

DMITRI SHOSTAKOVICH

CELLO CONCERTO No.1

SONATA FOR CELLO AND PIANO OP.40

Emmanuelle Bertrand

Pascal Amoyel

BBC National Orchestra of Wales, Pascal Rophé

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

CELLO CONCERTO NO.1 OP.107

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | I. Allegretto | 6'22 |
| 2 | II. Moderato | 12'21 |
| 3 | III. Cadenza | 6'20 |
| 4 | IV. Allegro con moto | 4'45 |

SONATA FOR CELLO AND PIANO OP.40

in D minor / *ré mineur* / d-Moll"

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 5 | I. Allegro non troppo | 12'47 |
| 6 | II. Allegro | 3'21 |
| 7 | III. Largo | 9'09 |
| 8 | IV. Allegro | 4'35 |

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 9 | MODERATO FOR CELLO AND PIANO | 3'22 |
|---|-------------------------------------|------|

© Éditions Le Chant du Monde

Emmanuelle Bertrand, cello

Pascal Amoyel, piano

BBC National Orchestra of Wales

dir. *Pascal Rophé*

Lorsque Gerd Ruge, le premier correspondant de la télévision allemande à Moscou, rencontra en 1959 le plus célèbre compositeur vivant de l'ancienne Union Soviétique pour une interview, il fut quelque peu irrité par le spectacle qui s'offrit à lui : *“Dimitri Chostakovitch est un petit homme aux cheveux gris, au visage aiguisé, aux yeux sans cesse en alerte. Lorsque je l’interroge, il me fixe du regard, comme hypnotisé. Tandis qu’il répond, il regarde sans cesse autour de lui, se passe dans les cheveux des mains qui tremblent en permanence, tripote un lacet de chaussure, nettoie ses verres de lunettes. Son élocution est rapide et pourtant, il s’interrompt sans cesse – comme s’il cherchait en permanence à se contrôler pour ne rien dire qui puisse le mettre en danger.”* Comme en témoignent ces quelques phrases d'un journaliste clairvoyant, le rôle que Dimitri Chostakovitch joue contre son gré depuis de nombreuses années, celui d'un artiste traqué, semble s'être totalement fondu avec sa personne. Avec son apparence extérieure, sa manière d'être et de communiquer. Et surtout avec son langage musical. De la gloire de la nation à l'ennemi public numéro un et retour, les rapports pour le moins tendus et plus que problématiques entre l'art de l'avant-gardiste de Saint-Petersbourg et la doctrine culturelle officielle de l'État dans lequel il vivait, avaient laissé dans son œuvre des traces marquantes. Des traces de contraintes et de blessures, qui forcent les auditeurs de sa musique à aller écouter au-delà de la surface des choses, à lire en quelque sorte entre les lignes des portées musicales, pour tenter de se rapprocher au plus près de ce que le compositeur a pu vouloir dire. Les détenteurs du pouvoir dans la dictature soviétique, à commencer par Staline, avaient fait de Chostakovitch un maître involontaire de la dissimulation, de l'ironie grinçante et des allusions énigmatiques, en un mot : un virtuose sans égal des mascarades musicales. Et si tout cela n'était pas allé de pair avec une telle tragédie humaine, on pourrait presque en remercier Staline. Flash-back : avec les premières représentations à Léningrad et à Moscou de *Lady Macbeth de Mtsensk*, l'opéra qu'il avait achevé une bonne année auparavant, Chostakovitch avait connu en janvier 1934 un succès aussi unanime que surprenant.

L'œuvre ne tarda pas à attirer l'attention des pays occidentaux. Des représentations furent envisagées puis organisées à Cleveland, à New York, à Philadelphie, Buenos Aires, Zurich, Prague et Stockholm. Rien ne laissait encore présager l'ampleur du malheur qui, deux ans plus tard, jetterait une ombre funeste sur son destin musical, lorsque du jour au lendemain, Staline décréta la disgrâce de cette œuvre. “Le chaos en lieu et place de la musique”, tel est le titre tonitruant d'un article anonyme paru dans la *Pravda* du 28 janvier 1936, qui accuse Chostakovitch de décadence, le projetant ainsi brutalement, même si de telles attaques n'étaient pas tout à fait inattendues, au cœur d'un pseudo-débat réactionnaire sur ce que devait être la “vraie” mission de l'art dans les périodes postrévolutionnaires d'une promesse de salut soviétique. Les humiliations, la répression et de violentes immiscions dans l'autonomie créatrice de l'artiste allaient transformer la quinzaine d'années qui suivirent en une période de souffrances et de traumatismes dominée par un combat intérieur permanent entre résistance et adaptation. Il faillit plus d'une fois avoir raison du compositeur.

Reste à se demander si cette fâcheuse controverse autour de son opéra est seule responsable de la grave dépression qui affecta Dimitri Dimitrievitch Chostakovitch, ou si celle-ci est due à d'autres facteurs. Au nombre des grandes pièces qu'il composa encore dans le sillage des premiers grands succès de son œuvre scénique décriée plus tard avec tant de véhémence, il faut compter les Préludes pour piano op.34, le premier Concerto pour piano op.35 et la **Sonate pour violoncelle op.40**. Avec ces trois partitions, Chostakovitch était aussi éloigné de l'idéologie culturelle stalinienne qu'avec *Lady Macbeth*, puisque les censeurs du parti considéraient la musique purement instrumentale, en particulier la musique de chambre, comme par nature “gratuite” et politiquement indifférente, et donc suspecte d'encourager un retour forcément rétrograde à une conception bourgeoise de la musique. Si les Préludes furent avant tout critiqués pour leurs tendances formalistes, le Concerto et la Sonate suscitèrent le scepticisme en raison de leur individualisme marqué. Mais c'est surtout leur tendance manifeste à l'équivoque et à l'ironie qui rendait impossible toute classification claire.

