

 **BIS** 
CD-1392 DIGITAL

time... and again

pärt vasks schnittke kancheli

vadim gluzman

angela yoffe



time... and again

SCHNITTKE, Alfred (1934-98)

Suite in the Old Style (1972) (*Musikverlag Hans Sikorski*)

16'23

for violin and piano

- | | | |
|-------|--|-------------|
| ① | I. Pastorale. <i>Moderato</i> | 3'43 |
| ② | II. Ballet. <i>Allegro</i> | 2'09 |
| ③ | III. Minuet. <i>Tempo di Minuetto</i> | 4'21 |
| ④ | IV. Fugue. <i>Allegro</i> | 2'23 |
| ⑤ | V. Pantomime. <i>Andantino</i> | 3'45 |
| <hr/> | | |
| ⑥ | Fugue for solo violin (1953) (<i>Musikverlag Hans Sikorski</i>) | 3'31 |

PÄRT, Arvo (b. 1935)

- | | | |
|-------|--|-------------|
| ⑦ | Fratres for violin and piano (1977/1980) (<i>Universal Edition</i>) | 9'59 |
| <hr/> | | |
| ⑧ | Spiegel im Spiegel for violin and piano (1978) (<i>Universal Edition</i>) | 8'17 |

VASKS, Pēteris (b. 1946)

Little Summer Music for violin and piano (1985) (*Schott Musik Int.*)

11'02

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| ⑨ | I. <i>Breit, klangvoll</i> | 1'32 |
| ⑩ | II. <i>Nicht eilend</i> | 1'26 |
| ⑪ | III. <i>Energisch</i> | 1'15 |

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 12 | IV. <i>Taurig</i> | 2'53 |
| 13 | V. <i>Heiter</i> | 1'32 |
| 14 | VI. <i>Breit, klangvoll</i> | 2'22 |
-

KANCHELI, Giya (b. 1935)

- | | | |
|----|---|--------------|
| 15 | Time... and again for violin and piano (1996) <i>(Musikverlag Hans Sikorski)</i> | 28'44 |
|----|---|--------------|
- ‘What I write is true, God knows that I am not lying’ (Gal. 1, 20)
-

Vadim Gluzman, violin
Angela Yoffe, piano

Vadim Gluzman plays the 1690
‘ex-Leopold Auer’ Stradivari
on loan to him through the
Stradivari Society of Chicago.

Vadim Gluzman and Angela Yoffe



I feel as close to the composers before Bach as to those of the twentieth century. (Giya Kancheli)

...music is neither old nor modern: it is either good or bad music, and the date at which it was written has no significance whatever. Dates and periods are of interest only to the student of musical history. [...] All old music was modern once, and much more of the music of yesterday already sounds more old-fashioned than works which were written three centuries ago. All good music, whatever its date, is ageless – as alive and significant today as it was when it was written... (Peter Warlock, 1926)

Today, one must take completely seriously many of the stylistic ‘sidetracks’ of late twentieth-century art music, trends deviating from the modernistic fast track of continuous development and complexity, including those featured on this CD: tonal traditions advocating a contemplative approach to music listening. The immense success of Henryk Górecki’s *Third Symphony* during the early 1990s – a work by a living art-music composer that made it to the pop charts – triggered a public awareness of this tradition. This musical idiom – often referred to as ‘Holy Minimalism’ and typified by works of composers such as Arvo Pärt and John Tavener, as well as Pēteris Vasks and Giya Kancheli – also draws inspiration from other traditions: from Eastern European churches, in particular the Russian Orthodox and the Eastern Roman Catholic Churches, from folk music, and from historical sources such as Mediæval and Renaissance music. But the success of this tradition also triggered a reaction: its popular success and its seemingly simplistic structures made many critics question the validity of this music. There has been a perceived overexposure of ‘Holy Minimalism’, evinced in particular by its embrace in popular music (as in the song *Gorecki* by the British group Lamb) and by Hollywood (the film music of Thomas Newman is a striking example). But popularity and structural simplicity are not crimes. The main lesson, I think, is that it reminds us that western art music can play a rôle in society other than that of a *provo-*

cateur or ‘negative mirror of society’; it can serve as a fulfilment of spiritual needs, not necessarily in a religious sense. As Alfred Schnittke noted when discussing Kancheli’s symphonies: ‘In the relatively short period of 20-30 minutes of slow music, we experience a whole lifetime, an entire history; at the same time, the drag of time is absent – we glide high over centuries as if in an aircraft, with no sensation of speed.’

Although **Alfred Schnittke** (1934-98) is rarely mentioned in the same sentence as Górecki, Pärt, Vasks and Kancheli, they share a similar background. Early works by Pärt, for example, including his *First Symphony* (BIS-CD-434), are founded upon a tradition of moderate modernism, as is Schnittke’s music. Schnittke has also made important contributions to the postmodern practice of featuring direct quotations of or allusions to historical music, particularly involving baroque music. (Works by Pärt, including *Collage sur BACH* (1964, BIS-CD-834), also utilize a collage technique.) Schnittke borrowed not only rhythmic, melodic and harmonic features from the baroque, but also formal structures, as evident in his six *Concerti Grossi*. Some of his works employ virtually all the formal devices associated with the baroque style, but not simultaneously. Instead, Schnittke juxtaposed and superimposed modernistic features within the baroque framework.

