 | | I. Allegro moderato | 5'56 |
| 8 | | I. Lento | 8'30 |
| 9 | | III. Moderato | 1'27 |
| 10 | | IV. Allegro con brio | 6'25 |

Alexander Melnikov, piano

Isabelle Faust, violin* / Jeroen Berwaerts, trumpet**

Mahler Chamber Orchestra

Violins 1	Gregory Ahss (Concertmaster) Isabelle Briner, Yi Yang, Julia-Maria Kretz, Geoffroy Schied Irina Simon-Renes, Timothy Summers, Annette Walther
Violins 2	Sonja Starke, Michiel Commandeur, Paulien Holthuis Mette Tjaerby Korneliusen, Naomi Peters, Katarzyna Wozniakowska
Violas	Beatrice Muthélet, Florent Bremond, Yannick Dondelinger, Alexandre Razera
Violoncellos	Konstantin Pfiz, Daniel Blendulf, Philipp von Steinaecker
Double basses	Hayk Khachatryan, Sung-Hyuck Hong
Flutes	Chiara Tonelli, Natasa Maric, Francisco Varoch Estarellés
Oboes	Mizuho Yoshii, Christelle Chaizy
Clarinets	Olivier Patey, Gaëlle Burgelin
Bassoons	Marc Trenel, Chiara Santi
Horns	Fritz Pahlmann, Hasko Kröger, Peter Erdei, Gala Grauel
Trumpets	Jeroen Berwaerts, Matthew Sadler
Timpani	Martin Piechotta
Percussion	Jesper Korneliusen
Conductor	Teodor Currentzis



L'association du Second Concerto pour piano et de la Sonate pour violon sur ce programme ne doit rien au hasard. En termes de langage musical, cependant, les deux œuvres sont si éloignées qu'il est difficile de comprendre comment un seul et même compositeur peut en être l'auteur. Il est vrai que dès sa création, la sonate fut estampillée "inaccessible".

Soi-disant impossible à assimiler, elle

n'a jamais vraiment atteint la popularité de ses homologues pour le violoncelle ou l'alto. Nous sommes là à des années-lumière de l'*easy listening*. En revanche, le deuxième mouvement du Second concerto est systématiquement inclus dans toutes les compilations de type "musique classique légère" (*light classics*), diffusé sur les ondes de stations de radio, sous couvert d'alibi culturel douteux, et seriné par écouteurs interposés aux passagers des compagnies aériennes ou aux patients subissant un scanner ou une tomographie, pour qu'ils "se sentent bien".

Les musicologues se sont donnés beaucoup de mal pour essayer d'expliquer le phénomène Chostakovitch, mais il faut souligner que très souvent, ils sont unanimes : toute tentative de classification de cette musique par la phénoménologie, la sémantique ou le style résulte en une vision réductrice. En fait, si nous ne sommes pas capables de nous débarrasser du débat simpliste "communiste ou dissident ?" qui hante toute réflexion sur Chostakovitch depuis des décennies, comment pourrions-nous parler de sa musique ? Une musique qui est non seulement extrêmement multivalente en elle-même mais, comme le souligne Taruskin, parle toujours au "moi intérieur" de l'auditeur et force ce dernier (parfois sans ménagement) à s'interroger sur son rapport à la réalité au sens le plus large, devenant ainsi une expérience très personnelle.

Même la plus simple question sur "l'ironique" ou "le sérieux" – si tant est que nous sachions réellement ce que signifient "ironie" et "sérieux" dans un contexte musical – est truffée de chausse-trappes. Nous rechignons à admettre que les deux peuvent tout à fait aller de pair (ce qu'ils font, d'ailleurs) comme chez Mahler : d'une évidence

aveuglante à l'écoute, le phénomène perd tout son sens à l'écrit. Le **Second concerto pour piano** éblouit d'emblée par une simplicité presque populiste. Mais il suffit de vouloir s'immerger un peu plus dans le premier mouvement, avec ses rythmes et ses harmonies légèrement "décalés", pour commencer à s'agiter sur sa chaise, mal à l'aise. L'impression de malaise culmine dans la cadence, où surgit brièvement à nos yeux (et à nos oreilles) le fantôme effrayant de l'*autre* Chostakovitch. Il s'évanouira dans la coda orchestrale récapitulative, sur fond d'accompagnement de textures pianistiques à la Rameau. Tout ceci n'empêche pas le compositeur de nous donner ensuite un deuxième mouvement infiniment poétique suivi d'un finale qui, je le crains, ne parlera directement qu'à ceux qui ont eu la malchance d'avoir vécu en URSS, ou du moins de l'avoir fréquentée de près. L'amateur trouvera là d'innombrables possibilités de découvrir ce qui est ironique et ce qui ne l'est pas. En fin de compte, l'œuvre suit le schéma archétypal "normal" du concerto en trois mouvements, dans le plus pur respect de toutes les règles. Pourtant, chaque mouvement laisse comme une impression de ne pas appartenir aux deux autres. Tout est correct et pourtant tout est faux. Est-ce une plaisanterie ? Évidemment. Tout ceci ne serait-il pas le produit de l'imagination de l'auditeur ? L'intention du compositeur est-elle tout autre ? Peut-être. La seule certitude est que Chostakovitch emploie sa méthode favorite, à savoir utiliser divers langages musicaux d'une manière *autre*, parfois à peine, et ce faisant, provoque consciemment l'imagination. Il nous fait nous interroger... et sourit de notre incapacité à trouver des réponses.

Pas question de sourire, en revanche, à l'écoute de la **Sonate pour violon et piano**. Il est de notoriété publique que la mort a toujours occupé une place prépondérante dans la musique de Chostakovitch. À l'évidence, comme le fait remarquer Jascha Nemtsov, la sonate est dans le champ gravitationnel de la *Quatorzième symphonie*, en compagnie des *Sept Romances sur des poèmes d'Alexandre Blok*, du *Quatuor à cordes n°12*, et du *Second concerto pour violon*. Aussi incroyable que cela puisse paraître, dans un entretien précédant la création de la symphonie et publié dans la *Pravda* du 25 avril 1969 (deux semaines avant la création de la Sonate), le compositeur déclare ouvertement que la musique de la symphonie "prolonge" les *Chants et danses de la mort* de Moussorgski. Derrière le discours obligatoire

sur la “beauté de la vie dans notre magnifique Mère Patrie” et autre incontournable blabla idéologique, il est manifeste qu’il parle de la mort, et non de la vie. Et dans un document des plus précieux : *Pisma k drugu* (“Lettres à un ami”) de Glikman, Chostakovitch ne laisse aucun doute sur son obsession : comprendre l’incompréhensible de la vie et de la mort. Le lecteur suit le combat fou et tragique du compositeur pour *ne pas* se résigner à l’indéniable.

Ce duel oppose Chostakovitch l’objectiviste, qui balaie toute perspective de vie après la mort comme des contes de fées, et dit et redit que “la mort n’est pas le début, mais la fin absolue, après laquelle il n’y aura rien. Rien” à Chostakovitch l’humaniste, convaincu que la vie est l’ultime merveille et qu’il est infiniment contre nature qu’elle se termine dans le néant. Chostakovitch semblait avoir arrêté en lui le mécanisme habituel de défense qui empêche tout être humain de s’attarder trop longtemps sur ce dilemme fondamental. Si cette attitude ne lui rendit pas la vie plus facile, nous lui devons néanmoins quelques sublimes monuments musicaux. Dans une lettre à Glikman, il écrit à propos de la Quatorzième symphonie : “*Tout ce que j’ai écrit ces dernières années prépare cette composition.*” Les liens thématiques entre la symphonie et le deuxième mouvement de la sonate sont très forts, et l’esthétique puissante de cette musique assurera à l’auditeur sensible et perspicace quelques nuits blanches. Mais ceci n’est que la partie visible de l’iceberg. Avec cette sonate, Chostakovitch, “maître incontesté de la tradition symphonique post-beethovénienne” (Taruskin), réussit un véritable tour de force.