La sonate, écrite à l'automne 1934, fut dédiée par Chostakovitch à son ami violoncelliste Viktor Kubatski, qui en assura également la création à Léningrad aux côtés du compositeur le 25 décembre de la même année. Tandis que la disposition en quatre mouvements est un hommage non dissimulé à la tradition, c'est dans le détail que se dissimulent ambiguïtés et équivoques, tels de véritables pandémoniums derrière une inoffensive façade. D'emblée, le premier mouvement sème le trouble : la pièce débute dans la tonalité à peine voilée de ré mineur, dans une nuance très piano et pourtant exaltée, presque comme une fantaisie de Robert Schumann, avant de se répandre dans un mélodisme romantique, offrant à l'auditeur un foisonnement d'idées pourtant dénuées de but précis. Un second thème, écrit dans la tonalité très éloignée de si majeur, tout à la fois simple et émouvant, semble pousser l'anachronisme à son paroxysme, avant que dans le développement de facture très libre, l'atmosphère générale ne gagne petit à petit en impétuosité. Il n'y a pas de reprise, comme si le matériau était déjà épuisé. À la place, et de manière totalement surprenante, Chostakovitch travestit le thème principal, plutôt mélodique, en une fantomatique marche funèbre étrangement détournée de sa tonalité d'origine par une conduite de basse pour le moins singulière. Le thème porte maintenant un masque blafard, derrière lequel l'idylle finit par se déliter complètement. Le second mouvement n'est pas plus apaisé. Des formules dansantes distordues, une dimension motorique très mécanique, de violentes dissonances qui ébranlent sans cesse les fondements harmoniques, des ruptures brutales et des couleurs criardes obtenues par le recours à des registres extrêmes, font de cette pièce une parodie de valse pour le moins grinçante : éreintée et déformée jusqu'à en être rendue méconnaissable. *“Tout cela est brutal, primitif, vulgaire. Cette musique est tapageuse, elle glapit, elle gronde, elle s'étouffe elle-même”*, écrira la Pravda un an plus tard à propos des modernismes de *Lady Macbeth* – mais ces propos pourraient tout aussi bien s'appliquer à l'agressivité révoltée de ce scherzo.

Le largo qui suit annonce un univers tout différent. Dans cette musique écrite par un compositeur d'à peine vingt-huit ans se profile déjà ce lyrisme perdu et désespérant qui prendra au fil de son œuvre une expression de plus en plus dépouillée pour finalement s'éteindre littéralement dans les lignes solitaires de la sonate op.147, écrite l'année de sa mort en 1975. Des lamentations de cet ordre, émises comme depuis une position perdue et marquées de surcroît par l'amertume de la tonalité funèbre de si mineur, évidemment bien trop noires pour une raison d'État cherchant désespérément des raisons de se montrer optimiste, n'étaient évidemment pas ce que l'on souhaitait entendre de la part d'un jeune musicien soviétique. Le finale, lui aussi, se situe aux antipodes de ces attentes. En lieu et place d'une confiance affirmée dans l'existence et de pompeux slogans de victoire allant dans le sens de ce que propagait le parti, Chostakovitch propose ici un jeu en apparence stupide avec des formes et des formules toutes faites, une sorte de pose de marionnette que personne ne peut prendre au sérieux, bien que sa tonalité grotesque brille parfois aussi d'un éclat aussi dangereux qu'une lame de rasoir. Au plus tard depuis son opéra *Le Nez*, ce ton insolent et irrespectueux traversait comme un fil rouge l'œuvre de Chostakovitch. Et déjà à l'époque, au printemps 1930, il avait provoqué une bonne dose de suspicion, de réactions et de manifestations de rejet outragées.

Le bref **Moderato** en la mineur pour violoncelle et piano, dont le manuscrit ne fut retrouvé que plusieurs années après la mort du compositeur, peut apparaître comme une note de bas de page ou un appendice à la Sonate op.40. Très probablement écrit au même moment que celle-ci, il se présente, par son emphase lyrique et le caractère sentimental de son invention, comme une variante sensiblement plus inoffensive, presque candide (et donc plus présentable) du mouvement initial – impénétrable – de la sonate. Revenons à l'année 1959. Dans les six années qui s'étaient écoulées depuis la mort de Staline, le pays avait connu un dégel prudent, si imperceptible toutefois que dans un premier temps du moins, la plupart des artistes restés en Union Soviétique n'en profitèrent

pour ainsi dire pas. Chostakovitch, qui avait connu une sorte de longue et pénible agonie créatrice, n'écrivant pour ainsi dire plus rien, ne sembla pas non plus trouver d'issue à sa crise d'inspiration. Seul son travail sur le **concerto pour violoncelle** parvint à rompre le sortilège. L'œuvre fut composée à la fin de l'été 1959 pour Mstislav Rostropovitch, l'artiste exceptionnel de Bakou, qui en dépit de toutes les oppositions qu'il avait pu rencontrer s'était taillé dès la fin des années 1950 une réputation internationale de jeune violoncelliste virtuose. La création eut lieu le 4 octobre 1959 dans la Grande Salle de la Philharmonie de Léninegrad : Rostropovitch assurait la partie de soliste, l'orchestre philharmonique de Leningrad était placé sous la baguette d'Evgueni Mravinsky – le succès fut immense. Trois semaines plus tard, Rostropovitch jouait l'œuvre à Washington avec l'orchestre de Philadelphie, sous la direction d'Eugene Ormandy. Le sommeil de Belle-au-Bois Dormant de Chostakovitch avait pris fin. Mais était-ce une fin heureuse ? Rien n'est moins sûr.

“Ma prochaine grande œuvre sera un concerto pour violoncelle, avait annoncé le compositeur alors qu'il en achevait l'écriture. Le premier mouvement, un Allegretto dans un style de marche joyeuse, est déjà terminé. L'œuvre comptera probablement trois mouvements. J'aurais du mal à dire quoi que ce soit de concret sur son contenu. De telles interrogations, bien que simples et naturelles, me causent toujours certaines difficultés.” Ce dernier point doit être sérieusement mis en doute. Il est en effet bien plus vraisemblable que Chostakovitch ait soigneusement évité toute déclaration de nature à affaiblir l'ambiguïté et le caractère énigmatique de son langage musical. Celui-ci était en effet sorti intact de la longue période de crise. *Dans un style de marche joyeuse* – c'est en ces termes que Chostakovitch avait caractérisé son Allegretto, taisant ainsi avec malice ce que signifiait réellement pour lui *dans un style de*. De fait, s'il y a bien une caractéristique qui ne saurait s'appliquer à l'humour de ce premier mouvement, c'est de dire qu'il aurait été joyeux, badin ou inoffensif. Bien trop rapidement, les quatre notes du motif en apparence léger et insouciant du début – une variante du célèbre monogramme musical ré-mi(bémol)-do-si (D-S-C-H – les initiales du compositeur), qui hante également le huitième quatuor à cordes et qui, dans les deux cas, traverse la totalité des mouvements

