

28.03. 2018 20:00
Grand Auditorium
Mercredi / Mittwoch / Wednesday
Grands orchestres

Gustav Mahler Jugendorchester
Vladimir Jurowski direction
Pierre-Laurent Aimard, Tamara Stefanovich piano

résonances ((r))

19:15 Salle de Musique de Chambre
Lecture Marina Frolova-Walker: «Music from a Divided Europe» (E)

Béla Bartók (1881–1945)

Concerto pour deux pianos, percussion et orchestre Sz 115 (1937)

Assai lento – Allegro molto

Lento ma non troppo – Un poco più andante

Allegro ma non troppo

25'

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Symphonie N° 8 en ut mineur (c-moll) op. 65 (ca. 1943)

*Adagio – Poco più mosso – Adagio – Allegro non troppo – Allegro
– Adagio – Poco più mosso*

Allegretto

Allegro non troppo

Largo

Allegretto – Adagio – Allegretto

60'

Deux compositeurs en guerre : Bartók et Chostakovitch

Laetitia Le Guay

Le 29 octobre 1940, dans la nuit, Béla Bartók et son épouse la pianiste Ditta Pásztory accostent à New York en tant que « réfugiés volontaires ». Vivre dans une Hongrie s'alliant à Hitler, au cœur d'une Europe gangrenée par les fascismes, était une perspective impossible pour le compositeur qui, après de longs mois d'hésitation, s'était résigné au départ. Séparation d'avec famille et amis, arrachement au sol natal, abandon d'un poste stable à l'Académie des sciences, perte de son public européen : tel était le prix à payer. Un mois après son arrivée, la Hongrie rejoignait les forces de l'Axe.

Pour son premier concert sur le sol américain, le 3 novembre, au Town Hall de New York, le couple Bartók met à son programme la *Sonate pour deux pianos et percussion BB 115*, qu'il rejoue une semaine plus tard sur les ondes de CBS. Écrite en Europe, à la demande de la section bâloise de la Société internationale de musique contemporaine, cette *Sonate* est aujourd'hui l'une des œuvres les plus célèbres de Bartók. Et avec la *Musique pour cordes, percussion et célesta* composée juste avant elle, l'une des plus inventives dans les choix de timbres et les alliages sonores. Pour répondre à la commande, le compositeur avait d'abord pensé à un piano avec percussion, dispositif qu'il avait exploré au début de l'*Andante* de son *Concerto pour piano et orchestre N° 1* (1926) : le piano entre sur un doux martèlement, puis déploie son chant seul avec timbales, cymbale suspendue, petite caisse claire. Bartók s'était ravisé ensuite pour sa *Sonate* en faveur de deux pianos avec percussion : « *Petit à petit*, écrit-il le 24 mai 1937 à Annie Müller-Widmann, j'acquis la conviction de plus en plus forte



Béla Bartók et Ditta Pásztory
Kulturkapsolatok Intézete, Budapest

qu'un seul piano ne serait pas suffisant face aux timbres souvent très incisifs des instruments à percussion. » Faire le choix de deux pianos lui permettait aussi d'étoffer le répertoire de ses récitals avec Ditta.

La *Sonate BB 115* utilise toutes les ressources des deux pianos : jeux de réponses de l'un à l'autre, volume sonore orchestral, dimension percussive. Du côté des percussions, Bartók tire parti de la variété des timbres des instruments : timbales, grosse caisse, caisses claires, tam-tam, cymbales, triangle, xylophone. À quoi s'ajoute une diversité de baguettes, de lieux de frappe, et donc de

résonances : baguettes en bois, en métal, baguettes douces. La fin de la partition indique : « *with the fingernail or the blade of a pocketknife, on the very edge* » (avec l'ongle, ou la lame d'un canif, au bord). La presse avait été enthousiaste à Bâle, à la création, le 16 janvier 1938, puis partout où les époux s'étaient produits. Les critiques avaient loué une musique « plastique, sculpturale, à traits vigoureux » et la complémentarité des percussions, qui « animaient et exaltaient » le son des pianos. La *Sonate BB 115* rejoignait deux ouvrages originaux qui, déjà, avaient donné à la percussion un rôle de premier plan : les magnifiques *Noces* (1923) de Stravinsky, pour voix, quatre pianos et percussion, que Bartók affectionnait, et *Ionisations* (1931) d'Edgar Varèse, sept minutes inouïes de déploiement de rythmes et d'effets sonores sous les doigts de treize musiciens aux prises avec trente-sept percussions, dont un piano. Mais Bartók, le premier, faisait entrer les percussions dans une sonate.

La musique de Béla Bartók ne rencontra pas aux États-Unis l'adhésion qu'elle avait connue en Europe. Le compositeur en fit amèrement le constat, voyant au fil des mois ses engagements se raréfier et ses cachets avec eux. Anticipant ces réticences, **la maison Boosey & Hawkes (éditeur de Bartók depuis que les éditions Universal avaient été nazifiées au lendemain de l'Anschluss) suggéra à Béla Bartók, en 1940, de faire une version orchestrale de sa *Sonate pour deux pianos et percussion*.** Le compositeur accepta, sans rien changer à la partie des percussions, et en ne modifiant que très peu celle des pianistes. L'orchestration mettait en valeur les solistes, avec imagination et raffinement, par des effets de pizzicati, glissandi, résonances, etc.

Le *Concerto* commence *Assai lento* sur un roulement de timbale grave (sur la note fa dièse) d'où semble émaner le premier piano, puis le second. Ouverture mystérieuse – ponctuée d'éclats (avec cymbales) – qui, accélérant peu à peu, mène au martèlement vigoureux et enjoué de l'*Allegro molto (ben marcato)*, précise la partition).

D'un climat poétique, le début du deuxième mouvement *Lento ma non troppo* a été qualifié de « nocturne » par rapprochement

avec la bruisante « Musique de la nuit » de la suite *En plein air* (Claire Delamarche, *Béla Bartók*, Fayard, 2012). Après une section *Un poco più andante*, le deuxième mouvement revient au thème initial, mais dans un caractère sauvage.

Le troisième et dernier mouvement, en ut majeur, est toute vitalité et énergie, le thème diatonique du xylophone lui conférant une saveur populaire. On retrouvera cette vitalité et cette saveur trois ans plus tard dans le Finale du *Concerto pour orchestre BB 123*, musique d'« affirmation de la vie » selon les mots mêmes de Bartók.

Le *Concerto pour deux pianos, percussion et orchestre* fut créé le 14 novembre 1942 au Royal Albert Hall, par les pianistes hongrois Louis Kentner et Ilona Kabos, et l'Orchestre Philharmonique de Londres, sous la direction de Adrian Boult. Pour venir en aide au compositeur, alors dans une situation financière incertaine, son compatriote le chef d'orchestre hongrois Fritz Reiner lui proposa d'assurer la première américaine du *Concerto* : sous sa direction, avec Ditta au deuxième piano et l'Orchestre Philharmonique de New York. L'événement eut lieu le 21 janvier 1943, au Carnegie Hall. Il s'y produisit une curiosité rapportée par le fils du compositeur dans ses souvenirs : tout d'un coup, Béla Bartók ne joua plus ce qui était écrit, déstabilisant le chef, son épouse et tout l'orchestre qui heureusement retombèrent sur leurs pieds. À l'issue du concert, retour tendu en taxi et demande d'explication de Fritz Reiner. Pour toute réponse, ceci : « *Le timbalier a fait une petite erreur et cela m'a fourni une idée que j'ai voulu essayer* » (Peter Bartók, *My father*, Bartók records, 2002).

Ce fut la dernière apparition sur scène de Béla Bartók, déjà très fatigué par la maladie. Il rassembla dorénavant les forces qui lui restaient pour composer ses trois ultimes partitions : *Concerto pour orchestre*, *Sonate pour violon seul* et *Concerto pour piano et orchestre N° 3*.

Tandis que l'Amérique reste sinon hostile, indifférente à Bartók, exilé de Hongrie, elle s'enthousiasme pour Dmitri Chostakovitch dont la *Septième symphonie* est devenue l'étendard musical de la résistance au nazisme. Commencée par Chostakovitch dans une Leningrad assiégée et durement éprouvée par les bombardements et les pénuries alimentaires, terminée à Kouïbychev où une partie de l'élite musicale soviétique a été évacuée par les autorités, la partition immense, de plus d'une heure, oppose à une sérénité de temps de paix, déflagrations, cris dissonants, martèlements, rythmes pointés implacables. Les contemporains de Chostakovitch, sensibles à son souffle épique, y entendirent une métaphore de la guerre.

