



auerbach » shostakovich

BALLET for a LONELY VIOLINIST
music for violin and piano

vadim gluzman » angela yoffe



SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906-1975)

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO, Op. 134 (1968) *(Sikorski)* 32'43

- 1 I. *Andante* 11'05
- 2 II. *Allegretto* 6'51
- 3 III. *Largo – Andante* 14'30

JAZZ SUITE NO. 1 for violin and piano (1934/2005) *(Sikorski)* 8'04

Transcription by Michael Gluzman of *Suite for Jazz Orchestra No. 1*

- 4 I. Waltz 2'26
- 5 II. Polka 1'42
- 6 III. Foxtrot 3'45

AUERBACH, LERA (b. 1973)

LONELY SUITE (Ballet for a Lonely Violinist), Op. 70 (2002) *(Sikorski)* 10'34

Dedicated to Vadim Gluzman

- 7 I. Dancing with Oneself. *Andante* 2'09
- 8 II. Boredom. *Moderato* 1'15
- 9 III. No Escape. *Allegro* 1'23
- 10 IV. Imaginary Dialogue. *Andantino* 3'12
- 11 V. Worrisome Thought. *Moderato* 1'05
- 12 VI. Question. *[ad lib.]* 0'56

- 13 SONATA NO. 2 FOR VIOLIN AND PIANO *(Sikorski)* 14'39
- (September 11), Op. 63 (2001) [in one movement]

TT: 67'16

VADIM GLUZMAN *violin*

ANGELA YOFFE *piano*

The public's response to 'late works' is often quite particular: some people celebrate them as visionary glimpses of the next world, other shake their heads uncomprehendingly. Take for example **Dmitri Shostakovich** and his three-movement *Sonata for Violin and Piano*, Op. 134, which he gave to his friend David Oistrakh for his sixtieth birthday in 1968 – after the original present, the *Second Violin Concerto*, had accidentally been delivered a year too early. In its concision and concentration of means, in its linear dialogue (which can scarcely be described as focusing on beauty of sound) and in its sharp, harsh expressivity, it evinces qualities that are traditionally assigned to pieces in the category of 'late works'. A further complication is that here, as in various other works from this period, Shostakovich uses the twelve-tone technique that was so much maligned – even by Shostakovich himself in his official utterances.

This occurs right at the beginning of the *Andante* (the order of movements is unusual: slow-fast-slow): the piano presents an extended twelve-tone row in octaves, which is immediately answered by its inversion – a symmetrical correspondence that is excellently suited to the passacaglia theme. The violin begins a chromatic lament that starts with Shostakovich's musical 'signature' (the notes **D**–**E** flat [**E**s in German]). Soon, however, the passacaglia – which had started so promisingly (it is surely no coincidence that its motifs of a fourth allude to Arnold Schoenberg's *First Chamber Symphony*) – is subverted and dissociated. Several new rows emerge without being able to assert themselves in the long term, and finally only the exposed nuclei of the movement remain: a minor second (**D**–**E** flat and variants thereof) and the interval of a fourth, are present as the movement, which had begun with such awareness of tradition, dies irrevocably away (*morendo*).

The middle movement, *Allegretto*, draws its conclusions from the 'failed' constructivity of the first movement. With eruptive power and an unpredictable

pattern of motion it obstinately refuses to be formally categorized. Perhaps it could most easily be interpreted as a free rondo, though it seems to rely on the suppression of certainties in favour of an impulsiveness that refers to the here and now. The third movement, on the other hand, alludes once more to the first movement both in its Apollonian creative urge and also in its motivic use of the interval of a fourth, which characterizes both the *Largo* introduction and the *Andante*. Shostakovich originally described this movement as a set of variations; it is as if the previously shattered passacaglia project were here being brought to its completion, or even contrapuntally surpassed. From the ninth variation onwards the violin's eleven-bar *pizzicato* theme – which contains all the notes of the chromatic scale except the leading note, F sharp – is faced by a twelve-tone theme. In a dramatic artistic conflict, the two protagonists' collaboration and intertwining increases until the finale dies away in the same way as the first movement – a strikingly effective cyclical device.

The Op. 134 sonata and the *Jazz Suite No. 1* from 1934 – 34 years earlier – would appear to share little more than their three-movement structure, and yet the very distance that separates them serves as a reminder of Shostakovich's vast range. He was a successor to Mahler not only in his unconditional commitment to expressivity, but also in the value he attached to 'light' music. All the same, 'light' music is by no means an easy matter, especially when it gains control over our feet. The ennoblement of the common urge to move into the art of ballet is the exclusive preserve of trained dancers, whilst for the normal concert audience it is forbidden to give way to any rhythmic impulse other than well-placed applause. It is not by chance that dance music, which is often regarded all too casually from an æsthetic point of view, is generally heard outside the venerable halls of purified art music with their carefully arranged seating plans. Music of an excessively rhythmic nature has always been perceived by the

guardians of order as ‘dirty dancing’, as an attack by sensuality upon morality. Thus Plato and Aristotle warned us about intoxicating sounds; in the nineteenth century people turned on the allegedly pernicious waltz; and otherwise highly competent musicologists called jazz ‘the most horrible betrayal of all civilized Western music’. With remarkable unanimity both the National Socialists and the Soviet authorities thus condemned jazz – the former saw it as ‘an international cultural plague masquerading as music’ released by a negro ‘jazz germ’; the latter despised it as an expression of bourgeois decadence.

Like Maurice Ravel and Igor Stravinsky, however, Shostakovich fortunately had no such blinkers: he had a pronounced weakness for the unorthodox rhythmic subtleties of jazz, which often – if in a less than prominent position – found their way into his work. The most obvious examples of this are his orchestration of the evergreen *Tea for Two* by Vincent Youmans (*Tahiti Trot*, 1928) and two *Jazz Suites* – the first from 1934, the year in which his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* was premièred, and the second from 1938, shortly after he had composed his *Symphony No. 5 in D minor*. Although the concept of ‘class enemies’ prevalent in the Soviet Union led to an even harsher condemnation of jazz than that which had already had caused considerable problems for composers in the West (America excepted), there were also more liberal phases. During one of these, in 1934, a state competition was held in Leningrad with the aim of raising the quality (!) of jazz. This was the context in which Shostakovich composed his first suite for jazz orchestra. Its three short movements – *Waltz*, *Polka* and *Foxtrot* – are written for an ensemble of saxophones, trumpets, trombone, glockenspiel, banjo, piano, violin and double bass (plus xylophone and side drum in the second movement, and extra percussion and Hawaiian guitar in the third). For all their unorthodox use of the jazz idiom they show Shostakovich’s immense versatility – which, in this arrangement from 2005 by Vadim Gluz-

man's father Michael, seems to gain even more authentic immediacy.

