

**01.03.** 2017 20:00  
Grand Auditorium  
Mercredi / Mittwoch / Wednesday  
**Grands orchestres**

**NHK Symphony Orchestra, Tokyo**

**Paavo Järvi** direction

**Janine Jansen** violon

**Jean Sibelius** (1865–1957)

*Concerto pour violon et orchestre en ré mineur (d-moll)*

*op. 47* (1903–1905)

*Allegro moderato*

*Adagio di molto*

*Allegro ma non tanto*

31'

—

**Dmitri Chostakovitch** (1906–1975)

*Symphonie N° 10 en mi mineur (e-moll) op. 93* (1953)

*Moderato*

*Allegro*

*Allegretto*

*Andante – Allegro*

57'

# « Une polonaise pour ours blancs »

Marc Vignal (2008)

Vers 1900 entra dans la vie de Sibelius (1865–1957) une sorte de mécène, le baron Axel Carpelan, qui influença son activité créatrice de façon modeste mais certaine. C'est lui qui par exemple suggéra au compositeur d'appeler *Finlandia* le dernier des morceaux patriotiques écrits en 1899 pour les « célébrations pour la presse », et aussi d'écrire un concerto pour violon (lettre du 7 juin 1900). Sibelius, qui dans sa jeunesse avait espéré devenir violoniste virtuose, commença à travailler sérieusement à son concerto en 1903, un an après la création de la *Deuxième Symphonie op. 43*. Le violoniste allemand Willy Burmester, qui de 1892 à 1895 avait été premier violon de l'Orchestre symphonique d'Helsinki, espérait alors en donner la première audition, mais c'est finalement le violoniste tchèque Viktor Nováček qui créa l'ouvrage le 8 février 1904 à Helsinki, avec Sibelius comme chef d'orchestre. Il ne s'agissait que d'une première version, encore plus difficile que la version définitive, et l'accueil fut froid. Sibelius révisa complètement sa partition d'avril à juillet 1905, après son installation dans sa villa Ainola (septembre 1904), un important concert à Berlin organisé par son ami Busoni (janvier 1905) et la première de sa musique de scène pour *Pelléas et Mélisande* (mars 1905). Organisée par l'éditeur Robert Lienau, la création de la version définitive du concerto, un peu plus courte que la précédente, eut lieu à Berlin le 19 octobre 1905, en l'absence du compositeur et sous la direction de Richard Strauss. Le soliste était Karel Halir, premier violon de l'orchestre symphonique de la capitale allemande.

Par sa structure formelle (surtout celle de son premier mouvement) et les rapports qu'il établit entre le soliste et l'orchestre, le *Concerto pour violon en ré mineur op. 47* de Sibelius est un des plus originaux du répertoire. **Il ne s'agit pas d'un ouvrage intégrant le discours du soliste dans un argument d'essence surtout symphonique, comme les concertos de Beethoven et de Brahms, mais d'un concerto de virtuose.** La virtuosité cependant n'y est jamais gratuite, et l'orchestre, malgré certains passages où il semble à l'arrière-plan, n'a rien d'un orchestre-guitare.

La révision de l'œuvre, compte non tenu de ses aspects purement architecturaux, alla dans le sens non seulement d'une atténuation de la virtuosité pure, mais d'une consolidation de l'assise orchestrale. Mais même examiné sous cet angle, le concerto de Sibelius diffère de ceux de Beethoven ou de Brahms par deux aspects au moins. Le soliste et l'orchestre ne se renvoient jamais les mêmes thèmes (à l'exception notable du deuxième thème du finale). Et dans l'*Allegro moderato*, le premier grand tutti ne se trouve pas au début, ni même après la première intervention (déjà assez virtuose) du soliste, mais seulement à la fin de ce qui tient lieu d'exposition, juste avant le développement central (en l'occurrence, la cadence). Les relations entre soliste et orchestre évoquent souvent une sorte de contrepoint à deux voix assez indépendantes l'une de l'autre, et ne débouchant que rarement sur des rapports de convenance mutuelle au sens traditionnel. D'où, pour les interprètes, de délicats problèmes de dosage des sonorités et des dynamiques : Richard Strauss, à Berlin, n'exigea pas moins de quatre répétitions.

Dans l'*Allegro moderato* en ré mineur, soliste et orchestre se relaient en présentant toujours – dans le cadre général de la forme sonate et de ses répétitions textuelles ou non du matériel thématique nouveau. Sur des trémolos de cordes, le violon soliste expose sans préambule un très beau thème assez long, typique de Sibelius par sa chute de quinte, son triolet incisif et son triton ascendant. Après une petite cadence, l'orchestre énonce en hésitant (violoncelles et bassons) de nouvelles mélodies. Sur quoi le violon réapparaît pour un épisode très chantant. Ensuite seulement, l'orchestre s'impose



Karel Halir

photo: C. Brasch, Berlin, 1899

au premier plan et de façon dramatique. Suit la cadence du violon, qui tient lieu à elle seule de développement central (cf. le concerto de Mendelssohn). La réexposition, inaugurée par les bassons, débouche immédiatement sur le second grand tutti du mouvement. Elle est assez variée, et l'épisode « très chantant » est suivi d'une courte coda virtuose, soudain interrompue. La version primitive de 1903 comprenait peu avant la fin une difficile seconde cadence « à la Bach ».

L'*Adagio di molto* en si bémol majeur est à quelques détails près le même dans les deux versions. Il s'ouvre, après cinq mesures d'introduction aux bois se doublant à la tierce, par une des plus admirables mélodies jamais écrites pour le violon. Après un épisode central agité, cette mélodie est brièvement évoquée pour conclure.



Jean Sibelius en 1900

Dans un de ses moments d'humour, le musicologue britannique Sir Donald Tovey a vu dans le finale (*Allegro ma non tanto* en ré majeur) une « polonaise pour ours blancs ». Les rapports soliste-orchestre y sont plus traditionnels. Le thème principal (énoncé par le violon) n'est accompagné à l'orchestre que par un simple rythme, mais le second thème en sol mineur, vigoureusement scandé par l'orchestre, est immédiatement repris par le violon. Cette page, nettement plus courte que dans la version originale, conclut dans la joie et l'entrain un ouvrage conçu par Sibelius à une époque cruciale de son existence. Il mettait alors un terme à sa période dite « romantico-nationale ». Se trouvait en gestation le premier grand témoignage de son « nouveau classicisme » : la *Troisième Symphonie op. 52*, commencée en septembre 1904, achevée et créée en septembre 1907. Il ne dirigea lui-même qu'une seule fois son concerto dans sa version définitive : à Stockholm en mars 1924.