comme un leitmotiv – se retrouve pris dans un mécanisme peu joyeux qui, secoué par une nervosité extrême et une fois de plus dénué de but précis, fait bientôt entendre, derrière un rire ingénu, un ricanement sardonique. Le tout renforcé par les couleurs burlesques de l'orchestre qui rappellent encore une fois les reproches formulés par la *Pravda* à l'encontre d'une musique qui *glapit* et qui *gronde*. Le Moderato qui suit fait en revanche preuve d'une réelle profondeur de sentiments : il est chantant et fondamentalement sincère – et pourtant, intérieurement brisé. Ce mouvement pourrait se rapprocher très près de l'idéal d'une idylle musicale, si deux obstacles ne venaient s'y opposer : d'abord le leitmotiv de la marche joyeuse, qui s'est immiscé clandestinement dans le début du thème de la sarabande inaugurale, ajoutant à l'atmosphère mélancolique une note ironique à peine perceptible. Ensuite, le retour du premier thème, dont la ferveur forme un contraste marquant avec la simplicité tranquille et populaire de la seconde partie, mais qui présente peu à peu des accents dramatiques si inattendus que la reprise de la partie B en prend des traits forcément presque irréels. Ce dialogue douloureux entre les harmoniques artificielles presque immatérielles du violoncelle et les clochettes argentines du célesta compte parmi les bijoux de l'art chostakovien en matière d'instrumentation. Une ample cadence du soliste – qui reflète ce qui a été dit jusqu'alors et se présente de manière si insondable que l'on pourrait sans peine lui accorder le statut de mouvement à part entière – assure la transition vers le tumulte burlesque du finale. Ici aussi, le leitmotiv joue un rôle de premier rang, noircissant l'humour jusqu'au sarcasme et ne renonçant pas même à une apothéose proprement éblouissante. Comme la fanfare triomphante d'un conquérant des cimes sans sommet, la devise épigrammatique de l'impertinent cor solo annonce la coda du mouvement, ouvrant une danse sur le volcan aussi brillante qu'irraisonnée. Comme la méchante caricature d'une vraie joie. C'est là l'un des nombreux masques d'un humoriste traumatisé, qui a depuis longtemps désappris à rire.

ROMAN HINKE
Traduction Elisabeth Rothmund

When Gerd Ruge, German television's first foreign correspondent in Moscow, met the Soviet Union's most famous living composer for an interview in 1959, he was rather disconcerted by what he saw:

Dmitri Shostakovich is a small, grey-haired man with a narrow face and nervously darting eyes. As I ask him questions, he stares straight at me as if hypnotised. When he answers, he looks all around him, runs permanently trembling hands through his hair, fiddles with a shoelace, polishes his glasses. He speaks fast but haltingly – as if always controlling himself to make sure he doesn't say the wrong thing.

As these few lines from a perceptive journalist show all too plainly, the role of the persecuted artist that Dmitri Shostakovich had unwillingly played for many years had finally become an integral part of his personality. Of his outward appearance, his behaviour, his means of communication. And, not least, of his musical language. From pride of the nation to people's enemy of the first class and back again – the tense and more than problematic relationship between the art of the avant-gardist from St Petersburg and the official cultural doctrine of the state he lived in had left lasting traces on his output. Traces of constraint and injury, which compel listeners to his music to listen beneath the surface, as it were to read between the lines of the score, in order to get closer to what is really meant. The powers-that-be of the Soviet dictatorship, Comrade Stalin foremost among them, had made Shostakovich into an involuntary master of dissimulation, bitter irony and cryptic allusion, in short, a peerless virtuoso of musical masquerades. And if all of this were not bound up with so much human tragedy, one might almost feel grateful to Stalin. Flashback: in January 1934, with the first performances in Leningrad and Moscow of his opera *Lady Macbeth of the Mtsensk District*, completed a year or so earlier, Shostakovich had obtained surprisingly unanimous acclaim. It was not long before western countries too showed an interest in the work. Productions were planned and prepared in Cleveland, New York, Philadelphia,

Buenos Aires, Zurich, Prague, and Stockholm. There was as yet no indication of the calamity that was to cast dark shadows over his artistic destiny two years later, when Stalin withdrew his favour from this very opera virtually overnight. 'Muddle instead of music', trumpeted the devastating headline of the anonymous article in the state organ *Pravda* dated 28 January 1936, which accused Shostakovich of decadence and suddenly, even if not entirely unexpectedly, thrust him right into the crossfire of a reactionary pseudo-debate about the 'true' task of art in post-revolutionary times with a socialist promise of salvation. Humiliations, repressions, and far-reaching interferences with his creative autonomy were to make the next decade and a half into a traumatic period of suffering, dominated by a constant inner struggle between resistance and conformity, which almost broke the composer more than once.

The question remains as to whether this infamous operatic controversy was solely responsible for the steep decline in the fortunes of Dmitri Dmitriyevich Shostakovich, or whether there is more to it than that. Among the principal compositions written in the wake of the great early success of the stage work later to be so vehemently decried were the Bach-inspired Preludes for piano op.34, the First Piano Concerto op.35, and the **Cello Sonata op.40**. With all three scores, Shostakovich was as far removed from Stalinist cultural ideology as with *Lady Macbeth*, for, to the artistic watchdogs of the Party, pure instrumental music, and chamber music in particular, was by its very nature purposeless, politically indifferent art, and therefore suspected of putting the case for bourgeois revisionism. If the preludes were primarily reproached for formalist tendencies, the concerto and sonata too were viewed with scepticism on account of their marked individualism, but perhaps above all of their obvious penchant for ambiguity and irony, which made it impossible to pigeonhole them neatly.

Shostakovich dedicated the sonata, written in the autumn of 1934, to his friend the cellist Viktor Kubatsky, who gave its first performance, with the composer at the piano, in Leningrad on 25 December of the same year. While its four-movement layout pointedly flirts with tradition, the ambiguities lurk in the detail.

True pandemonium behind a decorous façade. The first movement already has elements of disorientation lying in wait: the piece begins in a scarcely clouded D minor, softly, yet rapturously, almost like a fantasy by Robert Schumann, and indulges itself in romantic melody, rich in ideas but somehow aimless. A second theme in the very remote key of B major, at once simple and touching, seems to push anachronism to its limit, before the tone very gradually grows more heated in the freely structured development. There is no recapitulation, as if the material were already exhausted. In its place, Shostakovich most surprisingly disguises the cantabile main theme as a ghostly funeral march, strangely alienated from the tonic by its wayward bass line. It now wears a livid mask, behind which the idyll is finally shattered once and for all. The second movement too sounds anything but conciliatory. Distorted dance formulas, mechanical motoric rhythms, pungent dissonances that repeatedly rock the harmonic foundations, abrupt breaks and shrill colours obtained through the use of extreme registers make this movement a wicked travesty of a waltz, bruised and disfigured beyond recognition. ‘All this is coarse, primitive, vulgar. The music quacks, grunts, growls, suffocates itself’, *Pravda* was to say a year or so later in its panning of the modernisms of *Lady Macbeth* – and it might just as easily have described the rebellious aggression of this scherzo in the same terms.

The ensuing Largo announces a quite different world. This music of a composer who had just turned twenty-eight already points out to the bleak, forlorn lyricism that was to assume ever balder expression in the course of his creative life, until it is literally extinguished in the desolate lines of the Viola Sonata op.147 of 1975, the year of his death. Laments like this one, sung as it were on behalf of a forsaken cause (and, what is more, in the bitter funeral key of B minor), certainly much too gloomy for a *raison d'état* striving after optimism, were absolutely not what one wished to hear from a young Soviet musician. And even the finale missed expectations by a mile. Instead of life-affirming confidence and pompous victory slogans toeing the Party line, Shostakovich gives us an apparently fatuous game with clichés and ready-made formulas, a puppet-like posturing that no one can take seriously,

although its grotesque overtones often flash dangerously, like a razor. Since as far back as his first opera *The Nose*, this cheeky, disrespectful tone had run through Shostakovich's work like a central thread. And even at that time, in the spring of 1930, it had earned him considerable suspicion, outraged reactions, and rebukes.