The Russian composer, pianist and writer **Lera Auerbach**, who emigrated to the USA after a concert tour in 1991, forged in biographical terms the link to the West that Shostakovich achieved by musical means. She also shares fundamental æsthetic beliefs with Shostakovich – not least the conviction that music is not a means of exhibiting material progress, however splendid it may be; it is instead primarily a means of expression that should not renounce any of its possibilities, especially not the gravitational centre represented by tonality. Dance plays an important role in her work, as can be seen from her successful collaboration with John Neumeier in Hamburg (*Preludes CV*, 2003; some of this music is available on BIS-CD-1242) and Copenhagen (*The Little Mermaid*, 2005). In 2002 she composed the ***Lonely Suite*** for solo violin, which bears the subtitle 'Ballet for a Lonely Violinist' and is dedicated to Vadim Gluzman. According to Lera Auerbach, it is about 'an exploration on the themes of loneliness and fragmentation' and is a work 'about one's own fears, about silence, about facing oneself without escape'. It is like 'theatrical' music that does not flatter the violinist as a stage star but to some extent takes a look inside his workshop. The first movement, *Dancing with Oneself*, shows him in an improvisatory frame of mind, continually exploring motifs in new formulations, turning them this way and that, sometimes *pizzicato*, sometimes *arco*, but finally ending in *Boredom*, the second movement, which circles around the note D – 'sadly', 'with dull, student-like sound' (according to the performance indications). In *No Escape*, on the other hand, he madly rattles the bars of his virtuoso figures and double-stops, although they still hold him captive. An *Imaginary Dialogue* then unfolds with soft, muted question-and-answer motifs, expiring in the gentlest harmonics, only to be jolted back to life by knocking sounds from the bow: *Worrisome Thought* – perhaps worrisome in that only a leading note (F sharp) is heard,

without the corresponding tonic (G)? The suite ends with a three-note *Question*, often repeated; its answer (which ought to have had something to do with the note G) is, in Ivesian manner, omitted.

Catastrophes are a timeless theme in music. Battles and wars, the sinking of the *Titanic*, the victims of the Seveso disaster, the accident on the Piper Alpha oil rig – time and again composers have described actual horrors in their music. And so the inconceivable events of 11th September 2001 were the catalyst for all types of artistic reaction. The New York-based Lera Auerbach, for instance, does not follow a clear programme in her *Sonata No.2 for violin and piano*, Op.63 with the subtitle ‘September 11’, but – like Leoš Janáček (*Piano Sonata* ‘1.X.1905’) and Shostakovich (*Symphony No.11 in G minor*, Op.103, ‘The Year 1905’) – deals with the tension by using a traditional form. Whereas Janáček and Shostakovich have provided the individual movements of their works with programmatic titles, however, Auerbach does without such narrative elements in her single-movement sonata.

‘The events of September 11th deeply affected me. I have lived in New York for over 10 years and have become a passionate New Yorker. I love this great city that can mirror everyone who is not afraid of seeing his own reflection. I started to write this piece on September 12th. Everything else had to wait. Since childhood I knew that the only way to deal with pain is by transforming it in to a work of art, into music, thus rising from the destructive forces that can be attached to painful experiences. Like the Phoenix, who dies in order to be born, this piece was born from death. All the different emotions I experienced at that time – from shock to sorrow, from mourning to hope, from anger to despair, from reminiscence to questioning – were embodied into its material.’

The far-reaching main theme, heard from the violin, spans more than two octaves and rages boisterously (‘obsessive’, to quote the performance indica-

tion). It lends its energy to the piano, which initially plays only a subsidiary role – until a *dolce* piano theme emerges, rising up from the process of dissolution with its agitated and deeply furrowed forays. This *Andante* passage ends with a luminous dialogue between the two instruments based on the first theme, which immediately emerges in emphatic, martial guise (*non legato, secco*). At the end of this section, like an aphoristic ritornello, there is a further *Andante* allusion to the main theme. This culminates in a wonderful *adagio*, intoned by the piano; the performance indication ‘nostalgically as if from the clouds of memory’ outlines the dreamy gesture of an elaborated pedal point. The main theme returns and introduces an expressive lament in the form of a solo cadenza, in which the patriotic hymn *America, the Beautiful* is heard, although it fails to assert itself. The piano begins a funeral march with bell-like parallel sevenths; this is taken up by the violin, which plays around with it figuratively and eventually reduces it to a gloomy tremolo. A modified reprise of the exposition follows, finally dying away with rapt incantations of the main theme and the motif of a third from *America, the Beautiful* in hopeful tenderness.

© **Horst A. Scholz 2006**

One of the most inspiring and dynamic artists before the public today, the Israeli violinist **Vadim Gluzman** has established himself as a performer of great depth, virtuosity and technical brilliance. Constantly lauded by critics and audiences alike, he has performed throughout the United States, Europe, Russia, Japan, Australia and Canada, as a soloist and in a duo partnership with his wife, the pianist Angela Yoffe.

In 1990, the 16-year-old Vadim Gluzman was granted five minutes to play for the late Isaac Stern. From that meeting a wonderful friendship was born. In 1994 Vadim Gluzman was the recipient of the prestigious Henryk Szeryng

Foundation Career Award. He plays the extraordinary 1690 'ex-Leopold Auer' Stradivari on extended loan to him through the generosity of the Stradivari Society of Chicago. 'In Gluzman's hands, this Strad doesn't speak: it proclaims, sings, sighs, laughs', wrote the *Detroit Times* about Vadim Gluzman's sensational début with the Detroit Symphony Orchestra under Neeme Järvi.

In recent seasons Vadim Gluzman appeared with Chicago, Cincinnati, Houston and Seattle Symphony Orchestras, Minnesota Orchestra, Munich and Dresden Philharmonic Orchestras, as well as Stuttgart Radio Orchestra, NHK Symphony Orchestra and KBS Symphony Orchestra among others. Vadim Gluzman has collaborated with many eminent conductors such as the late Lord Menuhin, Dmitri Kitayenko, Neeme Järvi, Marek Janowski, James DePreist, Jesús López-Cobos, Claus Peter Flor, James Judd and Peter Oundjian. He has also performed at important festivals such as Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Pablo Casals, Colmar, Jerusalem, the Schwetzingen Festspiele and Festival de Radio France.