Créée à Kouïbychev le 5 mars 1942, donnée pour la première fois à Leningrad par un orchestre de la radio que les rigueurs du siège avaient exténué, la *Septième symphonie* fut dirigée à New York dès le 19 juillet 1942 par Arturo Toscanini et diffusée par la NBC.

Béla Bartók la connaissait bien pour l'avoir entendue souvent à la radio, elle était aux antipodes de son esthétique. A-t-il été agacé de sa popularité au point de vouloir s'en moquer, comme on le dit parfois ? Pendant l'été 1943, il en fait une citation parodique dans le mouvement *Intermezzo interrotto* (Intermezzo interrompu) de son *Concerto pour orchestre*. À moins que cette parodie ne soit à entendre, ainsi que dans la *Septième symphonie* de Chostakovitch, comme un sarcasme contre l'ennemi allemand, le compositeur russe déformant lui-même un passage de *La Veuve Joyeuse* de Franz Lehár. Bartók insère d'ailleurs sa citation de Chostakovitch au milieu d'autres pastiches, manifestant son hostilité à Hitler.

Cet été 1943, été de la bataille de Koursk, période d'après reconquête de l'URSS contre les armées de l'Axe, Dmitri Chostakovitch le passe à Moscou puis à Ivanovo. Résidence de l'Union des compositeurs située à quelque trois cents kilomètres de la capitale, en pleine nature, elle met à disposition des artistes non seulement un lieu d'habitation, mais de petites maisonnettes en bois – studios où ils peuvent travailler dans des conditions de calme idéal. Prokofiev, Miaskovski, Khatchatourian, Glière, Mouradeli et bien d'autres séjournèrent régulièrement à Ivanovo.

Le troisième mouvement de la *Huitième symphonie* est une Toccata à la pulsation inflexible, ponctuée de stridences, d'une grande simplicité de langage, mais d'une intense expressivité. Suit un grand *Largo* aux accents de marche funèbre, traité en passacaille. Chostakovitch affectionnait cette forme avec son allure lente et obstinée. Il l'avait utilisée dans l'interlude de son opéra *Lady Macbeth de Mzensk* et s'en servit souvent ensuite. En particulier dans le *Trio N° 2 en mi mineur op. 67*, contemporain de la *Huitième symphonie*. Le Finale est seul empreint d'un peu de gaîté, sans accent triomphal pourtant, contrairement à ce qui était attendu d'une « bonne » symphonie soviétique. L'œuvre s'achevait en douceur, pied de nez aux diktats du « réalisme socialiste ». Elle fut créée le 4 novembre 1943 à Moscou par l'Orchestre d'État d'URSS sous la direction d'Evgueni Mravinski, ardent défenseur de Chostakovitch à qui le compositeur avait dédié sa partition.

Il n'y eut que peu de comptes rendus dans la presse. Le milieu musical fut partagé. Prokofiev lui-même suggéra d'en supprimer deux mouvements sur cinq mais qualifia néanmoins sa fin de « sublime ». D'autres, comme Ivan Martinov, saluèrent son pouvoir d'évocation des épreuves de la guerre. Au-delà des circonstances de sa composition, la *Huitième symphonie* reste l'une des très grandes symphonies de son auteur et de tout le répertoire du 20^e siècle, par son dramatisme puissant, son architecture, son matériau complexe. « *Il y a eu au 20^e siècle, écrivait le critique français Antoine Goléa, un musicien qui est peut-être le seul à s'efforcer encore de représenter, à l'aide de moyens symphoniques, le drame humain le plus actuel, le plus brûlant. Le romantisme de Chostakovitch, son ardeur, sa colère et son enthousiasme, expriment le sentiment de toute une société et dans ses gigantesques fresques symphoniques, on entend résonner le sanglot de douleur et le chant d'espoir de tout un peuple et de l'humanité entière.* » (Krzysztof Meyer, *Dimitri Chostakovitch*, Fayard, 1994, p. 279)

La première audition à l'Ouest eut lieu à New York le 2 avril 1944. Elle fut retransmise à la radio un peu partout aux États-Unis et même en Amérique latine.

Laetitia Le Guay est Maître de conférences à l'Université de Cergy-Pontoise, membre d'Eur'ORBEM, centre de recherche sur les cultures d'Europe orientale, balkanique et médiane (CNRS-Paris Sorbonne). Elle est l'auteur de Serge Prokofiev (Actes sud, 2012) et de documentaires sur France Culture dans la série Une vie, Une œuvre.

Klage und Groteske

Zu Béla Bartók und Dmitri Schostakowitsch

Marco Frei

In der Groteske vereint sich scheinbar Unvereinbares. Ein paradoxes Nebeneinander von Heterogenem wird bis ins Maßlose übersteigert. Im Grausigen grinst das Komische, eine Fratze des Bösen, die gleichzeitig eben humoristisch-karikierende und schaurig-dämonische Züge trägt. Mit diesem Mittel wird in der Kunst oftmals die Wirklichkeit schonungslos entlarvt, und das gilt auch für die Werke des heutigen Abends: mehr oder weniger direkt. Sie sind beide zu einer Zeit entstanden, als in weiten Teilen Europas totalitäre Diktaturen herrschten, allen voran Nationalsozialismus und Stalinismus, sowie ein infernalischer Weltkrieg tobte.

Entlarvte Wirklichkeit

Unter dieser Situation haben beide Komponisten, Béla Bartók und Dmitri Schostakowitsch, gleichermaßen gelitten. Während der Stalin'schen Kulturrevolution von 1936 bis 1938, die mit dem Großen Terror einherging, war Schostakowitsch lebensbedrohlichen Angriffen ausgesetzt. Bis zu seinem Lebensende wurde er in der UdSSR wiederholt attackiert. Wie Bartók, der seinerseits unter dem Faschismus in seiner ungarischen Heimat zu leiden hatte, war auch Schostakowitsch überdies ein bekennender Pazifist. Am Ende verließ Bartók seine Heimat, um 1940 ins amerikanische Exil zu gehen, wo er auch starb. In Schostakowitschs *Symphonie N° 8* von 1943 wie auch dem *Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester* von Bartók schwingen diese Lebenssituationen und historischen Kontexte mit.



Béla Bartók um 1935

Bei dem *Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester* von Bartók handelt es sich um eine Bearbeitung der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug*. Im Jahr 1938 uraufgeführt, ist diese Sonate für Paul Sacher geschrieben. Kurz vor der Entstehung dieses Werks hatte Bartók für den Basler Mäzen und Dirigenten bereits die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* komponiert. Die Orchester-Fassung der Sonate legte Bartók im Dezember 1940 vor, als er bereits im amerikanischen Exil in New York weilte.

Schon die schlussendliche Wahl der zwei Klaviere in der Originalfassung ist der Tatsache geschuldet, dass Bartók erhebliche Bedenken wegen der klanglichen Balance hatte. Ein Klavier allein könne sich nicht gegen den «oft scharfen Klang der Schlaginstrumente» behaupten, so seine Meinung. Aus diesem Grund hatte Bartók letztlich auch eine Orchester-Version erstellt. Die Partitur verrät, dass es ihm um eine größtmögliche Gleichberechtigung der vier Instrumentalisten geht. Dabei umfasst das Schlagwerk drei Pauken, diverse Trommeln, Tamtam, Becken, Triangel und Xylophon.

«Die Schlaginstrumente nehmen eine den beiden Klavierstimmen durchaus ebenbürtige Stellung ein», betont denn auch Bartók. Überdies spiele der Klang des Schlagwerks eine «verschiedenartige Rolle». «In vielen Fällen ist er nur eine Farbnuance zum Klavierklang, in anderen verstärkt er wichtige Akzente», so Bartók weiter. «Gelegentlich bringt das Schlagzeug kontrapunktische Motive gegen die Klavierstimmen, und häufig spielen namentlich die Pauken und das Xylophon sogar Themen der Hauptstimmen.» Dagegen sind die beiden Klavierstimmen oftmals rhythmisch komplementär behandelt, was bisweilen an *Les Noces* von Igor Strawinsky oder Bartóks eigenes *Allegro barbaro* erinnert.