The brief **Moderato** in A minor for cello and piano, the manuscript of which was only discovered some years after Shostakovich's death, acts as something of a footnote to the Sonata op.40. It probably originated in direct chronological proximity to its larger-scale sister work. The lyrical bombast and sentimentality of the invention gives the impression of an infinitely more inoffensive variant of the sonata's inscrutable opening movement, as if transplanted to an ideal world, which would be eminently suited to salon use.

Now let us flash forward to the year 1959. In the six years since Stalin's death, a cautious thaw had permeated the country, but so imperceptibly that most artists who had stayed in the Soviet Union scarcely profited from it for the time being. Even Shostakovich, who remained an excruciatingly long time in a sort of creative agony and had barely set down a note on paper, seemed unable to find a way out of this torpor. The spell was only to be broken with his **First Cello Concerto**. The piece was written in the late summer of 1959 for Mstislav Rostropovich, the outstanding artist from Baku who despite all the obstacles in his way had already made himself a worldwide reputation as a young cello virtuoso by the late 1950s. With him as soloist and the Leningrad Philharmonic Orchestra under the direction of Evgeny Mravinsky, it received its acclaimed first performance in the Great Hall of the Leningrad Philharmonia on 4 October 1959. Just three weeks later Rostropovich played the piece in Washington, with Eugene Ormandy conducting the Philadelphia Orchestra. Shostakovich's *Sleeping Beauty* years had come to an end. Whether it was a happy end remained to be seen. ‘My next major work will be a cello concerto’, the composer had announced while writing it. ‘The first movement, an Allegretto in the style of a jocular march, is already finished. There will probably be three movements in all. I would be hard pressed to

say anything concrete about the content. Such questions, despite their naturalness and simplicity, always cause problems for me.’ That last point should be doubted. It is much more likely that Shostakovich avoided any statement that might diminish the ambiguity, the enigmatic nature of his musical language, which had survived the long creative crisis entirely unscathed. He had indicated that the initial Allegretto was written ‘in the style of a jocular march’, but cunningly omitted to specify what ‘in the style of’ actually meant. For if there is one thing that the humour of the opening movement is not, it is harmless and carefree. Much too quickly, the seemingly light-hearted four-note motif that begins it – a variant of the celebrated musical monogram D-E flat-C-B natural (D-[E]s-C-H, the composer’s initials, in German note names), which also haunts Shostakovich’s Eighth String Quartet, and in both works is developed in all the movements as a leitmotif – gets caught up in a less amiable mechanism which, nervously thrashing around, once again without a clear aim, soon lets us hear a sardonic sneer behind innocent laughter. The effect is further intensified by farcical orchestral colours that may once more bring to mind *Pravda*’s criticisms of ‘grunting’ and ‘growling’ music. By contrast, the ensuing Moderato is deeply felt, songful and thoroughly sincere – and yet broken from within. The movement might well come very close to the ideal of a musical idyll were it not for two stumbling blocks. First of all, the leitmotif of the ‘jocular march’ has stealthily crept into the start of the theme of the opening

sarabande for strings and added a barely perceptible ironic undertone to the melancholy mood. Secondly, the recapitulation of that first theme, the fervour of which is in marked contrast to the calm, folklike simplicity of the second section, takes on such unexpectedly dramatic accents in its course that the subsequent reprise of the *B* section inevitably drifts towards the unreal. This painfully moving dialogue between the disembodied artificial harmonics of the cello and the silvery bell-like tones of the celesta is among Shostakovich’s finest achievements as an orchestrator. An expansive cadenza for the soloist – reflecting on the material stated up to this point, and so unfathomable that it gains the status of an independent movement – leads into the burlesque bustle of the finale. Here too the leitmotif plays a prominent role, blackening the humour to the point of sarcasm, and it is not above providing a dazzling apotheosis. Like the jubilant fanfare of a mountaineer without a peak to conquer, the epigrammatic motto on the insolent solo horn ushers in the movement’s coda and starts off a brilliant but senseless dance on the edge of the volcano. Just like a vicious caricature of true exhilaration. It is one of the many masks of a traumatised humorist who has long since lost the capacity for laughter.

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

Als Gerd Ruge, erster Auslandskorrespondent des deutschen Fernsehens in Moskau, im Jahr 1959 den namhaftesten unter den lebenden Komponisten der ehemaligen Sowjetunion zum Interview traf, bot sich ihm ein irritierender Anblick.

Dmitri Schostakowitsch ist ein kleiner, grauhaariger Mann mit schmalem Gesicht und nervös umherirrenden Augen. Während ich ihm Fragen stelle, blickt er mich starr, wie hypnotisiert an. Während er antwortet, blickt er überall hin, fährt sich mit ständig zitternden Händen durch die Haare, nestelt er am Schnürsenkel eines Schuhs, reibt er sich die Brille. Er spricht schnell und doch wieder stockend – so als kontrolliere er sich immer selbst, um ja keinen falschen Satz zu sagen. Die Rolle des Getriebenen, die Dmitri Schostakowitsch wider Willen seit vielen Jahren schon spielte, war, das zeigen diese wenigen Sätze eines scharfsichtigen Journalisten nur allzu deutlich, endgültig mit seiner Person verwachsen. Mit seiner äußeren Erscheinung, seinem Habitus, dem Wesen seiner Kommunikation. Und nicht zuletzt mit der Sprache seiner Musik. Vom Stolz der Nation zum Volksfeind ersten Ranges und wieder zurück – das mehr als problematische Spannungsverhältnis zwischen der Kunst des Avantgardisten aus Sankt Petersburg und der offiziellen Kulturdoktrin des Staates, in dem er lebte, hatte markante Spuren in seinem Werk hinterlassen. Spuren von Nötigung und Verletzung, die den Hörer seiner Musik dazu zwingen, unter die Oberfläche zu lauschen, gewissermaßen zwischen den Notenlinien zu lesen, um dem Gemeinten näher zu kommen. Was die Machthaber der Sowjetdiktatur, allen voran Genosse Stalin, aus Schostakowitsch gemacht hatten, war ein unfreiwilliger Meister der Verstellung, der bitteren Ironie und hintergründigen Anspielung, kurz: ein Virtuose musikalischer Maskeraden, wie er seinesgleichen sucht. Und wäre dies nicht mit so viel menschlicher Tragik verbunden, man müsste Stalin sogar dankbar dafür sein.