Sur le plan thématique, la sonate présente trois grands niveaux sémantiques qui s’entrecroisent avec une évidence et une souplesse à couper le souffle. Le premier niveau concerne l’auto-identification du compositeur : le célèbre motif DSCH, présent dans nombre de ses œuvres, peut s’interpréter comme un signe codé de Chostakovitch, signifiant que cette œuvre en particulier est “réelle” et a pour lui une grande importance existentielle et/ou biographique. Le violon énonce d’emblée le motif D-Es-Des-C-H (ré-mi bémol-ré bémol-do-si). Le *ré bémol* de transition enlève à ce motif “en croix” toute monumentalité transcendante digne d’un Bach pour lui donner un caractère incroyablement douloureux, voire torturé. Le deuxième niveau sémantique est la mort. D’après Nemtsov, dans le langage

musical de Chostakovitch, les deux aspects de la mort sont représentés par deux intervalles distincts : la quarte juste (vacuité du “néant”) ou la seconde mineure (souffrance et douleur). En effet, comme dans “Toute-puissante est la mort”, le finale de la Quatorzième symphonie, les deux intervalles apparaissent en parallèle au début de la sonate et seront présents tout au long de la pièce. Le troisième niveau sémantique est l’usage constant et parfaitement dogmatique de la technique dodécaphonique. Chostakovitch réussit de façon remarquable à faire sonner de manière modale, voire parfois tonale, une musique dodécaphonique (sapant donc ses propres fondations). Ce que le compositeur veut que nous remarquions est le développement, lent et d’abord presque imperceptible, du deuxième motif thématique dans le dernier mouvement. Vers la fin de l’œuvre, qui donne aussi l’impression d’être la fin de tout, au “moment de vérité” final, ce motif devient une citation à part entière du thème du Concerto pour violon d’Alban Berg. (On aimerait penser que Berg – où qu’il fût – reçut et apprécia ce cadeau de son collègue.) Et malgré toutes ses contraintes, en un miracle digne du deuxième mouvement du *Kammerkonzert* de Berg, la sonate est authentique et naturelle. Aucune note n’est là par hasard et le résultat n’a rien d’abstrait, bien au contraire.

Les principes compositionnels de Chostakovitch – travailler librement mais simultanément une variété de langages musicaux – sont très nets dans le **Premier Concerto pour piano**, sans doute l’œuvre la plus ouverte de ce programme. La popularité jamais démentie de cette œuvre nous en dit plus sur son caractère “facile à retenir” et sur ses délices instrumentales (la trompette !!) que sur la raison originelle (et aujourd’hui obsolète) de son succès.

Chostakovitch créa le concerto avec l’orchestre symphonique de Leningrad sous la direction de Fritz Stiedry en 1933. Il est difficile de se représenter aujourd’hui la richesse des saisons de concerts de Moscou et de Leningrad dans les années 1920 et au début des années 1930, juste avant que ne s’abatte la poigne de fer de Staline. Otto Klemperer, Hermann Abendroth, Erich Kleiber, Ernest Ansermet, Bruno Walter, venaient diriger des concerts. *Wozzeck* fut représenté à Leningrad en 1927 ; Bartók, Milhaud, et Honegger y présentèrent leurs nouvelles œuvres. Il faut en conclure, en toute logique, que le public était très bien formé et informé. Pour l’impressionner, le jeune et habile

Chostakovitch fit ce qu'il avait toujours su très bien faire : dépeindre la réalité environnante dans sa musique ! Le concerto n'est pas une œuvre académique en soi, mais plutôt une succession rapide de parodies musicales, un kaléidoscope virtuose de différentes images musicales balayant un large spectre : "grands classiques" (Bach, Beethoven), "classiques populaires" (Weber, Haydn), "classiques contemporains" (Mahler, Rachmaninov, Prokofiev, Hindemith), et bien sûr beaucoup de musique populaire, entendue dans les rues et les bars. Mais là aussi, il existe un deuxième niveau : Chostakovitch n'adopte pas la technique du collage telle que nous la connaissons aujourd'hui. Il travaille plutôt le matériau pour que les proportions soient parfaites et que les transitions se fassent en douceur. S'il brise la plupart des conventions du "concerto normal" (il y a même deux solistes au lieu d'un, l'un se moquant

constamment de l'autre !), l'auditeur a quand même le sentiment d'une composition à la structure cohérente. Dans le Premier Concerto, rien de devrait cadrer mais tout va, dans une configuration intrinsèquement plus optimiste.

Chostakovitch n'a jamais craint d'être "trop compliqué" ou "trop simple". Précipité au cœur des épouvantables atrocités du siècle dernier, il fut un des rares artistes à avoir le courage et le talent de s'attaquer aux éternels dilemmes existentiels de l'humanité : la vie, l'amour, la haine, la mort – avec une sincérité désarmante et une franchise intrépide.

ALEXANDER MELNIKOV

Traduction : Geneviève Bégou

J'attire l'attention du lecteur sur le fait qu'une grande partie de ce texte provient de réflexions sur mes lectures de divers essais, articles, et autres livres sur Chostakovitch. Il m'est impossible d'en donner une liste exhaustive mais j'aimerais signaler les sources qui ont plus particulièrement inspiré ce texte :

- **Richard Taruskin**, "Shostakovich and Use" in *Defining Russia Musically* (Princeton, Princeton University Press, 2001)
- **Jascha Nemtsov**, "Um mich kreist der Tod". Šostakovics Sonate für Violine und Klavier, in Manfred Sapper and Volker Weichsel (eds.), *Dmitrij Šostakovic. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts* (= *Osteuropa*, 56. Jahrgang, Heft 8, August 2006)
- **Valeriy Syrov**, 'Musyka byta. Razmyshleniya ob otkrytosti stilya kompozitora' in *Shostakovich : Mezhdru Mnogoveniem I Vechnostyu* (Saint-Petersbourg, Kompozitor, 2000)
- ainsi que les écrits de **David Fanning**, **Levon Akopian**, et bien d'autres.



The coupling of the Second Piano Concerto and the Violin Sonata on this CD is by no means accidental. In terms of musical language the two pieces stand so far apart that it is difficult to comprehend how the same composer could have written them both. It is true that from its inception the sonata bore the stamp of ‘inaccessibility’, supposedly impossible for a listener to

digest, and has never quite achieved the popularity of its counterparts for cello and viola. This music is as far from ‘easy listening’ as it gets. On the other hand the second movement of the Second Concerto is routinely included in ‘light classics’ compilations, broadcast by radio stations of dubious credibility, and played through headphones to airline passengers or CAT patients to ‘make them feel good’.

Many musicologists have gone to great lengths in an attempt to explain the phenomenon of Shostakovich’s music, and it is worth noting that in numerous cases the authors write unanimously: attempts to classify this music from the point of view of phenomenology, semantics, or style result in a failure to see the full picture. Indeed, if we are unable to shake off even the simplistic ‘communist-or-dissident’ discussion, which has haunted everything to do with Shostakovich for decades, how can we even start to talk about his music, which is not only extremely multivalent in itself, but, as Taruskin points out, always appeals to the listener’s inner ‘self’? It forces one, sometimes in a very ungentle way, to ask many questions about one’s relationship with reality in the broadest sense, and so becomes very personal.