Schnittke’s *Suite in the Old Style* (1972), for violin and piano (or harpsichord; there is also a version for violin and chamber orchestra), differs from many of his later collage works. This piece is a real pastiche, somewhat similar to Peter Warlock’s *Capriol Suite* and Grieg’s suite *From Holberg’s Time*. The movements, *Pastorale*, *Ballet*, *Minuet*, *Fugue* and *Pantomime*, are conceived as a stylistically coherent whole, with a few deviations. The work could hardly be mistaken for a baroque piece, however, as there are slips into markers of a twentieth-century idiom, including the dissonant chords in the *Pantomime* and the rhythm in the *Fugue*. Three of the movements were originally written for Russian director Elem Klimov’s film *The Adventures of a Dentist* (1965). The capricious film portrays a young handsome dentist who has a magical power to extract teeth without pain, an ability that creates trouble as he encounters jealousy from colleagues. (The film was seen as an allegory of the political system and

its release was delayed.) In the film, this music is orchestrated for a chamber ensemble and illustrates mostly dialogue-free or fantasy scenes. Schnittke was a prolific film composer during the 1960s and 1970s, and wrote some sixty film scores over the course of his career. Under the Soviet system, the composer was often seen as a co-creator of the film, which made film-scoring jobs more attractive as a venue for experimentation. The Schnittke scholar Alexander Ivashkin even argues that extensive work for the cinema was a very important factor for the development of Schnittke's style. The non-linear and picture-centred mode of composition, including abrupt changes of atmosphere, simply became his everyday approach to instrumental composition.

The *Fugue for Solo Violin* (1953) is one of Schnittke's earliest works, one he composed as a nineteen-year-old student. It is an intensely difficult piece, somewhat reminiscent in style of Bartók's *Sonata for Solo Violin*, but less dissonant and of a smaller scale. The violin was to become an immensely important instrument for Schnittke. He composed a number of works for it, including solo pieces, sonatas and four concertos. During his early career, the instrument was utilized as tool for experimentation, at a time when the violin was not the preferred instrument for the avant-garde, as it carried too much historical ballast.

Arvo Pärt (b. 1935) has composed only one concerto – for the cello – yet his output for string instruments is a significant complement to his vocal compositions. *Frates* (1977 and onwards) for violin and piano belongs to a family of pieces that exists in numerous versions: for cello ensemble, for wind quintet and for string quartet (BIS-CD-574), as well as for string orchestra with percussion (BIS-CD-834), for example. A few versions were prepared by the composer, including that for violin and piano, while others were prepared by performers. *Frates* has become a classic and is probably Pärt's most performed work. The pieces have a common harmonic and melodic structure, featuring a simple melody, expanded over three unevenly divided bars, then restated in inversion, and followed by a brief interlude featuring a violin *pizzicato*. The process is repeated nine times, and the melody is moved downward in register. In most versions, this is a low-key work, in which the tension is created through repetition and

a dynamic arch form. The violin and piano version has a more dramatic affect, however, with each section featuring different rhythmic and timbral textures, like a set of variations. The piece begins with the melody in the lowest voice of a fiery arpeggiated passage, and continues with the juxtaposition of quieter as well as more forceful variations. It is a most demanding piece for the performer.

Both *Fratres* and *Spiegel im Spiegel* (*Mirror in the Mirror*; 1978), another of Pärt's best-known works, stem from a compositional technique Pärt referred to as *tintinnabuli*, the sound of small bells. Throughout these works, one voice consists of an arpeggiation of the key triad, giving a static bell-like structure, but without acoustically imitating a bell. Over the triad there sounds a mostly stepwise melody, following certain predictable patterns set for each piece. The triadic voice is hard to hear in *Fratres*, as it is mostly hidden in inner voices (one noticeable exception is in the high-pitched violin part following the initial arpeggio), but it is quite clear in *Spiegel im Spiegel*. Also the melody uses a typical feature of Pärt's: the melody constitutes scale fragments that are elaborated in a somewhat mechanical way; in *Spiegel im Spiegel* they are expanded by one note for each repetition. For Pärt, tintinnabulation is a religious representation; the melodic voice symbolizes the 'daily egoistic life of sin and suffering' while triadic voices represent 'objective realm of forgiveness'. Through this mode of composition, the two different worlds are united; they become one voice.

Spiegel im Spiegel was the last work Pärt completed before his emigration from Estonia. Another Baltic composer, **Pēteris Vasks** (b. 1946) is the only composer on this CD who still lives in his native country, Latvia. His style shows an affinity with Pärt's and Kancheli's, as evident in his string symphony *Voices*, for example. An accomplished double-bass player, Vasks has composed numerous works for strings, including his celebrated concerto for violin and strings *Distant Light* (1996/97). This concerto, written for Gidon Kremer (who has also championed the other composers on this CD), is highly virtuosic and written in a romantic tradition. *Little Summer Music* (1985) is almost its complete opposite. The piece is a charming suite of short movements. The piece serves as an excellent illustration of Vasks' style: it integrates folk elements as

well as sections of aleatory music. Vasks feels an affinity with the Polish School, particularly with Witold Lutosławski. He has even referred to Lutosławski as his favourite composer, admiring his professionalism and mode of expression. The aleatory elements in this piece create a free, improvisatory sounding tide between the violin and piano parts: the parts are not rhythmically aligned in certain sections, for example at the very beginning of the piece. Other movements, the third and fifth, are rhythmical folk-dance-like melodies.