Im Finalrondo ist es tatsächlich das Xylophon, welches in das tänzerische Hauptthema einstimmt. Fröhlich und ausgelassen gibt sich dieser letzte Satz. Der Spuk der zwei vorigen Sätze scheint über weite Strecken verfliegen, allerdings mühsam erkämpft und erlitten. Schon in der Einleitung zum ersten Satz dringen wiederholt grelle Dissonanzen in die melodische Fraktur ein. Eine fast schon spukhafte Atmosphäre erzeugen wiederum manche Effekte des Schlagwerks, und selbst das vermeintlich ausgelassener Hauptthema erscheint immer wieder verdüstert und gebrochen: auch im fugatohaften Abschluss des Kopfsatzes.

Makabres im Ersterbenden

Mit einem Trommelwirbel und Solo des Schlagwerks beginnt wiederum das Lento des Mittelsatzes. Es ist eine schattenhafte, bedrückende Stimmung, die Bartók hier entwirft. Bald schon, rund um den nervös-unsteten Mittelteil, grinst makabre Groteske: in Gestalt des *col legno*. Bei dieser Spielanweisung kratzen oder schlagen die Streicher mit dem Holz des Bogens auf die Saiten. Schon in der affektreichen Musik des Barock fand dieser Effekt reichlich Verwendung. In die Symphonik wurde das *col legno* von Hector Berlioz erstmals integriert, und zwar in der *Symphonie fantastique*. Wie Berlioz in der von Richard Strauss revidierten und ergänzten *Instrumentationslehre* schreibt, eigne sich das *col legno* dort besonders gut, wo sich «Fürchterliches mit Groteskem einigt».

Genau dies geschieht an jener Stelle im zweiten Satz des *Konzerts für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester* von Bartók. Auch das Finalrondo ist im Grunde weitaus weniger fröhlich und ausgelassen, als die Musik vielfach suggeriert. Jedenfalls endet das Werk mit Trommelklängen, die bis zur Unhörbarkeit verklingen. Die Musik erstirbt buchstäblich, *morendo*. Für Bartók selbst war die Uraufführung dieser Orchesterfassung der letzte öffentliche Auftritt. Nach dem Konzert fühlte er sich schwach, mit hohem Fieber, und wenig später diagnostizierten die Ärzte eine unheilbare Leukämie-Erkrankung. An der Krankheit allein ist Bartók nicht gestorben: Der glühende Pazifist und bekennende Europäer ist ebenso an den Umständen seiner Zeit zerbrochen.

Auch die *Symphonie N° 8* von Dmitri Schostakowitsch aus dem Kriegs-Jahr 1943 erstirbt im *Morendo*. Der Finalsatz bringt keine Befriedung, sondern hinterlässt den Eindruck quälender Leere. Inmitten des musikalischen Geschehens erklingt zudem erneut das Hauptthema des Kopfsatzes, diesmal aber in grellen Dissonanzen übersteigert: noch weitaus infernalisch dröhnender als zuvor in der Kulmination des ersten Satzes. Zwischen diesen beiden Ecksätzen entwirft Schostakowitsch abgründige Visionen von Krieg und Gewalt, Terror und Leid, die zu den erschütterndsten in der Musikgeschichte zählen.

Hatte Schostakowitsch zu Beginn des «Großen Vaterländischen Kriegs» der Sowjetunion gegen Nazi-Deutschland mit seiner «*Leningrader Symphonie*» N° 7 von 1941 noch an einen Sieg geglaubt, durchaus mit patriotischem Eifer angesichts der barbarischen Blockade seiner Geburtsstadt Leningrad durch deutsche Truppen, so ist in der *Achten* von dieser Stimmung nichts mehr übrig. Im Mittelpunkt stehen dabei die *Toccata* des dritten und die *Passacaglia* des vierten Satzes. Äußerst brutal und unaufhaltsam stampft der dritte Satz voran. Im Schlagen und Stampfen im *Marcato* und *Sforzato* brechen wiederholt schreiartige Motive herein, in Gestalt von grellen Intervallsprüngen über Oktaven oder Nonen. Schon im zweiten Satz brechen Jubelschreie jäh ab.

Zirkus und Passacaglia

Jetzt aber, inmitten dieser Gewaltdarstellung, stürmt im Trio-Teil eine zirkusartige Polka daher; mit Einsatz des Beckens auf der zweiten und vierten sowie der großen Trommel auf der ersten und dritten Zählzeit. Dieses Trio ist keineswegs ausgelassen, sondern entwirft ein abgründiges Bild makabrer, bitter-böser Grotteske. Gemeinsam mit der Toccata im Marcattissimo entwirft diese orgiastische Zirkusmusik die tönende Vision eines «*verhängnisvollen Perpetuum mobile einer Menschenvernichtungsmaschine*», so die Interpretation von Marina Sabinina.

Dieser Zerrspiegel der Wirklichkeit mündet in ein infernalisches Tutti des Orchesters, in dem drei Schläge des Tamtam hereinbrechen: ein Gong. In seiner *Instrumentationslehre* schreibt Berlioz, dass das Tamtam vortrefflich in Trauermusiken Verwendung finde. Oder aber in «*dramatischen Szenen höchsten Entsetzens*». «*Wenn sein dröhnender Schall sich im Forte mit den wuchtigen Akkorden der Blechinstrumente eint, so wirkt dies wahrhaft schaudererregend.*» In der *Achten* sind es Aufschreie im gesamten Orchester. Sie leiten zugleich *attacca* den vierten Satz ein.

In Gestalt einer Passacaglia werden hier gewissermaßen Gewalt, Leid und Trauer reflektiert. Bei der Passacaglia wiederholt der Bass ostinat eine melodische Phrase, über die die weiteren Stimmen anheben. Von Johann Sebastian Bach stammen gattungshistorische Höhepunkte, wohingegen Johannes Brahms im Finalsatz seiner *Vierten* erstmals die Passacaglia in einer Symphonie einsetzt. Zudem kann sich Schostakowitsch auch mit der Semantik der Passacaglia als Form der Klage auf eine reiche Tradition stützen. So lässt schon Henry Purcell am Ende seiner Oper *Dido and Aeneas* von 1689 Dido in Gestalt einer Passacaglia einen Klagegesang anstimmen.

«*Der Tod ist nun ein willkommener Gast*», heißt es. In der zwischen 1935 und 1939 entstandenen *Deutschen Symphonie* von Hanns Eisler ist hingegen der zweite Satz als Passacaglia gestaltet. Der Satz trägt den Titel «*An die Kämpfer in den KZs*», und der Sopran hebt mit den Worten an: «*Kaum erreichbare Ihr, in den Lagern*



Dmitri Schostakowitsch 1930

begraben.» Zuletzt hat Olli Kortekangas in *Veljeni Vartija (My Brother's Keeper)* eine Passacaglia verwendet. Die Oper wurde jetzt im Februar 2018 in Tampere uraufgeführt und behandelt den finnischen Bürgerkrieg von 1918.

Selbst die Literatur kennt die Passacaglia als Ort der Klage. In dem französischen Roman *Passacaglia* von 1969 lässt Robert Pinget über das Sterben eines Erzählers berichten. Dagegen begründet die Passacaglia in der *Achten* von Schostakowitsch für den Komponisten Krzysztof Meyer ein «*Epos der Qual*». Eine weitere Passacaglia mit ähnlicher Semantik hat Schostakowitsch bereits ein Jahr nach der *Achten* komponiert, nämlich im Largo aus dem *Klaviertrio N° 2*. Weitere Beispiele finden sich im *Andante* aus dem *Ersten Violinkonzert* von 1947/48 oder im *Adagio* des *Streichquartetts N° 10* von 1964.