Born in 1973 in the Ukraine, Vadim Gluzman began studying the violin at the age of seven. Before moving to Israel in 1990, he studied under Zakhar Bron and later under Yair Kless in Tel Aviv. He has also studied in the United States under Arkady Fomin and at the Juilliard School under the late Dorothy DeLay and Masao Kawasaki.

Admired for her outstanding musicianship, extraordinary sensitivity and virtuosity, the pianist **Angela Yoffe** has performed in the concert halls of United States, Europe, Japan and Canada. She was born in Riga, Latvia into a family of highly respected musicians. Her talent was recognized at the age of four when she began her musical education. Before emigrating to Israel she studied under Faina Bulavko and Ilze Graubini; later she studied under Victor Derevianko in Tel Aviv. Angela Yoffe continued her studies in the USA under Joaquín Achú-

carro at the Southern Methodist University in Dallas. She has been a piano assistant in the violin studio of Dorothy DeLay at the Juilliard School in New York, where she studied chamber music under Jonathan Feldman.

Angela Yoffe has received top prizes in many competitions, including the Dvarionas International Piano Competition in Lithuania. She also won the Edna Ocker Best Accompanist Award at the Corpus Christi International Competition. Her extensive collaboration with Vadim Gluzman has taken her to the festivals in Verbier and Lockenhaus, the Festival de Radio France, Colmar Festival, MIDEM Festival, Ravinia Festival, Pablo Casals Festival and the Schwetzingen Festspiele.

As a chamber musician and recitalist Angela Yoffe has performed in New York, Washington, Chicago, San Francisco, Berlin, Paris, Geneva, Rome and Tokyo. She has also appeared with the Seattle Symphony Orchestra, the Omaha Symphony Orchestra and with New York's Jupiter Symphony Orchestra under the batons of Gerard Schwarz, Victor Yampolsky and the legendary Jens Nygaard.



VADIM GLUZMAN • ANGELA YOFFE

Mit „Spätwerken“ hat es im allgemeinen eine eigenartige Bewandnis – die einen feiern sie als visionäre Ausblicke ins Jenseits, die anderen schütteln verständnislos den Kopf. Ähnlich erging es **Dmitri Schostakowitsch** mit seiner dreisätzigen *Sonate für Violine und Klavier* op. 134, die er 1968 seinem Freund David Oistrach zum 60. Geburtstag schenkte (nachdem das eigentlich als Gabe für diesen runden Geburtstag vorgesehene 2. *Violinkonzert* versehentlich ein Jahr zu früh verschenkt worden war). In der Verknappung und Verdichtung der Mittel, ihrer linearen, kaum auf volltönenden „Schönklang“ ausgerichteten Dialogik und der herben, spröden Expressivität weist sie Merkmale auf, die traditionell der Kategorie „Spätwerk“ zugeordnet werden. Erschwerend kam hinzu, daß Schostakowitsch sich hier wie in verschiedenen anderen Kompositionen jener Zeit die – auch von Schostakowitsch selber in offiziellen Verlautbarungen – so diffamierte Zwölftontechnik anverwandelte.

Gleich der Beginn des *Andante* (die ungewöhnliche Satzfolge ist: langsam-schnell-langsam) zeigt dies: Im Oktavunisono entfaltet das Klavier eine erweiterte Zwölftonreihe, die sofort von ihrer Umkehrung beantwortet wird – eine symmetrische Korrespondenz, die trefflich zum Passacagliathema taugt. Die Violine stimmt ein chromatisches, mit Schostakowitschs Tonsignet (den Initialen D-ES) anhebendes Lamento an, aber bald schon wird die so vielversprechend begonnene Passacaglia (deren Quartenmotivik wohl nicht von ungefähr auf Arnold Schönbergs *Kammersymphonie Nr. 1* verweist), zersetzt, dissoziiert, mehrere neue Reihengedanken drängen an die Oberfläche, ohne sich langfristig behaupten zu können, bis am Ende allein die entblößten Kernelemente des Satzes übrigbleiben: die kleine Sekunde (D-Es und Varianten) und das Quartintervall, in deren Beisein der so traditionsbewußt begonnene Satz ausweglos erstirbt (*morendo*).

Der Mittelsatz, *Allegretto*, zieht die Konsequenzen aus der „gescheiterten“ Konstruktivität des Vordersatzes: Mit eruptiver Gewalt und vagierender Motorik

widersetzt er sich hartnäckig der formalen Bändigung. Vielleicht am ehesten noch als freies Rondo deutbar, scheint es ihm doch gerade um die Suspension von Gewißeiten zugunsten einer auf sich selbst, auf das Hier und Jetzt verweisenden Impulsivität zu gehen. Der dritte Satz dagegen knüpft sowohl mit seinem apollinischen Gestaltungswillen wie auch in der Quartmotivik, die die *Largo*-Einleitung und das *Andante* prägt, wieder an den ersten Satz an. Schostakowitsch hat diesen Satz ursprünglich als Variationensatz bezeichnet, denn hier wird gleichsam das ehemals zerborstene Passacagliaprojekt vollendet, ja, kontrapunktisch überhöht: Dem elftaktigen Pizzikato-Thema der Geige, das bis auf den Leitton fis alle Töne der chromatischen Tonleiter enthält, tritt ab der neunten Variation ein Zwölftonthema gegenüber. In kunstvoll-dramatischer Auseinandersetzung steigert sich das Mit- und Ineinander der beiden Protagonisten bis das Finale verklängt, wie bereits der erste Satz verklungen war – ein zyklischer Rückgriff von frappierender Wirkung.

