



Dmitri Shostakovich (1906-1975)
Complete Chamber Music
for Piano and Strings

DSCH - Shostakovich Ensemble

Filipe Pinto-Ribeiro Piano

Corey Cerovsek Violin

Cerys Jones Violin II (Quintet Op. 57)

Isabel Charisius Viola

Adrian Brendel Cello

Cd 1

1. **Piano Trio No. 1 "Poème" Op. 8** 10:41
- Piano Quintet Op. 57**
2. Prelude: Lento - Poco più mosso - Lento 04:01
3. Fugue: Adagio 08:49
4. Scherzo: Allegretto 03:21
5. Intermezzo: Lento 05:47
6. Finale: Allegretto 07:12
- Sonata for Violin and Piano Op. 134**
7. Andante 09:48
8. Allegretto 06:40
9. Largo 12:27
10. **Moderato for Cello and Piano** 03:03

Cd 2

Sonata for Cello and Piano Op. 40

1. Allegro non troppo 11:24
2. Allegro 03:08
3. Largo 07:58
4. Allegro 04:10

Piano Trio No. 2 Op. 67

5. Andante - Moderato - Poco più mosso 07:16
6. Allegro non troppo 03:00
7. Largo 05:04
8. Allegretto - Adagio 09:56

Sonata for Viola and Piano Op. 147

9. Moderato 09:02
10. Allegretto 07:02
11. Adagio 10:38



Corey Cerovsek

Entre la Peur et la Douleur

L'histoire de Dmitri Dmitrievitch Chostakovitch (1906-1975) est une histoire de peur et de douleur. Tout au long de sa vie, durant le parcours qui nous reste accessible de son œuvre, ces deux notes se détachent. Ce sont les deux vecteurs qui marquent sa trajectoire parmi nous. Rien de nouveau, en ce qui concerne la douleur ; néanmoins aucun compositeur européen n'avait jusqu'alors abouti à une inscription aussi sensible dans son œuvre de l'inquiétude, l'angoisse et la terreur, physique ou mentale. Son indéniable génie musical a conféré à ce mélange explosif de signes négatifs de la personnalité une dimension de transcendance, non assumée, qui résonne dans ces pièces impossibles à confondre. Son trajet d'homme adulte, russe de naissance et bourgeois par filiation, coïncide pratiquement avec celui des premières soixante années du régime soviétique, implanté en 1917, lorsqu'il venait d'entrer dans l'adolescence ; et sa destinée se confond avec le canevas de sa relation turbulente avec les autorités bolchéviques, d'abord sous la dictature féroce de Staline, puis face aux dérives des bureaucrates qui lui ont succédé. Dans une certaine mesure, Dmitri Chostakovitch est devenu *l'homo sovieticus* par excellence, non point parce qu'il s'est constitué comme modèle d'un nouveau type de l'homme triomphant mais parce qu'il en vint à incarner, par la négative, le paradigme d'un autre type d'homme acculé et terrorisé, stratégiquement créé par le régime soviétique. Chostakovitch fut une victime du communisme mais, paradoxalement, c'est le harcèlement constant des maîtres du Kremlin qui l'ont éperonné au point de l'amener à créer une partie de son œuvre monumentale. Ou, tout au moins, c'est cela que nous voulons croire, car seule cette hypothèse le rédime d'une existence médiocre et torturée.

Et, cependant, son premier élan vital n'était pas de nature politique : en 1926, la même année où, à dix-neuf ans, il a donné à connaître sa première symphonie, il en a vu de toutes les couleurs pour passer à l'examen de marxisme-léninisme au Conservatoire de Moscou. La Révolution l'avait harponné, à l'instar de ce qui s'est produit avec des millions d'enfants dans tout le vaste territoire russe, en un tourbillon de conquêtes et actes héroïques, dont était absent le moindre trait d'idéologie, car c'était l'emportement romantique de l'aventure qui embrasait leur imagination et leur attisait les sens. Dmitri était issu d'une famille libérale de Saint-Pétersbourg,

mélomane et liée aux lettres. Chez lui, on vivait intensément l'effervescente atmosphère culturelle et politique du début du XX^e siècle. Les soirées littéraires et musicales promues par sa famille étaient fameuses et quelques-uns des plus remarquables créateurs de la capitale russe y venaient. Pendant une de ces soirées, en 1918 ou 19, sous la chaleur de la Révolution en marche, le jeune Dmitri a fait la connaissance d'Anna Akhmatova, qui, malgré ses 21 ans, était déjà poète consacrée de la nouvelle génération. Malgré la constante dévotion de Chostakovitch à l'égard de sa poésie, Akhmatova n'a jamais montré le moindre signe de s'être laissée impressionner par lui, ce qui est un reflet, presque inévitable, de son objectivité défaillante. Dmitri ne s'exprimait pas avec des mots, mais il envoyait sa vibration intime : son langage était la musique, mais la poésie et l'écriture théâtrale ont exercé sur lui une fascination constante.

Au cours des premières années de la Révolution, les penchants de Dmitri ont suivi l'élan créatif qu'Anatoli Lunatcharski animait. Bien qu'il n'y ait pas de preuve de son militantisme actif, on sait qu'il a composé et joué fréquemment dans des circonstances directement ou indirectement commémoratives de l'esprit de la Révolution. Mais son esprit était libre ; le bref Trio Opus 8, de 1923, traduit, dans son envol romantique délicat, l'inclinaison amoureuse naissante vis-à-vis de Tatiana Glivenko, à qui cette œuvre est dédiée. La *Deuxième Symphonie Opus 14* ("Octobre"), composée en 1927 pour commémorer le 10^{ème} anniversaire de la Révolution, constitue, sans ambiguïté, une vibrante évocation de la flamme qui avait animé la prise du Palais d'Hiver, soulignée par l'intervention du chœur qui confère à la cantate un *finale* décidément épique. Malgré son alignement sur la marche de la Révolution (la troisième symphonie, significativement intitulée "*Le Premier Mai*", a eu sa première en janvier 1930), attesté par la composition de plusieurs bandes son pour des films soviétiques et de partitions pour des spectacles de théâtre ou de ballet présentés dans les théâtres de Moscou et Leningrad (anciennement Saint-Pétersbourg).

C'est à cause de l'impétueux génie russe de Nikolai Gogol, pour qui il nourrissait une admiration sans bornes, que Dmitri a reçu le premier avertissement de la part de la *nomenklatura* : cela s'est produit en 1930, immédiatement après la première de l'opéra en trois actes *Le Nez*, basée sur la plus célèbre des *Nouvelles de Saint-Pétersbourg*. La puissante Association Russe de Musiciens Prolétaires a dénoncé dans l'opéra de Chostakovitch de dangereuses tendances "formalistes",

cet euphémisme servant à désigner du doigt les créations qui ne suivaient pas les préceptes d'un art "au service de la Révolution". Staline avait complété son projet de prise du pouvoir absolu, avec l'élimination des voix dissidentes, notamment certaines qui connaissaient fort bien son passé récent. Lunatcharski s'était vu forcé de renoncer à son poste de commissaire pour l'Éducation et le régime avait durci son offensive contre les intellectuels, exigeant d'eux non seulement l'obéissance politique mais aussi l'assujettissement artistique. Une quelconque sonnette d'alarme a dû résonner dans le cerveau de Dmitri, d'ordinaire si réservé, mais sans doute n'a-t-il pas entièrement saisi la portée réelle des campagnes orchestrées par les organes officiels.

Le 26 janvier 1936, Staline, au sommet de sa puissance (on préparait les grandes "purges" des années 1937 et 38), s'est rendu au théâtre de Moscou où l'on jouait le deuxième opéra de Chostakovitch, intitulé *Lady Macbeth de Mtsensk*. L'opéra avait eu sa première à Saint-Petersbourg, avec un énorme succès, en janvier 1934, suivi d'un véritable triomphe à Moscou : au cours de l'année 1935, *Lady Macbeth de Mtsensk* avait été joué plus de quatre-vingt six fois dans la capitale moscovite. Malgré la lourde caricature des personnages "bourgeois" et la profession de foi aux valeurs soviétiques déclarée par Chostakovitch dans l'introduction au libretto, l'histoire dit que Staline n'a pas aimé ce qu'il a entendu, ayant abandonné le théâtre avant la fin de la représentation, malgré la présence de l'auteur dans la salle. Deux jours plus tard, la *Pravda*, organe officiel du parti et de l'État, lançait un vigoureux anathème sur l'œuvre de Chostakovitch, qualifiée de "cacophonie musicale" et un avertissement à son auteur : "on se plaît à jouer avec l'hermétisme, mais la plaisanterie peut mal se terminer." Dmitri a compris que l'étau se resserrait ; il a décidé de rebrousser chemin. Il a mis sa colossale quatrième symphonie au fond d'un tiroir, puisque dans ce contexte elle ne pouvait que lui amener des déboires, et en 1937 il a donné à écouter la *Cinquième Symphonie Opus 47*, dont le *Largo*, tourmenté et poignant, mettait une note de discrète dissidence dans la trajectoire du compositeur, bien qu'on lui ait collé un sous-titre qui connote son retour au bercail communiste. Dans ces années-là, le poète Ossip Mandelstam commentait que, face aux plus violentes menaces, il fallait faire semblant de continuer à sourire, pour ne pas fournir des armes à l'ennemi. Mais Dmitri ne souriait point ; sa musique était son dernier rempart d'authenticité.

Bien que l'atmosphère environnante fût de plus en plus sombre, Chostakovitch a continué à créer, et il a traversé la guerre comme un symbole de résistance à l'envahisseur : il s'est fait photgraphier coiffé du casque des pompiers dont il avait intégré le corps, et a composé la septième et huitième symphonies, inféodées à un programme patriotique, ainsi que l'*Andante* du *Trio avec piano N° 2 Opus 67*, de 1944, qui commence sur un ton élégiaque, évoquant les horreurs et la pénurie des derniers mois de la guerre, se transforme en une proclamation vibrante de vitalité, annonciatrice d'une éventuelle renaissance, laquelle se prolonge avec le très bref *Allegro* qui s'ensuit. Comment, dans une ambiance de dévastation et pénurie généralisées, a-t-on pu écrire une partition aussi inspirée, qui s'achève sur le long et splendide *Allegretto* final, est un mystère que seule la force de volonté inébranlable et le génie de Chostakovitch peuvent expliquer.

Mais sa *Neuvième Symphonie*, jouée pour la première fois vers la fin de l'année 1945, une fois la guerre finie, était loin de plaire au goût musical (et idéologique) de Staline. On s'attendait à une monumentale consécration du chef, on s'est retrouvé face à une méditation grave et discrète, durant un peu plus d'une vingtaine de minutes, un soupir de soulagement plutôt qu'une fébrile exaltation. Le Grand Leader était à bout de patience : à ses yeux, Dmitri Chostakovitch ne pourrait jamais devenir le compositeur du régime. Nonobstant, dans les années qui suivirent la fin de la guerre, Chostakovitch continua ses activités apparemment sans entraves : en 1947, il a été élu président de l'Union de Compositeurs et, quelques mois plus tard, député du Soviet Suprême. Néanmoins, en février de l'année suivante l'offensive s'est aggravée, avec la publication du Décret sur la Musique ; en avril, l'Union a convoqué un congrès pour discuter la musique "formaliste". Dmitri a essayé de ne pas y comparaître, toutefois ses pairs l'ont obligé à être présent et à lire une déclaration humiliante d'autocritique, qui, de fait, l'étiquetait, en définitive, comme musicien "non aligné" sur le cours de la Révolution. Ses promesses de revenir à la "voie juste" ne pouvaient tromper personne : chez lui, l'appel de la musique, libre et insoumise, était plus fort. En ce temps-là, il vécut en état de terreur permanente. La nuit, Chostakovitch allait dormir à côté de l'ascenseur de manière à ne pas perturber sa femme et ses enfants lorsqu'on viendrait l'arrêter. S'il sortait, il emportait toujours une petite valise avec un change, et il a même envisagé l'hypothèse du suicide. Sa peur était devenue douleur d'exister.

Après le congrès de 1948, il perdit toutes ses charges et fut éloigné de l'enseignement. Il n'a pu survivre que grâce aux commandes de circonstance. On l'a forcé à déménager vers une *datcha* qui n'avait même pas l'eau courante aux environs de Moscou. Dmitri a hiberné jusqu'à la mort de Staline, en mars 1953, à quelques remarquables exceptions près : les *24 Préludes et Fugues Opus 87*, qu'il a composés après un voyage en Allemagne de l'Est en 1950, lors du 2^e centenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach, et du *Quatuor à Cordes n° 5 Opus 92*, qui ne devait être joué que vers la fin de 1953. Mais la mort du dictateur n'a pas représenté pour lui une véritable libération. Khrouchtchev ne se contentait pas des déclarations publiques de loyauté que la musique *sérieuse* de son cru ne reflétait pas. Il l'a obligé à adhérer au Parti Communiste pour permettre que sa musique fût à nouveau écoutée à Moscou et à Leningrad. L'ultime décennie de sa vie est une longue marche vers la mort, dont les étapes se déversent dans ses dernières symphonies et dans les magnifiques cycles de chansons, les unes et les autres de plus en plus attentives à la parole des poètes que Chostakovitch a décidé de mettre en musique.