Im Kreuzfeuer der Kritik

Die sowjetischen Kulturfunktionäre haben alle diese Tendenzen nicht überhört. Im Zuge des Beschlusses des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei vom 10. Februar 1948, mit dem die spätstalinistische Kulturkampagne auf die Musik übertragen wurde, geriet auch die *Achte* von Schostakowitsch ins Kreuzfeuer der Kritik. So attestierte die Kommission Musikwissenschaft dem Werk einerseits «bis zum Affekt gesteigerte grässliche Trugbilder und ausgiebig ausgekostete nervös-exaltierter Schreckenszustände». Andererseits wird ein «Gefühl der Verwüstung, düstere und unheimlich bedrückende Zustände des Ausgeliefertseins, der Erschöpfung und der unendlichen Schwermut» angeprangert.

Von «mechanischen Rhythmen» ist die Rede, «schreienden Melodieformeln» oder «unentwegt hämmernden Ostinati». Noch dazu wird ein «gesteigertes Interesse» moniert, auf «dekadente Weise archaische Instrumentalformen» wieder aufleben zu lassen: eben auch Toccaten oder Passacaglien. «Der von Schostakowitsch seit eh und je gepflegte Humor reduziert sich somit auf eine unheilvolle Groteske, hinter der sich wieder dieselben Gefühle des Pessimismus und der inneren Verwüstung verbergen», so das Fazit. Marian Kowal, der bevorzugte Musik-Pamphletist von Stalin, greift diese Argumentation wenig später auf. In seiner Hetzschrift «Der Schaffensweg des Dmitri Schostakowitsch» schreibt er 1948 von «Stöhngeräuschen im Orchester, Schmerzens- und Angstschreien in den Streichern, in Hoffnungslosigkeit erstarrten symphonischen Klagen».

Diese vereinten sich zu «Leidens- und Horror-Visionen», die auf eine «Zerstörung von Melodik und Harmonik» hinausliefen, der «Methode der Groteske» frönten oder den «Eindruck schwermütiger Hoffnungslosigkeit» hinterließen. In der *Achten* habe Schostakowitsch nur die Leiden in naturalistischer Weise wiedergegeben: die «Leiden und Qualen unseres Volkes», ohne der «gewaltigen, alles besiegenden heroischen Kraft» desselben zu huldigen. Das Werk sei «auf unterstem ideologischen Niveau», und deswegen habe das Sowjetvolk die *Achte* bei der Uraufführung «entschieden zurückgewiesen». Heute wird diese Symphonie gemeinhin zu den Meisterwerken

des Expressionismus in der Musik gerechnet. Die erschütternden Darstellungen des damaligen Weltgeschehens erscheinen leider erneut aktuell, und das gilt auch für Bartóks Werk.

Marco Frei ist promovierter Musikwissenschaftler. Sein Buch über Dmitri Schostakowitsch ist 2006 im PFAU-Verlag erschienen. Als Musikjournalist schreibt er u. a. für die Neue Zürcher Zeitung, Die Welt, Musik & Theater, Neue Zeitschrift für Musik, Das Orchester, Oper! und PianoNews.

Rhythms of Play, Rhythms of War

Marina Frolova-Walker

This programme combines two major works from the 1930s and 40s. The avant-gardist adventures of the 1920s were over, and composers now sought to accommodate their musical discoveries within more classical structures, keeping in mind the need to interest and excite the audience. Although interwar Hungary and Stalin's Soviet Union were very different artistic environments, Bartók and Shostakovich both created a highly individual style in which complexity and seriousness that was nevertheless gripping for a wide public.

Bartók's *Concerto for Two Pianos, Percussion and Orchestra* (1940) is his own arrangement of his fascinating 1937 work, the *Sonata for Two Pianos and Percussion*. The *Sonata* had been commissioned by the wealthy Paul Sacher, founder and conductor of the Basel Chamber Orchestra, and the major European patron of new music. The previous year, Sacher had commissioned Bartók's *Music for Strings, Percussion, and Celesta*, one of the composer's enduring successes (not least in film music). Bartók had already shown a flair for percussion in some of his orchestral scores, and now he capitalised on this, writing these two major works to highlight his inventive percussion writing. This was a natural step for a composer who had already taken a great interest in rhythm, and who wrote for his own instrument, the piano, in a provocatively percussive manner.

Bartók cast the *Sonata* for four performers: two pianists and two percussionists. The pianists in the première were the composer himself and his wife, Ditta Pásztor, while the percussionists were in charge of seven instruments.



Béla Bartók in 1930

Bartók insisted that the percussionists were equal partners to the pianists, and even drew up a neat diagram to showing how the stage was to be laid out, the pianists with their backs to the audience, the pianos pointing in towards the percussionists, with the pitched instruments (xylophone and timpani) at the front of the array, the unpitched (drums, cymbals and gong) behind. In the *Concerto* version of the piece, the piano parts were identical, but the percussion parts partly absorbed into the larger ensemble.

Bartók performance of the *Concerto* in January 1943 in New York, alongside his wife again, proved to be his last stage appearance as a pianist – he died of leukemia two years later.

The slow introduction to the first movement of the *Concerto* creates a mysterious atmosphere, but this is shattered by a harsh chord, more like a shout than any recognisable harmony. After this call to attention, gradually mounting excitement leads us into the main theme, dynamic and rhythmically exhilarating, whipped up by syncopations and complex interactions between the instruments. We are propelled forward at great speed through many moods, a lively dance giving way to more aggressive accumulations of ostinato patterns, with islands of slower music that return to the initial air of mystery. The movement has C as

an overall tonal centre, but much of the music strays away from tonality either through peculiarly Bartókian modal patterns which stem from his study of Hungarian folk music, or through movement in parallel triads or chords built up in fourths, or simply through dissonance used to heighten the excitement.

The second movement belongs to Bartók's «night music» genre that evokes the sounds of nature: the buzzing of insects and occasional squawking of birds, surrounded by the other unidentified sounds of the night landscape. This mesmerising texture-driven music is intensified by the emergence of vagrant melodies. The composer calls upon the full range of specialised playing techniques in the percussion: «*with very thin and light sticks*», «*on the extreme edge*», «*on the dome*», «*with a soft-headed stick*» – these are just a few of his indications in the score. In contrast to the first movement, there is no constant rhythmic drive and even the metre evaporates, depicting nature standing largely outside the timeframe of human life.

But the finale quickly hauls us into a brightly-lit urban scene. The tonal centre of C is now more easily discernible than in the first movement, and the music more light-hearted, in the manner of a classical finale. The lively rhythms are put to different uses, evoking a classical concerto, then folk music, and onwards to a jazz band, dance-hall music and perhaps even the circus. There are a few glorious moments of colourful din, but the composer decided to forego any obvious applause-seeking ending, and instead simplifies the texture and slows down the main theme until it fades away in an atmospheric conclusion.

Shostakovich's *Eighth Symphony* plunges us into a very different world – a world of dark intensity, tragedy, and timid hopes. It was written in the summer of 1943, a few months after the Battle of Stalingrad had been won, although at terrible human cost, and during the German counteroffensive near Kursk, which was beaten back by the Soviet army before the symphony was completed. While Shostakovich's role as a musical «chronicler of history» is

too often exaggerated, the *Eighth* certainly helped its first listeners to come to terms with their suffering and sacrifice in the War.

The boundaries of Socialist Realism would normally have excluded large sections of the *Eighth*, but the wartime context provided a justification for more extreme artistic means. And so we find highly expressionist passages, with violent surges of energy and catastrophic climaxes. On the larger scale, **he was able to create a tragedy without the need to temper it with joyful optimism at the end.** He used this licence to the full, creating one of his greatest masterpieces.

The introductory bars have great rhetorical power, clearly signalling that the symphony will be a work of great seriousness on a grand scale. The rhetoric is reminiscent of Bach's organ toccatas and fantasias, a sign of Shostakovich's continuing attachment to the neoclassicism of Stravinsky and Hindemith, two of his most important early models. The opening gestures give way to the subdued principal theme of the movement, in the manner of a funeral march. As this material is developed freely in the strings, we realise that Shostakovich is now evoking another of his great models: Mahler. Shostakovich had the ability to write symphonic first movements that began very slowly but eventually gain unstoppable momentum. This movement eventually builds up to almost unbearable intensity before we encounter more brutal and violent images in the course of a gradual acceleration in tempo. The battles fought in the course of this 25-minute musical canvas may remind us of the similar design in the first movement of the *Fifth* (1937), but now with greater scope and a higher emotional temperature.