Scheinbar wenig mehr als die Dreisätzigkeit verbindet die *Sonate* op. 134 mit der 34 Jahre zuvor, 1934, entstandenen *Jazz-Suite Nr. 1* – und doch wird gerade in solcher Distanz der immense ästhetische Facettenreichtum Schostakowitschs deutlich, der ein Nachfahre Mahlers nicht nur in der unbedingten Konsequenz des Expressiven, sondern auch in der Wertschätzung der „leichten“ Musik war. Zumal die „leichte“ Musik ja keine so einfache Sache zu sein scheint, erst recht, wenn sie in die Beine geht. Nur geschulten Tänzern ist es vorbehalten, den allfälligen Bewegungsdrang zur (Ballett-)Kunst zu veredeln, während es dem gewöhnlichen Konzertpublikum untersagt ist, rhythmischen Impulsen anders als durch wohlplaziertes Klatschen nachzugeben – nicht ohne Grund erklingt die ästhetisch oft allzu leichtgenommene Tanzmusik in der Regel andernorts, jenseits der heiligen und systematisch bestuhlten Hallen geläuterter Kunstmusik. Ob Platon und Aristoteles vor berausenden Klängen warnten, ob man sich im

19. Jahrhundert gegen den angeblich verderblichen Walzer wandte oder ob ansonsten durchaus respektable Vertreter der Musikwissenschaft den Jazz „den scheußlichsten Verrat an aller abendländischen Zivilisationsmusik“ nannten – allzu Rhythmusbetontes wurde von den Hütern irgendwelcher Ordnung noch stets als *dirty dancing*, als Angriff der Sinnlich- auf die Sittsamkeit begriffen. In bemerkenswerter Einmütigkeit verdammten daher sowohl die Nationalsozialisten als auch die sowjetischen Machthaber den Jazz – die einen sahen in ihm eine „als Musik getarnte internationale Kulturpest“, ausgelöst von einem negroiden „Jazz-bazillus“, die anderen verachteten ihn als Ausdruck bourgeoiser Dekadenz.

Ähnlich wie Maurice Ravel und Igor Strawinsky fehlten Schostakowitsch solche Scheuklappen glücklicherweise – er hatte ein ausgesprochenes Faible für die unorthodoxen rhythmischen Feinheiten des Jazz, die mehrfach – wenngleich an weniger prominentem Ort – in sein Schaffen Einlaß fanden. Die offenkundigsten Beispiele hierfür sind seine Orchestrierung des Evergreens *Tea for Two* von Vincent Youmans (*Tahiti Trot*, 1928) sowie zwei *Jazz-Suiten* – die eine 1934, im Jahr der Uraufführung seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* entstanden, die andere 1938, kurz nach der Komposition der *Symphonie Nr. 5 d-moll*. Obwohl die Verdammung des Jazz, die bereits den Komponisten im (nicht-amerikanischen) Westen genug Probleme bereitete, in der UdSSR durch die Klassenfeind-Ideologie noch beträchtlich verschärft wurde, gab es auch liberalere Phasen. In einer solchen fand 1934 in Leningrad ein staatlich organisierter Wettbewerb zur Hebung des Qualitätsniveaus (!) im Jazz statt, für den Schostakowitsch seine erste Suite für Jazzorchester komponierte. Ihre drei kurzen Sätze – *Walzer*, *Polka* und *Foxtrott* – sind komponiert für ein Ensemble aus Saxophonen, Trompeten, Posaune, Glockenspiel, Banjo, Klavier, Violine und Kontrabaß (im zweiten Satz ergänzt um Xylophon und kleine Trommel, im dritten um weiteres Schlagwerk und Hawaiigitarre) und sie zeigen bei aller unorthodoxen Anverwandlung

des Jazz-Idioms den immensen Facettenreichtum Schostakowitschs, der in der von Vadim Gluzmans Vater Michael im Jahr 2005 angefertigten Bearbeitung für Violine und Klavier an authentischer Direktheit eher noch zu gewinnen scheint.

Lera Auerbach, die russische Komponistin, Pianistin und Autorin, die 1991 nach einer Konzertreise in die USA auswanderte, hat den von Schostakowitsch mit musikalischen Mitteln unternommenen Brückenschlag in den Westen biographisch vollzogen. Mit Schostakowitsch teilt sie zudem grundsätzliche ästhetische Prämissen – nicht zuletzt die Überzeugung, daß Musik kein Schauplatz eines wie auch immer gearteten Materialfortschritts ist, sondern primär ein Ausdrucksmedium, das sich um keine seiner Möglichkeiten bringen sollte, insbesondere nicht um das Gravitationszentrum Tonalität. Und auch der Tanz spielt in ihrem Schaffen eine nicht unbeträchtliche Rolle, wie namentlich die erfolgreichen Kooperationen mit John Neumeier in Hamburg (*Preludes CV*, 2003 – die dort u.a. verwendeten 24 *Präludien* für Violine und Klavier op.46 sind erhältlich auf BIS-CD-1242) und Kopenhagen (*Die kleine Meerjungfrau*, 2005) belegen. Im Jahr 2002 komponierte sie die Vadim Gluzman gewidmete ***Lonely Suite*** für Violine solo, die den Untertitel „Ballett für Sologeiger“ trägt. Es handelt sich, so Lera Auerbach, um eine „Erkundung der Themen ‚Einsamkeit‘ und ‚Gebrochenheit‘“, um ein Werk, das sich „mit den eigenen Ängsten beschäftigt, mit der Stille und der unentrinnbaren Selbstschau“. *Lonely Suite* ist gleichsam „szenische“ Musik, die nicht dem Bühnenstar im Geiger schmeichelt, sondern gewissermaßen einen Blick in seine Werkstatt wirft. Der erste Satz, *Dancing With Oneself*, zeigt ihn gleichsam extemporierend, Motive in immer neuen Ansätzen erkundend, hin und her wendend, mal *pizzicato*, mal gestrichen, schließlich aber in *Langeweile (Boredom)* mündend, wenn der zweite Satz den Ton d umkreist – „traurig“, mit „fadem Klang, wie ein Schüler“ (so die Vortragsbezeichnungen). *No Escape (Kein Ausweg)* dagegen läßt ihn ge-

radezu manisch an den Gittern seiner virtuoson Spielfiguren und Doppelgriffe rütteln, denen er dennoch verhaftet bleibt. Mit sanfter, sordinierter Frage- und Antwortmotivik entfaltet sich daraufhin ein *Imaginärer Dialog*, der in zartesten Flageolett-Tönen verhaucht, um von den Klopferäuschen des Bogens aufgescheucht zu werden: *Beunruhigender Gedanke* (*Worrisome Thought*) – vielleicht jener, daß, wie hier, nur ein Leitton (fis), aber nicht der dazugehörige Grundton (g) erklingt? Die Suite schließt mit einem mehrfach wiederholten, dreitönigen *Fragemotiv* (*Question*), dessen Beantwortung (sie hätte wohl ebenfalls einiges mit dem Ton g zu tun) in Ives'scher Manier ausbleibt.