L'extraordinaire *Symphonie n° 14 Opus 135*, de 1969, a été conçue à partir de matériaux poétiques soigneusement choisis par Chostakovitch : poèmes de Garcia Lorca, Apollinaire, Küchelbecker et Rainer Maria Rilke. Dans une lettre de mars 1969, envoyée à son ami Isaac Glikman, il parle de sa méthode de compositions : il avait choisi ces poèmes en fonction d'une espèce d'"unité musicale" qui lui était apparue et cette "unité" est ce qui ressort des diverses méditations sur la mort dont les poètes parlent, couronnées par le célèbre poème de Rilke "La Mort du Poète". La densité métaphysique de ses compositions finales (dont le *Quatuor n° 15 Opus 144*, de 1974) traverse les cycles de chansons qu'il a composées au cours des trois dernières années de sa vie, surtout les *Six Poèmes de Marina Tsvétaïeva Opus 143* et la *Suite sur les Vers de Michelangelo Buonarroti Opus 145*. Dans le cycle sur les poèmes de Tsvétaïeva, pour contralto et piano (1973), Chostakovitch mène encore plus loin son identification avec la destinée du Poète, qu'il avait assumée dans sa *Symphonie n° 14*, en établissant un lien avec les *Chansons et Danses de la Mort* de Moussorgski, qu'il avait orchestrées en 1962. Ici, il choisit des poèmes de différentes époques de la vie, d'ailleurs pas très longue, de Marina Tsvétaïeva, et il conclut avec un des 13 poèmes dédiés par Tsvétaïeva à Anna Akhmatova, de 1913. L'arc dessiné par ces poèmes constitue une authentique consécration de l'immortalité du Poète, ou plutôt, de l'éternité de

sa condition, à côté et au-dessus des circonstances temporelles où il a été obligé de vivre. Chostakovitch avait écrit ces chansons pour une voix rauque et fatiguée de mezzo-soprano, une voix ayant “beaucoup fumé et beaucoup pleuré”, possiblement à l’image de ce qu’il se figurait sur l’existence tumultueuse de Tsvétaïeva, dont la poésie lui servit de livre de chevet durant les dernières semaines de sa vie, pendant l’été 1975. Mais la fumée et les larmes étaient une métaphore qui s’appliquait aussi à sa propre personne, divisée entre la fidélité à son élan artistique et la soumission aux contraintes politiques de son temps. La série sur les vers de Michelangelo, composée en 1974, est une déclinaison en 11 mouvements de thèmes qui constituaient une sorte de sommaire de la vie de Chostakovitch, telle qu’il la voyait : Vérité, Amour, Colère, Exil, Créativité, Mort et Immortalité. Bilan d’une existence, prometteuse au départ, plus tard tourmentée, enfin profondément écrasée : seule la musique lui a permis de survivre au mal de vivre de sa condition d’*homo sovieticus*.

António Mega Ferreira

Intégrale de la Musique de Chambre pour Piano et Cordes de Dmitri Chostakovitch

En soulignant l’importance de Dmitri Chostakovitch dans l’Histoire de la Musique, le musicologue Lev Mazel a écrit : “Si la culture humaine ne s’éteint pas, la vie et la personnalité de Dmitri Chostakovitch seront profondément étudiées pendant des siècles et des siècles. De même que chaque détail concernant Beethoven attire l’attention non seulement de spécialistes mais aussi d’un grand nombre de personnes, chaque détail de la vie et de l’œuvre de Chostakovitch intéressera la postérité.” Que savons-nous de la vie de Chostakovitch ? Qu’elle fut pleine, agitée, sous jugement public permanent et sans ralentissement créatif jusqu’à la fin. Quelques amis et membres de sa famille ont perçu une image de citoyen engagé assumant ses responsabilités civiques mais, surtout, d’un créateur engagé et dévoué à son art comme il y a peu d’exemples. Cette image a commencé à se modifier après sa mort, dès que ses mémoires, ses journaux et ses

lettres ont commencé à être publiés, ce processus s'étant rapidement accentué et développé pendant la période postsoviétique, contribuant à une réévaluation de Chostakovitch dans la période qui a suivi la Guerre Froide et, plus généralement, de tout le phénomène de la culture soviétique. La réception posthume de Chostakovitch et de sa musique, au-delà de la reconnaissance élargie de sa valeur artistique, devint l'objet d'une inlassable fascination pour les musiciens, les musicologues, les journalistes et le public en général. Aujourd'hui encore, on assiste à de grands débats sur le contenu extra musical de son œuvre, notamment sur l'empreinte autobiographique que Chostakovitch a explicitement inscrit sur quelques-unes de ses œuvres – par exemple, le 8^e *Quatuor à Cordes*, la 10^e *Symphonie*, les *Premiers Concertos pour Violon et Violoncelle* ou la *Sonate pour Violon et Piano* –, en y apposant sa signature musicale occulte, le célèbre motif musical DSCH correspondant aux premières lettres de ses prénom et nom qui, en allemand, correspondent à des notes musicales : Dmitri (S)CHostakovitch = DSCH = Ré, Mi bémol, Do, Si.

Le 5 janvier 1944, Dmitri Chostakovitch écrit, dans une lettre à Antal Molnár : "La musique de chambre exige du compositeur la plus parfaite des techniques et la plus grande profondeur de pensée. Je ne suis pas loin de la vérité si j'affirme que, parfois, derrière l'"éclat" du son orchestral se cache la pauvreté de la pensée. Composer des œuvres de musique de chambre est, pour moi, significativement, plus difficile que composer des œuvres orchestrales... La pauvreté de pensée dans la musique de chambre est tout bonnement insupportable." Dans l'immense monde de la musique de Chostakovitch, l'œuvre de musique de chambre occupe une toute première place, aussi bien en raison de son extension, qu'à cause de son indiscutable qualité et contenu artistique. Elle s'étend à tout le diapason temporel créatif, depuis sa jeunesse – *Trio N° 1* a été composé à 17 ans – jusqu'à la dernière pièce – la *Sonate pour Alto et Piano*, composée en 1975, année de sa mort – et reflète tout son spectre idéologico-thématique. Bien que fréquemment interprétée au long de sa vie, l'œuvre de musique de chambre ainsi que les pièces pour piano, est resté le rempart de toute sa vigueur et liberté artistique. En tant que pianiste, Chostakovitch s'est également beaucoup consacré à la musique de chambre, non point uniquement la sienne mais également celle d'autres compositeurs, et l'influence mutuelle des deux lignes de création artistique de Chostakovitch, en tant que compositeur et en tant qu'interprète, est très

importante. Un des éléments fondamentaux de sa biographie est l'atmosphère musicale où se sont déroulés les années de son enfance, une ambiance fort liée à la musique de chambre qui a laissé dans l'esprit du jeune homme une graine pour toute la vie. Dans la lettre à Molnár déjà citée, Chostakovitch écrit : "Mes premières mémoires musicales sont associées à la musique de chambre. Depuis, je l'aime ardemment."

Chostakovitch a composé sa première œuvre musicale de chambre en 1923, à 17 ans, en tant qu'élève du Conservatoire de Petrograd (anciennement Saint-Pétersbourg), le **Trio N° 1 Opus 8 pour Piano, Violon et Violoncelle**, également intitulée « Poème ». Il fréquentait alors deux facultés – piano et composition – et travaillait aussi comme pianiste accompagnateur de films muets, en raison d'une situation financière précaire après la mort de son père en 1922. N'ayant pas assez de temps pour étudier, Chostakovitch a inlassablement répété son *Trio N° 1* durant les projections de films muets dans le cinéma où il travaillait, comme le rappelle sa sœur Zoya. La genèse de cette œuvre de jeunesse, saisissante à cause de sa qualité technique et de son expressivité, est liée à des circonstances personnelles : le *Trio* est dédié à Tatiana Glivenko, qu'il a rencontrée en Crimée durant l'été 1923, et avec qui il a entretenu sa première et intense relation amoureuse jusqu'en 1929.

La **Sonate pour Violoncelle et Piano Opus 40** a été composée en 1934 et correspond aussi à un moment de grand tumulte amoureux, quand Chostakovitch avait une liaison avec la traductrice Elena Konstantinovskaya. La première a eu lieu le 25 décembre 1934, dans la Petite Salle de la Philharmonie de Leningrad, avec le compositeur au piano, accompagné au violoncelle par son ami Viktor Kubatsky, à qui cette œuvre a été dédiée. Des quatre mouvements de ce chef d'œuvre, doté d'une grande fluence et inspiration, se détache le *Largo*, qui en est le cœur expressif, se déployant comme une belle méditation lyrique, et qui constitue un de ses premiers monologues *pouchkiniens*. La *Sonate Opus 40* est devenue la pièce pour violoncelle la plus jouée du XXe siècle et Chostakovitch lui-même l'a interprétée à diverses occasions dans des concerts avec des violoncellistes comme Daniil Shafran, Sviatoslav Knushevitsky et Mstislav Rostropovitch, avec qui il l'a enregistrée en 1959. Le **Moderato pour Violoncelle et Piano** a été publié pour la première fois en 1986, dans la "Sovetskaya Musyka". Le manuscrit du *Moderato* a été retrouvé posthumément, avec celui de la *Sonate pour Violoncelle et Piano Opus 40*. C'est une

pièce brève à caractère lyrique et il y a de très fortes chances pour qu'elle soit contemporaine de la *Sonate Opus 40*.

Le **Quintette Opus 57** a été composé en 1940 et c'est l'œuvre d'un compositeur de 34 ans qui, après un début de carrière vertigineux, fut victime de l'autorité arbitraire du régime soviétique lorsqu'en 1936 la Pravda a qualifié son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* de "Cacophonie au lieu de Musique". Néanmoins, en 1940, lors de la composition du *Quintette Opus 57*, sa joie de vivre n'avait pas disparu et cette pièce mêle introspection ascétique avec fantaisie et optimisme. Le pianiste et pédagogue russe Heinrich Neuhaus a exprimé ainsi son admiration à l'égard du *Quintette Opus 57* : "Il est impossible d'imaginer une forme plus parfaite et riche en détails. Une œuvre qui, malgré certains épisodes relevant de la plus profonde douleur, soit aussi spirituelle, empreinte d'humour caustique, une œuvre qui projette les sentiments intimes sur les apparences extérieures selon le principe suivant : je suis le monde et le monde c'est moi." Le *Quintette Opus 57* était une des œuvres favorites de Chostakovitch qui l'a interprété à plus de 70 reprises avec le Quatuor à Cordes de Beethoven, ainsi qu'avec les Quatuors Glazounov, Komitas et Borodine.

À partir des années 40, l'activité performative de Chostakovitch s'est concentrée sur ces œuvres : la *Sonate pour Violoncelle et Piano*, le *Quintette*, le **Trio N° 2 Opus 67 pour Piano Violon et Violoncelle**, composé en 1944. Ce *Trio N° 2* est profondément associé à la souffrance personnelle causée par la mort d'un ami très proche, le musicologue Ivan Sollertinsky, cette pièce étant dédiée à sa mémoire. En apprenant la mort subite et inattendue de Sollertinsky, Chostakovitch a écrit, dans une lettre à Isaak Glikman : "Je n'ai pas de mots pour exprimer la douleur qui me tourmente. Il est très difficile de surmonter cette souffrance...". Peu de jours après la mort de son ami, il a donc commencé à composer le *Trio Opus 67* mais sa musique dépasse sa souffrance personnelle pour se hisser au palier de la souffrance universelle. Écrit pendant les années de la Deuxième Guerre Mondiale, avec ses autres *7e et 8e Symphonies*, le *Trio Opus 67* traduit la souffrance et la révolte devant les horreurs de la guerre ; jamais le thème de la guerre n'avait été traité avec une dimension et une profondeur pareilles dans la musique de chambre. Soulignons l'inclusion de thèmes d'origine juive dans le dernier mouvement, une danse macabre, reflétant

probablement les récits de guerre qui comportaient des informations sur la découverte des barbaries commises dans les camps de concentration nazis.

Dans les années 50, Chostakovitch a fait plusieurs tournées en Union Soviétique au cours desquelles il interpréta ses œuvres de chambre mais, à partir des années 60, ses apparitions en tant que pianiste sont devenues de plus en plus sporadiques en raison de ses problèmes de santé qui limitaient les mouvements de ses mains, de ses diverses obligations sociales et d'un très intense travail de composition. Sa dernière activité comme pianiste fut l'enregistrement, avec David Oïstrakh, de la **Sonate Opus 134 pour Violon et Piano**, réalisée dans l'appartement du grand violoniste russe. Cette *Sonate* a été composée pour le 60^e anniversaire d'Oïstrakh qui, le 3 mai 1969, l'a jouée pour la première en public avec Sviatoslav Richter. Chostakovitch a annoncé les titres des mouvements dans un interview donné une semaine avant la première – 1^{er} Pastorale, 2^e Allegro furioso, 3^e Thème avec variations – mais, à l'instar de ce qui s'était produit avec les autres œuvres de ses dernières années, il a décidé de retirer ces titres au moment de la publication. Viktor Bobrovsky a écrit qu'il s'agit d'"une des compositions les plus significatives et, en même temps, les plus énigmatiques de Chostakovitch". Dans la *Sonate Opus 134*, sa pensée conceptuelle et philosophique s'élève et embrasse de nouvelles dimensions du Temps, de l'Espace et de l'Être, exigeant des musiciens et des auditeurs une grande concentration intellectuelle et émotive.