The five-movement design, when used by Shostakovich, usually implies two scherzo-like movements. One of the most striking aspects of Shostakovich's style is his expert handling of scherzos, in which the humour can range over a wide spectrum from light-hearted banter through to violent grotesquerie. It is hardly surprising, then, that a single scherzo was not always enough for Shostakovich. The second movement scherzo of the *Eighth* is a

deliberately crude march, insisting constantly on a simple three-note motif: the key note, a step down, and a step back up, which is actually derived from the opening of the first movement.

The third movement (second scherzo) is less straightforward. It begins in the violas in the manner of a keyboard toccata. Very soon the toccata's potential for creating perpetual motion is felt, and the violence of the accompanying chords produces a kind of sinister machine music. Shostakovich was referring to a striking musical type invented in the 1920s, representing the increasingly mechanised world, whether it was a train engine (as in Honegger's *Pacific 231*, from 1923) or a whole factory working full tilt (as in Prokofiev's ballet *Le Pas d'acier*, written for Diaghilev in 1927). The war context of Shostakovich's *Eighth* led contemporaries to hear the machinery of war in this movement, not only the inexorable propulsion of the tanks, but also machine guns and squealing rocket launchers. Equally powerful is the raucous dance in the middle section with an insolent, mocking trumpet solo – one of Shostakovich's most memorable grotesques.

The unstoppable motion of the toccata spills over into the next movement through the most shattering climax of the symphony. In the aftermath, an austere unison theme emerges, and this turns out to be the bass theme of a passacaglia, another of the Symphony's Baroque references. The passacaglia, as if taking us through several stages of grief, delivers us finally into the C major of the finale just as we would expect from Beethoven. But Shostakovich denies himself and the audience the promised Beethovenian triumph, and the major tonality of the finale is tentative and lyrical, rather than heroic. If a Beethoven finale is evoked, it is the *Pastoral Symphony's*, rather than the *Fifth's*. The quiet affirmation at the end inverts the initial three-note motif, going up a step and then back down.



The conductor Yevgeni Mravinsky and Shostakovich in 1937

In 1943, many Soviet listeners took this ending of quiet resilience and hope as a reflection of their own feelings. They survived another day of the war, and the victory they longed for might have come one day closer. But the absence of a more conventionally optimistic ending, however justifiable it may have seemed in the circumstances, still troubled some of the critics, who were not inclined to make any excuses for this sidestepping of Socialist Realist aesthetics. The reception of the *Eighth* was polarised, as reflected in the debates among senior artistic figures in the state Committee that awarded the prestigious Stalin Prizes. Half the Committee members considered a masterpiece that had to be given a first-class prize, while the other half preferred to deny it a prize altogether. The decision was postponed until the following year, but the opponents were in the majority by then. As the prospect of victory loomed closer, the Party and the government called for more straightforward morale-raising works that avoided the portrayal of violence and grief common in the early stages of the War.

In 1948, Shostakovich was denounced as a «formalist» for his retention of Western-influenced modernism in his music. The conductor Yevgeni Mravinsky, on tour abroad, was expected to drop the *Eighth Symphony* from the tour repertoire, but he refused. The *Eighth* now became a symbol of protest against attempts to define Soviet, «socialist» and «realist» art in the narrowest terms. Today, we are freer to pass beyond the notion that Shostakovich must be seen as either pro-Soviet or an anti-Soviet, and we can see him as one of the great universal artists responding to the plights of all humanity. Accordingly, we can better appreciate the virtues of a symphony that dares to be long and painfully intense because it still speaks to us with equal urgency about the human condition.

Marina Frolova-Walker FBA is Professor of Music History at the Faculty of Music, University of Cambridge, and Fellow of Clare College. She is the author of Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin (Yale, 2007), Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics (Yale, 2016), and co-author (with Jonathan Walker) of Music and Soviet Power, 1917–32 (Boydell, 2012). In 2015 she was awarded the Edward J. Dent Medal by the Royal Musical Association for «outstanding contribution to musicology».

Gustav Mahler

Jugendorchester

Violin

Raphaëlle Moreau
Roxana Wisniewska Zabek
Clara Ahsbahs
Dorothee Appelhans
Felizia Bade
Livia Berchtold
Anna Maria Buda
Hannelore De Vuyst
Lois Decloire
Helia Fassi
Catarina Fontao Ribeiro von
Doellinger Martins
Marta Gómez Gualix
Lasse Grams
Laura Hidalgo Molina
Elsa Klockenbring
Margot Kolodziej
Johanna Kulke
Tetiana Kvyč
Marija Lalovic
Maéva Laroque
Kaarin Lehemets
Franziska Leupold
Aida López Borrego
Lucia López Borrego
Giuseppe Mengoli
Clara Mesplé
Marie-Anne Morgant
Nefelina Musaelyan
Ewa Pawlowska
Ignacio Rodríguez Martínez de
Aguirre
Manon Stankovski-Hoursiangou
Maria Sosnowska

Vicktoria Trusewicz
Roberta Verna
Lara Weber
Rok Zaletel Cernos

Viola

Cátia Alexandra Bernardo Sousa
Dos Santos
Ane Aguirre Nicolas
Alicia Alvarez Lorduy
Luca Casciato
Federica Cuccignatto
Gabriel Defever
Stella Degli Esposti
Marcello Enna
Leonor Fleming de Oliveira
Peixoto
Patricia Gómez Carretero
Merike Heidelberg
Alexandra Hladyniuk
Leonardo Jelveh
Veronika Kolosovska
Clara Petit
Marina Soler San Nicolás

Cello

Jana Telgenbüscher
Chiara Borgogno
Lisa Braun
Julia Caro Trigo
Aude Dubois
Andrea Fernández Ponce
Borbála Gáspár
Juliette Giovacchini
Alma Hetnan Benedi

Marlene Muthspiel
Zsuzyanna Pázmándi
Mélisande Ponsin

Double bass

Luzia Correia Rendeiro Vieira
Yannick Adams
Piotr Hetman
Marko Hristoskov
Abel Ivars Morales
Jost Lampret
Francisca Macedo Ferreira De Sá
Machado
Mahdi Nejjoum-Barthelemy
Javier Serrano Santaella
Klaudia Wielgórecka

Flute

David Lopes E Silva
Nina Pollet
Marta Sesar
Tomasz Sierant

Oboe

Mariano Esteban Barco
Joao Miguel Moreira Da Silva
Yann-Joseph Thenet
Raphael Joao Vieira

Clarinet

Irene Martínez Navarro
Telmo Silva Costa
Anthur Stöckel
Anna Sysová

Bassoon

Jeremy Bager
Álvaro Machado
Clara Manaud
Jesús Villa Ordóñez

French Horn

Pedro Barbosa Da Silva
Achille Fait
Juan Guzmán Esteban
Irene López Del Pozo
Lukas Nickel

Trumpet

Eliecer Caro Gómez
Lorenz Jansky
Urška Kurboš
Gábor Veszélovski

Trombone

Jure Medvesek
Diogo Silva De Andrade
Arno Tri Pramudia

Bass Trombone

Joshua Cirtina

Tuba

Peder Strandjord

Percussion

Klaes Breiner Nielsen
Korbinian Fichtl
Aurélien Gignoux
Valentin Jousserand
Matthias Kessler
Felix Korb
Guillem Ruiz Brichs