Even the most primitive question of what is ‘ironic’ and what is ‘serious’ – that is, if we actually know what irony or seriousness means in the musical context – is full of embedded traps. We are reluctant to admit that the two can, and do, go hand in hand in a Mahlerian way, something which can be very clearly felt while listening to the music, and loses any sense when put into words. The **Second Piano Concerto** initially dazzles with an almost populist simplicity. But even the smallest attempt to listen a bit more deeply to the first movement, with its slightly ‘wrong’ offset rhythms and harmonies, makes us shift uneasily in our seat. This uneasy feeling culminates

in the cadenza, where for a short while the phantom of the *other* Shostakovich frighteningly rises in front of our eyes (ears), only to be dissolved into the recapitulating orchestral coda with Rameau-like accompanying piano textures. All this doesn’t stop the composer from then giving us the definitively poetic second movement followed in turn by the finale which, I am afraid, speaks directly only to those unfortunate enough to have lived in the USSR, or to have known it. Here one has truly endless, useless possibilities for finding out what is ironic and what is not. The result? The work is written as the archetypal ‘normal’ three-movement concerto, where all the rules are immaculately followed. Yet each movement has a slight aftertaste of not belonging to the other two. Somehow everything is right, yet it is wrong. Could it be a joke? Of course. Can this all be a product of the listener’s imagination? Did the composer not mean anything like this at all? Perhaps. The only thing which is for sure, however, is that Shostakovich employs his beloved methods of using different musical languages ‘not as intended’, even ever so slightly, and in doing so consciously provokes that same imagination. He makes us pose all those questions . . . and smiles at our inability to answer them.

Any smiles will very quickly disappear, however, when listening to the **Violin Sonata**. It is common knowledge that Death always occupied an extremely important place in Shostakovich’s music and evidently, as Jascha Nemtsov notes, the sonata falls into the gravitational field of the Fourteenth Symphony, together with the Seven Romances on Poems of Alexander Blok, the Twelfth String Quartet, and the Second Violin Concerto. Amazingly, in an interview preceding the premiere of the symphony published in *Pravda* newspaper on 25 April 1969 (two weeks before the sonata was premiered) the composer manages to say openly that the music of the symphony ‘continues’ Mussorgsky’s *Songs and Dances of Death*. Behind all the obligatory words about the ‘beauty of life in our wonderful Motherland’ and other necessary ideological trash, there is a strong sense that he is talking about death, not about life. Even more importantly, in the most invaluable document – Glikman’s *Pisma k drugu (Letters to a Friend)* – Shostakovich leaves no doubt as to his constant attempts at (in)comprehension of life and death, as this subject reappears again and again; we see the composer’s crazy, tragic struggle *not* to come to terms with the undeniable.

The struggle is between two men. There is Shostakovich the objectivist, who dismisses as fairy tales the prospects of the afterlife, saying again and again that ‘death is not the beginning, it is the absolute end, and there will be nothing afterwards. Nothing.’ And there is Shostakovich the humanist, convinced that life is the ultimate wonder, and it is infinitely unnatural for it to end in nothingness. Shostakovich seemed to have switched off his normal defence mechanism, that which is built into every human being in order not to dwell too much on this fundamental dilemma. This undoubtedly did not make his life easier, but it is responsible for giving us some of the greatest musical monuments. In one of the letters to Glikman he writes about the Fourteenth Symphony: ‘Everything that I have written in recent years was a preparation for this composition.’ There are strong thematic connections between the symphony and the sonata’s second movement, and the aesthetic of the music is strong enough to give a perceptive listener a couple of sleepless nights. However, all this is only the visible part of the iceberg. With the sonata Shostakovich, who as Taruskin puts it was ‘such a master of post-Beethovenian symphonic tradition’, presents us with a true tour de force.

Thematically, there are three main semantic levels in the sonata, which are musically interwoven with breathtaking seamlessness and conviction. The first level is the composer’s self-identification, the famous DSCH motto, which is found in many of his works, and can arguably be interpreted as a certain codified sign from Shostakovich that this particular work is ‘real’ and has great existential and/or biographical importance for him. The violin actually *starts* with the motif D-Es-Des-C-H (D-E flat-D flat-C-B), where the transitional *Des* takes away the “Bachian” cross-like monumentality and in its place gives an incredibly painful, even tortured character to the motif. The second semantic level is Death. As Nemtsov explains, it is a norm in Shostakovich’s musical language that the two aspects of Death are represented by two intervals: the perfect fourth (the empty ‘nothingness’) and the minor second (suffering and pain). Indeed, just as in ‘Almighty is Death’, the finale of the Fourteenth Symphony, the two intervals appear in parallel at the beginning of the sonata and stay with us for the duration of the piece. The third semantic level is the use of the twelve-note technique in quite a dogmatic way

throughout the piece. It is remarkable how Shostakovich manages to make twelve-note music sound so modal, or even tonal at times, undermining its very foundations. What the composer *wants* us to notice here is the slow and at first barely noticeable development of the secondary thematic motif in the last movement. Towards the end of the piece (which indeed feels like the end of everything) at the final ‘moment of truth’, this turns into a fully-fledged quotation of the theme of Alban Berg’s Violin Concerto. One would really like to believe that Berg received and enjoyed this posthumous parcel from his colleague. It is a miracle worthy of the second movement of Berg’s own *Kammerkonzert* that, given all these restrictions, the sonata sounds so genuine and natural. Not a single note is left without purpose and the result is not abstract, but quite the opposite.

Shostakovich’s principles of simultaneously working freely with a wide variety of musical languages are also clearly seen in perhaps the most outward-looking composition on the current disc; the earliest, and by far the most frequently performed: the **First Piano Concerto**. That it remains popular today tells us more about the ‘catchiness’ of the music, and its instrumental delights – not least the trumpet! – than about the original (and now irrelevant) reason for its success.

Shostakovich premiered the concerto with the Leningrad Symphony Orchestra under the baton of Fritz Stiedry in 1933. It is somewhat difficult to realise today how rich the Moscow and Leningrad concert seasons were in the 1920s and early 1930s, just before the decisive tightening of Stalin’s grip. Otto Klemperer, Hermann Abendroth, Erich Kleiber, Ernest Ansermet, Bruno Walter all came to conduct, *Wozzeck* was staged in Leningrad in 1927, and composers such as Bartók, Milhaud, and Honegger came to present their new works. It would be logical to conclude that the levels of knowledge and understanding of the audiences were very high; and so, in order to impress them, the young and resourceful Shostakovich did what he was always so good at – depicting the surrounding reality in his music! The concerto is not an academic piece in itself, rather a quick succession of musical parodies, a virtuoso kaleidoscopic collage of different musical images. Those images are very wide-ranging: there are ‘serious classics’ (Bach, Beethoven), ‘popular classics’ (Weber, Haydn), ‘contemporary classics’ (Mahler, Rachmaninoff, Prokofiev,

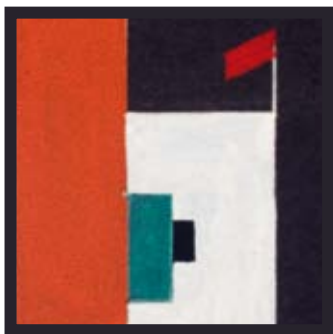
Hindemith), and of course a lot of everyday music from the streets and bars. But yet again there is a second plan: Shostakovich does not adopt collage technique as we know it today, rather he works with the material in such a way that all the proportions are perfect and all the transitions are smooth. Most of the conventions of a ‘normal concerto’ are broken (there are even two soloists instead of one, one of them constantly mocking the other!) and in the end we have a feeling of a very coherently constructed composition. In the First Concerto everything is wrong, yet it is right, in an inherently much more optimistic configuration.

Shostakovich was not afraid of being ‘too complicated’ or ‘too simple’. Life threw him right into the melting pot of the last century’s unspeakable atrocities, and moreover he was one of the very few artists who had the nerve and skills to tackle humanity’s eternal, existential dilemmas – those of life and love, hatred and death – with disarming sincerity and fearless directness.

ALEXANDER MELNIKOV

I would like to make it very clear that much of the above text is based on, or derived from reflection upon the essays, articles, and books about Shostakovich that I have had the pleasure of reading. While it is impossible to mention all of them, here are the sources which have influenced this particular text most:

- **Richard Taruskin**, ‘Shostakovich and Us’ in *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 2001)
- **Jascha Nemtsov**, “‘Um mich kreist der Tod’. Šostakovics Sonate für Violine und Klavier”, in Manfred Sapper and Volker Weichsel (eds.), *Dmitrij Šostakovic. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts* (= *Osteuropa*, 56. Jahrgang, Heft 8, August 2006)
- **Valeriy Syrov**, ‘Musyka byta. Razmyshleniya ob otkrytosti stilya kompozitora’ in *Shostakovich: Mezhdru Mnogoveniem I Vechnostyu* (St Petersburg: Kompozitor, 2000)
- as well as works by **David Fanning**, **Levon Akopian**, and many others.