In an interview in 1991, the Georgian composer **Giya Kancheli** (b.1935), now a resident of the Netherlands, addressed the prevalence of slow tempi in his music, which create what is sometimes referred to as 'dynamic stasis'. His observation is applicable to the music of Pärt and Vasks as well. He stated that 'the impression that water is standing while one knows perfectly well that water can't stand still. It's similar in music. One can feel as if nothing is happening, nothing is moving, and yet know at the same time that that's impossible. Music has to move. If the listener simultaneously feels the stillness and the movement, then the composer has succeeded to some degree.'

Time... and again (1996) is a work of considerable length. Indeed, it is a spiritual journey through the interaction of several musical characters. It begins with a loud bell-like gesture in the piano in dialogue with a soft chromatic motif in the violin. Other characters include a passionate descending gesture in the violin and a repeated dense diatonic chord in the piano. These motifs are elaborated following a traditional developmental approach, but despite a few rhythmically intense sections, the general atmosphere is one of serenity.

Time... and again was a commission for the Schubert bicentennial celebration at the Barbican Centre in London in 1997. As the composer recalled, 'when I realized that this work was to be performed as part of Gidon Kremer's and Oleg Maisenberg's Schubert cycle, I thought and agonized at length as to the extent to which I could incorporate hidden or obvious references to gestures from Schubert's music. After several attempts, it became clear to me that the attempt actually to realize this idea was provoking an inner resistance within me. So there remained only one solution: to rely

on my own modest experiences and to work with them.’ For Kancheli the work constitutes the conclusion of a creative period that stretched from the orchestral work *Trauerfarbenes Land (Land of the Colour of Sorrow; 1994)* to *Valse Boston* for piano and strings (1996). ‘I understand this work as a farewell to a particular period of my life, which was filled with fractious thoughts, irreplaceable losses and new feelings I had never before experienced.’

© **Per F. Broman 2004**

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 Rīga, 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 Graubin; later she studied under Victor Derevianko in Tel Aviv. Angela Yoffe continued her studies in the USA under Joaquín Achúcarro 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 has 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 the violinist 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.

Ich fühle mich den Komponisten vor Bach ebenso nahe wie denen des 20. Jahrhunderts. (Gija Kantscheli)

... Musik ist weder alt noch modern: sie ist entweder gut oder schlecht, und der Zeitpunkt ihres Entstehens ist gänzlich ohne Bedeutung. Daten und Epochen sind nur für Studenten der Musikgeschichte von Interesse. [...] Auch die alte Musik war einmal modern, und von der Musik des gestrigen Tages klingt vieles altmodischer als Werke, die vor dreihundert Jahren komponiert wurden. Gute Musik ist stets zeitlos, sie ist heute so lebendig und wichtig wie zu ihrer Entstehungszeit ... (Peter Warlock, 1926)

Heute muß man viele stilistische „Nebenpfade“ der Kunstmusik des späten 20. Jahrhunderts genau beachten, Strömungen also, die von der modernistischen Überholspur permanenter Durchführung und Komplexität abweichen – u.a. also die hier eingespielten Werke: tonale Stilistiken, die ein kontemplatives Musikhören vertreten. Der enorme Erfolg der *Dritten Symphonie* von Henryk Górecki in den frühen 1990er Jahren – Kunstmusik eines lebenden Komponisten, die es in die Pop-Charts schaffte – erzeugte hierfür ein öffentliches Bewußtsein. Dieses musikalische Idiom, das auch als „Heiliger Minimalismus“ bezeichnet und von Komponisten wie Arvo Pärt, John Tavener, Pēteris Vasks und Gija Kantscheli repräsentiert wird, enthält aber auch andere Einflüsse: aus der osteuropäischen Kirche (vor allem der russisch-orthodoxen Kirche und der katholischen Ostkirche), aus der Volksmusik sowie aus der Musik des Mittelalters und der Renaissance. Der Erfolg dieser Richtung indes zeitigte auch eine andere Reaktion: viele Kritiker nämlich zweifelten am Wert einer Musik, die derart populär und scheinbar so simpel strukturiert war. Der „Heilige Minimalismus“ nahm schließlich gar ein wenig inflationäre Züge an, als er von der Popmusik (wie im Song *Gorecki* der britischen Gruppe Lamb) und von Hollywood aufgegriffen wurde (die Filmmusik von Thomas Newman etwa ist ein gutes Beispiel). Aber Popularität und strukturelle Einfachheit sind keine Verbrechen. Wir werden daran erinnert, daß die Kunstmusik des

Westens noch eine andere gesellschaftliche Rolle spielen kann als die des Provokateurs oder einer „Negation der Gesellschaft“; sie kann als eine Erfüllung geistiger (und dabei nicht notwendigerweise religiöser) Bedürfnisse dienen, ganz wie Alfred Schnittke im Zusammenhang mit Kantschelis Symphonien sagte: „In der relativ kurzen Zeit von 20-30 Minuten langsamer Musik werden wir Zeuge eines ganzen Lebens, einer ganzen Geschichte; zugleich ist der Widerstand der Zeit überwunden – wir gleiten über Jahrhunderte wie im Fluge, ohne daß wir die Geschwindigkeit spüren.“