Harp

Laurienne Chanais
Marie Zimmer

Piano, Celesta

Chantal Balestri
Itxaso Sainz de la Maza Bilbao

Interprètes

Biographies

Gustav Mahler Jugendorchester

Le Gustav Mahler Jugendorchester (GMJO) a été fondé en 1986/87 à Vienne, à l'initiative de Claudio Abbado. Il est aujourd'hui l'orchestre de jeunes musiciens le plus connu au monde et a été récompensé en 2007 d'un prix de l'European Cultural Foundation. En parallèle de la promotion de jeunes talents et du travail avec de jeunes musiciens, Claudio Abbado souhaitait ardemment réunir de jeunes musiciens autrichiens avec leurs collègues d'ex-Tchécoslovaquie et de Hongrie. C'est ainsi que le GMJO fut le premier orchestre international de jeunes à organiser des auditions libres dans les pays de l'ancien Bloc de l'Est. En 1992, l'orchestre s'ouvre aux jeunes de toute l'Europe âgés de 26 ans au maximum. Il est placé sous le patronage du Conseil de l'Europe. À l'occasion d'auditions qui ont lieu chaque année dans vingt-cinq villes européennes, un jury se réunit pour sélectionner les participants parmi plus de 2000 candidats. Des musiciens d'orchestres renommés font partie de ce jury et sont chargés d'élaborer les programmes pendant les phases de répétition de l'orchestre. Avant les grandes tournées à Pâques et en été, l'orchestre travaille les programmes de concert dans l'une de ses villes de résidence, actuellement Vienne, Bolzano, Pordenone et Lisbonne. Des musiciens de premier plan, issus notamment des Wiener et des Berliner Philharmoniker, prennent en charge les musiciens lors des sessions de travail par pupitre. Le chef assistant étudie les œuvres avec l'orchestre et le prépare de manière à ce que le chef de la tournée concernée n'ait plus qu'à travailler des détails musicaux. Lors de ces phases de travail, les jeunes musiciens acquièrent une précieuse expérience

d'orchestre et se voient stimulés pour leur carrière professionnelle à venir. La participation des musiciens aux projets est gratuite; le GMJO supporte – soutenu par les villes où il est en résidence et ses partenaires – tous les frais occasionnés par les périodes de répétition et les tournées. Le répertoire des tournées du GMJO va de la musique classique à la musique contemporaine, l'accent étant mis sur les grandes œuvres symphoniques du romantisme et du romantisme tardif. Son haut niveau artistique et son succès international ont conduit des artistes renommés à travailler à ses côtés. Il a été par le passé dirigé par Claudio Abbado, David Afkham, Herbert Blomstedt, Pierre Boulez, Myung-Whun Chung, Sir Colin Davis, Peter Eötvös, Christoph Eschenbach, Iván Fischer, Daniele Gatti, Bernard Haitink, Paavo Järvi, Mariss Jansons, Philippe Jordan, Vladimir Jurowski, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Václav Neumann, Jonathan Nott, Seiji Ozawa, Sir Antonio Pappano et Franz Welser-Möst. Des solistes tels Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Lisa Batiashvili, Renaud et Gautier Capuçon, Christian Gerhaher, Matthias Goerne, Susan Graham, Thomas Hampson, Leonidas Kavakos, Evgeny Kissin, Christa Ludwig, Radu Lupu, Yo-Yo Ma, Anne-Sophie Mutter, Anne Sofie von Otter, Tamara Stefanovich, Maxim Vengerov et Frank Peter Zimmermann ont joué avec lui. Le GMJO est depuis des années régulièrement invité sur des scènes et lors de festivals réputés, comme la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, le Concertgebouw Amsterdam, le Suntory Hall Tokyo, le Mozarteum Argentino Buenos Aires, le Festival de Salzbourg et son Festival de Pâques, le Festival d'Édimbourg, les BBC Proms, le Semperoper de Dresde et le Festival de Lucerne. Plusieurs anciens membres du GMJO ont été engagés par de grands orchestres européens et occupent pour certains des postes clés. En 2012 s'établit un intense partenariat avec la Sächsische Staatskapelle Dresden, qui prévoit des concerts et des projets impliquant des membres des deux formations. À l'occasion de ses 25 ans, le Gustav Mahler Jugendorchester a été nommé ambassadeur de l'UNICEF en Autriche. Erste Bank et Vienna Insurance Group sont les partenaires du Gustav Mahler Jugendorchester.

www.gmjo.at



Gustav Mahler Jugendorchester

photo: Cosimo Filippini

Gustav Mahler Jugendorchester

Das Gustav Mahler Jugendorchester (GMJO) wurde 1986/87 auf Initiative Claudio Abbados in Wien gegründet. Es gilt heute als das weltweit führende Jugendorchester und wurde 2007 mit einem Preis der Europäischen Kulturstiftung gewürdigt. Neben der Förderung des musikalischen Nachwuchses und der Arbeit mit jungen Musikern war Abbado ein wichtiges Anliegen, das gemeinsame Musizieren junger österreichischer Musiker mit Kollegen aus der damaligen ČSSR und Ungarn zu fördern. So gelang es dem GMJO als erstes internationales Jugendorchester, freie Probespiele in den Ländern des ehemaligen Ostblocks abzuhalten. 1992 wurde das GMJO für Musiker bis zum 26. Lebensjahr aus ganz Europa zugänglich. Es steht als das gesamteuropäische Jugendorchester unter dem Patronat des Europarates. Bei den jährlich stattfindenden Probespielen in über 25 europäischen Städten trifft eine Jury eine Auswahl unter den jährlich über 2000 Bewerbern. Prominente Orchestermusiker sind Mitglieder der Jury und betreuen auch während der Probenphasen des Orchesters die Erarbeitung der Programme. Vor den großen Tournées zu Ostern und im Sommer jedes Jahres erarbeitet das Orchester in einer der Residenzstädte – derzeit Wien,

Bozen, Pordenone und Lissabon – die Konzertprogramme. Prominente Orchestermusiker, beispielsweise der Wiener und Berliner Philharmoniker, betreuen die Musiker in den einzelnen Stimmgruppen. Der Assistenzdirigent studiert mit dem Orchester die Werke ein und bereitet es so weit vor, dass der Dirigent der jeweiligen Tournee schließlich an musikalischen Details arbeiten kann. In diesen Arbeitsphasen sammeln die jungen Musiker wertvolle Orchestererfahrung und empfangen wichtige Impulse für ihr weiteres Berufsleben. Die Teilnahme der Musiker an den Projekten erfolgt unentgeltlich; das GMJO übernimmt – unterstützt von seinen Residenzstädten und Partnern – alle anfallenden Kosten im Zusammenhang mit den Probephasen und den Tourneen. Das Tourneerepertoire des GMJO erstreckt sich von der Klassik bis hin zu zeitgenössischer Musik mit einem Schwerpunkt auf den großen Werken der Romantik und Spätromantik. Sein hohes künstlerisches Niveau und der internationale Erfolg animierten zahlreiche bedeutende Musiker, mit dem GMJO zu arbeiten. So haben in der Vergangenheit Dirigenten wie Claudio Abbado, David Afkham, Herbert Blomstedt, Pierre Boulez, Myung-Whun Chung, Sir Colin Davis, Peter Eötvös, Christoph Eschenbach, Iván Fischer, Daniele Gatti, Bernard Haitink, Daniel Harding, Paavo Järvi, Mariss Jansons, Philippe Jordan, Vladimir Jurowski, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Václav Neumann, Jonathan Nott, Seiji Ozawa, Sir Antonio Pappano und Franz Welser-Möst das GMJO geleitet. Zu den Solisten, die bisher mit dem Orchester zusammengearbeitet haben, zählen unter anderem Pierre-Laurent Aimard, Martha Argerich, Yuri Bashmet, Lisa Batiashvili, Renaud und Gautier Capuçon, Christian Gerhaher, Matthias Goerne, Susan Graham, Thomas Hampson, Leonidas Kavakos, Evgenij Kissin, Christa Ludwig, Radu Lupu, Yo-Yo Ma, Anne-Sophie Mutter, Anne Sofie von Otter, Tamara Stefanovich, Maxim Vengerov und Frank Peter Zimmermann. Seit Jahren ist das GMJO ständiger Gast bei renommierten Konzertveranstaltern und Festivals auf der ganzen Welt, wie etwa der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dem Concertgebouw Amsterdam, der Suntory Hall Tokyo, dem Mozarteum Argentino Buenos Aires, den Salzburger Festspielen und den Osterfestspielen Salzburg, dem Edinburgh International

Festival, den BBC Proms, der Semperoper Dresden und dem Lucerne Festival. Zahlreiche ehemalige Mitglieder des GMJO sind heute in den großen europäischen Orchestern, zum Teil in führenden Positionen, engagiert. Im Jahr 2012 wurde daher eine intensive Partnerschaft mit der renommierten Sächsischen Staatskapelle Dresden vereinbart, die künftig Konzerte und Projekte unter Beteiligung von Mitgliedern beider Orchester vorsieht. Anlässlich seines 25-jährigen Jubiläums wurde das Gustav Mahler Jugendorchester zum Botschafter UNICEF Österreich ernannt. Erste Bank und Vienna Insurance Group – Partner des Gustav Mahler Jugendorchester. Erste Bank und Vienna Insurance Group – Hauptsponsoren des Gustav Mahler Jugendorchesters.