Es ist durchaus kein Zufall, dass wir hier das 2. Klavierkonzert zusammen mit der Violinsonate eingespielt haben. Stilistisch sind die beiden Stücke so weit voneinander entfernt, dass man sich fragt, ob sie wirklich von ein und demselben Komponisten sind. Die Sonate freilich trug von Anfang an den Stempel der „Unzugänglichkeit“, sie war angeblich unverdaulich für den

Hörer und hat nie auch nur annähernd die Popularität ihrer Pendants, der Sonaten für Cello und Viola erlangt. Diese Musik ist denkbar weit entfernt von dem, was man „easy listening“ nennt. Ganz anders das 2. Klavierkonzert, dessen zweiter Satz regelmäßig in Programmen der Kategorie „light classics“ zu hören ist, wie man sie von den weniger seriösen Rundfunksendern kennt, und wie sie von Flugpassagieren oder Patienten bei CT-Untersuchungen über Kopfhörer als „Wohlfühlmusik“ konsumiert werden.

Scharen von Musikwissenschaftlern haben sich die größte Mühe gegeben, das Phänomen der Musik Schostakowitschs zu erklären, und es ist bezeichnend, dass viele von ihnen übereinstimmend zu dem Schluss kommen: alle Versuche einer Klassifizierung dieser Musik unter phänomenologischen, semantischen oder stilistischen Gesichtspunkten sind untauglich, denn ein vollständiges Bild wird man so nicht erhalten. Wenn es schon nicht gelingt, der grob vereinfachenden Diskussion über die Frage „Kommunist oder Dissident“ zu entgehen, die jahrzehntelang jede Beschäftigung mit Schostakowitsch beherrschte, wie soll man dann auch nur anfangen, Aussagen über seine Musik zu machen, die nicht nur in ihrem Wert höchst unterschiedlich ist, sondern auch, wie Taruskin ausführt, stets das geistige „Ich“ des Hörers herausfordert? Sie zwingt uns, manchmal auf sehr unsanfte Art, uns Gedanken über unser Verhältnis zur Wirklichkeit im weitesten Sinne zu machen, und wird so zu einer sehr persönlichen Angelegenheit.

Selbst eine so einfache Frage wie die, was „ironisch“ und was „ernstgemeint“ ist - sofern wir überhaupt wissen, was Ironie oder Ernsthaftigkeit in der Musik heißt -, ist nicht frei von Fallstricken. Wir wollen nicht wahrhaben, dass beides auf eine Mahlersche Art und Weise Hand in Hand gehen kann und dies auch tut; es ist dies etwas,

das man unter Umständen sehr deutlich spürt, wenn man die Musik hört, das aber jeden Sinn verliert, wenn man versucht, es in Worte zu fassen. Das **2. Klavierkonzert** verblüfft anfangs durch eine beinahe populistisch zu nennende Einfachheit. Aber schon beim geringsten Versuch, ein bisschen tiefer in diesen ersten Satz mit seinen leicht „schrägen“, bewusst unreinen Rhythmen und Harmonien einzudringen, fängt man an, unbehaglich auf seinem Stuhl herumzurutschen. Dieses unbehagliche Gefühl erreicht seinen Höhepunkt in der Kadenz, wo einen Augenblick lang das Trugbild des *anderen* Schostakowitsch furchterregend vor unseren Augen (Ohren) auftaucht, nur um sich in der zusammenfassenden Orchester-Coda mit rameauartigen Begleitfiguren des Klaviers sogleich wieder in nichts aufzulösen. Das hält den Komponisten nicht davon ab, einen ausgesprochen poetischen zweiten Satz folgen zu lassen und schließlich das Finale, das, so steht zu befürchten, nur von denen unmittelbar verstanden wird, die das Pech hatten, in der UDSSR gelebt oder ihr nahegestanden zu haben. Dieser Satz bietet wirklich unendlich viele, überflüssige Möglichkeiten herauszufinden, was ironisch ist und was nicht. Das Werk ist als ein typisches „normales“ dreisätziges Konzert geschrieben, in dem alle Regeln tadellos eingehalten werden. Und doch hat jeder der Sätze einen leichten Beigeschmack, als gehöre er nicht zu den anderen beiden. Irgendwie ist alles richtig und doch falsch. Könnte es ein Scherz sein? Natürlich. Könnte es sein, dass der Zuhörer sich das alles nur einbildet? Hatte der Komponist nichts dergleichen im Sinn? Vielleicht. Sicher ist nur eines: Schostakowitsch macht von seiner heißgeliebten Methode des Nebeneinanders verschiedener Klangsprachen „nicht wie mit Absicht“ Gebrauch, ganz und gar nicht, und erweckt genau dadurch eben diesen Eindruck. Er bringt uns dazu, alle diese Fragen zu stellen... und lächelt über unsere Unfähigkeit, sie zu beantworten.

Das Lächeln vergeht einem sehr schnell, wenn man die **Violinsonate** hört. Wie man weiß, nahm der Tod in der Musik Schostakowitschs von jeher breitesten Raum ein, und es ist zweifellos richtig, wenn Jascha Nemtsov feststellt, dass die Sonate zusammen mit den Sieben Liedern auf Gedichte von Alexander Blok, dem 12. Streichquartett und dem 2. Violinkonzert im Gravitationsfeld der 14. Sinfonie angesiedelt ist. Interessanterweise brachte es der Komponist fertig, in einem Interview, das der Uraufführung der Sinfonie vorausging und das am 25. April 1969 (zwei Wochen vor der Uraufführung der Sonate) in der

Prawda abgedruckt war, offen zu sagen, die Musik der Sinfonie sei die „Fortsetzung“ von Mussorgskis *Lieder und Tänze des Todes*. Trotz aller verbalen Pflichtübungen über die „Schönheit des Lebens in unserem wundervollen Heimatland“ und des sonstigen unvermeidlichen ideologischen Geschwafels wird man das Gefühl nicht los, dass er über den Tod und nicht über das Leben spricht. Noch deutlicher wird dies in einem anderen schriftlichen Zeugnis von unschätzbarem Wert, dem Briefwechsel Schostakowitschs mit seinem Freund Glikman (*Pisma k drugu*): dort lässt er keinen Zweifel an seinem ständigen (vergeblichen) Bemühen, Leben und Tod zu begreifen, denn dieses Thema kehrt immer wieder; wir werden Zeugen seines unsinnigen, tragischen Kampfes, sich *nicht* mit dem Unleugbaren abzufinden.

Es ist der Kampf zwischen zwei Männern. Da ist der Objektivist Schostakowitsch, der Hoffnungen auf ein Leben nach dem Tod als Märchen abtut und nicht müde wird zu betonen, „der Tod ist kein Anfang, er ist das absolute Ende, und danach kommt nichts mehr. Nichts.“ Und da ist der Humanist Schostakowitsch, der überzeugt ist, dass das Leben das größte aller Wunder ist, und der es für absolut unnatürlich hält, dass es im Nichts enden soll. Anscheinend war bei Schostakowitsch der normale Schutzmechanismus abgeschaltet, den jeder Mensch in sich trägt, um nicht allzu lange bei diesem unauflöslichen Widerspruch zu verweilen. Das hat sein Leben zweifellos nicht einfacher gemacht, aber es hat uns einige der wichtigsten Denkmäler der Musik beschert. In einem seiner Briefe an Glikman schreibt er über die 14. Sinfonie: „Alles was ich in den letzten Jahren geschrieben habe, war eine Vorbereitung auf diese Komposition.“ Es gibt deutliche thematische Bezüge zwischen der Sinfonie und dem zweiten Satz der Sonate, und die Ästhetik der Musik ist so kraftvoll, dass sie einem empfindsamen Hörer schlaflose Nächte bereiten kann. Doch all das ist nur die Spitze des Eisbergs. Mit der Sonate hat Schostakowitsch, der, wie Taruskin es formuliert, „ein so großer Meister der sinfonischen Tradition in der Nachfolge Beethovens war“, eine wahre Glanzleistung vollbracht.