Rückblende. Mit den ersten Aufführungen seiner gut ein Jahr zuvor vollendeten Oper *Lady Macbeth von Mzensk* in Leningrad und Moskau hatte Schostakowitsch im Januar 1934 überraschend einhellige Erfolge errungen. Nur wenig später wird das westliche

Ausland auf das Stück aufmerksam. Produktionen in Cleveland, New York, Philadelphia, Buenos Aires, Zürich, Prag und Stockholm werden angedacht und vorbereitet. Noch deutet nichts auf jenes Unheil hin, das zwei Jahre später schwere Schatten auf sein künstlerisches Schicksal werfen wird, als Stalin eben dieser Oper quasi über Nacht seine Gunst entzieht. *Chaos statt Musik* posaunte die vernichtende Schlagzeile des anonymen Artikels im Staatsorgan *Prawda* am 28. Januar 1936, mit dem Schostakowitsch der Dekadenz bezichtigt wurde und urplötzlich, wenngleich durchaus nicht unerwartet, mitten ins Kreuzfeuer einer reaktionären Scheindebatte über die „wahre“ Aufgabe der Kunst in den nachrevolutionären Zeiten einer sozialistischen Heilsverkündung gestoßen wurde. Schmähungen, Repressionen und tiefe Eingriffe in seine schöpferische Autonomie sollten die kommenden anderthalb Jahrzehnte zu einer traumatischen Leidenszeit machen, beherrscht von einem steten inneren Kampf zwischen Widerstand und Anpassung, an dem der Komponist mehr als einmal fast zerbrochen wäre.

Bleibt zu fragen, ob die berüchtigte Opernkontroverse allein für den tiefen Fall des Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch verantwortlich war oder ob mehr dahinter steckte. Zu den Hauptwerken, die noch im Licht der ersten großen Erfolge seines später so vehement befehdeten Bühnenwerks entstanden waren, gehört neben den an Bachs Vorbild angelehnten Präludien für Klavier Opus 34 und dem ersten Klavierkonzert Opus 35 auch die **Violoncellosonate Opus 40**. Mit allen drei Partituren stand Schostakowitsch ebenso weit im Abseits der stalinistischen Kulturideologie wie mit der *Lady Macbeth*, galt den Kunstwächtern der Partei doch jede reine Instrumentalmusik, insbesondere aber die Kammermusik per se als zweckfreie, politisch indifferente Kunst, verdächtig einer bourgeoisen Rückschrittlichkeit das Wort zu reden. Sahen sich die Präludien in erster Linie dem Vorwurf formalistischer Tendenzen ausgesetzt, so wurden Konzert und Sonate ihres ausgeprägten Individualismus wegen skeptisch beäugt. Vornehmlich aber aufgrund ihres offenkundigen Hangs zur Doppeldeutigkeit und Ironie, der jede klare Einordnung unmöglich machte.

Schostakowitsch widmete die im Herbst 1934 zu Papier gebrachte Sonate dem befreundeten Cellisten Viktor Kubatzki, der, gemeinsam mit dem Komponisten am Klavier, auch die Leningrader Uraufführung am 25. Dezember des Jahres bestritt. Während ihre viersätzig Anlage recht unverblümt mit der Tradition kokettiert, lauern die Doppeldeutigkeiten im Detail. Wahre Pandämonien hinter einer braven Fassade. Schon der Kopfsatz wartet mit Verwirrungen auf: Leise, dennoch schwärmerisch, fast wie eine Fantasie von Robert Schumann, eröffnet das Stück in kaum verunklartem d-Moll, ergeht sich in romantischem Melos, gedankenreich und doch irgendwie ziellos. Ein zweites Thema in denkbar fernem H-Dur, schlicht und bewegend zugleich, scheint den Anachronismus auf die Spitze zu treiben, bevor sich der Tonfall in der frei gestalteten Durchführung ganz allmählich ins Hitzige wendet. Die Reprise fehlt, so als sei das Material bereits erschöpft. Statt ihrer maskiert Schostakowitsch das kantable Hauptthema völlig überraschend als gespenstischen Trauermarsch, der Grundtonart durch abwegige Bassführung seltsam entfremdet. Es trägt nun eine fahle Maske, hinter der die Idylle schließlich zur Gänze zerbricht. Auch der zweite Satz tönt alles andere als versöhnlich. Verzerrte Tanzformeln, maschinenhafte Motorik, scharfe Dissonanzen, die die harmonischen Fundamente immer wieder erschüttern, abrupte Brüche und grelle Farbwerte durch den Einsatz extremer Register machen aus diesem Stück die boshafte Travestie eines Walzers: geschunden und bis zur Unkenntlichkeit entstellt. *Das ist alles roh, primitiv, vulgär. Die Musik ist markschreierisch, grunzt, grollt, erstickt sich selbst*, sollte die *Prawda* gut ein Jahr darauf über die Modernismen der *Lady Macbeth* herziehen – und könnte ebenso gut die aufbegehrende Aggression dieses Scherzos beschrieben haben.

Eine völlig andere Welt verkündet das folgende Largo. In dieser Musik des gerade erst Achtundzwanzigjährigen deutet sich bereits jener trostlose, verlorene Lyrismus an, der im Laufe seines Schaffens immer kargerem Ausdruck erhalten wird, um in den einsamen Linien der Violasonate Opus 147 aus dem Todesjahr 1975 buchstäblich zu verlöschen. Klagen wie diese, gesungen auf verlassenem Posten, noch dazu in der bitteren Grabestonart h-Moll,

allemal viel zu schwarzseherisch für eine um Optimismus ringende Staatsräson, waren partout nicht das, was man von einem jungen sowjetischen Musiker hören wollte. Und auch das Finale ging meilenweit an den Erwartungen vorbei. Statt lebensbejahender Zuversicht und pompöser Siegesparolen im Sinne der Partei liefert Schostakowitsch ein scheinbar albernes Spiel mit Floskeln und Schablonen, ein marionettenhaftes Getue, das niemand ernst nehmen mag, obschon sein grotesker Beiklang oft gefährlich blitzt wie ein Rasiermesser. Spätestens seit seiner ersten Oper *Die Nase* hatte sich dieser rotzfrecke, despektierliche Ton wie ein roter Faden durch Schostakowitschs Werk gezogen. Und schon damals, im Frühjahr 1930, für beträchtlichen Argwohn, empörte Reaktionen und Zurechtweisungen gesorgt.

Wie eine Fußnote zur Sonate Opus 40 wirkt das kurze **Moderato** in a-moll für Violoncello und Klavier, dessen Manuskript erst einige Jahre nach Schostakowitschs Tod aufgefunden wurde. Es ist vermutlich in direkter zeitlicher Nachbarschaft zum großen Schwesterwerk entstanden und mutet mit der lyrischen Emphase und Sentimentalität der Erfindung wie eine ungleich harmlosere, salontaugliche Heile-Welt-Variante seines abgründigen Kopfsatzes an.