# Les messages cachés de Dmitri Chostakovitch

## **La Symphonie N° 10 en mi mineur op. 93**

Frans C. Lemaire (2009)

### **Le destin tourmenté d'un symphoniste**

Dmitri Chostakovitch (1906–1975) n'a même pas vingt ans lorsque la *Symphonie N° 1 op. 10* lui apporte une renommée internationale. Une dizaine d'années plus tard, en 1937, sa *Symphonie N° 5 op. 37* le réconcilie avec le régime après la condamnation de son opéra *Lady Macbeth*. Le 22 juin 1942, au plus noir de la guerre, un an exactement après l'attaque d'Hitler, la BBC diffuse dans toute la Grande-Bretagne et, un mois plus tard, la NBC dans toute l'Amérique, le cri de défi que représente la *Symphonie N° 7* appelée *Leningrad*. Finalement, en 1945, à moins de 40 ans, Chostakovitch est déjà l'auteur de neuf symphonies mais ce destin n'est pas aussi réussi qu'il paraît et huit années vont se passer avant qu'il ne reprenne la plume. Insuffisamment triomphalistes, les *Symphonies N° 8* et *9* ont déplu et à la suite de la condamnation pour formalisme en 1948, trois seulement de ses neuf symphonies seront encore jouées au concert (*1, 5* et *7*). Chostakovitch se retire dans ses quartiers, composant des musiques de film ou des cantates pour survivre mais gardant dans un tiroir ses autres partitions (un concerto, un cycle mélodique, deux quatuors) dans l'attente de temps meilleurs. Quatre mois après la mort de Staline, il reprend effectivement la plume pour écrire une *Symphonie N° 10* dont trois mouvements sont déjà achevés le 8 septembre 1953. À la fin décembre, elle est créée à Leningrad et à Moscou.



Portrait de Dmitri Chostakovitch

L'événement est considérable, aussi l'Union des compositeurs va-t-elle consacrer trois journées à la fin de mars 1954 à retourner la partition sous toutes ses faces pour savoir si elle est suffisamment optimiste, norme essentielle de l'esthétique du réalisme socialiste. Or l'œuvre est foncièrement tragique et elle fut vivement attaquée par la meute des médiocres et des jaloux. **Ses qualités musicales évidentes empêchent cependant de la condamner et finalement, quelqu'un insinuera, non sans perfidie, une formule salvatrice : la Dixième Symphonie est une « tragédie optimiste ».**

Il s'est passé pratiquement un demi-siècle avant que l'on puisse décrypter entièrement le message qui se cache derrière ces notes. Cette découverte laborieuse part de Komarovo sur le golfe de Finlande en 1959 (commentaires de Chostakovitch rapportés par Rostropovitch), passe par Manchester et Washington en 1989



(David Fanning, *The Breath of the Symphonist : Shostakovich's Tenth*) et s'achève en Israël avec la découverte décisive d'une correspondance dont une partie du contenu sera publiée à Oxford en 2000.

Cette symphonie occupe une place exceptionnelle non seulement dans le destin particulier de Chostakovitch, mais aussi dans le répertoire symphonique du 20<sup>e</sup> siècle et sa discographie. Elle est, en effet, souvent considérée par ceux qui ne sont pas des inconditionnels du compositeur russe, comme sa meilleure œuvre. C'est le cas de chefs d'orchestre allemands comme Karajan ou Christoph von Dohnányi qui ne se sont pas intéressés aux autres œuvres de Chostakovitch mais ont dirigé et enregistré celle-ci, sans doute parce qu'elle est la plus proche de la grande tradition symphonique qui va de Brahms à Tchaïkovski et Sibelius. Cependant, lorsque l'Orchestre Philharmonique de Berlin et Karajan exécutèrent cette symphonie en 1969 dans la grande salle du Conservatoire de Moscou, personne dans l'orchestre ni dans le public ne pouvait se douter de tous les sens cachés qu'elle renfermait. Le compositeur, prudent, gardera le silence et ce n'est qu'un quart de siècle après sa mort que le manteau de la tragédie optimiste sera définitivement remplacé par le regard très sombre que le compositeur tourne sur le passé qu'il l'a vécu.

### **I. Moderato**

La *Symphonie N° 10* suit le schéma classique en quatre mouvements. Elle débute par un thème ondoyant très sombre aux violoncelles et aux contrebasses créant un climat de mystère et d'inquiétude sur lequel émerge un premier thème à la clarinette. Après son développement par l'orchestre, la clarinette reprend sa cantilène puis laisse la parole à la flûte pour le second thème fait de notes répétées sur le très faible écart d'une tierce. Repris un grand nombre de fois par tous les instruments de l'orchestre, il acquiert un caractère obsessionnel jusqu'au retour du premier motif dans un grand récitatif suivi d'un ostinato. Le mouvement s'achève par un rappel du climat initial, premier thème à la clarinette, second en tierces aux flûtes. Nous avons donc à peu de choses près, la forme traditionnelle de l'allegro symphonique à deux thèmes mais

son climat élégiaque, presque funèbre, entrecoupés de cris dramatiques est totalement à l'opposé de l'optimisme annoncé. Comment en serait-il autrement ? C'est la première musique que Chostakovitch écrit après le règne de Staline qui a fait disparaître tant d'êtres qu'il admirait comme Meyerhold, Toukhachevski, Mikhoels et beaucoup d'autres, notamment des amis juifs à partir de 1949.

## II. Allegro

Une violence incroyable succède à cette désolation. « C'est un portrait de Staline », affirma Solomon Volkov dans *Testimony*, le livre révélateur publié à New York en 1979 mais présenté abusivement comme des mémoires posthumes autorisés par Chostakovitch. Aucune justification n'accompagnait cette affirmation jusqu'à ce qu'on en ait la confirmation en apprenant que le motif brutal ainsi clamé reposait sur les cinq premières notes d'une chanson géorgienne, « *Souliko* », connue comme étant celle que Staline préférait.