Wenngleich **Alfred Schnittke** (1934-1998) selten im gleichen Atemzug genannt wird wie Górecki, Pärt, Vasks und Kantscheli, so teilt er doch denselben Hintergrund. Pärts frühe Werke etwa – beispielsweise seine *Erste Symphonie* (BIS-CD-434) – gehören, wie auch Schnittkes Musik, zur gemäßigten Moderne. Daneben hat Schnittke der postmodernen Praxis, direkte Zitate oder musikgeschichtliche Anspielungen zu benutzen, insbesondere hinsichtlich der Barockmusik bedeutende Exempel hinzugefügt. (Einige Werke von Pärt, wie die *Collage sur BACH* [1964, BIS-CD-834], verwenden ebenfalls die Collagetechnik.) Schnittke entlehnte dem Barock nicht nur rhythmische, melodische und harmonische Charakteristika, sondern auch Formtypen, namentlich in seinen sechs *Concerti grossi*. Einige seiner Werke verwenden buchstäblich sämtliche formalen Prinzipien, die man mit der Barockmusik verbindet – allerdings nicht gleichzeitig. Schnittke unterbricht und überlagert den barocken Rahmen mit modernen Elementen.

Schnittkes *Suite im alten Stil* (1972) für Violine und Klavier (oder Cembalo; außerdem gibt es eine Fassung für Violine und Kammerorchester) unterscheidet sich von vielen seiner späteren Collagekompositionen. Hier handelt es sich um ein wirkliches Pasticcio, ähnlich wie Peter Warlocks *Capriol Suite* und Griegs *Suite Aus Holbergs Zeit*. Die Sätze – *Pastorale*, *Ballett*, *Menuett*, *Fuge* und *Pantomime* – sind, von einigen Abweichungen abgesehen, stilistisch einheitlich konzipiert. Kaum wird man die Komposition für ein barockes Werk halten können, zu deutlich sind die „Ausrutscher“ in die Musiksprache des 20. Jahrhunderts, u.a. die dissonanten Akkorde in der *Pantomime* und der Rhythmus in der *Fuge*. Drei der Sätze sind ursprünglich für den Film *Die Abenteuer eines Zahnarztes* (1965) des russischen Regisseurs Elem Klimow entstanden.

Der kapriziöse Film handelt von einem schönen jungen Zahnarzt, der die magische Fähigkeit besitzt, Zähne schmerzfrei zu ziehen, was ihm den Neid seiner Kollegen und einigen Ärger einbringt (Der Film wurde als Allegorie des politischen Systems verstanden und seine Veröffentlichung daher verzögert.) Die Filmmusik ist für Kammerensemble instrumentiert und illustriert zumeist dialogfreie oder phantastische Szenen. Schnittke war, zumal in den 1960er und 1970er Jahren, ein produktiver Filmmusikkomponist; insgesamt hat er rund sechzig Filmmusiken geschrieben. Während der Sowjetzeit wurde der Komponist oft als Miturheber des Films angesehen, was die Komposition solcher Musik zu einem attraktiven Experimentierfeld machte. Der Schnittke-Forscher Alexander Ivashkin sieht in Schnittkes ausgedehnter Filmarbeit einen überaus bedeutenden Faktor für die Entwicklung seines Stils. Die nicht-lineare und bildorientierte Kompositionsweise mit ihren abrupten Stimmungswechseln wurde sein Ansatz bei der Komposition von Instrumentalmusik überhaupt.

Die *Fuge für Violine solo* (1953) ist eines von Schnittkes frühesten Werken, komponiert von dem 19jährigen Studenten. Es ist ein ungemein schwieriges Stück, das stilistisch ein wenig an Bartóks *Sonate für Violine solo* erinnert, aber weniger dissonant und von geringeren Ausmaßen ist. Die Violine sollte ein außerordentlich wichtiges Instrument für Schnittke werden. Er komponierte eine Reihe von Werken für sie, darunter Solostücke, Sonaten und vier Konzerte. In seinem Frühwerk nutzte er das Instrument für Experimente, obschon es damals wegen seines historischen Ballasts innerhalb der Avantgarde nicht zu den bevorzugtesten Instrumenten gehörte.

Arvo Pärt (geb. 1935) hat nur ein einziges Konzert komponiert (für Cello), doch stellt sein Schaffen für Streicher ein bedeutsames Pendant zu seinen Vokalkompositionen dar. *Fratres* (1977-) für Violine und Klavier gehört zu einer Werkgruppe, die in zahlreichen Fassungen existiert: u.a. für Cello-Ensemble, für Bläserquintett und für Streichquartett (BIS-CD-574) sowie für Streichorchester mit Schlagzeug (BIS-CD-834). Einige Fassungen stammen vom Komponisten (u.a. diejenige für Violine und Klavier), während andere von verschiedenen Musikern angefertigt wurden. *Fratres* ist ein „Klassiker“ und wohl das meistaufgeführte Werk Pärts geworden. Die Stücke

haben eine gemeinsame harmonische und melodische Struktur, eine einfache Melodie, die sich über drei ungleich geteilte Takte erstreckt, dann in Umkehrung erscheint und von einem kurzen Zwischenspiel mit Violinpizzicato gefolgt wird. Dieser Vorgang wird neunmal wiederholt, und die Melodie erklingt in einem tieferen Register. Bei den meisten Fassungen handelt es sich um ein verhaltenes Werk, in dem Spannung durch Wiederholung und eine dynamische Bogenform erzeugt wird. Die Fassung für Violine und Klavier indes ist von dramatischerem Zuschnitt; jeder Abschnitt weist, wie bei einer Variationenfolge, eine andere rhythmische und klangfarbliche Textur auf. Das Stück beginnt mit der Melodie in der tiefsten Stimme einer feurig arpeggierten Passage und fährt fort mit der Aneinanderreihung ruhiger und eher kraftvoller Variationen. Die spieltechnischen Anforderungen sind außerordentlich hoch.