www.gmjo.at



Vladimir Jurowski direction

Vladimir Jurowski est, depuis septembre 2017, directeur musical et artistique du Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Né à Moscou, il part en 1990 avec sa famille pour l'Allemagne où il étudie à la Haute École de Musique de Dresde et de Berlin. Vladimir Jurowski est, depuis 2003, premier chef invité du London Philharmonic Orchestra et, depuis septembre 2007, Principal Conductor. Il est directeur artistique de l'Académie de l'Orchestre national de Russie «Evgeny Svetlanov» et, depuis fin 2015, directeur artistique du George-Enescu-Festival. Précédemment, il a été premier Kapellmeister du Komische Oper de Berlin, premier chef invité du Teatro Comunale de Bologne, premier chef invité de l'Orchestre national de Russie et directeur musical du Glyndebourne Festival Opera. Il a dirigé les Berliner et les Wiener

Philharmoniker, le New York Philharmonic, le Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, le Cleveland et le Philadelphia Orchestra, l'Orchestre symphonique de Boston et de Chicago, le Tonhalle-Orchester Zürich, la Sächsische Staatskapelle Dresden et le Gewandhausorchester Leipzig. Il est l'un des «Principal Artists» de l'Orchestra of the Age of Enlightenment et travaille par ailleurs régulièrement avec le Chamber Orchestra of Europe et l'Ensemble unitedberlin. En 2016, le Royal College of Music de Londres l'a fait docteur honoris causa. Vladimir Jurowski a dirigé au Metropolitan Opera New York, au Welsh National Opera, à l'Opéra National de Paris, à la Scala de Milan, au Bolchoï de Moscou, au Bayerische Staatsoper, ainsi qu'au Semperoper de Dresde, au Glyndebourne Festival et au Festival de Salzbourg. Avec le London Philharmonic Orchestra, Vladimir Jurowski a publié de nombreuses captations live sous le label LPO Live, notamment l'intégrale des symphonies de Brahms mais aussi des œuvres de Rachmaninov, Mahler et Tchaïkovski. Parmi les nombreux enregistrements du temps où il était directeur musical à Glyndebourne figurent des captations récompensées de *Tristan et Isolde* et *Ariane à Naxos*. Jurowski a gravé pour le label Pentatone la *Symphonie N° 3* de Schnittke avec le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, ainsi qu'une série d'œuvres russes avec l'Orchestre national de Russie. En septembre 2017 est sorti, chez Pentatone, son enregistrement d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Strauss et de *Todtenfeier* chez RSB.

Vladimir Jurowski Leitung

Vladimir Jurowski ist seit September 2017 Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. Geboren in Moskau, zog er 1990 mit seiner Familie nach Deutschland, wo er sein Studium an den Musikhochschulen in Dresden und Berlin abschloss. Seit 2003 ist Vladimir Jurowski Erster Gastdirigenten des London Philharmonic Orchestra und ist seit September 2007 dessen Principal Conductor. Er ist künstlerischer Leiter des Akademischen Staatsorchesters Russlands «Jewgeni Swetlanow» und seit Ende 2015 künstlerischer Leiter des George-Enescu-Festivals. In der Vergangenheit



Vladimir Jurowski

photo: Simon Pauly

war er Erster Kapellmeister der Komischen Oper Berlin, Erster Gastdirigent des Teatro Comunale di Bologna, Erster Gastdirigent des Russischen Nationalorchesters und Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Er hat die Berliner, Wiener und New Yorker Philharmoniker, das Königliche Concertgebouw-orchester Amsterdam, das Cleveland und das Philadelphia Orchestra, die Symphonieorchester von Boston und Chicago, das Tonhalle-Orchester Zürich, die Sächsische Staatskapelle Dresden und das Gewandhausorchester Leipzig dirigiert. Er ist einer der Principal Artists des Orchestra of the Age of Enlightenment und arbeitet zudem regelmäßig mit dem Chamber Orchestra of Europe und dem Ensemble unitedberlin. 2016 verlieh ihm das Royal College of Music in London die Ehrendoktorwürde. Vladimir Jurowski dirigierte an der Metropolitan Opera New York an der Welsh National Opera, der Opéra National de Paris, der Mailänder Scala, am Bolschoi-Theater Moskau, an der Bayerischen Staatsoper sowie an der Dresdner Semperoper, beim Opernfestival in Glyndebourne und bei den Salzburger Festspielen. Mit dem

London Philharmonic Orchestra hat Vladimir Jurowski viele Live-Aufnahmen auf dem LPO Live Label veröffentlicht, darunter alle Brahms-Symphonien sowie Werke von Rachmaninow, Mahler und Tschaikowsky. Zu den zahlreichen Aufnahmen aus seiner Amtszeit als Musikdirektor in Glyndebourne gehören preisgekrönte Aufnahmen von *Tristan und Isolde* und *Ariadne auf Naxos*. Für Pentatone nahm Jurowski Schnittkes *Symphonie N° 3* mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin auf sowie eine Reihe russischer Werke mit dem Russischen Nationalorchester. Im September 2017 erschien bei Pentatone seine Einspielung von Strauss' *Also sprach Zarathustra* und Mahlers *Todtenfeier* mit dem RSB.

Pierre-Laurent Aimard piano

Figure clé de la musique contemporaine tout autant que remarquable interprète des œuvres pour piano de toutes les époques, Pierre-Laurent Aimard est considéré comme l'un des musiciens majeurs d'aujourd'hui, dont la réputation s'étend dans le monde entier. En 2017, il a reçu le prestigieux Ernst von Siemens Musikpreis. Aimard mène une étroite collaboration avec de nombreux grands compositeurs, parmi lesquels György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Elliott Carter, Pierre Boulez et George Benjamin. Aimard se produit dans le monde entier avec des orchestres et chefs renommés, tels Esa-Pekka Salonen, Peter Eötvös, Sir Simon Rattle et Vladimir Jurowski. Il a été en résidence au Carnegie Hall, au Lincoln Center, au Wiener Konzerthaus, à la Berliner Philharmonie, au Lucerne Festival, à la Cité de la Musique à Paris, au Tanglewood Festival et au Southbank Centre de Londres notamment. De 2009 à 2016, il a été directeur artistique de l'Aldeburgh Festival. Parmi les points forts des saisons passées en tant que directeur de festival figure le *Catalogue d'oiseaux* d'Olivier Messiaen. En 2017/18, il commence sa résidence de trois ans au Southbank Centre à Londres. Ses récitals le mènent à Tokyo, Pékin, Moscou, Saint-Petersbourg, Paris, Vienne ou encore New York, ainsi que dans la nouvelle salle Pierre Boulez à Berlin. L'artiste joue à Boston, Berlin et dans le cadre d'une tournée européenne avec le Gustav Mahler Jugendorchester.

Figure également au programme un projet Stockhausen pour le festival international de musique de Hambourg à l'Elbphilharmonie. Pierre-Laurent Aimard peut se prévaloir d'une vaste discographie. Son premier enregistrement chez Deutsche Grammophon, *L'Art de la fugue* de Bach, a reçu un Diapason d'Or ainsi que le Choc du Monde de la Musique, a été classé numéro 1 des Billboard Charts classiques et est arrivé en tête des iTunes Download Charts classiques. Pierre-Laurent Aimard a été plusieurs fois distingué de l'ECHO Klassik, dernièrement en 2009 pour son enregistrement solo «Hommage à Messiaen». Il a gagné en 2005 un Grammy pour l'enregistrement de la *Concord Sonata* de Charles Ives ainsi que des mélodies de ce même compositeur et, en 2009, le prix d'honneur de la Deutsche Schallplattenkritik. Récemment, il a signé un contrat exclusif chez Pentatone records où sa première captation, une intégrale du *Catalogue d'oiseaux* d'Olivier Messiaen, paraît début 2018.