## III. Allegretto

Après les quatre minutes de cet ouragan musical, la sérénité semble s'installer avec un troisième mouvement qui débute par un motif bonhomme de huit notes pointées sur un rythme ternaire. Il cède très vite la place à une combinaison de ce rythme avec un motif de quatre notes pointées dans l'aigu des flûtes : ré, mi bémol, do, si. Dans les trois jours de discussion à l'Union des compositeurs, aucun musicologue, aucun musicien ne fit remarquer que ces notes qui reviennent pourtant 32 fois dans ce seul mouvement et encore une dizaine de fois dans le mouvement suivant, correspondaient dans la notation allemande aux lettres D, Es, C, H. et formaient donc un monogramme musical de D. Schostakowitsch comme on l'écrit dans cette langue. Il en sera d'ailleurs de même six ans plus tard avec le *Quatuor N° 8 op. 110* où ce motif revient 88 fois. On préférera dire que cette œuvre commémore « les victimes de la guerre et du fascisme » sans se demander pourquoi elle répète alors 88 fois « Moi, Dmitri Chostakovitch ». Après les huit premières citations de ce motif, une montée des cordes mène à un appel mahlérien des cors sur les notes mi, la, mi, ré, la qui revient dix



**Pour nous, le mécénat  
c'est offrir notre soutien à ceux  
qui offrent la musique à tous.**



**La Fondation EME – Ecouter pour Mieux s'Entendre**

donne accès à la musique aux personnes qui en sont généralement exclues.  
En tant que membre fondateur, notre soutien ne se limite pas à un apport financier.

Nos réseaux et les compétences de nos équipes permettent à la Fondation  
de développer et de pérenniser ses initiatives.

[www.banquedeluxembourg.com](http://www.banquedeluxembourg.com)

Tél.: 49 924 - 1

**B** BANQUE DE  
LUXEMBOURG

fois formant ainsi un étrange dialogue avec le DSCH. Intrigué, le musicologue anglais, David Fanning a recherché quelle signification pouvait être cachée sous ses notes en regardant leur notation allemande et latine, soupçonnant leur utilisation combinée :

Notation allemande :	<b>E</b>	<b>A</b>	<b>E</b>	<b>D</b>	<b>A</b>
Notation latine :	<b>MI</b>	<b>LA</b>	<b>MI</b>	<b>RÉ</b>	<b>LA</b>
Résultante :	<b>E</b>	<b>L</b>	<b>MI</b>	<b>R</b>	<b>A</b>

À la création de la symphonie, le 17 décembre 1953, Chostakovitch était, en effet, accompagné d'une ancienne élève, pianiste et compositrice qui portait ce prénom. La coïncidence devenait troublante, mais seule cette Elmira Nazirova pouvait la confirmer. Il fallut une dizaine d'années pour qu'on la retrouve car, juive, elle avait quitté l'URSS et vivait en Israël. Interrogée par une musicologue russe également émigrée en Israël, Nelly Kravetz, elle se montra d'abord réticente mais finit par sortir d'une armoire un paquet ficelé de 34 lettres de Chostakovitch, dont vingt-sept correspondant à la période de composition de la *Symphonie N° 10*, c'est-à-dire d'avril à novembre 1953. Les considérant sans doute trop intimes, elle n'accepta de n'en montrer que huit mais c'était suffisant pour que tout s'éclaire : dans la lettre du 29 août, Chostakovitch raconte qu'il a mis le nom d'Elmira dans sa symphonie aux côtés du sien DSCH. Trois semaines plus tard, la lettre du 17 septembre raconte qu'il a encore une fois joué *Le Chant de la terre* au piano et qu'il s'est rendu compte combien le motif qui ouvre l'œuvre de Mahler était semblable à celui imaginé pour Elmira. Il a fait une citation subconsciente et il remarque ironiquement que les musicologues de l'avenir auront bien du travail à déchiffrer cette symphonie. Effectivement il leur aura fallu près de cinquante ans pour découvrir que cette symphonie est bien une tragédie mais au lieu d'être optimiste, elle est la tragédie de l'homme et de l'artiste Chostakovitch, entre la peur de Staline et l'amour rêvé d'Elmira. Le centre du troisième mouvement confronte, en effet, les deux noms musicaux à de dramatiques martèlements qui rappellent toute la violence stalinienne qui a précédé.



Mravinski et Chostakovitch en 1937

Lorsque la partition de la symphonie fut éditée un an plus tard, Elmira reçut un exemplaire portant une dédicace polie « de D.D. Chostakovitch à la chère Elmira Nazirova ». Le temps de Dmitri et Elmira était définitivement passé. Après la révélation de cette idylle musicale par Nelly Kravetz, Maxime, le fils du compositeur, se rendit aussi chez Elmira Nazirova mais c'était pour acheter les lettres de son père et les soustraire ainsi à toute curiosité ultérieure.

#### **IV. Andante – Allegro**

Le quatrième mouvement est le seul où le mot optimisme n'est pas entièrement dénué de sens, mais il est largement tempéré par la plainte du hautbois que l'on entend dans le prélude *Andante* et par la partie centrale de l'*Allegro* qui culmine dans un gigantesque DSCH joué à l'unisson par tout l'orchestre. Si cet *Allegro* repose effectivement sur un thème joyeux, très fluide qui achève la symphonie dans un extraordinaire tourbillon, le motif DSCH ne le quitte jamais, clamé une dernière fois par les cors plus comme un cri de douleur que de joie.

Symphonie de la colère, cette partition ne reçut aucune récompense officielle en URSS, y fut très peu jouée et, en dehors de la création par Mravinski, pas enregistrée durant 13 ans alors qu'elle le fut aussitôt en Amérique, en Angleterre, en Tchécoslovaquie, à Leipzig, puis en Bulgarie, Roumanie et Pologne et même à Berlin par Karajan en 1966. On en compte aujourd'hui plus de 50 versions et elle est restée l'une des plus exécutées au concert.

# Der geteilte Himmel

## Musik als Akt der Freiheit und der Befreiung

Gilbert Stöck

1953: ein tiefgrauer Spätsommertag in Ainola bei Järvenpää im Süden Finnlands. Regen, Nebel oder gab es doch strahlenden Sonnenschein? Nun, unserem Komponisten war es möglicherweise egal, unternahm er doch bei jedem Wetter seinen gewohnten Morgenspaziergang. Vielleicht dachte er, mittlerweile 88 Jahre alt, an diesem Tag zurück an sein ruhmvolles Schaffen, das ihn zu einem weltweit anerkannten Komponisten machte und ihm zu einem ruhigen Lebensabend verhalf – frei von existentiellen Nöten, frei von politischer und anderer Bevormundung.