Sowohl *Fratres* wie auch *Spiegel im Spiegel* (1978) – ein weiteres von Pärt bekanntesten Werken – basieren auf einer Kompositionsmethode, die Pärt als Tintinnabuli bezeichnet hat – Klang kleiner Glocken. Eine Stimme arpeggiert unentwegt den Dreiklang der Grundtonart, was eine statische, glockenähnliche Struktur ergibt, ohne daß der Glockenklang akustisch imitiert würde. Über dem Arpeggio erklingt eine meist kleinschrittige Melodie, die bestimmten vorhersagbaren Mustern im jeweiligen Stück folgt. In *Fratres* ist die Dreiklangsstimme kaum vernehmbar, da sie sich meist in den Mittelstimmen versteckt (eine deutliche Ausnahme stellt der hohe Violinpart dar, der auf das Anfangs-Arpeggio folgt); in *Spiegel im Spiegel* aber ist sie recht deutlich. Außerdem weist die Melodie ein für Pärt typisches Merkmal auf: Sie etabliert Skalenfragmente, die in einer recht mechanischen Weise entwickelt werden; in *Spiegel im Spiegel* werden sie bei jeder Wiederholung um einen Ton erweitert. Für Pärt ist der Tintinnabuli-Stil eine religiöse Metapher; die Melodiestimme symbolisiert das „tägliche egoistische Leben in Sünde und Leid“, während die Dreiklangsstimmen das „objektive Reich der Vergebung“ verkörpern. Seine Kompositionsmethode vereint die beiden unterschiedlichen Welten zu einer einzigen Stimme.

Spiegel im Spiegel war das letzte Werk, das Pärt vor seiner Emigration aus Estland komponierte. Ein anderer baltischer Komponist, **Pēteris Vasks** (geb. 1946), ist der ein-

zige Komponist auf der vorliegenden CD, der immer noch in seinem Heimatland – Lettland – lebt. Sein Stil zeigt eine Affinität zu Pärt und Kantscheli, wie etwa seine Streichersymphonie *Stimmen* zeigt. Selber ein vollendeter Kontrabaßspieler, hat Vasks zahlreiche Streicherwerke komponiert, u.a. sein gefeiertes Konzert für Violine und Streicher *Distant Light* (*Fernes Licht*, 1996/97). Dieses Konzert, das für Gidon Kremer geschrieben wurde (Kremer hat sich auch für die anderen Komponisten dieser CD eingesetzt), ist hochvirtuos und in romantischer Manier komponiert. Die **Kleine Sommermusik** (1985) ist das fast gänzliche Gegenstück – eine bezaubernde Suite aus kurzen Sätzen, die vorzüglich Vasks’ Stil illustriert: Es enthält folkloristische Elemente und auch aleatorische Abschnitte. Vasks fühlt sich der polnischen Schule verbunden, namentlich Witold Lutoslawski, den er sogar als seinen Lieblingskomponisten bezeichnete, und dessen Professionalität und Ausdrucksweise er bewundert. Die aleatorischen Elemente dieses Stücks erzeugen eine freie, improvisatorisch anmutende Strömung zwischen dem Violin- und dem Klavierpart: In manchen Abschnitten sind die beiden Stimmen rhythmisch voneinander unabhängig, u.a. gleich zu Beginn des Stücks. Im dritten und im fünften Satz finden sich betont rhythmische, volkstanzartige Melodien.

In einem Interview aus dem Jahr 1991 ging der georgische Komponist **Gija Kantscheli** (geb. 1935; mittlerweile lebt er in den Niederlanden) auf die Vorherrschaft langsamer Tempi in seiner Musik ein, die das erzeugen, was man als „dynamische Statik“ bezeichnet hat. Seine Beobachtung läßt sich auch auf die Musik von Pärt und Vasks anwenden. Er erzählte von dem „Eindruck, daß Wasser stillsteht, auch wenn man genau weiß, daß Wasser nicht stillstehen kann. Ähnlich ist es in der Musik. Man meint, daß nichts passiert, daß nichts sich bewegt, und doch weiß man zugleich, daß das unmöglich ist. Musik muß sich bewegen. Wenn der Hörer gleichzeitig den Stillstand und die Bewegung spürt, dann war der Komponist in gewissem Maße erfolgreich.“

Time ... and again (1996) ist ein Werk von beträchtlichem Umfang. Es ist eine spirituelle Reise durch die Interaktionen mehrerer musikalischer Charaktere. Es beginnt mit einer lauten, glockenähnlichen Geste im Klavier, die mit einem sanften, chro-

matischen Thema der Violine dialogisiert. Zu den anderen Charakteren zählen eine leidenschaftliche Abwärtsfigur der Violine und ein wiederholter, dichter diatonischer Klavierakkord. Diese Motive werden gemäß einem traditionellen Durchführungsverfahren entwickelt; trotz einiger rhythmisch intensiver Abschnitte ist die allgemeine Atmosphäre heiter und klar.