Thematisch hat die Sonate im Wesentlichen drei semantische Ebenen, die musikalisch auf eine atemberaubend nahtlose und überzeugende Art und Weise ineinander verwoben sind. Die erste Ebene ist die Signatur des Komponisten, das berühmte DSCH-Motiv, das sich in vielen seiner Werke findet und wohl als eine Art verschlüsselter Hinweis

anzusehen ist, mit dem Schostakowitsch anzeigen möchte, dass dieses betreffende Werk „wahr“ und von großer existenzieller und/oder biographischer Bedeutung für ihn ist. Zu allem Überfluss *beginnt* die Violine mit dem Motiv D-Es-Des-C-H, wobei der Durchgangston *Des* dem Motiv die Monumentalität des Bachschen Kreuzsymbols nimmt und ihm stattdessen einen ungeheuer schmerzlichen, geradezu gequälten Charakter verleiht. Die zweite semantische Ebene ist der Tod. Wie Nemtsov erläutert, ist es die Regel in der Tonsprache Schostakowitschs, dass die beiden Aspekte des Todes durch zwei Intervalle dargestellt werden: die reine Quart (das leere „Nichts“) und die kleine Sekund (Leiden und Schmerz). Wie in „Der Tod ist groß“, dem Finale der 14. Sinfonie, erscheinen die beiden Intervalle tatsächlich zu Beginn der Sonate nebeneinander und bleiben uns während der gesamten Dauer des Stücks erhalten. Die dritte semantische Ebene ist eine einigermaßen dogmatische Anwendung der Zwölftontechnik das ganze Stück hindurch. Es ist bemerkenswert, wie genau es Schostakowitsch gelingt, Zwölftonmusik so modal, ja stellenweise sogar tonal klingen zu lassen, was sie in ihren Grundfesten erschüttert. Was der Komponist *will*, ist dies: es soll uns die langsame und zunächst kaum wahrnehmbare Herausbildung des Seitenthemas im letzten Satz bewusst werden. Gegen Ende des Stücks (das sich tatsächlich wie das Ende von allem anfühlt), im „Augenblick der Wahrheit“, wird dies zu einem richtiggehenden Zitat des Themas aus Alban Bergs Violinkonzert. Man möchte wirklich gerne glauben, dass diese posthume Reverenz des Berufsgenossen bei Berg angekommen ist und dass er seine Freude daran hatte. Es ist ein Wunder und darin dem zweiten Satz von Bergs *Kammerkonzert* vergleichbar, dass die Sonate trotz aller dieser Einschränkungen so authentisch und natürlich klingt. Keine einzige Note ist überflüssig, und das Ergebnis ist nicht abstrakt, sondern das genaue Gegenteil davon.

Der Grundsatz Schostakowitschs, zwanglos mit einem breiten Spektrum der verschiedensten Tonsprachen gleichzeitig zu arbeiten, zeigt sich deutlich auch in der vielleicht extrovertiertesten Komposition der vorliegenden Einspielung, der frühesten und mit Abstand am häufigsten aufgeführten, dem **1. Klavierkonzert**. Dass es auch heute noch populär ist, sagt mehr aus über die „Eingängigkeit“ der Musik und ihre instrumentalen Reize - nicht zuletzt der Trompete! - als über die ursprünglichen (heute unerheblichen) Gründe seines Erfolgs.

Schostakowitsch brachte das Konzert 1933 mit dem Leningrader Sinfonieorchester unter der Leitung von Fritz Stiedry zur Uraufführung. Wir können uns heute kaum mehr eine Vorstellung von dem blühenden Konzertleben in Moskau und Leningrad in den 1920er und frühen 1930er Jahren machen, bevor es zu den massiven Einschränkungen unter Stalins Gewaltherrschaft kam. Otto Klemperer, Hermann Abendroth, Erich Kleiber, Ernest Ansermet, Bruno Walter, alle kamen sie, um zu dirigieren, *Wozzeck* wurde 1927 in Leningrad szenisch aufgeführt, und Komponisten wie Bartók, Milhaud und Honegger kamen, um ihre neuesten Werke vorzustellen. Es ist naheliegend, daraus zu folgern, dass die Sachkenntnis und das Musikverständnis des Publikums hochentwickelt war; um das Publikum zu beeindrucken, tat der junge und findige Schostakowitsch das, was er immer schon so gut konnte - in seiner Musik die ihn umgebende Wirklichkeit abbilden! Das Konzert ist nicht eigentlich ein schulmäßiges Stück, eher eine rasche Folge musikalischer Parodien, eine meisterhafte, kaleidoskopartige Collage aus verschiedenen musikalischen Bildern: „ernste Klassik“ (Bach, Beethoven), „volkstümliche Klassik“ (Weber, Haydn), „zeitgenössische Klassik“ (Mahler, Rachmaninow, Prokofjew, Hindemith) und natürlich eine Menge alltägliche Straßen- und Barmusik. Aber auch hier gibt es eine zweite Ebene: Schostakowitsch handhabt die Technik der Collage nicht so, wie wir sie heute kennen, vielmehr arbeitet er mit dem Material in einer Weise, die ausgewogene Proportionen und fließende Übergänge ermöglicht. Er setzt sich weitgehend über die Konventionen eines „normalen Konzerts“ hinweg (nicht ein Solist, sondern zwei, die sich ständig nachäffen!), und am Ende haben wir das Gefühl, eine sehr schlüssig gebaute Komposition gehört zu haben. Im 1. Klavierkonzert ist alles falsch, und doch ist es richtig in einer ihrem Wesen nach sehr viel optimistischeren Form.

Schostakowitsch hatte keine Angst davor, „zu kompliziert“ oder „zu einfach“ zu sein. Das Leben warf ihn mitten hinein in das Hammerwerk der unsäglichen Greuel des letzten Jahrhunderts; zudem war er einer der sehr wenigen Künstler, die die Stärke und die Fertigkeiten hatten, mit entwaffnender Ernsthaftigkeit und furchtloser Geradlinigkeit die ewigen existenziellen Probleme der Menschheit – Leben und Liebe, Hass und Tod – anzupacken und damit fertig zu werden.

ALEXANDER MELNIKOV
Übersetzung Heidi Fritz

Ich weise ausdrücklich darauf hin, dass der obige Text in weiten Teilen das Ergebnis der Lektüre und kritischen Reflexion von Abhandlungen, Artikeln und Büchern über Schostakowitsch ist. Es ist unmöglich, alle Quellen aufzuzählen, deshalb seien hier nur die Quellen genannt, die speziell für den vorliegenden Text von Belang waren:

- **Richard Taruskin**, „Shostakovich and Us“ in *Defining Russia Musically* (Princeton: Princeton University Press, 2001)
- **Jascha Nemtsov**, „Um mich kreist der Tod“. Sostakovics Sonate für Violine und Klavier“, in Manfred Sapper und Volker Weichsel (Hrsg.), *Dimitrij Sostakovic. Grauen und Grandeza des 20. Jahrhunderts* (=Osteuropa, 56. Jahrgang, Heft 8, August 2006)
- **Valeriy Syrov**, „Musyka byta. Razmyshleniya ob otkrytosti stilya kompozitora“ in *Shostakovich: Mezdu Mnogoveniem i Vechnostyu* (St. Petersburg: Kompozitor, 2000)
- sowie Werke von **David Fanning**, **Levon Akopian** und vielen anderen.



Né à Moscou en 1973, **Alexander Melnikov** commence ses études de musique à l'âge de 6 ans et les achève en 1997 avec son Prix obtenu au Conservatoire Tchaïkovski, dans la classe de Lev Naumov. Régulièrement invité par Sviatoslav Richter à participer aux Nuits de décembre de Moscou et au festival de La Grange de Meslay, il se perfectionne ensuite avec Elisso Virssaladze à Munich. De 2000 à 2002 il a fait partie du programme BBC New Generation Artists.