Vielleicht dachte er auch an die turbulente Entstehungszeit eines seiner berühmtesten Werke, des *Konzerts für Violine und Orchester d-moll op. 47*. Jahrelang geisterte das Werk in seinem Kopf herum, er hatte zu tun, die Fülle an melodischen Ideen auszuwählen, zu ordnen und – wohl am schwierigsten – fallen zu lassen. Als Auftragswerk für den großen Geiger Willy Burmeister zur Uraufführung in Berlin geschrieben, erblickte es im Jahre 1904 schließlich durch den Solisten Viktor Nováček in Helsinki das Licht der Musikwelt. Die Uraufführung war ein voller Misserfolg und erst durch die Umarbeitung, die Sibelius in den Jahren danach vornahm und die unter anderem Kürzungen von Orchesterüberleitungen im Schlusssatz umfassten, begann sich die Komposition in den darauffolgenden Jahren und Jahrzehnten durchzusetzen. Sibelius' Werk reihte sich in die namhafte Reihe derjenigen Kompositionen ein, denen nach der Uraufführung wohl niemand ein langes Leben zugetraut hätte und die sich schließlich doch durchsetzten: Georges Bizets *Carmen*, Anton Bruckners *Dritte Symphonie* oder auch Giacomo Puccinis *Madama Butterfly*.

Dabei verfügt Sibelius' *Violinkonzert* bereits in seiner ersten Version über all die klanglich-delikatsten Facetten harmonischer und melodischer Ideen, die das Werk bis heute auszeichnen: Im ersten Satz, *Allegro moderato*, zuerst ein musikalischer ›Sonnenaufgang‹ mit einem weichen Streicherteppich, auf dem sanft die Solovioline ruht, danach das erste große Thema, das die Solovioline durch weitgeschwungene Sextenketten trägt, die heftig-interpunktierende Kadenz und die ekstatische *Stretta*, die den Satz in glänzender Virtuosität abschließt.

Im zweiten Satz, *Adagio di molto*, dominieren eine schier ›unendliche Melodie‹, die erst spät zu harmonischer Ruhe findet und eine, vom Orchestertutti fulminant vorbereitete, mehrstimmige Passage der Solovioline, die in ein schmerzvoll-düsteres, spätromanantisches Licht getaucht ist. Hierin bildet der langsame Satz – nachdem das Eingangsthema nochmals variiert in Erinnerung gerufen wird – einen scharfen Kontrast zum Schlusssatz, *Allegro ma non tanto*. Nunmehr glaubt sich der Hörer auf einem finnischen Volksfest zu befinden (natürlich aber nur wenn man weiß, dass der Komponist Finne ist): akzentuierte Tanzrhythmen, ›derb‹ parallel geführte Akkorde und spektakuläre virtuose Skalengänge über einem ostinat-gleichbleibenden Bassfundament machen es dem Konzertbesucher schwer, die Arme und Beine nicht im Rhythmus zu wiegen.

An all das dachte Sibelius vielleicht und wohl ein mildes Lächeln zeichnete sich auf seinen Lippen ab, nachdem nun, etwa ein halbes Jahrhundert nach der Uraufführung, sein Konzert auf allen Konzertpodien der Welt beheimatet ist und von den großen Geigern des 20. Jahrhunderts, wie David Oistrach, Jascha Heifetz oder Yeduhi Menuhin, auch in jener Zeit Anfang der 1950er Jahre gespielt wurde.

Ja, und vielleicht dachte Jean Sibelius während dieses morgendlichen Spaziergangs auch an die nächste Komponistengeneration, die, ausgehend von der Wertschätzung des traditionellen Erbes romantischer Musik, neue musikalische Ufer erkundschafftet und an sein eigenes, großes Werk anknüpft – unter anderem der von Sibelius geschätzte Dmitri Schostakowitsch.





Jean Sibelius, 1927

1953: ein tiefgrauer Spätsommertag in Moskau. Regen, Nebel oder gab es doch strahlenden Sonnenschein? Ihm, unserem Komponisten, war es möglicherweise egal, denn wir stellen ihn uns vor, wie er tief über seiner Partitur gebeugt überlegte, ob er etwas Unerhörtes komponieren sollte – zwar nur eine Viertonfolge, aber eine, die bis heute als Wiedergeburt eines Künstlers gilt, dem versucht wurde, das künstlerische Rückgrat zu brechen, und der mit diesen vier Tönen nun erneut Anlauf nahm, den Parnass künstlerischer Kreativität zu betreten, *eigenständiger* künstlerischer Kreativität. Die Töne waren d-es-c-h und der Komponist Dmitri Schostakowitsch.

Ein musikalisches Motiv mit den Namensinitialen einer eigenen Komposition zu verwenden, bedeutete, einem der ganz Großen der Musikgeschichte zu folgen: Johann Sebastian Bach, der nicht nur selbst sein b-a-c-h in Musik setzte – am tiefgründigsten vielleicht in der unvollendeten Abschlussfuge des Zyklus' *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) –, sondern das auch von zahlreichen Komponisten nach Bachs Tod verwendet wurde, um dem Meister aus

Eisenach eine musikalische Ehrerbietung zu erweisen – unter ihnen Max Reger, Anton Webern, Hanns Eisler und Friedrich Goldmann.

Es ist verlockend, sich vorzustellen, wie Schostakowitsch um das d-es-c-h rang, bevor er es in seiner *Symphonie N° 10 e-moll op. 93* wohl erstmals mit offensichtlich autobiographischem Bezug zu Papier brachte. War es ein Akt psychischer Befreiung, nachdem sich der Radius seiner physischen Freiheit plötzlich wieder weitete? Denn im Jahre 1953 ging die für Schostakowitsch wohl schwierigste, ja existentiellste Lebensphase zu Ende: die Bedrohung für Leib und Leben durch die sogenannten Säuberungen während der Schreckensherrschaft des sowjetischen Despoten Josef Wissarionowitsch Stalin.

Unter Stalin geriet Schostakowitsch durch eine dem Herrscher nicht genehme Aufführung der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* im Januar des Jahres 1936 in starke Bedrängnis. In der *Pravda*, dem ideologischen ‹Transmissionsriemen› zwischen Politbüro des ZK der KPdSU und ‹dessen Volk›, wurde die Oper mit deutlichen Worten verrissen: Schostakowitschs Musik sei ‹Lärm› und stelle sich gegen die Ziele einer Oper – so werde auch nicht gesungen, sondern geschrien – und missachte derart den zu fördernden Sozialistischen Realismus in der Kunst usw.

Für Schostakowitsch begann mit diesem Artikel eine Odyssee künstlerischer Ungewissheit, der auch seine *Symphonie N° 8* aus dem Jahre 1948 zum Opfer fiel. Der Komponist reagierte, indem er in die ‹innere Emigration› ging und nach außen hin den regimetreuen, mit Orden dekorierten Gebeugten mimte, besonders deutlich mit dem eine glorreiche, kommunistische Utopie beschreibenden Oratorium *Das Lied von den Wäldern op. 81*, innerlich wohl aber auf seine Chance wartete, in der musikalischen Öffentlichkeit wieder er selbst sein zu dürfen. Nun, 17 Jahre später kam diese Gelegenheit, denn am 5. März 1953 starb Stalin, und Schostakowitsch, der das Glück hatte, die ‹Säuberungen› zu überleben, fand nun Gelegenheit, sich musikalisch von dieser Zeit zu befreien.