Time ... and again war ein Auftragswerk zur Feier des 200. Geburtstags Franz Schuberts im Londoner Barbican Centre 1997. „Da mir bewußt war“, so der Komponist, „daß dieses Werk in Gidon Kremers und Oleg Maisenbergs Schubert-Zyklus aufgeführt werden sollte, dachte ich lange und quälend darüber nach, inwiefern ich verschleierte oder aber offene Anklänge an musikalische Gestalten Schuberts verwenden könnte. Nach mehreren Versuchen wurde mir bewußt, daß die Verwirklichung einer solchen Idee in mir einen inneren Widerstand hervorrief. So blieb mir nur eines: mich auf meine eigene, bescheidene Erfahrung zu besinnen und zu arbeiten ...“ Für Kantscheli bildet das Werk den Abschluß einer Schaffensphase, die sich von dem Orchesterwerk *Trauerfarbenes Land* (1994) bis zum *Valse Boston* für Klavier und Streicher (1996) erstreckt. „Ich fasse sie als Abschied von einem besonderen Abschnitt meines Lebens auf, der von widerspenstigen Bedenken, unersetzlichen Verlusten und neuen, bisher nicht erlebten Empfindungen erfüllt gewesen ist.“

© *Per F. Broman 2004*

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 Derevianko 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.

Je me sens aussi proche des compositeurs avant Bach que de ceux du 20^e siècle. (Giya Kancheli)

... la musique est ni ancienne ni moderne : elle est bonne ou mauvaise et sa date de composition n'a pas la moindre importance. Les dates et les périodes n'ont d'intérêt que pour qui étudie l'histoire de la musique. [...] La musique d'autrefois a déjà été moderne et il y a beaucoup de musique d'hier qui sonne plus démodée que des œuvres écrites il y a trois siècles. Toute bonne musique, quelle que soit sa date d'origine, n'a pas d'âge – elle est aussi vivante et significative aujourd'hui qu'elle l'était à sa composition ... (Peter Warlock, 1926)

Aujourd'hui, nous devons prendre entièrement au sérieux plusieurs des « à-côtés » de la musique artistique de la fin du 20^e siècle, des courants sortant de la piste moderne tracée du développement continu et de la complexité, y compris ceux présentés sur ce disque : des traditions tonales préconisant une approche contemplative à l'écoute de la musique. L'immense succès de la *Troisième symphonie* d'Henryk Górecki au début des années 1990 – une œuvre d'un compositeur classique vivant qui fit son chemin en tête du palmarès – éveilla une conscience publique à cette tradition. Ce langage musical – appelé « saint minimalisme » et caractérisé par les œuvres de compositeurs comme Arvo Pärt et John Tavener ainsi que Pēteris Vasks et Giya Kancheli – s'inspire aussi d'autres traditions : des églises de l'Europe de l'Est, en particulier les Églises orthodoxe russe et catholique romaine de l'Est, de la musique populaire et de sources historiques dont la musique du moyen âge et de la Renaissance. Or, le succès de cette tradition a aussi déclenché une réaction : sa réussite populaire et ses structures simplistes d'apparence poussèrent plusieurs critiques à s'interroger sur la validité de cette musique. On a vécu une surexposition au « saint minimalisme », manifestée en particulier par son étreinte de la musique populaire (comme dans la chanson *Gorecki* par le groupe britannique Lamb) et de Hollywood (la musique de film de Thomas

Newman est un exemple frappant). La popularité et la simplicité structurelle ne sont pas des crimes. La leçon principale, je pense, est qu'elle nous rappelle que la musique classique occidentale peut jouer, dans la société, un rôle autre que celui de provocateur ou de «miroir négatif de la société»; elle peut servir de réalisation de besoins spirituels, pas nécessairement dans un sens religieux. Alfred Schnittke déclara quand il discutait des symphonies de Kancheli: «Dans la période relativement courte de 20-30 minutes de musique lente, on fait l'expérience de toute une vie, d'une histoire entière; en même temps, le passage du temps est absente – nous planons au-dessus des siècles comme dans un avion, sans la sensation de vitesse.»

Quoique **Alfred Schnittke** (1934-98) soit rarement mentionné dans la même phrase que Górecki, Pärt, Vasks et Kancheli, ces compositeurs ont un fond semblable. Les premières œuvres de Pärt, par exemple, dont sa *Première symphonie* (BIS-CD-434), sont fondées sur une tradition de modernisme modéré, comme l'est la musique de Schnittke. Schnittke a aussi apporté d'importantes contributions à la pratique postmoderne de citations directes ou d'allusions à la musique historique, particulièrement de l'époque baroque. [Des œuvres de Pärt, dont *Collage sur BACH* (1964, BIS-CD-834), utilisent aussi une technique de collage.] Schnittke n'emprunta pas seulement des traits rythmiques, mélodiques et harmoniques du baroque mais aussi des structures formelles, dont *Six Concerti Grossi* en font preuve. Certaines de ses œuvres emploient pratiquement toutes les possibilités formelles associées au style baroque, mais pas simultanément. Schnittke juxtaposa et superposa plutôt des traits modernistes dans le cadre baroque.