La dernière œuvre de Chostakovitch est la **Sonate Opus 147 pour Alto et Piano**. Composée en 1975, dans les derniers mois de sa vie, elle est dédiée à Fiodor Druzhinin, altiste du Quatuor Beethoven, qui l'a jouée pour la première fois en public avec le pianiste Mikhail Muntian, le 25 septembre 1975, un mois après la mort de Chostakovitch. Le caractère timbrique expressif et parfois introspectif de l'alto serait à l'unisson avec la pensée et le sentiment du compositeur dans sa dernière période de création. Chostakovitch a annoncé à Druzhinin les titres des trois mouvements – 1^e Nouvelle, 2^e Scherzo, 3^e Adagio en mémoire du grand compositeur ou Adagio en mémoire de Beethoven – mais n'a pas inclus les titres dans le manuscrit. Comme dans d'autres œuvres de Chostakovitch, dans la *Sonate Opus 147* nous trouvons des autocitations musicales et des réminiscences d'œuvres d'autres compositeurs. Le 2^e mouvement est construit à partir de l'opéra inachevé de Chostakovitch sur "Les Joueurs" de Nikolai Gogol. L'utilisation, dans les 2^e et 3^e

mouvements, du thème du Prélude de sa *Suite Opus 6 pour 2 Pianos*, composée en 1922, à 16 ans, en mémoire de son père décédé cette même année, est très significative. Dans le 3^e mouvement, ressurgit le thème initial de sa *14^e Symphonie* : “*De profundis*”. En ce qui concerne la présence d’autres compositeurs, il faut souligner la référence initiale au *Concerto pour Violon et Orchestre* d’Alban Berg (“*En Mémoire d’un Ange*”) et les réminiscences éloquentes de Beethoven dans le 3^e mouvement, avec des citations de la *Sonate quasi una Fantasia Opus 27 N° 2* de Beethoven (dite “*Sonate au Clair de Lune*”) et de la *Sonate Opus 47 pour Violon et Piano* (“*Sonate à Kreutzer*”). Dans la *Sonate Opus 147* règne un lyrisme de nature philosophique ; aux nouvelles dimensions de Temps, d’Espace et d’Être, qui apparaissent dans la *Sonate pour Violon et Piano*, viennent s’ajouter la Mort et, par opposition, l’Immortalité.

L’intégrale des œuvres de musique de chambre pour piano et cordes de Chostakovitch constitue un legs qui embrasse les étapes fondamentales de création du grand compositeur russe et représente donc un tout artistique. La portée de sa musique d’indiscutable qualité technique et d’expressivité profonde est de plus en plus grande ; c’est une musique qui recèle un idéal artistique d’authenticité, d’humanisme et un fort contenu spirituel. C’est là que nous identifions un lien direct avec Beethoven, que Chostakovitch révérait, et avec tous les grands compositeurs dont la musique possède l’inépuisable qualité de toucher des publics bien au-delà de leur temps.

Filipe Pinto-Ribeiro

DSCH - Ensemble Chostakovitch

Le DSCH - Ensemble Chostakovitch est un projet de musique de chambre basé à Lisbonne depuis sa fondation par le pianiste Filipe Pinto-Ribeiro en 2006, l’année du centenaire de naissance du compositeur Dmitri Chostakovitch. L’ensemble rend hommage au compositeur en utilisant son nom et sa fameuse signature DSCH.

Sa formation est à géométrie variable constituant ainsi une plate-forme de rencontre et d’interaction de musiciens d’excellence. L’Ensemble Chostakovitch aborde un vaste répertoire

allant de Bach à Schumann, de Mozart à Messiaen, de Brahms à Ravel, de Beethoven à Dvořák. L'ensemble défend également les compositeurs portugais, et contemporains telle la compositrice Sofia Gubaidulina avec qui ils ont établi une étroite collaboration.

Depuis sa création en 2006, l'Ensemble Chostakovitch présente une programmation annuelle au Portugal et depuis 2008, ils sont en résidence au sein du *Centro Cultural de Belém*. Ils se sont produits dans de nombreux pays tels l'Espagne, la France, la Belgique, l'Allemagne, l'Estonie, la Suède et la Russie, en obtenant des critiques élogieuses. L'ensemble a collaboré avec des musiciens tels Corey Cerovsek, Adrian Brendel, Renaud Capuçon, Pascal Moraguès, Jack Liebeck, José van Dam, Benjamin Schmid, Isabel Charisius, Michel Portal, Gary Hoffman, Eldar Nebolsin, Tatiana Samouil, Adriana Ferreira, Gérard Caussé, Cerys Jones, Christian Poltéra, Rosa Maria Barrantes, Lars Anders Tomter, Nicolas Altstaedt, Kyril Zlotnikov, Edgar Moreau, Tiago Pinto-Ribeiro, Pedro Carneiro, Silvia Careddu, Marcelo Nisinman, Anna Samuil, Ramón Ortega Quero et Filipe Pinto-Ribeiro, entre autres.

L'ensemble a enregistré des concerts pour la Radio Antena 2 et pour la chaîne Mezzo.

Le DSCH - Ensemble Chostakovitch a la direction artistique de Filipe Pinto-Ribeiro.

Filipe Pinto-Ribeiro

Filipe Pinto-Ribeiro est parmi les musiciens portugais les plus reconnus au niveau national et international, et ses interprétations musicales, caractérisées par une profonde émotion et intellectualité, sont hautement appréciées par le public et par la critique spécialisée.

Il est né à Porto et, après des études dans différents pays, il a été le disciple de Lyudmila Roshchina au Conservatoire Tchaïkovsky de Moscou, où il obtient le Doctorat (Piano Performance) en 2000. Il déploie une intense activité de concertiste, invité comme soliste par les principales salles de concert et les festivals, et par les orchestres de plusieurs pays. Il a créé les œuvres de divers compositeurs, comme Marcelo Nisinman, Eurico Carrapatoso et Sofia Gubaidulina, et il a joué régulièrement avec des musiciens comme Corey Cerovsek, Gary Hoffman, Pascal Moraguès, Adrian Brendel, Renaud Capuçon, Gérard Caussé, José van Dam, Michel Portal, Isabel Charisius, Christian Poltéra, Rosa Maria Barrantes, Nicolas Altstaedt, Ramón Ortega Quero et Eldar Nebolsin, entre autres.

Filipe Pinto-Ribeiro a une vaste discographie avec des œuvres de Bach, Seixas, Beethoven, Moussorgski, Tchaïkovski, Carrapatoso, Piazzolla, Debussy, Ravel, Prokofiev et Chostakovitch. Fondateur du DSCH - Ensemble Chostakovitch, il est aussi le directeur artistique du Festival et l'Académie 'Verão Clássico', à Lisbonne. Filipe Pinto-Ribeiro est *Steinway Artist*.

Corey Cerovsek

Considéré comme un des grands violonistes actuels, Corey Cerovsek est né à Vancouver, Canada. A l'Université de Toronto à l'âge de 12 ans, son cursus est déjà terminé et les plus hautes distinctions lui sont attribuées. Dès sa sortie précoce de l'université il est admis comme élève dans la classe du légendaire Josef Gingold à l'Université d'Indiana où il obtient son diplôme de fin de cursus à l'âge de 15 ans dans les classes de mathématique et de musique. À 18 ans il est déjà diplômé de doctorat dans les deux classes respectives.

En tant que soliste il a joué sous la baguette de chefs tels Zubin Mehta, Charles Dutoit, Michael Tilson Thomas, Neeme Järvi, Andrew Litton, Yoel Levi et Jesús López-Cobos et il a également joué avec les orchestres symphoniques de Boston, Philadelphie, S. Francisco, Detroit, Cleveland, St. Louis, Atlanta, Baltimore, Montreal, Vancouver et Toronto ainsi que les orchestres d'Israël et Hong Kong, Residentie Orkest de Haya, Orchestre Symphonique de Prague, Berlin, Sydney, Melbourne et Bournemouth ainsi que l'Orchestre de Chambre de Vienne, entre autres.

Ses enregistrements ont reçu d'innombrables récompenses telles que le Prix du Midem et la nomination aux *Grammy Awards*. Corey Cerovsek joue le légendaire Stradivarius "Milanollo" de 1728, un violon joué par Christian Ferras, Giovanni Battista Viotti et Nicollò Paganini.

Cerys Jones

Née à Cardiff au Pays de Galles, Cerys Jones a étudié au Royal Welsh College of Music and Drama. Cerys Jones réalise son cursus de violon au Royal College of Music où elle a pu se perfectionner auprès de Rodney Friend, Michaela Comberti, Adrian Butterfield et Gordan Nikolič. Par la suite, elle entre en cursus de perfectionnement à la Juilliard School dans la classe de Lewis Kaplan. En tant que violoniste du Heath Quartet Cerys Jones s'est produite dans de nombreux pays et salles prestigieuses, elle a également enregistré pour les labels Wigmore Live (Quatuors de

Tippett) et Harmonia Mundi (Quatuors de Tchaïkovski et Bartók). En tant que soliste Cerys Jones a enregistré avec Katherine Broderick et James Baillieu le CD *Chanson Perpétuelle* pour le label Champs Hill. Elle a obtenu en 2016 le Gramophone Chamber Award. En tant que soliste elle a obtenu le Prix Hattori, Solti, MBF, Martin Musical Scholarship Fund et Countess of Munster. Cerys Jones joue sur un violon fait par le luthier Melvin Goldsmith.

Isabel Charisius

Isabel Charisius est l'une des plus grandes altistes et chambristes de sa génération. Membre du légendaire Alban Berg Quartet, soliste et alto solo de grands orchestres, Isabel s'est produite régulièrement au sein des plus grandes salles d'Europe, d'Asie et d'Amérique. Elle est fréquemment invitée auprès de quatuors à cordes, d'ensembles et de solistes de renom à l'international. Elle est très appréciée en tant que membre de jury des concours de premier plan. Isabel s'implique depuis de nombreuses années dans la formation de musiciens de la nouvelle génération. Internationalement reconnue pour son enseignement de l'alto et de la musique de chambre, son activité en tant qu'enseignante aux universités de Cologne et Lucerne et ses master-classes dans de nombreuses institutions prestigieuses ont donné lieu à une large communauté d'alumni. Ses étudiants ont remporté de nombreux prix dans les concours internationaux et font partie de grands ensembles et orchestres.

Isabel Charisius joue l'extraordinaire alto «ABQ» de Laurentius Storioni (1780).

Adrian Brendel

Un des plus grands violoncellistes actuels, Adrian Brendel parcourt le monde en tant que soliste, chambriste et professeur. Il débute ses études avec William Pleeth, et poursuit ses études avec Alexander Baillie et Frans Helmerson à Londres et à Cologne. Il a participé aux masterclasses de György Kurtág, Ferenc Rados, membres du Quatuor Alban Berg et son père Alfred Brendel. Il a enregistré en 2004 pour le label Philips les sonates pour violoncelle et piano de Beethoven avec son père. Passionné par la musique contemporaine il collabore avec Kurtág, Thomas Adès et Peter Eötvös.

Très demandé en tant que soliste et chambriste il joue avec des musiciens tels que Aleksandar Madžar, Imogen Cooper, Till Fellner, Tim Horton, Kit Armstrong, Henning Kraggerud, Lisa Batiashvili, Lars Anders Tomter et Andrej Bielow, entre autres, et il est membre du Nash Ensemble. Il est invité par les saisons de concerts et les festivals internationaux les plus prestigieux et se produit régulièrement avec les principaux orchestres européens. Adrian Brendel est directeur artistique du Festival Plush à Dorset, Royaume-Uni.