Zurück ins Jahr 1959. In den sechs Jahren seit Stalins Tod war ein zaghaftes Tauwetter durchs Land gezogen, so unmerklich indes, dass die meisten Künstler, die in der Sowjetunion geblieben waren, vorerst kaum davon profitierten. Auch Schostakowitsch, der quälend lange in einer Art schöpferischer Agonie verharrt und kaum eine Note zu Papier gebracht hatte, schien keinen Weg aus der Erstarrung zu finden. Erst mit der Arbeit an seinem ersten **Violoncellokonzert** sollte der Bann endgültig gebrochen werden. Das Stück entstand im Spätsommer 1959 für Mstislaw Rostropowitsch, den Ausnahmekünstler aus Baku, der sich trotz aller Widerstände schon Ende der fünfziger Jahre als junger Cellovirtuose weltweit einen Namen gemacht hatte. Mit ihm als Solisten und den Leningrader Philharmonikern unter Leitung von Jewgeni Mravinski erlebte es am 4. Oktober 1959 im Großen Saal der Leningrader Philharmonie seine gefeierte Uraufführung. Drei Wochen später spielte Rostropowitsch

das Stück bereits in Washington, mit Eugene Ormandy am Pult des Philadelphia Orchestra. Schostakowitschs Dornröschenschlaf war beendet. Ob glücklich, sei dahin gestellt.

Mein nächstes größeres Werk wird ein Cellokonzert sein, hatte der Komponist während der Niederschrift geäußert. *Der erste Satz, ein Allegretto im Stil eines lustigen Marsches, ist schon fertig. Es werden vermutlich insgesamt drei Sätze. Ich würde mich schwer tun, etwas Konkretes über den Inhalt zu sagen. Solche Fragen bereiten mir, obwohl sie scheinbar natürlich und einfach sind, immer Probleme.* Und eben das darf bezweifelt werden. Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass Schostakowitsch jede Aussage vermied, die geeignet war, die Ambiguität, die Hintergründigkeit seiner Tonsprache zu schwächen. Sie nämlich hatte die lange Schaffenskrise völlig unverletzt überstanden. *Im Stil eines lustigen Marsches* sei das eröffnende Allegretto geschrieben, hatte er angedeutet und damit listig verschwiegen, was da *im Stil von* tatsächlich gesagt wird. Denn wenn der Humor des Kopfsatzes eines nicht ist, dann harmlos und unbeschwert. Viel zu schnell gerät das scheinbar leichtherzige Viertonmotiv des Beginns – eine Variante des berühmten musikalischen Monogramm D-(E)s-C-H, das auch durch Schostakowitschs achtetes Streichquartett geistert und hier wie dort leitmotivisch in allen Sätzen durchgeführt wird – in den Sog eines wenig fröhlichen Getriebes, das, zappelnd vor Nervosität und abermals ohne klares Ziel, hinter arglosem Lachen alsbald ein sardonisches Gelächter hören lässt. Noch verstärkt durch possenhafte Orchesterfarben, die einmal mehr an die *Prawda*-Vorwürfe gegen eine *grunzende* und *grollende* Musik erinnern mögen.

Tief empfunden dagegen das folgende Moderato: sanglich, grundehrlich – und doch im Inneren gebrochen. Der Satz käme dem Ideal einer musikalischen Idylle womöglich sehr nah, wären da nicht zwei Hindernisse: Zum einen hat sich das Leitmotiv des *lustigen Marsches* klammheimlich in den Themenkopf der eröffnenden Streichersarabande eingeschlichen und der melancholischen Stimmung einen kaum wahrnehmbaren ironischen Unterton hinzugefügt. Zum anderen setzt die Rekapitulation des ersten Themas, dessen Inbrunst in markantem Kontrast zur stillen, volkstümlichen Einfachheit des zweiten Teils steht, im Verlauf so unerwartet dramatische Akzente, dass die nochmalige Wiederaufnahme des B-Teils zwangsläufig ins Unwirkliche treibt. Dieser schmerzlich berührende Dialog zwischen den körperlosen Flageolettklängen des Violoncellos und den silbernen Glockentönen der Celesta zählt zu den Kleinodien in Schostakowitsch Instrumentationskunst. Eine ausladende Kadenz des Solisten – nachsinnend über das bisher Gesagte und derart abgründig, dass ihr der Rang eines eigenständigen Satzes zuwächst – leitet über zum burlesken Trubel des Finales. Auch in ihm spielt das Leitmotiv eine prominente Rolle, schwärzt den Humor bis zum Sarkasmus und ist sich nicht einmal zu schade für eine blendnerische Apotheose. Wie die Jubelfanfare eines Gipfelstürmers ohne Gipfel leitet das epigrammatische Motto des vorlauten Solohorns die Coda des Satzes ein und eröffnet einen brillanten, wiewohl besinnungslosen Tanz auf dem Vulkan. Gleich einem bösen Zerrbild echter Heiterkeit. Es gehört zu den vielen Masken eines traumatisierten Humoristen, dem vor langer Zeit schon das Lachen abhanden kam.

ROMAN HINKE



Emmanuelle Bertrand



Pascal Rophé



Pascal Amoyel

Élue Artiste de l'année 2011 par les auditeurs de France Musique et les lecteurs de Diapason, **Emmanuelle Bertrand** fut révélée au grand public par une Victoire de la Musique en 2002.

Formée par Jean Deplace et Philippe Muller dans les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique de Lyon et de Paris, lauréate du Concours International Rostropovitch, elle remporte le Premier Prix du Concours de Musique de Chambre du Japon, le Prix de l'Académie Internationale Maurice Ravel, et est lauréate de la Fondation d'Entreprise Natexis.

Son goût pour la création contemporaine lui a permis de créer des œuvres dont elle est aussi dédicataire et parmi lesquelles figurent celles de Nicolas Bacri, d'Edith Canat de Chizy, de Pascal Amoyel, et de Bernard Cavanna (*Shanghai Concerto*). En 2000, elle donne en première mondiale Chanson pour Pierre Boulez de Luciano Berio. Elle créera en 2014 le Concerto pour violoncelle et orchestre de Thierry Escaich. Chambriste passionnée, membre des Violoncelles français, elle forme un duo avec le pianiste Pascal Amoyel depuis 1999. Ils créent ensemble le concert théâtral *Le Block 15*, mis en scène par Jean Piat, qui restitue les témoignages de deux musiciens sauvés par la musique lors de la Seconde Guerre mondiale. En 2011, elle conçoit un spectacle consacré au *violoncelle de guerre* de Maurice Maréchal, qui a fait l'objet d'un film de Christian Leblé pour France Télévision.

En tant que soliste, on peut l'entendre régulièrement avec les Orchestres symphoniques des Flandres, d'État de Moscou, du Grand Montréal, de Québec, de Busan (Corée), l'Orchestre national d'Ukraine et les Orchestres nationaux de Lille, d'Île-de-France, de Lorraine, les Orchestres philharmoniques de Strasbourg, de Monte-Carlo...