La *Suite dans le vieux style* (1972) pour violon et piano (ou clavecin; il existe aussi une version pour violon et orchestre de chambre) diffère de plusieurs de ses œuvres postérieures de collage. Cette pièce est un véritable pastiche, un peu semblable à la *Capriol Suite* de Peter Warlock et à la suite *Du temps de Holberg* de Grieg. Les mouvements *Pastorale*, *Ballet*, *Menuet*, *Fugue* et *Pantomime* sont conçus comme un tout stylistiquement cohérent et avec peu de déviations. On pourrait difficilement la qualifier de baroque cependant car il s'y trouve des incursions dans un langage du 20^e siècle dont les accords dissonants dans *Pantomime* et les rythmes dans *Fugue*. Trois des

mouvements furent originalement écrits pour le film *Les aventures d'un dentiste* (1965) du réalisateur russe Elem Klimov. Le film fantasque dresse le portrait d'un beau dentiste qui a le pouvoir magique d'extraire les dents sans douleur, une aptitude qui lui attire des troubles quand il rencontre la jalousie de collègues. (Le film est considéré comme une allégorie du système politique et sa sortie fut retardée.) Dans le film, cette musique est orchestrée pour un ensemble de chambre et illustre en majeure partie des scènes sans dialogue ou fantasques. Schnittke écrivit beaucoup de musique pour film dans les années 1960 et 70 et quelque 60 partitions pour film au cours de sa carrière. Sous le système soviétique, le compositeur était souvent vu comme un co-créateur du film, ce qui rendait ces tâches musicales plus attrayantes puisqu'elles étaient un débouché pour l'expérimentation. Le spécialiste de Schnittke, Alexander Ivashkin, soutient même que ce travail approfondi pour le cinéma fut un facteur très important dans le développement du style de Schnittke. Le mode de composition non-linéaire et centré sur l'image, y compris de brusques changements d'atmosphère, devint simplement son approche quotidienne à la composition instrumentale.

La *Fugue pour violon solo* (1953) est l'une des premières œuvres de Schnittke, composée alors qu'il était un étudiant de 19 ans. C'est une pièce intensément difficile, dont le style rappelle un peu la *Sonate pour violon solo* de Bartók mais moins dissonante et de format plus réduit. Le violon devait prendre une immense importance pour Schnittke. Il composa plusieurs œuvres pour l'instrument dont des pièces solos, des sonates et quatre concertos. Au début de la carrière de Schnittke, le violon était utilisé comme outil d'expérimentation à un moment où l'instrument n'était pas le préféré de l'avant-garde car son bagage historique pesait trop lourd.

Arvo Pärt (1935 -) n'a composé qu'un concerto – pour le violoncelle – quoique sa production pour instruments à cordes soit un complément important à ses compositions vocales. *Fratres* (1977-) pour violon et piano appartient à une famille de pièces qui existent en versions nombreuses : pour ensemble de violoncelles, quintette à vent et quatuor à cordes (BIS-CD-574) ainsi que pour orchestre à cordes avec percussion (BIS-CD-834) par exemple. Certaines versions furent préparées par le compositeur,

dont celle pour violon et piano, alors que d'autres le furent par des exécutants. *Fratres* est devenu un classique et est probablement l'œuvre la plus jouée de Pärt. Les pièces ont une structure harmonique et mélodique commune présentant une simple mélodie étendue sur trois mesures divisées inégalement, puis réitérée en inversion et suivie d'un bref interlude caractérisé par un *pizzicato* de violon. Le processus est répété neuf fois et le registre de la mélodie se meut vers le bas. Dans la plupart des versions, l'œuvre est dans une tonalité grave où la tension est créée au moyen de la répétition et de la forme dynamique d'arc. La version pour violon et piano produit cependant un effet plus dramatique, chaque section présentant diverses textures de rythmes et de timbres, à la manière d'une série de variations. La pièce commence avec la mélodie dans un passage d'arpèges intenses dans la voix la plus grave et continue avec la juxtaposition de variations plus calmes ainsi que plus vigoureuses. La pièce exige beaucoup de l'exécutant.

Fratres et *Spiegel im Spiegel* (Miroir dans le miroir ; 1978), une autre des œuvres les mieux connues de Pärt, reposent sur une technique de composition que Pärt appelle *tintinnabuli*, le son de petites cloches. Tout au long de ces œuvres, une voix consiste en arpèges de l'accord parfait de la tonalité, donnant une structure statique de cloche mais sans imiter de cloche du point de vue acoustique. Une mélodie principalement diatonique sonne au-dessus de l'accord parfait, suivant une certaine série de patrons prévisibles dans chaque pièce. La voix d'accord parfait est difficile à entendre dans *Fratres* car elle est cachée surtout dans les voix intérieures (une exception remarquable est dans la partie aiguë pour violon suivant l'arpège initial) mais elle est assez claire dans *Spiegel im Spiegel*. La mélodie utilise aussi un trait typique de Pärt : la mélodie constitue des fragments de gamme travaillés de manière un peu mécanique ; dans *Spiegel im Spiegel*, ils sont étendus d'une note à chaque répétition. Pour Pärt, le tintinnabulisme est une représentation religieuse ; la voix mélodique symbolise la « vie égoïste quotidienne du péché et de la souffrance » tandis que les voix d'accord parfait représentent « le royaume objectif du pardon ». Grâce à ce mode de composition, les deux mondes différents sont unis ; ils deviennent une voix.