Katastrophen sind ein leider zeitloses Thema der Musik. Schlachten und Kriege, der Untergang der *Titanic*, die Opfer von Seveso, das Unglück auf der Bohrinsel Piper Alpha – immer wieder haben Komponisten in ihrem Schaffen reale Schrecken verarbeitet. So riefen auch die unfabbaren Geschehnisse vom 11. September 2001 verschiedenste künstlerische Reaktionen hervor, u.a. bei der in New York lebenden Lera Auerbach, die in ihrer *Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier* op. 63 mit dem Untertitel „Der 11. September“ indes keiner offenkundigen Programmatik folgt, sondern – wie etwa Leoš Janáček (*Klaviersonate* „1.X.1905“) und Schostakowitsch (*Symphonie Nr. 11 g-moll* op. 103, „Das Jahr 1905“) – die Spannungen auf der Folie einer traditionellen Form austrägt. Während aber Janáček und Schostakowitsch die Einzelsätze mit programmatischen Überschriften versehen haben, verzichtet Auerbach in ihrem einsätzigen Werk auf solche narrativen Elemente.

„Die Ereignisse des 11. Septembers“, so die Komponistin, „haben mich zutiefst bewegt. Ich lebe seit mehr als zehn Jahren in New York und bin eine leidenschaftliche New Yorkerin geworden. Ich liebe diese große Stadt, in der sich ein jeder spiegeln kann, der keine Angst vor seinem eigenen Spiegelbild hat. Mit der Komposition dieses Stücks habe ich am 12. September begonnen.

Alles andere mußte warten. Schon als Kind merkte ich, daß der einzige Weg, mit Schmerz umzugehen, darin besteht, ihn in Kunst zu verwandeln, in Musik, um den zerstörerischen Kräfte zu entgehen, die schmerzvollen Erfahrungen anhaften können. Wie der Phönix, der stirbt, um geboren zu werden, ist dieses Stück aus Tod geboren. All die verschiedenen Emotionen, die ich seinerzeit durchlebte – von Schock bis Gram, von Trauer bis Hoffnung, von Wut bis Verzweiflung, von der Erinnerung bis zur Befragung –, sind in das Material eingeflossen.“

Unbändig und „obsessiv“ (Spielanweisung) wütet das ausgreifende, mehr als zwei Oktaven durchmessende Hauptthema in der Violine, die ihre Energie dem anfangs nur sekundierenden Klavier weiterreicht, bis aus dem Auflösungsprozeß ihrer erregten, abgründig zerfurchten Exkurse ein *dolce*-Thema im Klavier entsteigt. Dieser *Andante*-Teil verklingt mit einem verklärten Dialog der beiden Instrumente über das erste Thema, das alsbald in markant-martialischem Gewand *non legato, secco* auftritt. Am Ende dieses Abschnitts steht wie ein aphoristisches Ritornell ein erneuter *Andante*-Anklang an das erste Thema, welches in ein wundersames, vom Klavier intoniertes *Adagio* ausläuft, dessen Spielanweisung „nostalgically as if from the clouds of memory“ den traumverlorenen Gestus eines elaborierten Orgelpunkts umreißt. Erneut meldet sich das Hauptthema zu Wort und leitet ein expressives Lamento in Gestalt einer Solokadenz ein, in der die patriotische Hymne *America, the Beautiful* anklingt, ohne sich behaupten zu können. Das Klavier stimmt einen Trauermarsch mit glockengleichen Septimparallelen ein, der von der Violine aufgegriffen, figurativ umspielt und schließlich bis zum düsteren Tremolo dissoziiert wird. Es folgt die modifizierte Reprise der Exposition, die schlußendlich mit entrückten Beschwörungen des Hauptthemas und dem Terzmotiv aus *America, the Beautiful* in hoffender Zartheit verhallt.

© Horst A. Scholz 2006

Als Musiker mit großer Tiefe, Virtuosität und technischer Brillanz hat sich der israelische Violinist **Vadim Gluzman** den Rang eines der bemerkenswertesten und vielseitigsten Künstler unserer Zeit erworben. Von Kritikern und Publikum gleichermaßen gefeiert, tritt er als Solist oder als Duopartner mit seiner Frau, der Pianistin Angela Yoffe, in den USA, Europa, Russland, Japan, Australien und Kanada auf.

Als sechzehnjähriger hatte Vadim Gluzman 1990 die Möglichkeit, für fünf Minuten Isaac Stern vorzuspielen, eine Begegnung, aus der eine wunderbare Freundschaft entstand. 1994 gewann er den renommierten Henryk Szeryng Foundation Career Award. Er spielt die einzigartige „ex Leopold Auer“-Stradivari, eine großzügige Dauerleihgabe der Stradivarigesellschaft von Chicago. Über Gluzmans sensationelles Debüt mit dem Detroit Symphony Orchestra unter Leitung von Neeme Järvi schrieb die Detroit Times: „In Gluzmans Händen spricht die Stradivari nicht, sie verkündet, singt, seufzt, lacht.“

Vadim Gluzman spielt u.a. mit den Symphonieorchestern von Chicago, Cincinnati, Houston und Seattle, dem Minnesota Orchestra, den Münchener und Dresdener Philharmonikern sowie dem Radiosinfonieorchester Stuttgart, dem NHK Symphony Orchestra und dem KBS Symphony Orchestra. Er arbeitet mit bedeutenden Dirigenten zusammen, darunter Lord Menuhin, Dmitrij Kitajenko, Neeme Järvi, Marek Janowski, James DePreist, Jesús López-Cobos, Claus Peter Flor, James Judd und Peter Oundjian. Auch tritt er bei so bedeutenden Festivals wie jenen in Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Colmar und Jerusalem, dem Pablo Casals-Festival, den Schwetzingen Festspielen und dem Festival de Radio France auf.

1973 in der Ukraine geboren, begann Vadim Gluzman im Alter von sieben Jahren mit dem Violinspiel. Bereits vor seinem Umzug nach Israel 1990 studierte er bei Zakhar Bron und später bei Yair Kless in Tel-Aviv. In den USA

studierte er bei Arkady Fomin und an der Juilliard School bei Dorothy DeLay und Masao Kawasaki.

Bewundert für ihre außerordentliche Musikalität, Sensibilität und Virtuosität, tritt die Pianistin **Angela Yoffe** in Konzertsälen der USA, Europa, Japan und Kanada auf. Angela Yoffe wurde in Rīga, Lettland, in einer Familie von hoch angesehenen Musikern geboren. Ihr Talent wurde schon früh entdeckt, worauf sie als Vierjährige mit dem Musikunterricht begann. Bevor sie nach Israel auswanderte, studierte sie bereits bei Faina Bulavko und später bei Victor Deravianko in Tel-Aviv. In den USA setzte sie ihre Studien bei Joaquín Achúcarro an der Southern Methodist University in Dallas fort. Auch war sie Klavierassistentin im Violinstudio von Dorothy DeLay an der Juilliard School in New York, wo sie Kammermusik mit Jonathan Feldman studierte.