Isabel Charisius



Caught between Fear and Suffering

The story of Dmitri Dmitrievich Shostakovich (1906-1975) is a story of fear and pain. Throughout his life, these two elements stand out in what remains accessible to us of his œuvre. These two vectors marked his trajectory amongst us. There is nothing new, perhaps, about the pain; nevertheless, no other European composer up until then had achieved such a sensitive integration of worry, anguish and terror, both physical and mental, into his artistic work. His undeniable musical genius conferred a transcendental dimension upon this explosive mix of negative character traits in his personality, about which he was in denial and which echoes in these uniquely distinctive pieces. His path as an adult, Russian by birth and bourgeois by upbringing, coincides almost perfectly with that of the first sixty years of the Soviet regime, founded in 1917 as he entered adolescence; and his destiny is entwined with the backdrop of his turbulent relationship with the Bolshevik authorities, first under the ferocious dictatorship of Stalin and then in the face of the drifting of the bureaucrats who followed. To a certain degree, Dmitri Shostakovich became the *homo sovieticus* par excellence, not because he rebuilt himself as a model example of a new type of triumphal Man, but because he ended by incarnating, negatively speaking, the paradigm of a different type of man entirely, trapped and terrorized, strategically created by the Soviet regime. Shostakovich was a victim of communism, but, paradoxically, it was the constant harassment by the masters of the Kremlin that spurred him on to create a large part of his monumental œuvre. Or, at the very least, this is what we would like to believe because only this hypothesis redeems him from a mediocre and tortured existence. His first *élan vital* was not, however, of a political nature. In 1926, the same year that, at 19 years old, he had made known his first symphony, he encountered every possible absurdity in order to pass the Marxism-Leninism exam at the Moscow Conservatory. The Revolution had corralled him, much as it did millions of children across the vast Russian territory, into a whirlwind of conquests and heroic acts from which any type of ideological basis was absent because it was the romantic passion for adventure that fired their imaginations and teased their senses. Dmitri was the product of a liberal family from Saint Petersburg that loved music and was highly literate. In his home, the family experienced the effervescent cultural and political atmosphere of the

early 20th century with great intensity. The literary and musical evenings promoted by his family were famous and some of the most remarkable creative figures of the Russian capital attended. During one of these evenings, in 1918 or 1919, with the Revolution in full flame, the young Dmitri met a certain Anna Akhmatova, who, despite being only 21, was already recognized as a poet of the new generation. Despite Shostakovich's constant devotion to poetry, Akhmatova never showed any signs of being impressed by him, which is an almost inevitable reflection of his defective objectivity. Dmitri did not express himself with words, but he was envious of their intimate vibration: his language was music, but poetry and theatrical writing constantly fascinated him.

During the first years of the Revolution, Dmitri had a penchant for the creative current animated by Anatoli Lunacharky. Although there is no proof of his activism, we know that he was frequently composing and playing in circumstances directly or indirectly commemorative of the spirit of the Revolution. But his soul was free: the short Trio Op. 8 from 1923, translates his nascent amorous leanings towards Tatiana Glivenko, to whom this piece is dedicated, through its delicate soaring Romanticism. The Symphony No. 2, Op. 14 ('October'), composed in 1927 to commemorate the 10th anniversary of the Revolution, unambiguously constitutes a vibrant evocation of the flame that fuelled the storming of the Winter Palace, underlined by the intervention of the choir, which gives the cantata a decidedly epic finale. The Symphony no. 3, significantly entitled 'The 1st of May', which premiered in January 1930, highlights his alignment with the March of the Revolution, a stance which is further attested to by the composition of several soundtracks for Soviet films and scores for theatre and ballet shows presented in theatres in Moscow and Leningrad (formerly Saint Petersburg).

It was because of the impetuous Russian genius of Nikolai Gogol, for whom he nourished limitless admiration, that Dmitri received a first warning from the *nomenklatura* in 1930, immediately after the première of his three-act opera *The Nose*, based on the most famous of the Saint Petersburg Short Stories. The powerful Russian Association of Proletariat Musicians denounced the dangerous 'formalist' tendencies in Shostakovich's opera, a euphemism designed to point a finger at productions which did not follow the precepts of an art 'at the service of the Revolution'. Stalin had succeeded in his ambition of gaining absolute power by eliminating any dissident

voices, notably some who had extensive knowledge of his recent past. Lunacharky was forced to resign from his post as Commissary for Education and the regime hardened its offensive against intellectuals, requiring of them not only political obedience but also artistic dependence. An alarm bell must have sounded in Dmitri's brain, usually extremely reserved, but he nonetheless seems not to have entirely realized the true extent of the campaigns orchestrated by the official organizations.

On 26 January 1936, Stalin, at the height of his powers (the great 'purges' of 1937/38 were in preparation), appeared at the Moscow Theatre where there was a performance of the second opera by Shostakovich dubbed *Lady Macbeth of Mtsensk*. The opera had premiered in Saint Petersburg to great acclaim in January 1934, followed by a veritable triumph in Moscow. In 1935, *Lady Macbeth of Mtsensk* ran more than 86 times in the capital city. Despite the heavy-handed caricature of the « bourgeois » characters and the profession of faith for Soviet values declared by Shostakovich in the introduction to the libretto, the story goes that Stalin did not at all enjoy what he heard and left the theatre before the end of the show, despite the presence of the composer in the hall.

Two days later, *Pravda*, the official newspaper of the state party, launched a vigorous condemnation of Shostakovich's work, qualifying it as 'musical cacophony' and warning the author: 'it can be entertaining to play with alchemy, but the joke can end badly'. Dmitri had finally understood that the noose was tightening; he decided to backtrack. He put his colossal fourth symphony at the bottom of a drawer, since in such an atmosphere it could only bring him troubles. Instead in 1937 he offered up the Symphony no.5 Op. 47 whose tormented and poignant Largo marks a moment of discretion in the trajectory of the composer, even though the piece had been tagged with a subtitle that highlighted his return to the Communist cradle. During these years, the poet Ossip Mandelstam commented that, in the face of the most violent threats, it was essential to pretend to continue to smile in order to not furnish the enemies with further ammunition. But Dmitri did not smile; his music was his last rampart of authenticity.

Despite the surrounding atmosphere was getting darker, Shostakovich continued to create, and he went through the war as a symbol of resistance to the invader: he had integrated the fire department and was photographed wearing the fire helmet, and composed the seventh and

eighth symphonies, subservient to a patriotic program, as well as the Andante of the Trio N° 2 Op. 67 for Piano, Violin and Cello (1944), which begins in an elegiac tone, evoking the horrors and the scarcity of the last months of the war, and transform into a vibrant proclamation of vitality, heralding a possible rebirth, which is prolonged with the very short Allegro. How, in an atmosphere of widespread devastation and scarcity, was it possible to write such an inspired score, which ends with the long and splendid final Allegretto, is a mystery that only the unshakable soul and genius of Shostakovich can explain.

But his ninth symphony, performed for the first time near the end of 1945 once the war was finished, was far from pleasing to the musical (and ideological) tastes of Stalin. A monumental consecration of the leader was expected, and instead listeners were faced with a serious and discrete meditation lasting over 20 minutes - a sigh of relief rather than feverish exaltation. The Grand Leader reached the end of his patience: in his eyes, Dmitri Shostakovich could never become a composer of the regime. Nonetheless, in the years following the end of the war, Shostakovich continued his activity apparently without hindrance. In 1947, he was elected president of the Composers' Union and a few months later, deputy to the Supreme Soviet. Nonetheless, in February of the following year, the offensive increased, with the publication of the Decree on Music. In April, the Union convoked a congress to discuss 'formalist' music. Dmitri tried to avoid being summoned, but his colleagues forced him to be present and to read a humiliating self-critique which, *de facto*, tagged him definitively as musician 'unaligned' with the course of the Revolution. His promises to return to the 'just way' fooled no one: with him, the call of music, free and rebellious, was stronger. During this period, he lived in a permanent state of terror. At night, Shostakovich slept near the elevator, so as not to disturb his wife and children should he be arrested. If he went out, he always brought a small suitcase with a change of clothes, and he even considered suicide. His fear had become the pain of existence.

After the 1945 congress, he lost all his duties and was pushed away from teaching. He was only able to survive thanks to occasional commissions. He was forced to move to a *dacha* without running water outside Moscow. Dmitri went into hibernation until Stalin's death in March 1953, with only a few notable exceptions: the 24 *Preludes and Fugues* Op. 87, which he composed after a trip to East Germany in 1950 for the second centenary of the death of Johann Sebastian

Bach, as well as the String Quartet no.5 Op. 92, which would not be performed until the end of 1953. But the death of the dictator didn't truly liberate him. Khrushchev did not content himself with public declarations of loyalty which his 'serious' music belied. He forced him to adhere to the Communist Party to allow his music to be heard again in Moscow and Leningrad. The final decade of his life was a long march towards death, whose steps spilled over into his last symphonies and the magnificent cycles of songs, one after another, more and more attentive to the words of the poets that Shostakovich chose to set to music.

The extraordinary Symphony no.14 Op. 135, in 1969, was conceived from poetic materials carefully chosen by Shostakovich: poems by Garcia Lorca, Apollinaire, Küchelbecker and Rainer Maria Rilke. In a letter in March 1969, sent to his friend Isaac Glikman, he spoke of his compositional methods: he had chosen poems in function of a kind of 'musical unity' which appeared to him and this 'unity' is something that came out of diverse meditations on death of which these poets spoke, crowned by the famous poem by Rilke 'The Death of the Poet'. The metaphysical density of his final compositions (including the Quartet no.15 Op. 144 from 1974) permeates the song cycles he wrote in the last three years of his life, especially the Six Poems of Marina Tsvetaieva Op. 143, and the Suite on the Verses of Michelangelo Buonarroti Op. 145. In the cycle of poems of Tsvetaieva, for contralto and piano (1973), Shostakovich went even further in identifying with the destiny of the Poet, a theme he had already taken up in his Symphony no. 14, by linking it with the Songs and Dances of Death by Mussorgsky, which he orchestrated in 1962. Here, he chooses poems from the not-so-long life of Marina Tsvetaieva and concludes with one of the 13 poems Tsvetaieva dedicated to Anna Akhmatova in 1913. The arc drawn by these poems constitute an authentic consecration of the immortality of the Poet, or rather, the eternity of his condition, above and beyond the temporal circumstances in which he is obliged to live. Shostakovich wrote these songs for the husky and fatigued voice of the mezzo-soprano, a voice having 'smoked much and cried a lot', possibly linked to the image he had of the tumultuous existence of Tsvetaieva, whose poetry served as bedside reading during the last weeks of his life, in the summer of 1975. But the smoke and tears were also a metaphor that applied to himself, divided between fidelity to his artistic spirit and submission to the political constraints of his time. The 11-part series on the verses by Michelangelo, composed in 1974,

represents different declinations of themes that constitute a kind of summary of Shostakovich's life as he viewed it. Truth, Love, Anger, Exile, Creativity, Death and Immortality. An overview of an existence, so promising in the beginning, later tormented and, at the end, profoundly crushed. Only music allowed him to surpass the *mal de vivre* of his condition of *homo sovieticus*.

António Mega Ferreira

Complete Chamber Music Works for Piano and Strings by Dmitri Shostakovich

While underlining Dmitri Shostakovich's importance in the history of music, the musicologist Lev Mazel wrote: 'if human culture does not die out, the life and personality of Dmitri Shostakovich will be studied in depth for centuries and centuries. Just as every detail concerning Beethoven attracts the attention not only of specialists, but a great number of layman, every detail of the life and work of Shostakovich will be of interest to posterity'. So, what do we know of the life of Shostakovich? That it was full, agitated, under constant public judgement and without any slowing of creative output until the end. A few friends and family members could experience an image of him as an engaged citizen assuming his civic responsibilities but also, most importantly, an image of a citizen engaged with and devoted to his art like few others. This image began to be modified after his death as soon as his memoirs, journals and diaries started to be published, a process which increased and developed during the post-Soviet era. This contributed to a re-evaluation of Shostakovich during the period following the Cold War and, more generally, of the whole phenomenon of Soviet culture. The posthumous reception of Shostakovich and his music, beyond expanded recognition of his artistic value, became the object of unflagging fascination on the part of musicians, musicologists, journalists and the general public. Even today, we witness great debates on the extra-musical content of his work, particularly the autobiographical fingerprint that Shostakovich explicitly inscribed in certain pieces –for example, his eighth String Quartet, the tenth Symphony, the first Concertos for Violin and Cello and the Sonata for Violin and Piano–, by imposing an occult musical signature. The famous musical motif DSCH which corresponds to the first letters of his first and last

names, which correspond to musical note names in German: Dmitri (S)CHostakovitch = DSCH = D, E flat, C, B.

On 5 January 1944, Dmitri Shostakovich wrote in a letter to Antal Molnár: 'Chamber music requires of the composer the most perfect technique and the greatest depth of thought. I would not be too far from the truth if I affirmed that, sometimes, behind the "sparkle" of the orchestral sound is hidden a lack of imagination. Composing chamber music pieces is, for me, significantly more difficult than composing orchestral works...a lack of depth in the thought process in chamber music is simply intolerable'. In the vast world of Shostakovich's music, chamber music occupied a prime spot, as much for its vastness as for its undeniable quality and artistic content. Temporally, it extends across the entire range of his creativity. From the Trio No. 1, composed at age 17, and until his last piece, the Sonata for Viola and Piano, composed in 1975, the year of his death, these pieces reflect the entirety of his ideological and thematic spectrum. Although frequently performed during his lifetime, the corpus of his chamber music and piano works remain a rampart of his artistic vigour and liberty. Shostakovich also devoted himself not only to his own chamber music, but also to that of other composers, and the mutual influence of this two-way artistic creativity on Shostakovich, as a composer and interpreter, is paramount. One of the fundamental elements of his biography is the musical atmosphere in which he grew up, an ambiance heavily linked to chamber music which left a trace in the spirit of the young man for his entire life. In the letter to Molnár cited above, Shostakovich writes: 'My first musical memories are associated with chamber music. Since that time, I have ardently loved it.'