Obwohl es problematisch ist, den Gehalt von Musik allzu voreilig im biographischen und werksgeschichtlichen Umfeld zu suchen und zu finden, fällt es gerade bei dieser Symphonie schwer, das tiefe seelische Trauma Schostakowitschs beim Hören des Werkes außer Acht zu lassen – Schostakowitsch hat denn auch selbst in seinen Memoiren Bezüge zwischen der Aufarbeitung jener Zeit und der Symphonie hergestellt.

Die Reflexion über das Geschehene verläuft in Schostakowitschs Werk von vornherein keineswegs hymnisch-überlegen, sondern verhalten: Im ersten Satz *Moderato* formen tiefe Streicher langsam und zögerlich musikalische Konturen, die zumindest auch Zitate anderer großen Raum geben – beispielsweise ab dem ersten solistischen Einsatz der Klarinette, wo die *Violinromanze op. 11* von Antonín Dvořák in einem, den Symphoniesatz prägenden Thema angesprochen wird. Schostakowitschs Symphonie fasst mehr und mehr Mut, und der erste Satz führt zu rhythmisch profilierten Orchesterphrasen, die sich in der Folge mit der anfangs vorgestellten Zurückhaltung abwechseln und damit die Substanz des Satzes konstituieren.

Während der Eingangssatz über weite Strecken das Flair beklemmenden Innehaltens provoziert, stößt der zweite Satz *Allegro* in ein hierzu kontrastierendes Horn. Infernale Perkussionsinstrumente, monolithische, geradezu peitschende Akkordkaskaden des Orchestertutti, gepaart mit dissonant interpunktierenden Blechbläserklängen lassen die langen Schatten Stalins düster aufziehen.

Der dritte Satz *Allegretto* ist ganz großes musikalisches Kino: Epische Totalaufnahmen von kaum bewegten klanglichen Szenarien wechseln sich mit schillernden Nahaufnahmen alltäglichen Lebens ab, sei es ein klanglich kecker Marsch, der kleine Zinnsoldaten zu animieren scheint, jahrmarktsartiges Walzergetön oder das mit Quarten quasi aus der Ferne rufende Wald-Horn. Gerade hier steht Schostakowitsch dem von ihm geschätzten Gustav Mahler und seinen großen Horn-Soli – beispielsweise im dritten



Dmitri Schostakowitsch, 1952

Satz von dessen *Symphonie N° 5* – sehr nahe. Und ist es möglich? Hören wir an jener Stelle der *Symphonie N° 10* nicht auch Anklänge an das getragene Hornthema aus dem Schlusssatz von Sibelius' *Symphonie N° 5*? Wie auch immer, Schostakowitschs Hornmotiv ist, wie er selbst mitteilte, eine klangliche Chiffre seiner damaligen Muse, der 25-jährigen aserbaidtschanischen Komponistin Elmira Nasirowa.

Nach den ersten drei, in ihrer Klangsprache sehr unterschiedlichen und in ihrem wechselnden Gehalt den Hörer immer wieder überraschenden Sätzen, hat der Hörer vor dem vierten und

zugleich letzten Satz *Andante-Allegro* gelernt, nunmehr auch hier mit dem Unerwartbaren zu rechnen – und wird hierin nicht enttäuscht. Zwar beginnt der Schlusssatz auch eher getragen, wie bereits die Sätze eins und drei, aber der Abschnitt vollführt nun rauschhaft-berauschende Steigerungen, die – über eine bedrohlich hereinbrechende Reminiszenz aus dem zweiten «Stalin»-Satz – in einem glänzenden «per aspera ad astra» gipfeln.

Aber auch hier bleiben viele Fragezeichen im Raum stehen, da die Konvention der Schlusssteigerung eher wie eine ironische Verbeugung vor den dünneisigen ästhetischen «Prämissen» des musikalischen Sozialistischen Realismus wirkt. Diese Kunstauffassung hatte es nun wirklich nicht leicht, denn weder in der UdSSR noch in anderen sozialistischen Staaten wurde ihr als musikalische Maxime *die* Ehre zuteil, die das politische Establishment für sie eigentlich vorgesehen hatte, sondern führte spätestens seit den 1960er Jahren – mit der Rezeption westlicher Avantgarde durch sozialistische Musiker – ein zumeist trauriges Schattendasein.

Zudem erscheinen hier, in den letzten beiden Sätzen der Symphonie, teils kaum merklich, teils markant, die musikalischen Initialen d-es-c-h. Gerade der apotheotische Schluss mit seinem Orchester-tutti wiederholt mehrmals – u. a. in den festlichen Pauken – «sein», Schostakowitschs, Motiv, das wohl als Sinnbild des Triumphs gegen die in den ersten Sätzen geschilderte Barbarei Stalins gedeutet werden darf. So greift es prophetisch auf Schostakowitschs letzte Lebensjahrzehnte vor, in denen er, ähnlich wie Jean Sibelius, national und international höchst angesehen, ein recht friedliches Künstlerleben führen konnte.