Pierre-Laurent Aimard Klavier

Als eine der Schlüsselfiguren der zeitgenössischen Musik sowie als herausragender Interpret von Klavierwerken aller Epochen gilt Pierre-Laurent Aimard als einer der bedeutendsten und international bekanntesten Musiker unserer Zeit. 2017 wurde er mit dem renommierten Ernst von Siemens Musikpreis ausgezeichnet. Aimard verbindet eine enge Zusammenarbeit mit zahlreichen bedeutenden Komponisten, darunter György Kurtág, Karlheinz Stockhausen, Elliott Carter, Pierre Boulez und George Benjamin. Aimard tritt weltweit mit namhaften Orchestern und Dirigenten auf, darunter Esa-Pekka Salonen, Peter Eötvös, Sir Simon Rattle und Vladimir Jurowski. Er war Artist in residence u. a. an der Carnegie Hall, am Lincoln Center, im Wiener Konzerthaus, in der Berliner Philharmonie, beim Lucerne Festival, in der Cité de la Musique in Paris, beim Tanglewood Festival und im Londoner Southbank Centre. Von 2009 bis 2016 war er künstlerischer Leiter des Aldeburgh Festivals. Zu den Höhepunkten seiner letzten Saison als Festivalleiter zählte die Aufführung von Olivier Messiaens *Catalogue d'oiseaux*. In der Saison 2017/18 begann er seine dreijährige Verpflichtung als Artist in residence am Southbank Centre in London. Recitals führen ihn u. a. nach



Pierre-Laurent Aimard

photo: Marco Borggreve

Tokyo, Peking, Moskau, St. Petersburg, Paris, Wien und New York sowie in den neuen Pierre Boulez Saal in Berlin. Mit Orchester ist der Künstler u. a. in Boston, Berlin und im Rahmen einer Europa-tournee mit dem Gustav Mahler Jugendorchester zu erleben; außerdem steht ein besonderes Stockhausen-Projekt beim Internationalen Musikfest Hamburg in der Elbphilharmonie auf dem Programm. Pierre-Laurent Aimard kann eine umfangreiche Diskografie vorweisen. Seine erste Aufnahme für Deutsche Grammophon, Bachs *Kunst der Fuge*, erhielt sowohl den Diapason d'Or als auch den Choc du Monde de la Musique, wurde Nummer 1 der Klassischen Billboard Charts und kam an die Spitze der klassischen iTunes Download Charts. Pierre-Laurent Aimard wurde mehrfach mit dem ECHO Klassik ausgezeichnet, zuletzt 2009 für seine Solo-Einspielung «Hommage à Messiaen». Er gewann 2005 den Grammy für seine Aufnahme von Charles Ives *Concord Sonata* und Liedern des Komponisten und erhielt 2009 den Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik. Jüngst unterzeichnete er einen Vertrag als Exklusivkünstler für Pentatone records, wo seine erste Aufnahme, eine Gesamteinspielung von Messiaens *Catalogue d'oiseaux* im Frühjahr 2018 erscheinen wird.

Tamara Stefanovich piano

La pianiste Tamara Stefanovich est connue pour ses remarquables interprétations d'un large répertoire et se produit régulièrement dans les salles de concert les plus prestigieuses, parmi lesquelles le Carnegie Hall de New York, la Philharmonie de Berlin, le Suntory Hall de Tokyo, le Royal Albert Hall et le Wigmore Hall de Londres. Elle est réinvitée au Lucerne Festival, à La Roque d'Anthéron, au Festival de Ravenne, au Festival de Salzbourg et au Beethovenfest Bonn. Elle donne des concerts avec le Cleveland, le Chicago Symphony, le London Symphony, le London Philharmonic Orchestra, les Bamberger Symphoniker, le Britten Sinfonia ou encore la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen. En 2017/18, elle fait ses débuts aux côtés de l'Orquestra Sinfonica do Estado de São Paulo, est en tournée européenne avec le Gustav Mahler Jugendorchester et Vladimir Jurowski, est invitée aux BBC Proms avec le National Youth Orchestra of Great Britain au Royal Albert Hall, à Aldeburgh et à Birmingham. Elle a fêté le 50^e anniversaire du London Sinfonietta sous la direction de George Benjamin. Des concerts la mènent également à jouer avec l'Orchestre Philharmonique de Belgrade et le Saarländisches Staatsorchester Saarbrücken. Elle se produit dans le cadre de récitals de musique de chambre à l'Elbphilharmonie, au Muziekgebouw d'Amsterdam, à Monte-Carlo, au Southbank Center de Londres, au Klavierfestival Ruhr, à l'Edinburgh International Festival, au Snape Maltings et au Lucerne Festival. Tamara Stefanovich a travaillé avec des chefs majeurs comme Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä et Susanna Mälkki, ainsi qu'avec des compositeurs contemporains comme Pierre Boulez, Peter Eötvös et György Kurtág. Elle mène régulièrement des projets éducatifs interdisciplinaires au Barbican Centre de Londres et à la Philharmonie de Cologne. En collaboration avec le Klavierfestival Ruhr, Tamara Stefanovich a développé un projet pédagogique en ligne innovant où elle analyse, en direct, *Notations* de Boulez: www.explorescore.org. Parmi ses nombreux enregistrements figure le *Concerto pour deux pianos, percussion et orchestre* avec Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez et le London Symphony Orchestra sous le label Deutsche Grammophon. D'autres captations sont parues chez AVI et Harmonia Mundi,



Tamara Stefanovich

photo: Marco Borggreve

notamment des œuvres de Thomas Larcher. Récemment est sorti un enregistrement de *Quasi una Fantasia* et du *Double Concerto* de Kurtág avec l'Asko | Schönberg Ensemble et Reinbert de Leeuw chez ECM.

www.tamara-stefanovich.com

Tamara Stefanovich Klavier

Die Pianistin Tamara Stefanovich ist für faszinierende Interpretationen eines breiten Repertoirespektrums bekannt und tritt regelmäßig in den renommiertesten Konzertsälen der Welt auf, darunter die Carnegie Hall in New York, Berliner Philharmonie, Suntory Hall Tokyo, Royal Albert und Wigmore Hall in London. Zu den internationalen Festivals, zu denen sie immer wieder eingeladen wird, gehören Lucerne Festival, La Roque d'Anthéron, Ravenna, Salzburger Festspiele und Beethovenfest Bonn. Sie konzertierte mit Cleveland, Chicago Symphony, London Symphony, London Philharmonic Orchestra, den Bamberger Symphonikern, Britten Sinfonia oder der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen. In der Saison 2017/18 gibt sie ihr Debüt mit dem

Orquestra Sinfonica do Estado de São Paulo, mit dem Gustav Mahler Jugendorchester und Vladimir Jurowski ist sie auf Europa-tournee, mit dem National Youth Orchestra of Great Britain ist sie zu Gast bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall, in Aldeburgh und in Birmingham. Unter der Leitung von George Benjamin feierte sie mit der London Sinfonietta den 50. Geburtstag des Orchesters. Weitere Konzerte führen sie zu den Belgrader Philharmonikern und zum Saarländischen Staatsorchester Saarbrücken. Als Kammermusikerin wird sie in Recitals in der Elbphilharmonie, Amsterdams Muziekgebouw, Monte-Carlo, Londons Southbank Center, beim Klavierfestival Ruhr, Edinburgh International Festival, Snape Maltings und beim Lucerne Festival zu erleben sein. Tamara Stefanovich hat mit bedeutenden Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Osmo Vänskä und Susanna Mälkki sowie führenden zeitgenössischen Komponisten wie Pierre Boulez, Peter Eötvös und György Kurtág gearbeitet. Sie leitet regelmäßig interdisziplinäre Education-Projekte im Barbican Centre London und der Kölner Philharmonie. In Zusammenarbeit mit dem Klavier-Festival Ruhr hat Tamara Stefanovich ein innovatives pädagogisches Online-Projekt veröffentlicht, in dem sie interaktiv Boulez' *Notations* analysiert: www.explorescore.org. Zu ihren zahlreichen Veröffentlichungen zählen Bartóks *Konzert für zwei Klaviere, Schlagzeug und Orchester* mit Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez und dem London Symphony Orchestra bei Deutsche Grammophon. Weitere Einspielungen erschienen bei AVI und Harmonia Mundi, darunter Werke Thomas Larchers. Zuletzt erschien ihre Aufnahme von Kurtágs *Quasi una Fantasia* und seinem Doppelkonzert mit dem Asko | Schönberg Ensemble und Reinbert de Leeuw bei ECM.
www.tamara-stefanovich.com