Il se produit régulièrement en soliste dans les grandes salles et dans les festivals internationaux. Il a joué avec l'Orchestre National de Russie, le Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), le Gewandhaus de Leipzig et l'Orchestre de Philadelphie (Charles Dutoit), les Orchestres philharmoniques de Rotterdam (Valery Gergiev) et de Saint-Petersbourg, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, le BBC Symphony Orchestra, le BBC Philharmonic...

Il accorde une place essentielle à la musique de chambre, dans le cadre de son duo avec Isabelle Faust ou encore avec Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Roudine, Victor Tretiakov, le Quatuor Borodine, Jean-Guihen Queyras, Truls Mørk ou avec d'autres pianistes comme Andreas Staier, Boris Berezovsky et Alexei Lubimov. Il se produit régulièrement au piano avec Concerto Köln.

Il a à son actif plusieurs disques parus chez harmonia mundi, en solo (Rachmaninov, Scriabine, Chostakovitch) ou en musique de chambre (Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras et Teunis van der Zwart).

Son enregistrement des *Préludes et Fugues* de Chostakovitch a été distingué par la presse anglaise (BBC Music Magazine Award 2011) et française (Choc de l'année 2010).

C'est un Gramophone Award qui a distingué le premier disque d'**Isabelle Faust** paru chez harmonia mundi en 1997. Il était dédié à Béla Bartók, choix exigeant et risqué. La suite allait confirmer cette exigence et tracer la voie d'une carrière de soliste avec les orchestres les plus prestigieux et les plus grands chefs : la Philharmonie de Berlin, l'Orchestre de Paris, le BBC Symphony, le NHK, le Boston Symphony ou le Mahler Chamber Orchestra avec des chefs comme Claudio Abbado, Daniel Harding, Mariss Jansons, James Levine, Gary Bertini et Paavo Berglund.

L'engagement d'Isabelle Faust à défendre le répertoire contemporain ouvrait d'autres horizons, ceux de la musique de Jolivet, Nono, Ligeti ou Scelsi, sans oublier les créations d'œuvres qui lui étaient dédiées. Sa curiosité musicale l'a conduite à se produire avec des orchestres sur instruments anciens, comme l'Orchestre du XVIII^e siècle (Frans Brüggen).

Une véritable passion pour la musique de chambre et la collaboration étroite avec quelques partenaires fidèles a toujours nourri ce parcours de soliste : les nombreux enregistrements d'Isabelle Faust et d'Alexander Melnikov montrent à quel point le goût du risque et la fidélité aux textes sont au cœur de la démarche artistique.

Le public et la presse ne s'y sont pas trompés, comme en témoignent les dernières parutions, distinguées dans le monde entier (Gramophone Award, Choc de *Classica* ou Diapason d'or de l'année 2010 pour le premier volume des *Sonates et partitas* de Bach).

Isabelle Faust joue sur la "Belle au bois dormant", un Stradivarius de 1704 prêté par la L-Bank Baden-Württemberg.

Né en 1975, le trompettiste belge **Jeroen Berwaerts** possède un répertoire qui englobe toutes les époques, du baroque jusqu'à la musique contemporaine et au jazz. Lauréat de plusieurs concours dont le Concours Maurice André, il est nommé en 1999 trompette solo du NDR Sinfonieorchester de Hambourg. Sa carrière de soliste l'amène à des festivals tels Ars Musica en Belgique et les festivals de Takefu, Rheingau et Schleswig-Holstein, où il assure en 2005 la création mondiale de *Voyage VII* pour trompette et ensemble de Toshio Hosokawa. Il se produit en soliste avec l'Orchestre symphonique de Munich, le Konzerthausorchester Berlin, le NDR Radiophilharmonie de Hanovre et le Symfonieorkest Vlaanderen, sous la direction d'Alan Gilbert et de Yakov Kreizberg notamment.

Ayant été pendant plusieurs années membre du groupe Canadian Brass, il joue actuellement avec le Stockholm Chamber Brass.

Jeroen Berwaerts a également étudié le jazz vocal, ce qui l'amène à développer des programmes uniques avec piano qui associent la musique classique, le jazz, la trompette et la voix. Son premier CD solo *In the Limelight* présente le répertoire de l'époque romantique.

Il est professeur à la Hochschule für Musik de Hanovre depuis 2008.

Le **Mahler Chamber Orchestra**, dans le cadre de tournées internationales, est sur les routes près de 200 jours chaque année. L'ensemble a percé quelques mois à peine après sa formation en 1997 pour une production du *Don Giovanni* de Mozart au festival d'Aix-en-Provence sous la direction de Claudio Abbado. Depuis lors, le MCO joue dans le monde entier, donnant des représentations dans les principaux centres musicaux comme dans les festivals privés, du pôle Nord à la mer Rouge. Avec des projets d'éducation de grande ampleur, le MCO s'investit de plus en plus dans un travail socio-culturel et de proximité. Le MCO a été nommé Ambassadeur Culturel Européen pour les années 2011 à 2013. Aux côtés de son fondateur, Claudio Abbado, Daniel Harding a pris une position centrale dans l'histoire de l'orchestre. Parmi les principaux partenaires de l'orchestre, on citera les chefs d'orchestre Pierre Boulez, Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Sir John Elliot Gardiner, Daniele Gatti, Yannick Nézet-Séguin et Tugan Sokhiev, ainsi que les

solistes Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Isabelle Faust, Jonas Kaufmann et Anja Harteros. Le MCO est orchestre en résidence au Ferrara Musica (Italie), au festival de Lucerne (Suisse) et en Rhénanie-du-Nord-Westphalie (Allemagne).

Né à Athènes, **Teodor Currentzis** s'installe en Russie au début des années 1990 pour étudier la direction d'orchestre avec Ilya Musin au Conservatoire de Saint-Petersbourg. Après avoir été directeur musical de l'Opéra et de l'Orchestre d'État de Novosibirsk (2004-2010), il est actuellement directeur artistique de l'Opéra et du Ballet d'État de Perm, ainsi que de l'ensemble d'instruments anciens Musica Aeterna et du chœur de chambre New Siberian Singers, fondés tous les deux en 2004, avec lesquels il effectue des tournées européennes et enregistre pour Alpha. En 2006, conjuguant ses passions pour les musiques ancienne et contemporaines, il fonde le Territoria Modern Art Festival à Moscou. Outre tous les grands orchestres russes, il dirige les orchestres de radio de Baden-Baden (SWR), de Hambourg (NDR), de Cologne (WDR) et de Francfort (HR), la Philharmonie de Munich, la Deutsche Kammerphilharmonie, l'Orchestre national de Lyon, l'Orchestre philharmonique de Radio France et l'Ensemble Intercontemporain.

Il fait ses débuts au Théâtre Bolshoi en 2009 dans une nouvelle production de *Wozzeck*. Parmi ses engagements lyriques récents et à venir, citons l'Opéra national de Paris, le Festival d'Aix-en-Provence, le Festspielhaus Baden-Baden (cycle Mozart-Da Ponte entre 2011 et 2014) et les opéras de Zurich et de Madrid.



Alexander Melnikov was born in Moscow in 1973 and began his music studies at the age of six, at Moscow's Central Music School, then continued at the city's Tchaikovsky Conservatory from which he graduated in 1997 (class of Lev Naumov). Regularly invited by Sviatoslav Richter, he participated in his festivals in Moscow (December Nights), and his chamber music festival at La Grange de Meslay (Tours, France). He completed his postgraduate studies with Elisso Virssaladze in Munich. From 2000 to 2002 he was a BBC New Generation Artist.

Alexander Melnikov appears regularly in recital at the world's leading concert halls with major orchestras such as the Russian National Orchestra and Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), Leipzig Gewandhaus and Philadelphia Orchestra (Charles Dutoit), Rotterdam Philharmonic (Valery Gergiev), St Petersburg Philharmonic, Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and BBC Philharmonic.