# NHK Symphony Orchestra, Tokyo

**Chief Conductor:** Paavo Järvi

**Music Director Emeritus:**

Charles Dutoit

**Honorary Conductor Laureate:**

Herbert Blomstedt

**Conductor Laureate:**

Vladimir Ashkenazy

**Honorary Guest Conductor:**

André Previn

**Permanent Conductors:**

Yuzo Toyama, Tadaaki Otaka

**First Concertmaster:**

Fuminori Maro Shinozaki

**Concertmaster:** Ryotaro Ito

## 1st Violins

Shirabe Aoki

Kyoko Une

Yuki Oshika

Rintaro Omiya<sup>°</sup>

Tamaki Kobayashi

Machia Saito<sup>°</sup>

Toshihiko Sakai

Toshihiro Takai

Yutaka Tanaka

Yuki Naoi

Yumiko Nakamura

Takao Furihata

Hiroyuki Matsuda<sup>°</sup>

Nana Miyagawa

Masahiro Morita<sup>°</sup>

Tsutomu Yamagishi<sup>°</sup>

Koichi Yokomizo

## 2nd Violins

Nobuko Obayashi\*

Toshiyuki Kimata

Maiko Saito

Keiko Shimada

Atsushi Shirai<sup>°</sup>

Koichi Suzuki

Akiko Tanaka<sup>°</sup>

Yosuke Niwa

Kazuhiko Hirano

Yoko Funaki

Kenji Matano<sup>°</sup>

Haruhiko Mimata

Chikahiro Miyazato

Masaya Yazu

Yoshikazu Yamada

Toshiro Yokoyama<sup>°</sup>

Kirara Tsuboi

Masamichi Yokoshima

## Violas

Ryo Sasaki\*

Satoshi Ono

Hisashi Ono

Shigetaka Obata

Gentaro Sakaguchi

Mayumi Taniguchi

Hiroto Tobisawa

Hideaki Nakatake

Shotaro Nakamura<sup>°</sup>

Hironori Nakamura<sup>°</sup>

Naoyuki Matsui

Yuya Minorikawa<sup>°°</sup>

Ryo Muramatsu<sup>°</sup>

Yuji Yamada

### **Cellos**

Ryoichi Fujimori\*  
Kaeko Mukoyama\*  
Hiroya Ichi<sup>ooo</sup>  
Ayumu Kuwata<sup>o</sup>  
Masahide Sannohe  
Hisaya Dogin<sup>o</sup>  
Ken'ichi Nishiyama  
Shunsuke Fujimura<sup>o</sup>  
Hiroshi Miyasaka  
Satoru Murai  
Yuki Murai  
Shunsuke Yamanouchi  
Masako Watanabe

### **Contrabasses**

Shu Yoshida\*  
Masanori Ichikawa\*\*  
Shinji Nishiyama\*\*  
Eiji Inagawa  
Jun Okamoto  
Takashi Konno  
Hiroaki Sagawa<sup>o</sup>  
Tatsuro Honma  
Yoko Yanai

### **Flutes**

Masayuki Kai\*  
Hiroaki Kanda\*  
Jun Sugawara<sup>oo</sup>  
Junji Nakamura

### **Oboes**

Satoki Aoyama\*  
Daisuke Mogi\*  
Shoko Ikeda  
Izumi Tsuboike  
Hitoshi Wakui

### **Clarinets**

Kei Ito\*  
Kenji Matsumoto\*  
Akihisa Kato  
Takashi Yamane

### **Bassoons**

Hironori Ugajin\*  
Kazusa Mizutani\*  
Yuki Sato  
Keiko Sugawara  
Itaru Morita

### **Horns**

Hitoshi Imai\*  
Nobuaki Fukukawa\*  
Naoki Ishiyama  
Yasushi Katsumata  
Hiroshi Kigawa  
Kazuko Nomiyama

### **Trumpets**

Kazuaki Kikumoto\*  
Tomoyuki Hasegawa\*  
Tomoki Ando  
Akihiko Ikawa  
Eiji Yamamoto

**Trombones**

Mikio Nitta\*  
Ko Ikegami  
Masakatsu Kurita  
Hiroyuki Kurogane  
Takenori Yoshikawa

**Tuba**

Yukihiro Ikeda

**Timpani**

Toru Uematsu\*  
Shoichi Kubo\*

**Percussion**

Tatsuya Ishikawa  
Hidemi Kuroda  
Satoshi Takeshima

**Harp**

Risako Hayakawa

**Stage Manager**

Masaya Tokunaga

**Librarian**

Akane Oki

\*Principal

\*\* Acting Principal

° Vice Principal

°° Inspector

°°° Currently Studying Abroad

**Tour Management**

Harrison Parrott



# Interprètes

## Biographies

---

### **NHK Symphony Orchestra, Tokyo**

L'histoire du NHK Symphony Orchestra remonte au 5 octobre 1926 lorsqu'une nouvelle formation fut créée sous le nom de New Symphony Orchestra. Dénommée un temps Japan Symphony Orchestra, la phalange est rebaptisée NHK Symphony Orchestra quand son financement devient entièrement assumé, à partir de 1951, par le Nippon Hoso Kyokai (l'institution radiophonique japonaise). L'Allemand Joseph Rosenstock est alors le directeur musical de l'orchestre. Sous sa direction, la formation devient l'une des principales du pays. Par la suite, l'orchestre collabore avec les plus grands chefs de l'époque parmi lesquels Herbert von Karajan, Ernest Ansermet, Joseph Keilberth et Lovro von Matačić, et contribue à écrire une partie décisive de l'histoire de la musique classique au Japon, en donnant des concerts aux côtés de solistes de renommée internationale. La série d'abonnements, qui constitue aujourd'hui le cœur du programme du NHK, est lancée le 20 janvier 1927 et se poursuit jusqu'à aujourd'hui – ayant même perduré pendant la Seconde Guerre mondiale. Actuellement, l'orchestre donne quelque 120 concerts par an dans tout le pays, dont 54 dans le cadre d'abonnements, retransmis par la NHK Television et FM Radio. Les concerts sont également diffusés en Europe, aux États-Unis et en Asie. L'orchestre se fait remarquer dans le monde entier grâce à des tournées internationales. Citons, notamment, sa première prestation, en 2013, aux Salzburger Festspiele. L'orchestre entretient un lien étroit avec des chefs comme Paavo Järvi (Chief Conductor), Charles Dutoit (Music Director Emeritus), Herbert



NHK Symphony Orchestra, Tokyo  
photo: Nobuyuki Suzuki



Blomstedt (Honorary Conductor Laureate), Vladimir Ashkenazy (Conductor Laureate), André Previn (Honorary Guest Conductor), Yuzo Toyama (Permanent Conductor) et Tadaaki Otaka (Permanent Conductor).

---

### **NHK Symphony Orchestra, Tokyo**

Die Geschichte des NHK Symphony Orchestra reicht zurück bis zum 5. Oktober 1926, als ein neuer Klangkörper unter dem Namen New Symphony Orchestra gegründet wurde. Kurze Zeit unter dem Namen Japan Symphony Orchestra bekannt, wurde es in NHK Symphony Orchestra umbenannt, als seine Finanzierung 1951 vollständig von Nippon Hoso Kyokai (Rundfunkanstalt Japans) übernommen wurde. In dieser Zeit war der Deutsche Joseph Rosenstock Chefdirigent des Orchesters. Unter seiner Leitung entwickelte es sich zum führenden Orchester des Landes. In der Folge arbeitete der Klangkörper kontinuierlich mit den anerkanntesten Dirigenten ihrer Zeit, darunter, um nur einige zu nennen, Herbert von Karajan, Ernest Ansermet, Joseph Keilberth und Lovro von Matačić und schrieb mit Konzerten an der Seite international gefeierter Solisten einen entscheidenden Teil der Geschichte der klassischen Musik in Japan. Bereits am 20. Februar 1927 wurde die Abonnementreihe, die bis heute – mit einer Kontinuität, die selbst den Zweiten Weltkrieg überdauerte – einen Kern der Programme des NHK ausmacht, ins Leben gerufen. In jüngerer Zeit gibt das Orchester jährlich landesweit rund 120 Konzerte, eingeschlossen 54 Abonnementkonzerte, die über NHK Television und FM Radio ausgestrahlt werden. Die Konzerte werden ebenfalls nach Europa, USA und Asien übertragen. Weltweite Aufmerksamkeit erlangten die internationalen Tourneen, darunter im August 2013 der erste Auftritt im Rahmen der Salzburger Festspiele. Eine enge Zusammenarbeit verbindet das Orchester mit Dirigenten wie Paavo Järvi (Chefdirigent), Charles Dutoit (Music Director Emeritus), Herbert Blomstedt (Honorary Conductor Laureate), Vladimir Ashkenazy (Conductor Laureate), André Previn (Honorary Guest Conductor), Yuzo Toyama (Permanent Conductor) und Tadaaki Otaka (Permanent Conductor).