Spiegel im Spiegel est la dernière oeuvre de Pärt avant son émigration de l'Estonie. Un autre compositeur balte, **Pēteris Vasks** (né en 1946) est le seul compositeur sur ce disque à vivre encore dans son pays natal, la Lettonie. Son style montre une affinité avec ceux de Pärt et de Kancheli, comme le prouve sa symphonie pour cordes *Voices* par exemple. Un contrebassiste accompli, Vasks a composé de nombreuses œuvres pour cordes dont son célèbre concerto pour violon et cordes *Distant Light* (1996/97). Écrit pour Gidon Kremer (qui s'est aussi fait l'ardent défenseur des autres compositeurs sur ce disque), ce concerto est très virtuose et écrit dans une tradition romantique. *Petite musique d'été* (1985) en est presque l'opposé complet. La pièce est une suite charmante de brefs mouvements. Elle illustre à merveille le style de Vasks : il allie des éléments populaires et des sections de musique aléatoire. Vasks se sentait une affinité avec l'école polonaise, surtout avec Witold Lutoslawski. Il parla même de Lutoslawski comme de son compositeur préféré dont il admirait le professionnalisme et le mode d'expression. Les éléments aléatoires dans cette pièce créent une marée sonore improvisée libre entre les parties de violon et de piano : elles ne sont pas rythmiquement alignées dans certaines sections, par exemple au tout début de la pièce. D'autres mouvements, les troisième et cinquième, sont des mélodies rythmiques de danse populaire.

Dans une interview en 1991, le compositeur géorgien **Giya Kancheli** (1935 -), un résident maintenant des Pays-Bas, parla de la prédominance des tempi lents dans sa musique, tempi qui créent ce qu'on appelle parfois « immobilité dynamique ». Sa remarque s'applique aussi à la musique de Pärt et de Vasks. Il parla de « l'impression que l'eau se tient debout quand on sait parfaitement bien que l'eau ne peut pas être debout immobile. C'est semblable en musique. On a l'impression que rien n'arrive, rien ne bouge et pourtant on sait en même temps que c'est impossible. La musique doit bouger. Si l'auditeur ressent simultanément l'immobilité et le mouvement, alors le compositeur aura en quelque sorte réussi. »

Time... and again (1996) est une œuvre d'une longueur considérable. Il s'agit vraiment d'un voyage spirituel dans l'interaction de plusieurs personnages musicaux. Elle commence avec un lourd geste de cloche au piano en dialogue avec un doux motif

chromatique au violon. D'autres personnages sont représentés par un geste descendant passionné au violon et un accord diatonique dense répété au piano. Ces motifs sont travaillés suivant une approche de développement traditionnel mais, malgré quelques sections rythmiquement intenses, l'atmosphère générale respire la sérénité.

Time... and again est une commande pour les célébrations bicentennaires Schubert au Centre Barbican à Londres en 1997. Le compositeur se rappelle : « Quand j'ai compris que cette œuvre devait faire partie du cycle Schubert de Gidon Kremer et Oleg Maisenberg, je me suis torturé les méninges pour décider à quel point j'inclurais des références cachées ou évidentes à des motifs de la musique de Schubert. Après plusieurs essais, il me fut clair que l'essai de réaliser cette idée provoquait une résistance intérieure chez moi. Il ne restait qu'une solution : me fier à mes propres modestes expériences et travailler avec elles. » Pour Kancheli, l'œuvre constitue la fin d'une période créatrice qui s'étend de l'œuvre orchestrale *Trauerfarbenes Land (Pays de la couleur du chagrin)* ; 1994) à *Valse Boston* pour piano et cordes (1996). « Je vois dans cette œuvre un adieu à une période particulière de ma vie, remplie de pensées hargneuses, de pertes irremplaçables et de nouveaux sentiments dont je n'avais jamais fait l'expérience avant. »

© *Per F. Broman 2004*

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 et 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 sa femme, la pianiste Angela Yoffe.

En 1990 et âgé de 16 ans, Vadim Gluzman eut le privilège de jouer cinq minutes pour feu Isaac Stern. Une merveilleuse amitié fut le résultat 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 dirigé par Neeme Järvi.

Ces 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 feu lord 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 à d'importants festivals dont ceux de Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Pablo Casals, Colmar, Jérusalem, le Schwetzingen Festspiele et le Festival 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 aussi étudié aux Etats-Unis avec Arkady Fomin et à l'Ecole Juilliard avec feu 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 Riga 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 poursuivit 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 gagné des prix dans plusieurs concours dont le Concours Internatio-

nal de Piano Dvarionas en Lithuanie. 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.

BIBLIOGRAPHY

Ivashkin, Alexander: *Alfred Schnittke*. London: Phaidon Press, 1996.
Hillier, Paul: *Arvo Pärt*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

INSTRUMENTARIUM

Violin: the ex-'Leopold Auer' Stradivarius, Cremona 1690
Grand piano: Steinway D. Piano technician: Stefan Olsson

Recording data: 2002-07-10/12 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Balance engineer/Tonmeister: Martin Nagorni
Neumann microphones; Studer AD 19 converter; Yamaha O2R mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones.
Producer: Martin Nagorni
Digital editing: Martin Nagorni
Cover text: © Per F. Broman 2004
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
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, S-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© & © 2004, BIS Records AB, Åkersberga.

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