Besides his well-established duo with Isabelle Faust his partners include Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Rudin, Victor Tretiakov, the Borodin Quartet, Truls Mørk, Jean-Guihen Queyras, and many others. In piano duo repertoire he appears regularly with Andreas Staier, Boris Berezovsky, and Alexei Lubimov. He also performs frequently on the fortepiano with Concerto Köln.

He has recorded several CDs on harmonia mundi, as a soloist (Scriabin, Rachmaninoff, Shostakovich) or as a chamber musician (Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Teunis van der Zwart).

His recording of Shostakovich's Preludes and Fugues was chosen as one of the best CDs of the year by critics in Britain and France (BBC Music Magazine Award 2011, 'Choc de l'Année 2010' in *Classica*).

Isabelle Faust won a Gramophone Award for her very first recording released on harmonia mundi in 1997. It was devoted to Béla Bartók, an ambitious and risky choice. Her subsequent itinerary was to confirm those high artistic standards in a solo career with the most prestigious orchestras and the leading conductors, including the Berlin Philharmonic, the Orchestre de Paris, the BBC, NHK and Boston symphony orchestras and the Mahler Chamber Orchestra under the direction of such figures as Claudio Abbado, Daniel Harding, Mariss Jansons, James Levine, Gary Bertini, and Paavo Berglund.

Her strong commitment to the contemporary repertoire opened up other horizons, with the music of Jolivet, Nono, Ligeti and Scelsi, not forgetting first performances of works dedicated to her. Her musical curiosity has led her to appear with period-instrument groups such as the Orchestra of the Eighteenth Century under Frans Brüggen.

Hersolo career has always been sustained by a genuine passion for chamber music and a close collaboration with a few faithful partners: the numerous recordings of Isabelle Faust and Alexander Melnikov show how a penchant for risk-taking and total fidelity to the musical text lie at the heart of her artistic approach. Press and public alike have been quick to acclaim her work, as instanced by her most recent releases, which have won prizes all over the world (Gramophone Award, Choc de *Classica* and Diapason d'Or of the year 2010 for the first volume of the Bach Sonatas and Partitas).

Isabelle Faust plays the 'Sleeping Beauty' Stradivarius of 1704, kindly loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg.

Born in 1975, Belgian trumpeter **Jeroen Berwaerts** has a repertoire encompassing every epoch, from Baroque music to contemporary music and jazz. After winning prizes at several competitions including the Maurice André Competition, he became principal trumpet of the NDR Sinfonieorchester Hamburg in 1999. His solo career has taken him to such festivals as Ars Musica in Belgium, the Takefu International Music Festival, the Rheingau Music Festival, and the Schleswig-Holstein Music Festival where in 2005 he performed the world premiere of Toshio Hosokawa's *Voyage VII* for trumpet and ensemble. He has appeared as a soloist with the Munich Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, NDR Radiophilharmonie Hannover and Symfonieorkest Vlaanderen, under such conductors as Alan Gilbert and Yakov Kreizberg.

Following some years as a member of Canadian Brass, he now plays with the Stockholm Chamber Brass.

Jeroen Berwaerts also studied jazz singing, and has developed several unique programmes with piano accompaniment combining classical music, jazz, trumpet and voice. His first solo CD *In the Limelight* features Romantic repertoire.

He has been a professor at the Hochschule für Musik in Hanover since 2008.

The **Mahler Chamber Orchestra**, an international touring orchestra, is on the move approximately 200 days each year. The ensemble had its breakthrough just a few months after its founding in 1997 with a production of Mozart's *Don Giovanni* at the opera festival in Aix-en-Provence under the direction of Claudio Abbado. Since then, the MCO has appeared all over the world, giving performances in major musical centres as well as at exclusive festivals from

the North Pole to the Red Sea. With wide-ranging education projects, the MCO is also increasingly involved in community and outreach work. The MCO has been recognised as an official European Cultural Ambassador for the years 2011 to 2013. Alongside founder Claudio Abbado, Daniel Harding has been a formative figure in the MCO's history. Further important artistic partners include the conductors Pierre Boulez, Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Sir John Elliot Gardiner, Daniele Gatti, Yannick Nézet-Séguin and Tugan Sokhiev and the soloists Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Isabelle Faust, Jonas Kaufmann and Anja Harteros. The MCO is orchestra-in-residence at Ferrara Musica in Italy, at the Lucerne Festival in Switzerland and in the German region of North Rhine-Westphalia.

Born in Athens, **Teodor Currentzis** moved to Russia in the early 1990s to study conducting with Ilya Musin at the St Petersburg Conservatory. After serving as music director of the Novosibirsk State Opera and Orchestra (2004-10), he is now artistic director of the Perm State Opera and Ballet Theatre as well of the period-instrument ensemble Musica Aeterna and the chamber choir the New Siberian Singers, both founded in 2004, with which he tours widely and records for Alpha. In 2006, combining his knowledge and passion for early music with contemporary composers and new music, he started the Territoria Modern Art Festival in Moscow.

In addition to all the major Russian orchestras, he conducts the SWR Orchester Baden-Baden, NDR Sinfonieorchester Hamburg, Deutsche Kammerphilharmonie, WDR Sinfonieorchester Köln, Frankfurt Radio Symphony Orchestra, Munich Philharmonic, Orchestre National de Lyon, Orchestre Philharmonique de Radio France, and Ensemble Intercontemporain.

He made his debut at the Bolshoi Theatre in 2009 with a new production of *Wozzeck*. Recent and future operatic engagements include the Paris Opéra, Aix-en-Provence Festival, Festspielhaus Baden-Baden (the Mozart-Da Ponte cycle between 2011 and 2014), Opernhaus Zürich, and Teatro Real de Madrid.



Alexander Melnikov wurde 1973 in Moskau geboren. Dort bekam er mit sechs Jahren seinen ersten Musikunterricht an der Zentralen Musikschule, und studierte später am Tschaikowsky-Konservatorium, wo er 1997 in der Klasse von Lew Naumow diplomiert wurde. Auf Einladung Sviatoslav Richters nahm er regelmäßig an den Moskauer Dezembarnächten und am Kammermusikfestival von La Grange de Meslay in Frankreich teil, bevor er sich in München bei Eliso Wirssaladze weiterbildete. Von 2000 bis 2002 war er New Generation Artist der BBC.

Er spielt regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der internationalen Szene: Russisches Nationalorchester, Tokyo Philharmonic (Mikhail Pletnev), Gewandhaus-Orchester Leipzig, Philadelphia Orchestra (Charles Dutoit), Philharmonie-Orchester von Rotterdam (Valery Gergiev) und Sankt Petersburg, Orchester des Concertgebouw, BBC Symphony Orchestra und BBC Philharmonic...

Die Kammermusik spielt für ihn eine wichtige Rolle. Neben seiner Sonatenpartnerin Isabelle Faust spielt er auch mit Vadim Repin, Natalia Gutman, Alexander Rudin, Victor Tretiakov, dem Borodin Quartet, Jean-Guihen Queyras, Truls Mørk, oder mit anderen Pianisten wie Andreas Staier, Boris Berezovsky und Alexei Lubimow.

Gelegentlich spielt er auch Pianoforte und arbeitet regelmäßig mit Concerto Köln.

Er hat mehrere CDs bei harmonia mundi aufgenommen, als Solist (Scriabin, Rachmaninow, Schostakowitsch) oder Kammermusik mit Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras und Teunis van der Zwart).

Seine Einspielung der Präludien und Fugen von Schostakowitsch wurde mit englischen (BBC Music Magazine Award 2011) und französischen (Choc de l'année 2010) Kritikerpreisen ausgezeichnet.