---

**Paavo Järvi** direction

La deuxième saison de Paavo Järvi en tant que Chief Conductor du NHK Symphony Orchestra a commencé avec la remarquable interprétation de la *Huitième Symphonie* de Mahler à l'occasion du 90<sup>e</sup> anniversaire de l'orchestre. Le chef et la phalange ont également joué Mahler pour le 30<sup>e</sup> anniversaire du Suntory Hall, ainsi que dans le cadre de l'actuelle tournée européenne qui les a menés à Berlin, Paris, Amsterdam, Londres, Vienne et Cologne. En tant que directeur artistique de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, le chef est parti en tournée avec cette formation en Asie, à Taïwan et au Japon, à l'automne dernier. Cette saison, ils vont poursuivre leur cycle encensé par la critique des *Symphonies* de Brahms, qu'ils donneront en Allemagne et en Suisse. Le premier disque du cycle est sorti au début de l'année sous le label Sony/RCA. Paavo Järvi a achevé à l'été 2016 son mandat en tant que directeur musical de l'Orchestre de Paris et a été nommé à l'unanimité personnalité de l'année par l'union des critiques français. Parmi les moments forts de ses six ans à la tête de cette phalange, citons les concerts d'ouverture à la Philharmonie de Paris, enregistrés par iTunes et devenus immédiatement des bestsellers, l'obtention de la médaille Sibelius pour son implication dans la défense du compositeur finlandais en France et l'enregistrement remarqué de la musique de Dutilleux pour Erato, captation distinguée d'un Echo Klassik. Il est invité, pour une intégrale des *Symphonies* de Carl Nielsen avec le Philharmonia Orchestra de Londres, à diriger de nouveau les Wiener Symphoniker, la Berliner Staatskapelle, et à donner des concerts avec le Tonhalle-Orchester Zürich, au Budapest Festival Orchestra et à L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Début 2017, Järvi dirige *Don Giovanni* à la Scala de Milan, ainsi que des concerts à la tête du Filarmonia della Scala. Il retrouve aussi le hr-Sinfonieorchester dont il est chef honoraire. Il termine la saison 2016/17 à la mi-juillet au Pärnu Music Festival en Estonie. Il a fondé ce festival en 2010, qui mêle master classes de direction d'orchestre et concerts. Pour le festival, principalement dédié à la musique d'orchestre, Järvi a créé un ensemble à part entière dont les

prestations constituent les points culminants du festival. L'Estonian Festival Orchestra réunit des musiciens estoniens majeurs et des solistes de grands orchestres européens. Paavo Järvi présente une abondante discographie. Dernièrement ont paru l'intégrale des *Symphonies* de Carl Nielsen avec le hr-Sinfonieorchester chez Sony Japan, ainsi que les concertos pour violoncelle d'Elgar et Walton avec Steven Isserlis et le Philharmonia Orchestra sous le label Hyperion. Il a été élu artiste de l'année par *Gramophone* et *Diapason* à l'automne 2015.

---

### **Paavo Järvi** Leitung

Paavo Järvis zweite Spielzeit als Chefdirigent des NHK Symphony Orchestra startete mit einem Höhepunkt, der Aufführung von Mahlers *Achter Symphonie* anlässlich des 90-jährigen Jubiläums des Orchesters. Mahler spielten Dirigent und Klangkörper auch zum 30. Geburtstag der Suntory Hall und im Rahmen der aktuellen Europa-Tournee, die auch nach Berlin, Paris, Amsterdam, London, Wien und Köln führt. Als künstlerischer Leiter der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen war der Dirigent mit diesem Orchester im vergangenen Herbst auf Asientournee durch Taiwan und Japan. In dieser Spielzeit werden sie den von der Kritik gefeierten Zyklus der *Symphonien* von Brahms mit Konzerten in Deutschland und der Schweiz fortsetzen. Die erste CD des Zyklus erscheint im Frühjahr bei Sony/RCA. Im Sommer 2016 beendete Paavo Järvi seine höchst erfolgreiche Amtszeit als musikalischer Leiter des Orchestre de Paris und wurde von der französischen Kritikervereinigung einhellig zur Persönlichkeit des Jahres gewählt. Höhepunkte seines sechsjährigen Wirkens in dieser Position waren die Eröffnungskonzerte der Pariser Philharmonie, die für iTunes aufgezeichnet und sofort ein internationaler Bestseller wurden, die Verleihung der Sibelius-Medaille für seinen Einsatz um die Popularisierung des finnischen Komponisten in Frankreich und die gefeierte Einspielung von Musik von Dutilleux für Erato, die mit einem Echo Klassik ausgezeichnet wurde. Gastverpflichtungen beinhalten den Abschluss eines umfassenden Zyklus mit Symphonien von Carl Nielsen mit dem Philharmonia Orchestra London, Wiedereinladungen zu den Wiener Symphonikern, zur



Paavo Järvi

photo: Takashi Mochizuki

Berliner Staatskapelle und Konzerte mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, Budapest Festival Orchestra und L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Im Frühjahr 2017 dirigiert Järvi *Don Giovanni* an der Mailänder Scala ebenso wie Konzerte mit der Filarmonia della Scala. Außerdem kehrt er ans Pult des hr-Sinfonieorchesters zurück, dessen Ehrendirigent er ist. Die Saison 2016/17 beschließt der Dirigent Mitte Juli mit dem einwöchigen Pärnu Music Festival in Estland. Das 2010 durch Järvi gegründete Festival verbindet Dirigiermeisterkurse und Konzerte. Für das Festival, das sich im Kern der Orchestermusik zuwendet, hat Järvi eigens ein Ensemble gegründet, dessen Auftritte Höhepunkte des Sommers sind. Das Estonian Festival Orchestra vereint führende estnische Musiker und Solisten europäischer Spitzenorchester. Paavo Järvi verfügt über eine umfassende Diskographie. Jüngst erschienen sämtliche Symphonien von Carl Nielsen mit dem hr-Sinfonieorchester bei Sony Japan sowie die Cellokonzerte von Elgar und Walton mit Steven Isserlis und dem Philharmonia Orchestra bei Hyperion. Im Herbst 2015 wurde er sowohl von *Gramophone* als auch von *Diapason* zum Künstler des Jahres gewählt.