Ses enregistrements parus chez harmonia mundi en solo et en duo avec le pianiste Pascal Amoyel ont tous été distingués par la critique nationale et internationale : *Cannes Classical Award*, *Diapason d'Or de l'année*, *Choc de Classica*, *ffff de Télérama*...

Directrice du comité artistique du Festival de Violoncelle de Beauvais, Emmanuelle Bertrand est Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

www.emmanuelle-bertrand.com

Pascal Amoyel se consacre entièrement à la musique, après un baccalauréat scientifique. Élève au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il obtient en 1992 les Premiers Prix de piano et de musique de chambre. La même année, il devient Lauréat des Fondations Menuhin et Cziffra, puis remporte le Premier Prix du Concours International des Jeunes Pianistes de Paris. Il se perfectionne auprès de György Cziffra, Lazar Berman, Aldo Ciccolini, Pierre Sancan, Daniel Blumenthal, Charles Rosen...

En 2005, il remporte une Victoire de la Musique dans la catégorie "Révélation soliste instrumental de l'année". Il est amené à se produire en récital sur les plus grandes scènes d'Europe – Philharmonie de Berlin, Cité de la Musique, Salle Pleyel à Paris, Bruxelles, Amsterdam... –, aux États-Unis, au Canada, en Russie, en Chine et au Japon ou en soliste avec l'Orchestre de Paris, les Orchestres nationaux de Lille et de Montpellier, l'Orchestre symphonique de la Radio Nationale Bulgare, l'Orchestre Symphonique d'État de Moscou... Compositeur, il est lauréat de la Fondation d'Entreprise Banque Populaire. Il est également directeur artistique du festival Notes d'Automne qu'il a créé au Perreux sur Marne. Lauréat du premier Prix "Ars-Deux Magots" récompensant "un musicien aux qualités d'ouverture et de générosité", il est élevé au grade de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, et en décembre 2012 la LICRA lui décerne le premier Prix Jean Pierre-Bloch, récompensant un artiste et son œuvre dans son rapport aux Droits de l'Homme.

www.pascal-amoyel.com

Le **BBC National Orchestra of Wales** occupe un rôle particulier en tant qu'orchestre à la fois national et de radio, acclamé pour la qualité de ses interprétations mais également pour son importance au sein de sa communauté. Son travail reçoit le soutien de l'Arts Council of Wales.

En septembre 2012, Thomas Søndergård entre dans ses fonctions de chef principal pour une période initiale de quatre ans. Il rejoint ainsi une équipe formidable qui comprend également Jac van Steen (chef principal invité), François-Xavier Roth (chef invité associé) et Tadaaki Otaka (chef lauréat). L'orchestre peut se targuer d'une capacité exceptionnelle à renouveler le grand répertoire ainsi que d'une programmation aventureuse qui lui permet de faire constamment preuve d'excellence artistique dans des œuvres nouvelles ou rarement exécutées. Dans le cadre de cet engagement en faveur de la musique contemporaine, Mark Bowden a été nommé compositeur en résidence en juin 2011.

Orchestre en résidence au St David's Hall de Cardiff, BBC NOW propose également une série de concerts au Brangwyn Hall de Swansea. À côté de ses tournées internationales (tout dernièrement, la Chine en juillet 2012), il se produit tous les ans aux BBC Proms et tous les deux ans au concours BBC Cardiff Singer of the World.

Les activités pédagogiques font partie intégrante de la vie musicale de BBC NOW. Son département éducatif remet en cause les conventions depuis près de vingt ans en propageant le travail de l'orchestre auprès des écoles et des communautés.

L'orchestre est basé au BBC Hoddinott Hall du Wales Millennium Centre. Il collabore étroitement avec les créateurs de programmes de radio et de télévision et enregistre de nombreuses bandes-son pour la BBC, dont *Doctor Who* et la série *Human Planet*. BBC NOW continue à publier des disques plébiscités par la critique, dont *Ivanhoe* de Sullivan, les trois partitions de Stravinsky pour les Ballets Russes de Diaghilev, un enregistrement en direct de la *Gothic Symphony* de Havergal Brian, donnée aux BBC Proms de 2011 avec le BBC Concert Orchestra, et les Symphonies n°2 et 6 de David Matthews.

Si **Pascal Rophé** est devenu l'un des grands spécialistes de sa génération du répertoire du xx^e siècle et qu'il travaille toujours avec la plupart des grands ensembles européens qui se consacrent à la musique contemporaine, il aborde aussi avec succès le grand répertoire symphonique. Assistant dès 1992 à l'Ensemble Intercontemporain, après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et un deuxième prix au Concours International de jeunes chefs d'orchestre de Besançon en 1988, il poursuit une carrière internationale très active. Pascal Rophé travaille régulièrement avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Ensemble Intercontemporain, BBC de Londres, Cardiff, Belfast, Orchestre de la Suisse Romande, RAI de Turin, NHK, Philharmonia Orchestra... et bien sûr l'Orchestre Royal Philharmonique de Liège dont il a été le Directeur Musical jusqu'en juin 2009.

En avril 2011, il a créé *Akhmatova* le dernier opéra de Bruno Mantovani à l'Opéra Bastille et durant la saison 2012-2013, il sera sur de nombreuses scènes internationales : Paris (Opéra Comique), Londres, Cologne, Oslo, Salt Lake City, Tokyo, Turin, Genève, Dublin, Lyon...

La discographie de Pascal Rophé comprend majoritairement des enregistrements consacrés aux compositeurs contemporains : Eric Tanguy, Thierry Escaich, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Henri Dutilleul ou encore Pascal Dusapin, mais aussi Saint-Saëns ou Dallapiccola. La plupart d'entre eux ont été largement récompensés.

Voted Artist of the Year 2011 by the listeners of France Musique and the readers of *Diapason*, **Emmanuelle Bertrand** was discovered by a wide public when she won the young soloist category at the Victoires de la Musique in 2002.

She was a pupil of Jean Deplace and Philippe Muller at the Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique of Lyon and Paris, and went on to win a prize at the Rostropovich International Competition in Paris, first prize at the Japan Chamber Music Competition in Tokyo, the Prix de l'Académie Internationale Maurice Ravel, and a scholarship from the Fondation d'Entreprise Natexis.

Her penchant for contemporary music has led her to give the first performances of numerous works dedicated to her, among them pieces by Nicolas Bacri, Édith Canat de Chizy, Pascal Amoyel, and Bernard Cavanna (*Shanghai Concerto*). In 2000 she gave the world premiere of Luciano Berio's *Chanson pour Pierre Boulez*. In 2014 she will give the first performance of Thierry Escaich's Cello Concerto. A passionate devotee of chamber music and member of the ensemble Les Violoncelles Français, she has appeared in duo repertoire with the pianist Pascal Amoyel since 1999. They premiered together the musical performance piece *Le Block 15*, directed by Jean Piat, which recreated the testimonies of two musicians saved by music during the Second World War. In 2011 she devised *Le Violoncelle de guerre*, a programme of music and readings focusing on the cello made for Maurice Maréchal in the trenches during the First World War, which was the subject of a film by Christian Leblé for France Télévision.