Angela Yoffe ist Preisträgerin zahlreicher Wettbewerbe, darunter der Dvarionas International Piano Competition in Litauen. Beim Corpus Christi International Competition wurde ihr der „Edna Ocker Best Accompanist Award“ zugesprochen. Durch ihre intensive Zusammenarbeit mit dem Violinisten Vadim Gluzman spielte sie auf Festivals in Verbier und Lockenhaus, Colmar, Ravinia, dem Festival de Radio France, dem MIDEM-Festival, dem Pablo Casals-Festival und den Schwetzingen Festspielen.

Als Kammermusikerin und Solistin tritt Angela Yoffe in New York, Washington, Chicago, San Francisco, Berlin, Paris, Genf, Rom und Tokio auf. Sie spielte bisher mit Orchestern wie dem Seattle Symphony Orchestra, dem Omaha Symphony Orchestra und dem New York's Jupiter Symphony Orchestra unter der Leitung von Gerard Schwarz, Victor Yampolsky und dem legendären Jens Nygaard.

Les « œuvres tardives » jouissent, en général, d'un statut particulier. D'aucuns voient en elles un regard visionnaire sur l'au-delà pendant que d'autres secouent la tête, sans comprendre. On assiste à un cas semblable avec **Dimitri Chostakovitch** et sa *Sonate pour violon et piano* op. 134 en trois mouvements, offerte en cadeau à son ami David Oïstrakh en 1968 à l'occasion de son soixantième anniversaire (le *second Concerto pour violon*, également un cadeau prévu pour cette occasion, avait été offert par inadvertance une année trop tôt). La raréfaction et la concentration du matériau, son dialogisme linéaire qui tient à peine compte d'un « beau son » retentissant ainsi que l'expressivité sèche et peu avenante sont autant de caractéristiques qui, traditionnellement, s'appliquent aux « œuvres tardives ». D'autant plus qu'ici, Chostakovitch comme d'autres de ses contemporains a recours à la musique sérielle tant décriée, notamment par lui-même dans un communiqué officiel.

On le constate dès le début de l'*Andante* (les mouvements suivent un schéma inhabituel, lent-vite-lent) : dans un unisson à l'octave, le piano expose la série de douze sons, à laquelle répond immédiatement son renversement, une correspondance symétrique qui convient parfaitement à un thème de passacaille. Le violon entre avec un lamento chromatique débutant par les lettres initiales de Chostakovitch (écrit en allemand) : D (ré) et Es (mi bémol) mais bientôt la passacaille prometteuse (dont le recours au motif de quarte n'est pas sans rappeler la *première Symphonie de chambre* de Schönberg) est décomposée, dissociée et plusieurs ébauches de séries essaient d'émerger à l'avant-plan sans vraiment y parvenir jusqu'à la fin où seuls les noyaux dénudés du mouvement demeurent : l'intervalle de seconde diminuée (ré-mi bémol et ses variantes) et l'intervalle de quarte qui voit s'éteindre (*morendo*) le mouvement qui avait débuté de manière traditionnelle.

Le mouvement central, *Allegretto*, tire conséquence de la constructivité « raisonnable » du mouvement précédent : avec une violence éruptive et un vague

caractère motorique, Chostakovitch s'oppose avec opiniâtreté au cadre formel. Bien que ce mouvement puisse être considéré comme un rondo libre, Chostakovitch semble ici cependant justement privilégier l'abolition de certitudes au profit d'une impulsivité renvoyant à elle-même et à l'« ici et maintenant ». Le troisième mouvement en revanche se rattache au premier mouvement tant avec sa volonté créatrice apollinienne qu'avec son motif de quarts qui caractérise l'introduction *largo* et l'*andante*. Chostakovitch avait originalement conçu ce mouvement comme un thème et variations mais c'est ici que le projet de passacaille est complété, relevé contrapuntiquement certes : le thème en *pizzicato* de onze mesures au violon qui comprend toutes les notes de la gamme chromatique jusqu'au sensible fa dièse fait entendre à la neuvième variation un thème comportant les douze sons. Dans un dramatique affrontement fait avec art, l'« être ensemble » et l'« être l'un dans l'autre » des deux protagonistes s'intensifient jusqu'au finale comme on l'a déjà entendu dans le premier mouvement ; un retour cyclique à l'effet marquant.

En apparence, il n'y a guère plus que les trois mouvements qui unissent la *Sonate* op. 134 à la *Suite pour orchestre de jazz* composée trente-quatre ans auparavant. Cependant, c'est précisément à cette distance que l'on peut reconnaître l'immensité de la richesse de la palette esthétique de Chostakovitch qui peut être vu comme un successeur de Mahler, non seulement dans l'expression poussée jusqu'à sa conséquence nécessaire mais aussi dans l'appréciation de la musique « légère ». D'autant que la musique « légère » n'est pas aussi facile qu'elle le semble, à plus forte raison lorsqu'elle se destine aux pieds. Il n'est réservé qu'aux seuls danseurs formés d'anoblir par le ballet le besoin de bouger alors qu'il est interdit au public des salles de concerts de céder aux impulsions rythmiques sauf par des applaudissements aux bons endroits. Ce n'est pas sans raison que la musique de danse considérée trop souvent d'un point de vue

esthétique comme légère sonne « autrement », au-delà de la sacro-sainte musique sérieuse qui se destine systématiquement à des salles où l'on ne peut qu'être assis. Que Platon et Aristote nous aient mis en garde contre la musique envoûtante, qu'au dix-neuvième siècle on se soit détourné de la valse soi-disant perverse, que de respectables musicologues aient considéré le jazz comme « la plus ignoble trahison à la musique civilisée occidentale », finalement, toute musique à la rythmique affirmée a été constamment qualifiée de *dirty dancing* par les protecteurs d'un quelconque ordre moral ou d'attentat contre la morale et la pudeur. Dans une remarquable unanimité, les dirigeants nazis et soviétiques ont condamné le jazz, l'un voyant en lui « la peste culturelle internationale faite musique » provoquée par un « bacille du jazz » négroïde, l'autre le rejetant comme l'expression d'une décadence bourgeoise.