Shostakovich composed his first chamber music work in 1923 at age 17, while still a student at the Conservatory of Petrograd (formerly Saint Petersburg) – the **Trio No. 1 Op. 8 for Piano, Violin and Cello**, also called 'Poem'. He was a student in two departments - piano and composition - and also worked as an accompanist for silent films, due to his precarious financial situation after his father's death in 1922. Having little time to study, Shostakovich endlessly repeated the Trio No. 1 during projections of the silent films in the cinema where he worked, as his sister Zoya noted. The genesis of this youthful piece, captivating because of its technical quality and expressivity, is linked to personal circumstances: the Trio is dedicated to Tatiana Glivenko, whom

he had met in Crimea during the summer of 1923, and with he had his first and very intense relationship until 1929.

The **Sonata for Cello and Piano Op. 40** was composed in 1934 and also corresponds to a period of great tumult in his love life, when Shostakovich had an affair with the translator Elena Konstantinovskaya. The premiere was on 25 December 1934, in the Small Hall of the Leningrad Philharmonic with the composer at the piano, accompanied on cello by his friend Viktor Kubatsky, to whom the piece was dedicated. Of the four movements of this masterpiece, which is endowed with great fluidity and inspiration, the *Largo* stands out as the expressive heart of the piece, as a beautiful lyrical meditation that unfolds and one of the first of his Pushkinian monologues. The Sonata Op. 40 has become the most played piece for cello in the 20th century and Shostakovich himself performed it on several occasions in concert with cellists like Daniil Shafran, Sviatoslav Knushevitsky and Mstislav Rostropovitch, with whom he recorded it in 1959. The **Moderato for Cello and Piano** was first published in 1986 in the *Sovetskaya Musyka*. The manuscript for the Moderato was found posthumously, along with that of the Sonata for Cello and Piano Op. 40. It is a short piece of a lyrical nature and it is very likely that it was composed around the same time as the Sonata Op. 40.

The **Quintet Op. 57** was composed in 1940 and is the work of a 34-year-old composer who, after a dizzying debut to his career, became a victim of the arbitrary authority of the Soviet regime in 1936 when Pravda qualified his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* as 'Cacophony in the place of Music'. Nonetheless, in 1940, his *joie de vivre* had apparently not vanished and his Quintet Op. 57 mixes ascetic introspection with fantasy and optimism. The pianist and pedagogue Heinrich Neuhaus expressed his admiration for the Quintet Op. 57: 'It is impossible to imagine a more perfect form, so rich in detail. A piece which, despite certain passages evoking the most profound suffering, is also spiritual, imprinted with a caustic humour, a piece that projects the most intimate sentiments on exterior appearances according to the following principal: I am the world and the world is me'. The Quintet Op. 57 was one of Shostakovich's favourite pieces, and he performed it more than 70 times with the Beethoven String Quartet, as well as the Glazunov, Komitas and Borodin Quartets.

Beginning in the 1940s Shostakovich's performing activity focused on the following pieces: the Sonata for Cello and Piano, the Quintet and the **Trio N° 2 Op. 67 for Piano, Violin and Cello**, composed in 1944. The Trio No. 2 is deeply linked to his personal suffering, caused by the death of a very close friend, the musicologist Ivan Sollertinsky. The piece is dedicated to his memory. Upon learning of Sollertinsky's sudden and unexpected death, Shostakovich wrote in a letter to Isaak Glikman: 'I have no words to express the pain tormenting me. It is extremely difficult to overcome this suffering...'. Just a few days after the death of his friend, he began to compose the Trio Op. 67, but his music surpassed his personal pain to reach the level of universal suffering. Written during the Second World War, along with his seventh and eighth symphonies, the Trio Op. 67 translates the suffering and revolt against the horrors of the war; never had the theme of war been treated with such profundity in chamber music. Let us underline the inclusion of motifs of Jewish origin in the last movement, a *danse macabre*, probably reflecting the war stories that contained information about the discovery of the barbaric acts committed in Nazi concentration camps.

During the 1950s, Shostakovich toured several times throughout the Soviet Union, during which he interpreted his chamber works. However, starting in the 1960s, his appearances as a pianist became more and more sporadic due to his health problems which limited the mobility of his hands, his diverse social obligations, and intense compositional activity. His last appearance as a pianist was on recording with David Oistrakh, the **Sonata Op. 134 for Violin and Piano**, recorded in the apartment of the great Russian violinist. This Sonata was composed for Oistrakh's 60th birthday who, on 3 May 1969, performed the public premiere with Sviatoslav Richter. Shostakovich had announced the titles of the movements in an interview given the week before the premier - 1st 'Pastorale', 2nd 'Allegro furioso', 3rd 'Theme with variations' - but as had already happened with other pieces in his last years, he decided to remove these titles at the time of publication. Viktor Bobrovsky wrote that it was 'one of the most important, and at the same time enigmatic, compositions by Shostakovich'. In the Sonata Op. 134, his conceptual and philosophical thought process had taken on new dimensions of Time, Space and Being, requiring tremendous intellectual and emotional concentration from the musicians and the audience.

Shostakovich's last piece is the **Sonata Op. 147 for Viola and Piano**. Composed in 1975, in the last months of his life, it is dedicated to Fiodor Druzhinin, the violist from the Beethoven Quartet, who publicly performed it for the first time with the pianist Mikhail Muntian on 25 September 1975, one month after Shostakovich's death. The expressive and sometimes introspective nature of the timbre of the viola was at one with the thoughts and feelings of the composer in his last period of creative production. Shostakovich had given Druzhinin the title of the three movements - 1st 'Nouvelle', 2nd 'Scherzo', 3rd 'Adagio in memory of the great composer' or 'Adagio in memory of Beethoven' - but did not include the titles in the manuscript. As in other works by Shostakovich, in the Sonata Op. 147 we find self-quotations and echoes of works by other composers. The second movement is constructed out of an unfinished opera by Shostakovich on *The Players* by Nikolai Gogol. In movements 2 and 3, the use of the theme from the Prelude of his Suite Op. 6 for 2 Pianos, composed in 1922 at age 16 in memory of his father, deceased the same year, is very significant. In the 3rd movement, there is a return of the first theme from his fourteenth symphony, 'De profundis'. In terms of the presence of other composers, there is a notable reference at the beginning to the Concerto for Violin and Orchestra by Alban Berg ('To the memory of an Angel') and eloquent reminiscences of Beethoven in the 3rd movement, with quotes from the Sonata *quasi una fantasia* Op. 27 No. 2 by Beethoven (known as the 'Moonlight Sonata') and the Sonata Op. 47 for Violin and Piano ('Kreutzer Sonata'). In the Sonata Op. 147 reigns lyricism of a philosophical nature with the new dimensions of Time, Space and Being which already appeared in the Sonata for Violin and Piano, to which are added Death and, in opposition, Immortality.

The complete chamber works for piano and strings of Shostakovich constitutes a legacy that covers the fundamental steps of creation of this great Russian composer and represents an artistic whole unto itself. The impact of his music of such evident technical quality and profound expressivity is greater and greater; it is music that harbours an artistic ideal of authenticity, humanism and tremendous spiritual content. It is therein that we can identify a direct link to Beethoven, whom Shostakovich revered, and to all the great composers whose music possess the inexhaustible ability to touch listeners far beyond their time.

Filipe Pinto-Ribeiro

DSCH - Shostakovich Ensemble

The DSCH - Shostakovich Ensemble is a chamber music project based in Lisbon since its creation by the pianist Filipe Pinto-Ribeiro in 2006, the centennial year of the birth of the composer Dmitri Shostakovich, to whom the ensemble owes its name, using his famous musical signature DSCH.

A mixed-format chamber ensemble, the Shostakovich Ensemble constitutes a platform for the meeting and interaction of excellent musicians.

The vast repertory of the Shostakovich Ensemble includes works by composers from various periods and musical styles, from Bach to Schumann, from Mozart to Messiaen, from Brahms to Ravel, from Beethoven to Dvořák, including Portuguese composers, and contemporaries such as Sofia Gubaidulina, with whom the Ensemble has established a close collaboration.

Since its debut in 2006, the Shostakovich Ensemble presents its concert season in Portugal and became Ensemble in Residence at the Belém Cultural Center in Lisbon in 2008. It has performed in several countries, such as Spain, France, Belgium, Germany, Estonia, Sweden or Russia, obtaining a great receptivity of the public and excellent reviews of the musical critic. Throughout its existence, it has had the participation of musicians such as Corey Cerovsek, Adrian Brendel, Renaud Capuçon, Pascal Moraguès, Jack Liebeck, José van Dam, Benjamin Schmid, Isabel Charisius, Michel Portal, Gary Hoffman, Eldar Nebolsin, Tatiana Samouil, Adriana Ferreira, Gérard Caussé, Cerys Jones, Christian Poltéra, Rosa Maria Barrantes, Lars Anders Tomter, Nicolas Altstaedt, Kyril Zlotnikov, Edgar Moreau, Tiago Pinto-Ribeiro, Pedro Carneiro, Silvia Careddu, Marcelo Nisinman, Anna Samuil, Ramón Ortega Quero and Filipe Pinto-Ribeiro, among others.

The Ensemble recorded concerts for Radio Antena 2 and for the Mezzo channel.

The DSCH - Shostakovich Ensemble has the artistic direction of Filipe Pinto-Ribeiro.

Filipe Pinto-Ribeiro

Filipe Pinto-Ribeiro is one of Portugal's foremost musicians, both nationally and internationally, and his musical interpretations, characterized by profound emotion and intellectualism, are highly appreciated by the public and music critics. Born in Porto, he studied in various countries

before becoming a disciple of Lyudmila Roshchina at Tchaikovsky Conservatory in Moscow where he obtained a Doctorate in Musical Performance in 2000.

He is intensely active as a concert artist, invited as a soloist by major concert halls, festivals, and orchestras internationally. Playing the whole spectrum of piano repertoire, from Baroque to Contemporary music, he has premiered several works from composers such as Marcelo Nisinman, Eurico Carrapatoso and Sofia Gubaidulina.

A passionate chamber musician, he has performed regularly with outstanding colleagues, such as Corey Cerovsek, Gary Hoffman, Pascal Moraguès, Adrian Brendel, Renaud Capuçon, Gérard Caussé, José van Dam, Michel Portal, Isabel Charisius, Christian Poltéra, Rosa Maria Barrantes, Nicolas Altstaedt, Ramón Ortega Quero and Eldar Nebolsin, among others.

Filipe Pinto-Ribeiro is the founder and artistic director of DSCH - Shostakovich Ensemble and is the artistic and pedagogical director of the Festival and Academy "Verão Clássico - Classical Summer", in Lisbon. Filipe Pinto-Ribeiro is a Steinway Artist.

Corey Cerovsek

Considered one of the great violinists of our time, Corey Cerovsek was born in Vancouver, Canada, and began playing the violin at the age of five. He graduated at age 12 in the University of Toronto's Royal Conservatory of Music, with a gold medal for the highest marks in strings. That same year, he was accepted as a student by Josef Gingold and enrolled at Indiana University, where he received bachelor's degrees in mathematics and music at age of 15, master's degrees on both at 16, and completed his doctoral course work in mathematics and music at age of 18. Working with conductors such as Zubin Mehta, Charles Dutoit, Michael Tilson Thomas, Neeme Järvi, Andrew Litton, Yoel Levi, and Jesús López-Cobos, Cerovsek performed in North America with the orchestras of Boston, Philadelphia, San Francisco, Detroit, Cincinnati, St. Louis, Atlanta, Baltimore, Montréal, Vancouver, and Toronto among many others; and internationally with the Israel Philharmonic, Prague Symphony, Hong Kong Philharmonic, Residentie Orkest of the Hague, Berlin Symphony, Sydney, Melbourne and Adelaide Symphonies, Bournemouth Symphony, Vienna Chamber Orchestra, among others.

His recordings have received countless awards such as the Midem Award and the Grammy Award nomination. Corey Cerovsek performs on the “Milanollo” Stradivarius of 1728, played among others by Christian Ferras, Giovanni Battista Viotti and Nicollò Paganini.

Cerys Jones

Born in Cardiff, Wales, Cerys Jones graduated from the Royal College of Music having studied with Rodney Friend, Michaela Comberti, Adrian Butterfield and Gordan Nikolič. As a postgraduate, she studied in the class of Lewis Kaplan at the Juilliard School.

As a violinist of the Heath Quartet, Cerys has performed in the most prestigious concert halls and festivals worldwide, has broadcast live on British, French and German radio, and has recorded for Wigmore Live label (Tippett string quartets) and Harmonia Mundi (Tchaikovsky and Bartok quartets). Cerys can also be heard as a soloist performing with Katherine Broderick and James Baillieu on Katherine’s latest CD *Chanson Perpétuelle* on the Champs Hill label.