Janine Jansen

photo: Marco Borggreve; DECCA



---

## Janine Jansen violon

La renommée internationale de la violoniste Janine Jansen lui permet de travailler régulièrement avec les plus grands orchestres et chefs actuels. Cette saison 2016/17, elle est artiste en résidence auprès de la Philharmonie Luxembourg où elle interprète des concertos et de la musique de chambre, au London Symphony Orchestra – elle joue sous la baguette de Gianandrea Noseda, Antonio Pappano et Valery Gergiev –, ainsi qu’au Wigmore Hall. Au cours de la saison, elle se produit aux côtés des Wiener Philharmoniker avec Sakari Oramo, l’Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia avec Antonio Pappano, l’Orchestre National de Belgique avec Andrey Boreyko, et donne un concert en hommage à son professeur disparu Philippe Hirschhorn. Elle part en tournée avec le NHK Symphony Orchestra et Paavo Järvi, et se rend en Asie avec le Royal Concertgebouw Orchestra et Daniele Gatti. Passionnée de musique de chambre, Janine Jansen donne une série de récitals en Europe avec les pianistes Itamar Golan et Alexander Gavrylyuk. En tant qu’artiste en résidence au Wigmore Hall, elle interprète le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen avec Lucas Debargue, Torleif Thedéen et Martin Fröst, repris au Stockholms Konserthus. Elle enregistre exclusivement pour Decca Classics. Ses parutions récentes, sous la baguette d’Antonio Pappano, incluent le *Premier Concerto pour violon* de Bartók avec le London Symphony Orchestra et le *Concerto pour violon* de Brahms avec l’Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Sa discographie comprend également des concertos et sonates de Bach, le *Deuxième Concerto pour violon* de Prokofiev avec le London Philharmonic Orchestra et Vladimir Jurowski, les concertos de Beethoven et Britten avec Paavo Järvi, de Mendelssohn et Bruch avec Riccardo Chailly ou encore de Tchaïkovski avec Daniel Harding. Janine Jansen a aussi enregistré de la musique de chambre, et notamment le *Quintette à cordes* de Schubert et *La Nuit transfigurée* de Schönberg. Elle a remporté de nombreux prix parmi lesquels quatre Edison Klassiek, trois Echo Klassik, le Preis der deutschen Schallplattenkritik, le NDR Musikpreis pour sa réussite artistique exceptionnelle et le Concertgebouw Prize. Elle a reçu le VSCD Klassieke

Muziekprijs pour son accomplissement individuel et le Royal Philharmonic Society Instrumentalist Award pour les concerts donnés au Royaume-Uni. En 2015, elle a reçu le Bremen MusikFest Award. Janine Jansen a étudié avec Coosje Wijzenbeek, Philippe Hirschhorn et Boris Belkin. Treize ans après avoir fondé le désormais bien connu Festival international de musique de chambre d'Utrecht, Janine Jansen a transmis son poste de directrice artistique à la violoncelliste Harriet Krijgh.

---

### **Janine Jansen** Violine

Die international anerkannte Violinistin Janine Jansen arbeitet regelmäßig mit den großen Orchestern und Dirigenten der Welt. In dieser Saison ist sie neben ihrer Residenz in Luxemburg außerdem Artist in Residence des London Symphony Orchestra – in diesem Zusammenhang spielt sie unter Gianandrea Noseda, Antonio Pappano und Valery Gergiev in der Wigmore Hall. Im Laufe der Spielzeit wird sie mit den Wiener Philharmonikern und Sakari Oramo auftreten, mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia und Antonio Pappano, dem Orchestre National de Belgique und Andrey Boreyko. Schließlich gibt sie ein Konzert in Hommage ihres verstorbenen Lehrers Philippe Hirschhorn. Auf Tournee geht sie mit dem NHK Symphony Orchestra und Paavo Järvi. In Asien ist sie mit dem Royal Concertgebouw Orchestra und Daniele Gatti zu erleben. Als passionierte Kammermusikerin, spielt Jansen eine Rezital-Serie in Europa mit den Pianisten Itamar Golan und Alexander Gavrylyuk. Im Rahmen ihrer Residenz an der Wigmore Hall interpretiert sie Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* mit Lucas Debargue, Torleif Theodéen und Martin Fröst. Eine weitere Aufführung gibt es in Stockholms Konserthus. Janine Jansen ist Exklusivkünstlerin bei Decca Classics. Zu ihren jüngsten Neuerscheinungen auf diesem Label gehören das *Erste Violinkonzert* von Bartók mit dem London Symphony Orchestra und das *Violinkonzert* von Brahms mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Darüber hinaus beinhaltet ihre Diskographie Konzerte und Sonaten von Bach, Prokofjew's *Zweites*

*Violinkonzert* mit dem London Philharmonic Orchestra und Vladimir Jurowski, die Konzerte von Beethoven und Britten mit Paavo Järvi, von Mendelssohn und Bruch mit Riccardo Chailly sowie jenes von Tschaikowski mit Daniel Harding. Außerdem kann die Künstlerin Kammermusikeinspielungen vorweisen, darunter das Streichquintett von Schubert und Schönbergs *Verklärte Nacht*. Sie gewann zahlreiche Preise, beispielsweise vier Edison Klassiek, drei Echo Klassik, den Preis der deutschen Schallplattenkritik, den NDR Musikpreis für ihren außerordentlichen künstlerischen Erfolg und den Concertgebouw Prize. Für ihren persönlichen Einsatz wurde sie mit dem VSCD Klassieke Muziekprijs geehrt; den Royal Philharmonic Society Instrumentalist Award erhielt sie für ihre Konzerte in Großbritannien. 2015 erhielt sie den Bremen MusikFest Award. Die Geigerin wurde von Coosje Wijzenbeek, Philippe Hirschhorn und Boris Belkin ausgebildet. Dreizehn Jahre nach Gründung des inzwischen sehr bekannten internationalen Kammermusikfestivals Utrecht hat Janine Jansen dessen künstlerische Leitung der Violoncellistin Harriet Krijgh übertragen.