Comme Maurice Ravel et Igor Stravinsky, Chostakovitch ne portait heureusement pas de telles œillères et avait un faible pour les astuces rythmiques peu orthodoxes du jazz qui laissera des traces ici et là, à travers son œuvre bien qu'à des endroits de moindre importance. L'exemple le plus probant est son orchestration du tube *Tea for Two* de Vincent Youmans (*Tahiti Trot*, 1928) ainsi que ses deux *Suites pour orchestre de jazz*, l'une de 1934, l'année de la création de son opéra *Lady Macbeth de Mzensk*, l'autre de 1938, peu après avoir composé sa *cinquième Symphonie en ré mineur*. Malgré la condamnation du jazz, qui avait déjà embarrassé les compositeurs occidentaux (mais non américains), devenue plus aiguë en URSS par l'idéologie de la lutte des classes, il y eut aussi des périodes plus libérales. L'une de celles-ci eut lieu en 1934 à Leningrad où un concours fut organisé par l'état dans le but de rehausser le niveau du jazz (!) et pour lequel Chostakovitch composa sa *première Suite pour orchestre de jazz*. Les trois courts mouvements – *Valse*, *Polka* et *Foxtrott* – ont été composés pour un ensemble de saxophones, trompettes, trombone, glockenspiel, banjo, piano,

violon et contrebasse (dans le second mouvement, on entend également un xylophone et une caisse claire, et dans le troisième, une percussion supplémentaire et une guitare hawaïenne) et démontrent, avec leur transformation peu orthodoxe de l’idiome jazz, l’immensité de la palette expressive de Chostakovitch. Dans l’arrangement pour violon et piano terminé en 2005 et réalisé par le père de Vadim Gluzman, Michael, l’immédiateté authentique de la partition s’en trouve accrue.

Lera Auerbach, compositrice russe, pianiste et auteure a émigré aux États-Unis après une tournée de concerts en 1991. Elle a accompli biographiquement avec des moyens musicaux, à l’ouest, le pont construit par Chostakovitch. Elle partage d’abord avec Chostakovitch la prémisse esthétique fondamentale, pour ne pas dire la conviction, que la musique n’est pas le théâtre d’un quelconque progrès constant du matériau, mais d’abord et avant tout un moyen d’expression qui n’a à se priver d’aucune possibilité, particulièrement du centre gravitationnel que constitue la tonalité. La danse joue également dans son œuvre un rôle important comme l’attestent ses collaborations avec John Neumeier à Hambourg (*Preludes CV*, 2003, qui utilise notamment les 24 *Préludes* pour violon et piano op. 46, enregistrés chez BIS) et à Copenhague (*The Little Mermaid* [*La petite sirène*], 2005). En 2002, elle compose ***Lonely Suite*** pour violon seul qui porte le sous-titre de « Ballet pour violoniste seul » et est dédiée à Vadim Gluzman. Il s’agit, pour reprendre les mots de Lera Auerbach, d’une « exploration des thèmes de la solitude et de la fragmentation », d’une œuvre qui se concentre « sur ses propres peurs, sur le silence et sur l’affrontement avec soi-même, sans possibilité de fuite ». *Lonely Suite* est à la fois une musique « scénique » qui ne flatte pas la star de la scène qu’est le violoniste mais qui, en quelque sorte, jette un regard sur son atelier.

Le premier mouvement, *Dancing with Oneself* [*Danser avec soi*] le montre

pour ainsi dire hors de son personnage, les motifs amorçant de nouveaux débuts, se modifiant ici et là, tantôt en *pizzicato*, tantôt à l'archet, débouchant finalement dans l'ennui (*Boredom*) alors que le second mouvement tourne autour de la note ré, « triste » avec un « son mat, comme un élève » (pour reprendre les indications dans la partition). *No Escape* [*Sans issue*] en revanche lui fait jouer de manière carrément hystérique des motifs virtuoses et des passages en double-corde mais desquels il reste cependant prisonnier. Par des motifs délicats de questions et de réponses joués avec la sourdine, un *Dialogue imaginaire* se déploie qui chuchotte avec des sonorités délicates de flageolet bientôt alertées par des sonorités provenant du bouton de l'archet : *Worrisome Thought* [*Idee préoccupante*], peut-être celle qui, comme ici, fait entendre la sensible (fa dièse) mais pas la tonique (sol) ? La *Suite* se termine avec une *Question* bâtie sur un motif de trois notes, plusieurs fois répété dont la réponse (qui aurait certes à voir avec la note sol) reste sans réponse à la manière de Charles Ives.

Les catastrophes ont malheureusement toujours servi de thèmes universels pour la musique. Batailles et guerres, le naufrage du *Titanic*, les victimes de Seveso, l'accident sur la plate-forme de forage Alpha ... les compositeurs ont de tout temps utilisé des frayeurs réelles dans leurs œuvres. Les horribles événements du 11 septembre 2001 ont également provoqué différentes réactions chez les artistes, notamment chez Lera Auerbach, une New-yorkaise qui, dans sa *seconde Sonate pour violon et piano* op. 63 sous-titrée « Le 11 septembre » qui ne suit aucun programme connu (telles la *Sonate pour piano* « 1.X.1905 » de Leoš Janáček et la *onzième Symphonie en sol mineur*, op. 103 « L'année 1905 » de Chostakovitch) et où les tensions sont traduites sur le papier en une forme traditionnelle. Cependant, bien que Janáček et Chostakovitch remplissent leurs œuvres en un mouvement d'indications programmatiques, Lera Auerbach évite de tels éléments narratifs dans sa sonate, également d'un seul tenant.

« Les événements du 11 septembre m'ont grandement affectée. J'habite New York depuis plus de dix ans et je suis devenue une New-yorkaise passionnée. J'aime cette grande ville qui agit comme un miroir pour tout ceux qui n'ont pas peur de voir leur propre réflexion. J'ai commencé à écrire cette pièce le 12 septembre. Tout le reste a dû attendre. Je sais depuis que je suis enfant que la seule manière d'affronter la douleur est de la transformer en une œuvre d'art, en musique, en s'élevant à partir des forces destructrices qui peuvent être liées à des expériences douloureuses. Comme le phénix qui meurt afin de naître, cette pièce est née de la mort. Les diverses émotions que j'ai ressenties à ce moment, du choc au chagrin, de l'affliction à l'espoir, de la colère – du désespoir au souvenir – au questionnement, – ont été exprimées dans son matériau ».