Cerys has won numerous national and international awards for her solo and chamber music performances, including the 2016 Gramophone Award, the 2013 RPS Young Artists award, Borletti-Buitoni award and Nord Metal Mecklenburg-Vorpommern chamber music award with the Heath Quartet, and the Hattori, Solti, MBF, Martin Musical Scholarship Fund and Countess of Munster awards as a soloist.

Cerys Jones plays on a violin made by luthier Melvin Goldsmith.

Isabel Charisius

Isabel Charisius is one of the finest violists and chamber musicians of her generation. As a member of the legendary Alban Berg Quartet, soloist and solo violist with leading orchestras, Isabel has appeared regularly at the most prestigious venues in Europe, the Americas and Asia. She enjoys working in projects with distinguished string quartets, various ensembles and many renowned soloists at international venues and is frequently invited as a jury member on top international competitions.

For many years, Isabel has been dedicated to the development of new generations of musicians. She is an internationally recognised teacher of viola and chamber music. Her prolific teaching

activity at the Universities of Cologne and Lucerne as well as a wide range of masterclasses at some of the most prestigious institutions gave rise to a large community of alumni. Students of Isabel can be found among the winners of international competitions and many of them are members of the world's finest ensembles and orchestras.

Isabel Charisius plays the extraordinary viola «ABQ» by Laurentius Storioni (1780).

Adrian Brendel

One of the most versatile and original cellists of today, Adrian Brendel has travelled the world as soloist, collaborator and teacher. Adrian first studied the cello with William Pleeth, with whom he developed a deep attachment to chamber music. He then went on to study with Alexander Baillie and Frans Helmerson in London and Cologne, also frequently attending the masterclasses of Gyorgy Kurtag, Ferenc Rados, members of the Alban Berg quartet and his father Alfred Brendel.

An acclaimed recording of Beethoven's cello sonatas with his father is available on the Philips label, recorded during their recital tours of 2003/2004. Projects with contemporary composers and conductors during this time such as Kurtág, Thomas Adès and Peter Eötvös inspired him to cultivate new music in his concert programmes wherever possible.

In great demand as a recitalist and soloist, Adrian works with Aleksandar Madžar, Imogen Cooper, Till Fellner, Tim Horton, Kit Armstrong, Henning Kraggerud, Lisa Batiashvili, Lars Anders Tomter e Andrej Bielow, to name a few, and he is member of the Nash Ensemble. He is a frequent visitor to the most prestigious international festivals and concert seasons and performs regularly with some of the main European orchestras.

Adrian Brendel is artistic director of the Plush festival, held every summer in Plush, Dorset.

Cerys Jones





Entre o Medo e a Dor

A história de Dmitri Dmitrievich Schostakovich (1906-1975) é uma história do medo e da dor. Ao longo da sua vida, no percurso que para nós permanece da sua obra, são estas duas notas que ressaltam, são estes dois vetores que marcam a sua trajetória entre nós. Nada de novo, no que respeita à dor; mas nenhum compositor europeu escrevera até então com tão sensível inscrição na sua obra da ansiedade, da angústia, e do terror, físico e mental. O seu indesmentível génio musical deu a esta combinação explosiva de sinais negativos da personalidade uma dimensão de inassumida transcendência que ressoa na sua música inconfundível. Schostakovich não queria fazer grande; ele, pura e simplesmente, foi enorme.

O seu trajeto de homem adulto, russo de nascimento e burguês por filiação, praticamente coincide com o dos primeiros sessenta anos do regime soviético, implantado em 1917, quando ele acabara de entrar na adolescência; e o seu destino confunde-se com o registo da sua conturbada relação com as autoridades bolcheviques, primeiro sob a feroz ditadura de Estaline, depois perante os desmandos dos burocratas que lhe sucederam. Em certa medida, Dmitri Schostakovich foi um *homo sovieticus*, não porque se tenha constituído em modelo de um novo tipo de homem triunfante, mas porque acabou por se tornar, em negativo, o paradigma de um outro tipo de homem, acochado e aterrorizado, estrategicamente criado pelo regime soviético. Schostakovich foi uma vítima do comunismo, mas, paradoxalmente, foi esse constante assédio dos detentores do Kremlin que o espicçou a criar parte da sua obra monumental. Ou, pelo menos, é nisso que queremos acreditar, porque só isso o redime de uma existência medíocre e torturada.

E, no entanto, o seu primeiro impulso vital não era político: em 1926, no mesmo ano em que, com 19 anos, deu a conhecer a sua primeira sinfonia, viu-se e desejou-se para vencer no exame de marxismo-leninismo no Conservatório de Moscovo. A Revolução apanhara-o, como a milhões de crianças em todo o vasto território russo, num turbilhão de conquistas e atos heróicos, dos quais estava ausente o mínimo traço de ideologia, porque era o ímpeto romântico da aventura que lhes incendiava a imaginação e atiçava os sentidos. Dmitri provinha de uma família liberal de São Petersburgo, afeta às letras e de ouvido musical. Na casa de família, vivia-se

intensamente a efervescente atmosfera cultural e política do início do século XX: eram célebres os serões literários e musicais e por lá passavam alguns dos mais destacados criadores da capital russa. Durante um desses serões, em 1918 ou 1919, nos calores da Revolução em marcha, o jovem Dmitri conheceu Anna Akhmátova, que, apesar dos seus 21 anos, era já consagrada poeta da nova geração. Apesar da constante devoção de Schostakovich pela sua poesia, Akhmátova nunca deu sinal de se ter deixado impressionar por ele – e esse desinteresse é um reflexo quase inevitável da sua pouca assertividade. Dmitri não se exprimia por palavras, mas invejava a sua íntima vibração: a sua linguagem era a música, mas a poesia e a escrita teatral exerceram sobre ele um fascínio continuado.

Nos primeiros anos da Revolução, as inclinações de Dmitri andaram a par do ímpeto criativo animado por Anatóli Lunatcharski. Embora não se lhe conheça militância ativa, há notícia de que compôs e atuou em numerosas circunstâncias direta ou indiretamente comemorativas do espírito da Revolução. Mas o seu espírito era livre: o breve Trio Opus 8, de 1923, assinala, no seu delicado romantismo, a inclinação amorosa que despontara por Tatiana Glivenko, a quem a obra é dedicada. A *Segunda Sinfonia Opus 14* (“Outubro”), composta em 1927 para comemorar o 10º aniversário da Revolução, constitui, sem ambiguidades, uma vibrante evocação do ímpeto que animara a tomada do Palácio de Inverno, realçada pela intervenção do coro, que confere à cantata um *finale* decididamente épico. Apesar do seu alinhamento com a marcha da Revolução (a terceira sinfonia, elucidativamente intitulada “O Primeiro de Maio”, foi estreada em janeiro de 1930), atestado pela composição de diversas bandas sonoras para filmes soviéticos e de partituras para espetáculos de teatro ou de bailado apresentados nos teatros de Moscovo e Leninegrado (antiga São Petersburgo), foi por causa do impetuoso génio russo de Nikolai Gógol, pelo qual nutria uma admiração sem limites, que Dmitri recebeu o primeiro aviso da *nomenklatura*: aconteceu em 1930, logo depois da estreia da ópera em três atos *O Nariz*, baseada na mais célebre das *Novelas de São Petersburgo*. A poderosa Associação Russa de Músicos Proletários denunciou na ópera de Schostakovich perigosas tendências “formalistas”, eufemismo através do qual se apontavam a dedo as criações que não seguiam os ditames de uma arte “ao serviço da Revolução”. Estaline completara o seu projeto de tomada do poder absoluto com a eliminação de vozes dissidentes, algumas das quais lhe conheciam bem a

crônica anterior. Lunatcharski vira-se obrigado a renunciar ao seu cargo de comissário para a Educação e o regime endurecera o seu cerco aos intelectuais, reclamando destes não apenas a obediência política, mas também a subserviência artística. Alguma campanha de alarme deve ter soado no cérebro do reservado Dmitri, mas talvez ele não compreendesse ainda o real alcance das campanhas orquestradas pelos órgãos oficiais.

No dia 26 de janeiro de 1936, Estaline, então no auge do seu poder (preparavam-se as grandes “depurações” dos anos 1937 e 38), deslocou-se ao teatro de Moscovo onde se representava a segunda ópera de Schostakovich, que se chamava *Lady Macbeth de Mtsensk*. A ópera estreara em São Petersburgo com enorme sucesso em janeiro de 1934, seguido por um verdadeiro triunfo em Moscovo: durante o ano de 1935, *Lady Macbeth de Mtsensk* fora representada mais de noventa vezes na capital moscovita. Apesar da pesada caricatura das personagens “burguesas” e da profissão de fé nos valores soviéticos feita por Schostakovich na introdução ao libreto, diz a crônica que Estaline não gostou do que ouviu, abandonando o teatro antes do fim da representação, não obstante o autor estar presente na sala. Dois dias depois, o *Pravda*, órgão oficial do partido e do Estado, lançava um vigoroso anátema sobre a obra de Schostakovich, que qualificava de “cacofonia musical” e advertia o seu autor: “brinca-se com o hermetismo, mas a brincadeira pode acabar mal.” Dmitri compreendeu que o cerco se apertava; resolveu arrear caminho. Meteu na gaveta a sua colossal quarta sinfonia, que naquele contexto só lhe podia trazer dissabores, e em 1937 deu a ouvir a *Quinta Sinfonia Opus 47*, cujo *Largo*, atormentado e pungente, punha uma nota de discreta dissidência na sua trajetória de compositor, ainda que lhe tenham colado um subtítulo que conota a sua recondução ao redil comunista. Por esses anos, o poeta Ossip Mandelstam comentava que, perante as mais violentas ameaças, era preciso fingir que se continuava a sorrir, para não dar armas ao inimigo. Mas Dmitri não sorria; a sua música era o seu último reduto de autenticidade.

Apesar de o ambiente em seu redor se ter adensado, Schostakovich continuou a criar, e atravessou a guerra como um símbolo da resistência ao invasor: fez-se fotografar com o capacete de bombeiros, em cujo corpo se tinha alistado, compôs as sétima e oitava sinfonias, de programa patriótico, e o *Andante do Trio com piano Nº 2 Opus 67*, de 1944, começa em tom elegíaco, evocando os horrores e a escassez dos últimos meses da guerra, para se transformar

numa proclamação vibrante de vitalidade a anunciar um qualquer renascimento, que se prolonga e aprofunda no brevíssimo *Allegro* que se lhe segue. Como, num ambiente de devastação e penúria generalizada, foi possível compor uma partitura tão inspirada, que remata com o longo e belíssimo *Allegretto* final, é um mistério que só a força de vontade inquebrantável e o génio de Schostakovich podem explicar.

Mas a sua *Nona Sinfonia*, estreada em finais de 1945, após o final da guerra, esteve longe de agradar ao gosto musical (e ideológico) de Estaline. Esperava-se uma monumental consagração do chefe, saiu uma meditação grave e discreta, de pouco mais de vinte minutos, um suspiro de alívio mais que uma febril exaltação. O Grande Líder perdeu a paciência: aos seus olhos, Dmitri Schostakovich nunca poderia tornar-se o compositor do regime. Apesar disso, nos anos seguintes ao fim da guerra, Schostakovich prosseguiu as suas atividades sem incómodo aparente: em 1947, foi eleito presidente da União de Compositores e, poucos meses mais tarde, deputado ao Soviete Supremo. Mas o cerco apertou-se em fevereiro do ano seguinte, com a publicação do Decreto sobre a Música; em abril, a União convocou um congresso para discutir a música “formalista”. Dmitri tentou não comparecer; os seus pares obrigaram-no a estar presente e a ler uma declaração humilhante de autocritica, que efetivamente selava o seu rótulo de músico “desalinhado” com o curso da Revolução. As suas promessas de voltar à “via justa” não podiam convencer ninguém: nele, o apelo da música, livre e insubmissa, era mais forte. Nesse tempo, vivia em permanente estado de terror. Durante a noite, Schostakovich ia dormir para junto do elevador, de forma a não perturbar a mulher e os filhos quando viessem prendê-lo. Se saía, levava sempre uma pequena mala com uma muda de roupa e chegou a considerar a hipótese de suicídio. O medo transformara-se em dor de existir.

Depois do congresso de 1948, perdeu todos os seus cargos e foi afastado do ensino, passando a viver apenas das encomendas de circunstância. Obrigaram-no a mudar para uma *datcha* que nem água canalizada tinha, nos arredores de Moscovo. Dmitri hibernou até à morte de Estaline, em março de 1953, com as notáveis exceções dos *24 Prelúdios e Fugas Opus 87*, que compôs após uma viagem à Alemanha do Leste em 1950, no segundo centenário da morte de Johann Sebastian Bach, e do *Quarteto de Cordas nº 5 Opus 92*, que só seria estreado em finais de 1953. Mas a morte do ditador não representou para ele uma verdadeira libertação. Krushev não se

contentava com as declarações públicas de lealdade cuja tradução ninguém encontrava na sua música *séria*. Obrigou-o a aderir ao Partido Comunista como condição para permitir que a sua música fosse de novo ouvida em Moscovo e Leninegrado. A última década da sua vida é uma longa caminhada para a morte, cujas etapas são vazadas nas suas derradeiras sinfonias e nos magníficos ciclos de canções, umas e outros cada vez mais atentos à palavra dos poetas que Schostakovich decidia musicar.