Die erste Einspielung von **Isabelle Faust**, 1997 bei harmonia mundi erschienen, wurde mit einem Gramophone Award ausgezeichnet. Sie war Bela Bartók gewidmet, ein ehrgeiziges und mutiges Unterfangen. Dieser hohe Anspruch sollte auch in der Folge ihr Maßstab bleiben, und von ihm war eine Konzertkarriere geprägt, in deren Verlauf sie mit den renommiertesten Orchestern und den berühmtesten Dirigenten zusammenarbeitete: Berliner Philharmoniker, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra Tokio, Boston Symphony Orchestra und Mahler Chamber Orchestra unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Daniel Harding, Mariss Jansons, James Levine, Gary Bertini und Paavo Berglund.

Isabelle Faust setzt sich sehr für die zeitgenössische Musik ein und hat sich damit weitere Repertoirebereiche erschlossen, die Musik von Jolivet, Nono, Ligeti oder Scelsi, nicht zu vergessen die Uraufführungen von ihr gewidmeten Werken. Ihre musikalische Aufgeschlossenheit führte aber auch zu Auftritten mit Originalklang-Ensembles, etwa dem Orchester des 18. Jahrhunderts (Frans Brüggen).

Ein stabiler Faktor dieser Solokarriere ist die Begeisterung von Isabelle Faust für die Kammermusik und die enge Zusammenarbeit mit einigen verlässlichen Kammermusikpartnern: die zahlreichen Aufnahmen mit ihrem Duopartner Alexander Melnikov zeigen, dass Entdeckerfreude und Werktreue wesentliche Merkmale ihrer künstlerischen Auffassung sind.

Publikum und Kritik haben sich nicht geirrt, wie die letzten Neuerscheinungen zeigen, die in aller Welt mit Auszeichnungen überhäuft wurden (Gramophone Award, Choc von *Classica*, Diapason d'or de l'année 2010 für Bachs *Sonates et partitas* Vol.1).

Isabelle Faust spielt die „Dornröschen“-Stradivari von 1704, eine Leihgabe der L-Bank Baden-Württemberg.

Der belgische Trompeter **Jeroen Berwaerts**, geboren 1975, verfügt über ein Repertoire, das alle Epochen vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik und zum Jazz einschließt. Er gewann mehrere Wettbewerbe, u.a. den Maurice-André-Wettbewerb, und wurde 1999 Solotrompeter des NDR Sinfonieorchesters Hamburg. Seine Solokarriere führte ihn zu Festivals wie Ars Musica in Belgien, Takefu International Music Festival, Rheingau Musikfestival und Schleswig-Holstein Musikfestival, wo er 2005 die Weltaufführung von Toshio Hosokawas *Voyage VII* für Trompete und Ensemble spielte. Als Solist ist er mit dem Sinfonieorchester München, dem Konzerthausorchester Berlin, der NDR Radiophilharmonie Hannover und dem Symfonieorkest Vlaanderen unter Dirigenten wie Alan Gilbert und Yakov Kreizberg aufgetreten.

Nach mehrjähriger Tätigkeit als Mitglied der Canadian Brass spielt er jetzt in der Stockholm Chamber Brass.

Jeroen Berwaerts hat auch Jazzgesang studiert und originelle Programme mit Klavierbegleitung entwickelt, eine Verbindung von Klassik, Jazz, Trompete und Gesang. Seine erste Solo-CD *In the Limelight* ist ein Programm mit Musik der Romantik.

Er ist seit 2008 Professor an der Hochschule für Musik in Hannover.

Als internationales Tournee-Orchester ist das **Mahler Chamber Orchestra** rund 200 Tage pro Jahr unterwegs. Der Durchbruch gelang dem Ensemble bereits wenige Monate nach seiner Gründung 1997 mit der Aufführung der Mozartoper *Don Giovanni* beim Opernfestival in Aix-en-Provence unter der Leitung von Claudio Abbado. Seither spielt das MCO weltweit in den bedeutendsten Musikmetropolen sowie an exklusiven Festivals vom Nordkap bis zum roten Meer. Mit vielfältigen Education-Projekten engagiert sich das MCO zunehmend auch im sozialen und pädagogischen Bereich. Das MCO wurde für die Jahre 2011 bis 2013 offiziell als europäischer Kulturbotschafter anerkannt. Neben dem Gründungsdirigenten Claudio Abbado hat vor allem Daniel Harding das MCO geprägt. Als weitere künstlerische Partner sind Dirigenten wie Pierre Boulez, Kent Nagano, Esa-Pekka Salonen, Sir John Elliot Gardiner, Daniele Gatti, Yannick Nézet-Séguin und Tugan Sokhiev und Solisten wie Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Isabelle Faust, Jonas Kaufmann und Anja Harteros zu nennen. Das MCO ist Residenzorchester in Ferrara/Italien, in Nordrhein-Westfalen/Deutschland und beim Lucerne Festival in der Schweiz.

Teodor Currentzis, geboren in Athen, ging Anfang der 1990er Jahre nach Russland und studierte bei Ilya Musin am Konservatorium St. Petersburg Dirigieren. Er war musikalischer Leiter der Staatsoper und des Orchesters von Nowosibirsk (2004-2010) und ist derzeit künstlerischer Leiter der Staatsoper und des Ballettheaters Perm sowie des Alte-Musik-Ensembles Musica Aeterna und des Kammerchors New Siberian Singers, beide 2004 gegründet, mit denen er ausgedehnte Konzertreisen unternimmt und Aufnahmen für Alpha produziert. Seine Begeisterung für die Alte wie auch die zeitgenössische Musik führte dazu, dass er 2006 das Territoria Modern Art Festival in Moskau gründete. Teodor Currentzis hat nicht nur alle großen russischen Orchester dirigiert, sondern auch das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden, das NDR Sinfonieorchester Hamburg, die Deutsche Kammerphilharmonie, das WDR Sinfonieorchester Köln, das Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, die Münchner Philharmoniker, das Orchestre National de Lyon, das Orchestre Philharmonique de Radio France und das Ensemble Intercontemporain. 2009 debütierte er am Bolschoi-Theater mit einer Neuproduktion von *Wozzeck*. Unter seinen derzeitigen und künftigen Opernverpflichtungen sind zu nennen: die Pariser Oper, das Festival in Aix-en-Provence, das Festspielhaus Baden-Baden (Mozart/Da Ponte-Zyklus von 2001 bis 2014), die Züricher Oper und das Teatro Real Madrid.





Die „Freunde der Musik Landshut e.V.“ bestehen seit 1950. Der Verein besteht aus ca. 540 Abomitgliedern und veranstaltet jährlich von September bis Mai 10 Konzerte Im Rathausprunksaal der Stadt Landshut. Bedeutende kammerphilharmonische Ensembles wie das Mahler Chamber Orchestra welches in Landshut 1997 gegründet wurde und alljährlich eine Probenphase finanziert vom Förderverein Mahler Chamber Orchestra Landshut, absolviert, sowie das Münchner Kammerorchester und andere kommen gerne in den spätgotischen Rathausprunksaal mit seinen bedeutenden, in den Jahren 1880-1882 von Georg Hauberisser gemalten Wandgemälden, welche die Landshuter Fürstenhochzeit darstellen. Die üppige Holzausstattung mit wertvollen Schnitzereien an Decke und Wände und vier mit glasierter Keramik verzierte Kamine geben den Rahmen mit bester Akustik für hervorragende Konzerte. Auch Preisträgerkonzerte des ARD-Wettbewerbes und des deutschen Musikrates finden hier jährlich statt und viele bedeutende Musiker hatten hier erste Auftritte.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement : novembre-décembre 2010, Rathaus-Prunksaal, Landshut (DE) (Concertos)

mars 2011, Teldex Studio Berlin (Sonate)

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Philipp Knop – Montage : Philipp Knop & Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Partitions : © Éditions Le Chant du Monde

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Nikolay Suetin, *Si tu ne travailles pas, tu ne manges pas* (You Don't Work, You Don't Eat),
projet de tribune, 1921. Saint-Pétersbourg, Musée Russe - Cliché akg-images / RIA Nowosti

Photos : Marco Borggreve (Alexander Melnikov), Felix Broede (Isabelle Faust)

Sebastian Schulz (Jeroen Berwaerts), DR (Teodor Currentzis)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902104