Le thème principal au violon se déchaîne, indocile et « obsessif » (selon les indications de la partition), sur plus de deux octaves et transmet son énergie au piano qui, au début, ne joue qu'un rôle de second plan, jusqu'à ce qu'un thème joué *dolce* au piano émerge du processus de dissolution avec des incursions agitées et profondément sillonnées. Cette section *andante* fait entendre un dialogue transfiguré entre les deux instruments jusqu'au retour du premier thème qui revient sous un aspect à la rythmique marquée et martiale *non legato, secco*. À la fin de cette section, on entend une ritournelle, comme un aphorisme, une reminiscence *andante* du premier thème qui se déroule en un merveilleux *adagio*, joué au piano, dont l'indication prescrit « avec nostalgie, comme provenant des nuages de la mémoire » et qui esquisse le geste du rêve perdu d'un point d'orgue élaboré. Le thème principal revient à nouveau et prépare un lamento expressif sous la forme d'une cadence solo dans laquelle l'hymne patriotique *America, the Beautiful* retentit, sans parvenir à s'y maintenir. Le piano entonne une marche funèbre avec des septièmes parallèles évoquant des cloches, attaquée par le violon, qui la reprend de manière figurative jusqu'à sa dissociation par de sombres

trémolos. L'exposition est ensuite reprise, modifiée, et se conclut par l'affirmation enthousiaste du thème principal et se perd au loin avec le motif de tierce d'*America, the Beautiful* dans une fragilité porteuse d'espoir.

© *Horst A. Scholz 2006*

Un des artistes les plus inspirateurs et dynamiques du jour, le violoniste israélien **Vadim Gluzman** s'est établi comme interprète virtuose d'une grande profondeur à la technique brillante. Constamment salué par les critiques comme par le public, il s'est produit partout aux Etats-Unis, en Europe, Russie, Japon, Australie et Canada comme soliste et en duo avec son épouse, la pianiste Angela Yoffe.

En 1990 et âgé de 16 ans, Vadim Gluzman eut le privilège de jouer cinq minutes pour le regretté Isaac Stern. Une merveilleuse amitié résulta de cette rencontre. En 1994, Vadim Gluzman reçut le prestigieux Henryk Szeryng Foundation Career Award. Il joue sur l'extraordinaire «ex-Leopold Auer» Stradivari grâce au généreux prêt de longue durée de la Société Stradivari de Chicago. «Aux mains de Gluzman, ce Strad ne parle pas : il proclame, chante, soupire, rit», écrivit le *Detroit Times* après les débuts sensationnels de Vadim Gluzman avec l'Orchestre Symphonique de Détroit sous la direction de Neeme Järvi.

Au cours des dernières saisons, Vadim Gluzman a joué avec, entre autres, les orchestres symphoniques de Chicago, Cincinnati, Houston et Seattle, l'Orchestre du Minnesota, les orchestres philharmoniques de Munich et de Dresde ainsi qu'avec l'Orchestre de la Radio de Stuttgart, l'Orchestre Symphonique NHK et l'Orchestre Symphonique KBS. Vadim Gluzman a collaboré avec plusieurs chefs éminents dont Yehudi Menuhin, Dmitri Kitayenko, Neeme Järvi, Marek Janowski, James DePriest, Jésus López-Cobos, Claus Peter Flor, James Judd et Peter Oundjian. Il s'est également produit dans le cadre d'importants festivals dont ceux de Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Pablo Casals, Colmar, Jérusalem, le

Schwetzingen Festspiele ainsi que celui de Radio France.

Né en Ukraine en 1973, Vadim Gluzman a commencé à étudier le violon à sept ans. Avant d'émigrer en Israël en 1990, il étudia avec Zakhar Bron et plus tard avec Yair Kless à Tel Aviv. Il a également travaillé aux Etats-Unis avec Arkady Fomin et à l'Ecole Juilliard avec Dorothy DeLay et Masao Kawasaki.

Admirée pour sa musicalité exceptionnelle, sa sensibilité et virtuosité extraordinaires, la pianiste **Angela Yoffe** a joué dans des salles de concert des Etats-Unis, de l'Europe, du Japon et du Canada. Elle est née à Rīga en Lettonie dans une famille de musiciens hautement respectés. Son talent fut reconnu quand elle entreprit son éducation musicale à l'âge de quatre ans. Avant d'émigrer en Israël, elle a étudié avec Faina Bulavko et Ilze Graubin ; elle travailla ensuite avec Victor Derevianko à Tel Aviv. Angela Yoffe poursuit ses études aux Etats-Unis avec Joaquín Achúcarro à Dallas à la Southern Methodist University. Elle a été pianiste assistante au studio de violon de Dorothy DeLay et à l'Ecole Juilliard à New York où elle a étudié la musique de chambre avec Jonathan Feldman.

Angela Yoffe a remporté des prix dans plusieurs concours dont le Concours International de Piano Dvarionas en Lituanie. Elle a aussi gagné le prix de meilleure accompagnatrice Edna Ocker au concours international de Corpus Christi. Sa grande collaboration avec le violoniste Vadim Gluzman l'a menée aux festivals de Verbier et Lockenhaus, de Radio France, Colmar, MIDEM, Ravinia, Pablo Casals et au Schwetzingen Festspiele.

En tant que chambriste et récitaliste, Angela Yoffe a joué à New York, Washington, Chicago, San Francisco, Berlin, Paris, Genève, Rome et Tokyo. Elle s'est aussi produite avec les orchestres symphoniques de Seattle et d'Omaha ainsi qu'avec l'Orchestre Symphonique Jupiter de New York, sous la baguette de Gerard Schwarz, Victor Yampolsky et du légendaire Jens Nygaard.

INSTRUMENTARIUM

Violin: the ex-'Leopold Auer' Stradivarius, Cremona 1690

Grand piano: Steinway D. Piano technician: Lajos Toro



Recorded in June-July 2005 at the Västerås Concert Hall, Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Martin Nagorni

Recording equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;

Studer mixer; Sequoia Workstation; Sennheiser HD600 series headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2005

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photograph and artists' portrait: © Roman Malamant

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1592 © & ® 2006, BIS Records AB, Åkersberga.

Also available with
Vadim Gluzman and Angela Yoffe



Lera Auerbach
24 Preludes for Violin and Piano
BIS-CD-1242



Music for Violin and Piano by
Schnittke, Pärt, Vasks and Kancheli
BIS-CD-1392