A extraordinária *Sinfonia nº 14 Opus 135*, de 1969, foi pensada a partir de materiais poéticos cuidadosamente escolhidos por Schostakovich: poemas de Garcia Lorca, Apollinaire, Küchelbecker e Rainer Maria Rilke. Numa carta de março de 1969, enviada ao seu amigo Isaac Glikman, falava do método de composição: escolhera os poemas em função de uma espécie de “unidade musical” que lhe aparecera, e essa “unidade” é a que ressalta das diversas meditações sobre a morte de que os poetas falam, coroando com o célebre poema de Rilke “A Morte do Poeta”.

A densidade metafísica das suas composições finais (entre as quais o *Quarteto nº 15 Opus 144*, de 1974) atravessa os ciclos de canções que compôs nos últimos três anos de vida, sobretudo os *Seis Poemas de Marina Tsvetaieva Opus 143* e a *Suite sobre Versos de Michelangelo Buonarroti Opus 145*. No ciclo sobre poemas de Tsvetaieva, para contralto e piano (1973), Schostakovich leva ainda mais longe a sua identificação com o destino do Poeta, que assumira na *Sinfonia nº 14*, estabelecendo uma ligação com as *Canções e Danças de Morte* de Mussorgsky, que orquestrara em 1962. Aqui, escolhe poemas de diferentes épocas da vida, aliás não muito longa, de Marina Tsvetaieva, concluindo com um dos 13 poemas dedicados por Tsvetaieva a Anna Akhmátova, de 1913. O arco desenhado por estes poemas constitui uma autêntica consagração da imortalidade do Poeta, ou melhor, da eternidade da sua condição, acima e ao lado das circunstâncias temporais em que foi obrigado a viver. Schostakovich escrevera estas canções para uma voz rouca e cansada de mezzo-soprano, uma voz que tivesse “fumado muito e chorado muito”, possivelmente à medida do que imaginava ter sido a tumultuosa existência de Tsvetaieva, cuja poesia lhe serviu de livro de cabeceira durante as suas últimas semanas de vida, no Verão de 1975. Mas o fumo e as lágrimas eram metáfora que também se aplicava a

ele, dividido entre a fidelidade ao seu impulso artístico e a submissão aos constrangimentos políticos do seu tempo.

A série sobre versos de Miguel Ângelo, composta em 1974, é uma declinação em 11 andamentos de temas que constituem uma espécie de sumário da vida de Schostakovich, tal como ele a via: Verdade, Amor, Cólera, Exílio, Criatividade, Morte e Imortalidade. Balanço de uma existência primeiro promissora, mais tarde atormentada, por fim profundamente amarfanhada: só a música lhe permitiu sobreviver ao *mal-de-vivre* da sua condição de *homo sovieticus*.

António Mega Ferreira

Integral da Música de Câmara para Piano e Cordas de Dmitri Schostakovich

Ao realçar a importância de Dmitri Schostakovich na História da Música, o musicólogo Lev Mazel escreveu: “Se a cultura humana não sucumbir, a obra, a vida e a personalidade de Dmitri Schostakovich serão estudadas profundamente durante séculos e séculos. Da mesma forma que cada detalhe relativo a Beethoven atrai não só a atenção de especialistas, mas também de um vasto número de pessoas, cada detalhe da vida e obra de Schostakovich será também relevante para a posteridade.”. Que sabemos sobre a vida de Schostakovich? Que foi cheia, agitada, passada sob constante escrutínio público e sem abrandamento criativo até ao final. O que alguns amigos e membros da sua família conseguiram vivenciar foi a imagem do cidadão comprometido com a sua responsabilidade cívica mas, acima de tudo, do criador comprometido e dedicado como poucos à sua arte, imagem que começou a alterar-se após a sua morte, assim que memórias, diários e cartas começaram a ser publicadas, um processo que escalou rapidamente no período pós-soviético e que conheceu um desenvolvimento que tem contribuído para uma reavaliação sobre Schostakovich no período pós-Guerra Fria e sobre todo o fenómeno da cultura soviética. A recepção póstuma a Schostakovich e à sua música, para além do reconhecimento geral do seu valor artístico, tornou-se um assunto de fascínio interminável

para músicos, musicólogos, jornalistas e público em geral. Grandes debates ocorrem ainda hoje sobre o conteúdo extra musical da sua obra, destacando-se o cunho autobiográfico que Schostakovich colocou explicitamente em algumas obras - por exemplo, no *8º Quarteto de Cordas*, na *10ª Sinfonia*, nos *1.ºs Concertos para Violino e Violoncelo* ou na *Sonata para Violino e Piano* -, ao utilizar a sua assinatura musical oculta DSCH, o célebre motivo musical “Ré, Mi bemol, Dó, Si” decorrente das primeiras letras dos seus nome e apelido que, em alemão, correspondem a notas musicais: Dmitri SHostakovich = DSCH = Ré, Mi bemol, Dó, Si.

A 5 de Janeiro de 1944, Dmitri Schostakovich escreve numa carta a Antal Molnár: “A música de câmara exige do compositor a mais perfeita das técnicas e a maior das profundezas de pensamento. Não fujo à verdade se afirmar que, por vezes, por detrás do “brilho” do som orquestral esconde-se a pobreza de pensamento. Compor obras de música de câmara é, para mim, significativamente mais difícil do que compor obras orquestrais... A pobreza de pensamento na música de câmara é simplesmente insuportável.” No enorme mundo da música de Schostakovich, a obra de música de câmara tem um lugar de destaque, quer pela extensão, quer pela indiscutível qualidade e conteúdo artístico. Estende-se por todo o seu diapasão temporal criativo, desde a juventude - o *Trio Nº 1* foi composto aos 17 anos - até à última obra - a *Sonata para Viola e Piano*, composta em 1975, ano da sua morte - e espelha todo o seu espectro ideológico-temático. Apesar de amplamente interpretada ao longo da sua vida, a obra de música de câmara, juntamente com o legado pianístico, manteve-se como reduto de toda a sua pujança e liberdade artística. Enquanto pianista, Schostakovich dedicou-se também muito à música de câmara, não só da sua autoria, mas também de outros compositores, e é muito relevante a influência mútua das duas linhas de criação artística de Schostakovich na sua música de câmara: enquanto compositor e enquanto intérprete. Um dos factos relevantes da sua biografia é a atmosfera musical em que decorreram os anos da sua infância, um ambiente bastante ligado à música de câmara que deixou no espírito do jovem Schostakovich uma semente para toda a vida. Na já citada carta para Molnár, Schostakovich escreve: “As minhas primeiras lembranças musicais estão associadas à música de câmara. Até agora, amo-a ardentemente.”

Schostakovich compôs a sua primeira obra de música de câmara em 1923, com 17 anos, enquanto aluno do Conservatório de Petrogrado (antiga São Petersburgo), o **Trio Nº 1 Opus 8 para Piano, Violino e Violoncelo**, também intitulado "Poema". Frequentava então duas faculdades - piano e composição - e trabalhava ainda como pianista acompanhador de filmes mudos, devido a uma precária situação financeira após a morte do seu pai em 1922. Com falta de tempo para estudar, Schostakovich ensaiou até à exaustão o seu *Trio Nº 1* durante projecções de filmes mudos no cinema onde trabalhava, como recordou a sua irmã Zoya. A génese desta obra de juventude, que impressiona pela grande qualidade técnica e expressividade, está relacionada com circunstâncias pessoais: o *Trio* é dedicado a Tatiana Glivenko, que conheceu na Crimeia no Verão de 1923 e com quem manteve a sua primeira e intensa relação amorosa até 1929.

A **Sonata para Violoncelo e Piano Opus 40** foi composta em 1934, também num momento de grande tumulto amoroso, quando Schostakovich estava envolvido num caso com a tradutora Elena Konstantinovskaya. A estreia deu-se a 25 de Dezembro de 1934, na Sala Pequena da Filarmonia de Leninegrado, com o compositor ao piano e acompanhado ao violoncelo pelo seu amigo Viktor Kubatsky, a quem a obra foi dedicada. Entre os quatro andamentos desta obra- prima de grande fluência e inspiração, destaca-se o *Largo*, o coração expressivo da obra e uma bela meditação lírica que é um dos seus primeiros monólogos *pushkinianos*. A *Sonata Opus 40* tornou-se a peça mais tocada para violoncelo e piano do século XX e o próprio Schostakovich interpretou-a por diversas ocasiões em concertos com violoncelistas como Daniil Shafran, Sviatoslav Knushevitsky e Mstislav Rostropovich, com quem a gravou em 1959. O **Moderato para Violoncelo e Piano** foi publicado pela primeira vez em 1986 na revista "Sovetskaya Musyka". O manuscrito do *Moderato* foi encontrado postumamente, juntamente com o da *Sonata para Violoncelo e Piano Opus 40*. É uma breve peça de carácter lírico e restam poucas dúvidas que será contemporânea da *Sonata Opus 40*.

O **Quinteto Opus 57** foi composto em 1940 e é uma obra de um compositor de 34 anos que, após um início de carreira vertiginoso, sofreu a força arbitrária do regime soviético quando, em 1936, o jornal Pravda classificou a sua ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* como "Cacofonia em vez de Música". Mas, em 1940, aquando da composição do *Quinteto Opus 57*, a sua alegria de viver

não tinha desaparecido e a obra combina introspecção ascética com fantasia e optimismo. O pianista e pedagogo russo Henrich Neuhaus expressou a sua admiração pelo *Quinteto Opus 57* nas seguintes palavras: “É impossível imaginar uma forma mais perfeita e com tamanha riqueza de detalhe. Uma obra que, apesar de conter episódios da mais profunda dor, seja tão espirituosa, com humor cáustico, uma obra que projecte os sentimentos íntimos nos aspectos exteriores seguindo o seguinte princípio: eu sou o mundo e o mundo sou eu.”. Schostakovich considerava o *Quinteto Opus 57* uma das suas obras favoritas e interpretou-o em mais de 70 ocasiões com o Quarteto de Cordas Beethoven e ainda com os Quartetos Glazunov, Komitas e Borodin.

A partir dos anos 40, a actividade performativa de Schostakovich focou-se nas suas obras: a *Sonata para Violoncelo e Piano*, o *Quinteto* e o ***Trio Nº 2 Opus 67 para Piano Violino e Violoncelo***, composto em 1944. Este *Trio Nº 2* está profundamente associado ao sofrimento pessoal causado pela morte de um amigo muito próximo, o musicólogo Ivan Sollertinsky, a cuja memória a obra é dedicada. Ao saber da morte súbita e inesperada de Sollertinsky, Schostakovich escreveu numa carta a Isaak Glickmann: “Não tenho palavras para expressar a dor que me atormenta. É muito difícil ultrapassar este sofrimento...”. Poucos dias após a morte do seu amigo, começou então a compor o *Trio Opus 67* mas a sua música ultrapassa o seu sofrimento pessoal para o âmbito do sofrimento universal. Escrito durante os anos da 2ª Grande Guerra, juntamente com as suas 7ª e 8ª *Sinfonias*, o *Trio Opus 67* expressa o sofrimento e a revolta perante os horrores da guerra; nunca o tema da guerra tinha sido utilizado com tal dimensão e profundidade na música de câmara. É de realçar a inclusão de temas de origem judaica no último andamento, uma dança macabra, provável reflexo dos relatos de guerra que traziam as notícias da descoberta da barbárie cometida nos campos de concentração nazis.

Nos anos 50, Schostakovich fez diversas digressões pela União Soviética interpretando as suas obras camerísticas, mas a partir dos anos 60, as suas aparições como pianista tornaram-se cada vez mais esporádicas devido aos problemas de saúde que lhe limitavam os movimentos das mãos, às diversas obrigações sociais e a um enorme trabalho de composição. A sua última actividade como pianista é a gravação de 1968, com David Oistrakh, da ***Sonata Opus 134 para Violino e Piano***, feita no apartamento do grande violinista russo. Esta *Sonata* foi composta para

o 60º aniversário de Oistrakh que, a 3 de Maio de 1969, estreou-a na companhia de Sviatoslav Richter. Schostakovich anunciou os títulos dos andamentos numa entrevista dada na semana anterior à estreia - 1º Pastoral, 2º Allegro furioso, 3º Tema com variações - mas, à semelhança do ocorrido com outras obras dos seus últimos anos, decidiu retirar os títulos aquando da publicação. Viktor Bobrovsky escreveu que se trata de “uma das composições mais significativas e ao mesmo tempo mais enigmáticas de Schostakovich”. Na *Sonata Opus 134*, o seu pensamento conceptual e filosófico eleva-se e abarca novas dimensões de Tempo, Espaço e Ser, exigindo dos músicos e dos ouvintes uma grande concentração intelectual e emotiva.

A última obra de Schostakovich é a ***Sonata Opus 147 para Viola e Piano***. Composta em 1975, nos últimos meses de vida, é dedicada a Fiodor Druzhinin, violetista do Quarteto Beethoven, que fez a estreia da obra com o pianista Mikhail Muntian a dia 25 de Setembro de 1975, no mês seguinte à morte de Schostakovich. O carácter tímbrico expressivo e por vezes introspectivo da viola estaria em unísono com o pensamento e o sentimento do compositor no último período de criação. Schostakovich anunciou a Druzhinin os títulos dos três andamentos - 1º Novela, 2º Scherzo, 3º Adagio em memória do grande compositor ou Adagio em memória de Beethoven - mas não incluiu os títulos no manuscrito. Como noutras obras de Schostakovich, na *Sonata Opus 147* encontramos autocitações musicais e reminiscências de obras de outros compositores. O 2º andamento é construído com base na ópera inacabada de Schostakovich sobre “Os Jogadores” de Nikolai Gógol. É muito relevante a utilização, nos 2º e 3º andamentos, do tema do Prelúdio da sua *Suite Opus 6 para 2 Pianos*, composta em 1922, aos 16 anos, em memória do seu pai falecido nesse mesmo ano. No 3º andamento, surge ainda o tema inicial da sua *14ª Sinfonia: “De profundis”*. De outros compositores, é de destacar a referência inicial ao *Concerto para Violino e Orquestra* de Alban Berg (“*Em Memória de um Anjo*”) e as significativas reminiscências de Beethoven no 3.º andamento, com citações da *Sonata quasi una Fantasia Opus 27 N.º 2* de Beethoven (a chamada “*Sonata ao Luar*”) e da *Sonata Opus 47 para Violino e Piano* (“*Sonata Kreutzer*”). Na *Sonata Opus 147* reina o lirismo de cariz filosófico; às novas dimensões de Tempo, Espaço e Ser, que aparecem na *Sonata para Violino e Piano*, juntam-se a Morte e, em oposição, a Imortalidade.

A integral das obras de música de câmara para piano e cordas de Schostakovich é um legado que abarca as etapas fundamentais de criação do grande compositor russo e representa, assim, um todo artístico. É cada vez maior o alcance da sua música de indiscutível qualidade técnica e de profunda expressividade, uma música que encerra um ideal artístico de autenticidade, de humanismo e de forte conteúdo espiritual. E aqui encontramos uma ligação directa com Beethoven, que Schostakovich reverenciava, e com todos os grandes compositores cuja música tem a inextinguível qualidade de captar públicos muito para além do seu tempo.

Filipe Pinto-Ribeiro

DSCH – Schostakovich Ensemble

O DSCH - Schostakovich Ensemble é um projeto de dimensão internacional, sediado em Lisboa, fundado por Filipe Pinto-Ribeiro em 2006, ano do centenário do nascimento do compositor Dmitri Schostakovich, a quem presta homenagem com o seu nome e com a respetiva famosa assinatura musical DSCH.

Agrupamento musical de geometria variável, constitui uma plataforma de encontro e interação de músicos de excelência. O vasto repertório do Schostakovich Ensemble integra obras de diversas épocas e estilos musicais, de Bach a Schumann, de Mozart a Messiaen, de Haydn a Webern, de Brahms a Ravel, de Beethoven a Dvořák, incluindo compositores portugueses, e contemporâneos, como Sofia Gubaidulina, com a qual o Ensemble estabeleceu uma estreita colaboração.

Desde a sua estreia em 2006, o Schostakovich Ensemble apresenta a sua temporada de concertos em Portugal e tornou-se em 2008 o Ensemble em Residência no Centro Cultural de Belém. Apresentou-se também em diversos países, como Espanha, França, Bélgica, Alemanha, Estónia, Suécia ou Rússia, obtendo uma grande receptividade do público e excelentes recensões da crítica musical. Ao longo da sua existência, tem contado com a participação de músicos como Corey Cerovsek, Jack Liebeck, Renaud Capuçon, Benjamin Schmid, Liza Ferschtman, Tatiana Samouil, Cerys Jones, Esther Hoppe, Philippe Graffin, Isabel Charisius, Gérard Caussé, Lars

Anders Tomter, Vladimir Mendelssohn, Adrian Brendel, Christian Poltéra, Gary Hoffman, Kyril Zlotnikov, Justus Grimm, Nicolas Altstaedt, Edgar Moreau, Tiago Pinto-Ribeiro, Silvia Careddu, Adriana Ferreira, Ramón Ortega Quero, Pascal Moraguès, Michel Portal, Pedro Carneiro, Marcelo Nisinman, José van Dam, Anna Samuil, Rosa Maria Barrantes, Eldar Nebolsin e Filipe Pinto-Ribeiro, entre outros.

Desde a sua fundação em 2006, a RDP Antena 2 gravou alguns dos seus concertos e, em 2009, o canal de televisão francês Mezzo transmitiu um concerto com obras de Haydn e Mendelssohn. O DSCH – Schostakovich Ensemble tem a direção artística de Filipe Pinto-Ribeiro.

Filipe Pinto-Ribeiro

Filipe Pinto-Ribeiro é considerado um dos músicos portugueses de maior prestígio nacional e internacional e as suas interpretações musicais, caracterizadas por profunda emoção e intelectualidade, são reconhecidas como ímpares pelo público e pela crítica especializada. Nasceu no Porto e, após estudos em diversos países, foi discípulo de Lyudmila Roshchina no Conservatório Tchaikovsky de Moscovo, onde se doutorou em 2000.

Desenvolve uma intensa atividade concertística, sendo convidado como solista pelas mais prestigiadas temporadas de concerto, festivais e orquestras de vários países. Estreou obras de vários compositores, como Marcelo Nisinman, Eurico Carrapatoso e Sofia Gubaidulina, e colabora com músicos como Corey Cerovsek, Gary Hoffman, Pascal Moraguès, Adrian Brendel, Renaud Capuçon, Gérard Caussé, José van Dam, Michel Portal, Isabel Charisius, Christian Poltéra, Rosa Maria Barrantes, Nicolas Altstaedt, Ramón Ortega Quero e Eldar Nebolsin, entre outros.

Possui uma extensa discografia com obras de Bach, Seixas, Beethoven, Mussorgsky, Tchaikovsky, Carrapatoso, Piazzolla, Debussy, Ravel, Prokofiev e Schostakovich.

Fundou o DSCH – Schostakovich Ensemble, orienta Masterclasses em Portugal e no estrangeiro e é diretor artístico do Festival e Academia “Verão Clássico”, em Lisboa. Filipe Pinto-Ribeiro é *Steinway Artist*.

Corey Cerovsek

Considerado um dos grandes violinistas da actualidade, Corey Cerovsek nasceu em Vancouver, Canadá, e graduou-se aos 12 anos na Universidade de Toronto, com medalha de ouro e as mais altas classificações. Nesse mesmo ano, foi aceite como aluno pelo lendário Josef Gingold na Universidade de Indiana, onde se graduou aos 15 anos, em matemática e em música, e concluiu os respetivos mestrado e doutoramento até aos 18 anos.

Como solista, tem-se apresentado com maestros como Zubin Mehta, Charles Dutoit, Michael Tilson Thomas, Neeme Järvi, Andrew Litton, Yoel Levi e Jesús López-Cobos, e com orquestras como as de Boston, Filadélfia, S. Francisco, Detroit, Cleveland, St. Louis, Atlanta, Baltimore, Montreal, Vancouver e Toronto, Filarmónicas de Israel e de Hong Kong, Residentie Orkest de Haia, as Sinfónicas de Praga, Berlim, Irlanda, Sydney, Melbourne e Bournemouth, Orquestra de Câmara de Viena, entre outras.

Realizou digressões por todo o mundo e as suas gravações têm recebido as melhores críticas e distinções, incluindo o Prémio Midem para a melhor gravação de música de câmara e a nomeação para os *Grammy Awards*. Corey Cerovsek toca com o lendário Stradivarius “Milanollo” de 1728, um violino que foi tocado, entre outros, por Christian Ferras, Giovanni Battista Viotti e Nicollò Paganini.

Cerys Jones

Cerys Jones nasceu em Cardiff, no País de Gales, e estudou no Royal Welsh College of Music and Drama. Graduou-se no Royal College of Music, onde estudou com Rodney Friend, Michaela Comberti, Adrian Butterfield e Gordan Nikolič, e fez uma pós-graduação na Juilliard School na classe de Lewis Kaplan.

Como violinista do Heath Quartet, Cerys Jones apresentou-se nas mais prestigiadas salas de concerto e festivais de todo o mundo, tocou em direto para as rádios britânica, francesa e alemã e gravou para as editoras Wigmore Live (Quartetos de Tippett) e Harmonia Mundi (Quartetos de Tchaikovsky e Bartók). Como solista, gravou com Katherine Broderick e James Baillieu para o CD *Chanson Perpétuelle* da editora Champs Hill. Ganhou numerosos prémios nacionais e internacionais pela sua carreira solística e camerística, incluindo o 2016 Gramophone Chamber

Award, 2013 RPS Young Artists, Borletti-Buitoni e Nordmetall Mecklenburg-Vorpommern, como membro do Heath Quartet, e os prêmios Hattori, Solti, MBF, Martin Musical Scholarship Fund e Countess of Munster, como solista.

Cerys Jones toca com um violino feito pelo luthier Melvin Goldsmith.

Isabel Charisius

Isabel Charisius é uma das maiores violetistas da sua geração. Como membro do lendário Quarteto Alban Berg, solista e Primeira Viola de grandes orquestras, Isabel tem-se apresentado regularmente nas mais importantes salas de concerto da Europa, Ásia e América. É frequentemente convidada a tocar com quartetos de cordas, ensembles e solistas de grande reputação em festivais e temporadas internacionais. Isabel Charisius é convidada como júri dos principais concursos internacionais.

Tem-se empenhado ao longo dos anos com grande dedicação na formação de jovens gerações de músicos. Isabel Charisius é reconhecida internacionalmente pelo seu ensino de viola e música de câmara. A sua atividade letiva nas universidades de Colónia e Lucerna e as suas Masterclasses em muitas instituições de prestígio deram origem a uma grande comunidade de discípulos. Ao longo dos anos, os seus alunos têm sido regularmente laureados com prêmios e bolsas de estudo e muitos fazem parte dos melhores ensembles e orquestras.

Isabel Charisius toca a extraordinária viola “ABQ” de Laurentius Storioni (1780).

Adrian Brendel

Um dos violoncelistas mais versáteis e originais da atualidade, Adrian Brendel viajou pelo mundo como solista, músico de câmara e professor. Começou a estudar violoncelo com William Pleeth, com quem desenvolveu uma profunda relação com a música de câmara. Em seguida, estudou com Alexander Baillie e Frans Helmerson em Londres e Colónia, frequentando assiduamente as masterclasses de György Kurtág, Ferenc Rados, membros do quarteto Alban Berg e seu pai, Alfred Brendel.

Uma gravação aclamada das sonatas para violoncelo e piano de Beethoven com seu pai está disponível no catálogo da Philips, gravada durante as suas digressões em 2003/2004. Projetos com compositores contemporâneos e maestros, como Kurtág, Thomas Adès e Peter Eötvös, inspiraram-no a cultivar a música contemporânea nos seus programas de concertos sempre que possível.

Muito requisitado como recitalista e solista, Adrian toca com Aleksandar Madžar, Imogen Cooper, Till Fellner, Tim Horton, Kit Armstrong, Henning Kraggerud, Lisa Batiashvili, Lars Anders Tomter e Andrej Bellow, entre outros, sendo ainda membro do Nash Ensemble. Apresenta-se com assiduidade nos mais prestigiados festivais internacionais e temporadas de concertos, sendo ainda solicitado com assiduidade por algumas das principais orquestras europeias.

Adrian Brendel é o diretor artístico do Festival Plush, que se realiza todos os verões desde 1995 em Plush, Dorset, no Reino Unido.

Production : Paraty

Directeur du label / Producer : Bruno Procopio

Prise de son, montage, mastering et direction artistique / Sound, master editing and artistic direction : Laure Casenave

Création graphique / Graphic design : Leo Caldi

Textes / Liner notes : António Mega Ferreira, Filipe Pinto-Ribeiro

Traductions / Translations : Regina Guimarães (FR), Lillian Gordis (EN)

Couverture / Cover : Françoise Ginger

Photographe / Photography : Rita Carmo (Filipe Pinto-Ribeiro), Jean-Baptiste Millot (Corey Cerovsek), Kaupo Kikkas (Cerys Jones), Tabea Vogel (Isabel Charisius), Jack Liebeck (Adrian Brendel)

Enregistrement / Recording : 12.2016, Centro Cultural de Belém, Lisboa

Accordeur piano / Piano tuner : Manuel Patrão

Piano : Steinway D-274 (Hinves Pianos)

Paraty Productions

contact@paraty.fr

www.paraty.fr

Avec le soutien de / With the support of / Com o apoio de :

Centro Cultural de Belém, Câmara Municipal de Lisboa, Direção-Geral das Artes, Fundação Millennium bcp, Bureau Export