As a soloist she has played with the Flanders Symphony Orchestra, Moscow State Symphony Orchestra, Orchestre Symphonique du Grand Montréal, Orchestre Symphonique du Québec, Busan Symphony Orchestra (South Korea), National Symphony Orchestra of Ukraine, and, in France, the orchestras of Lille, Île-de-France, Lorraine, Monte Carlo and Strasbourg, among others.

Her harmonia mundi recordings as a soloist or in tandem with the pianist Pascal Amoyel have all received the most prestigious critical accolades in France and abroad, including the Cannes Classical Award, Diapason d'Or of the Year, 10 de *Répertoire-Classica*, Choc de *Classica*, and ffff de *Télérama*.

Emmanuelle Bertrand is director of the Artistic Committee of the Festival de Violoncelle de Beauvais, and is a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Pascal Amoyel decided to devote himself entirely to music after obtaining a scientific baccalauréat. He studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, where he was awarded Premiers Prix in piano and chamber music in 1992. In the same year he received scholarships from the Yehudi Menuhin and György Cziffra Foundations, then won first prize in the Paris International Competition for Young Pianists. He went on to further study with György Cziffra, Lazar Berman, Aldo Ciccolini, Pierre Sancan, Daniel Blumenthal, and Charles Rosen, among others.

In 2005 he was awarded a Victoire de la Musique in the category 'Instrumental discovery of the year'. He now appears as a recitalist in the leading halls in Europe – the Berlin Philharmonie, the Cité de la Musique and Salle Pleyel in Paris, Brussels, Amsterdam, etc. – the United States, Canada, Russia, China, and Japan, and as a soloist with the Orchestre de Paris, Orchestre National de Lille, Orchestre National de Montpellier, Bulgarian National Radio Orchestra, and Moscow State Symphony Orchestra, and others.

As a composer, he has received a scholarship from the Fondation d'Entreprise Banque Populaire. He is also artistic director of the festival Notes d'Automne which he founded at Le Perreux-sur-Marne. He was the recipient of the first Prix Ars-Deux Magots, awarded to 'a musician with qualities of openness and generosity', and is Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. In 2012 the LICRA awarded him the first Prix Jean Pierre-Bloch, intended to recognise an artist and his or her œuvre for its relationship with Human Rights.

BBC National Orchestra of Wales occupies a special role as both a national and broadcasting orchestra, acclaimed not only for the quality of its performances but also for its importance within its own community. Its work is supported by the Arts Council of Wales.

In September 2012, Thomas Søndergård started in his post of Principal Conductor, for an initial term of four years. He joins the formidable conducting team of Principal Guest Conductor Jac van Steen, Associate Guest Conductor François-Xavier Roth, and Conductor Laureate Tadaaki Otaka. As well as an outstanding ability to refresh core repertoire, the orchestra is proud of its adventurous programming and continuously demonstrates artistic excellence in new or rarely performed works. As part of this commitment to contemporary music, the Orchestra appointed Mark Bowden as Resident Composer in June 2011.

BBC NOW is Orchestra-in-Residence at St David's Hall, Cardiff, and also presents a concert series at the Brangwyn Hall, Swansea. As well as international touring, including most recently a tour to China in July 2012, the Orchestra performs every year at the BBC Proms and biennially at BBC Cardiff Singer of the World.

Education and Community Outreach is integral to the orchestra's musical life and the department has been challenging conventions for nearly twenty years, extending the work of the orchestra into schools and communities.

The orchestra is based at BBC Hoddinott Hall at Wales Millennium Centre. It enjoys close working relationships with radio and television programme-makers and records numerous soundtracks, including BBC Cymru Wales's *Doctor Who* and the BBC's *Human Planet* series. BBC NOW continues to record highly regarded CDs, including Sullivan's *Ivanhoe*, Stravinsky's three scores for Diaghilev's Ballets Russes, a live recording of Havergal Brian's Gothic Symphony, performed at the BBC Proms 2011 with the BBC Concert Orchestra, and David Matthews's Symphonies 2 and 6.

Although **Pascal Rophé** has become one of the leading specialists of his generation in the repertoire of the twentieth century, which he continues to perform with most of the major European ensembles devoted to contemporary music, he has also achieved great success in the mainstream symphonic repertoire. Appointed assistant conductor at the Ensemble Intercontemporain in 1992 after studying at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and winning second prize at the Besançon International Competition for young conductors in 1988, he now pursues a busy international career. He works regularly with the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Ensemble Intercontemporain, the BBC orchestras in London, Cardiff, and Belfast, the Orchestre de la Suisse Romande, the Orchestra della RAI in Turin, the NHK Symphony Orchestra, the Philharmonia Orchestra, and of course the Orchestre Royal Philharmonique de Liège, of which he was Music Director until June 2009.

In 2011 he conducted the world premiere of Bruno Mantovani's most recent opera *Akhmatova* at the Opéra Bastille, and during the 2012/13 season he will appear in numerous international musical centres, including Paris (Opéra Comique), London, Cologne, Oslo, Salt Lake City, Tokyo, Turin, Geneva, Dublin, and Lyon.

Pascal Rophé's discography consists largely of recordings of music by contemporary composers such as Eric Tanguy, Thierry Escaich, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Henri Dutilleul, and Pascal Dusapin, but also extends to Saint-Saëns and Dallapiccola. Most of these CDs have won major awards.

Emmanuelle Bertrand ist durch ihre Auszeichnung bei den Victoires de la Musique 2002 einem breiteren Publikum bekannt gemacht worden, im Jahr 2011 kürten sie die Hörer von France Musique und die Leser der Zeitschrift Diapason zur Künstlerin der Jahres.

Sie studierte bei Jean Deplace und Philippe Muller am Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyon und Paris und gewann mehrere Wettbewerbe: sie ist Preisträgerin des Internationalen Rostropowitsch-Wettbewerbs, gewann den ersten Preis des Japanischen Kammermusikwettbewerbs in Tokio 1996, erhielt den Preis der Académie Internationale Maurice Ravel und den Förderpreis der Fondation d'Entreprise Natexis.

Ihr Interesse am zeitgenössischen Musikschaffen eröffnete ihr die Möglichkeit, Werke zur Uraufführung zu bringen, deren Widmungsträgerin sie ist, wobei insbesondere die Werke von Edith Canat de Chizy, Pascal Amoyel und Bernard Cavanna (*Shanghai Concerto*) zu nennen sind. Im Jahr 2000 spielte sie die Uraufführung der *Chanson pour Pierre Boulez* von Luciano Berio. 2014 wird sie das Konzert für Violoncello und Orchester von Thierry Escaich uraufführen. Sie widmet sich mit besonderer Vorliebe der Kammermusik: sie ist Mitglied des Ensembles Violoncelles français und tritt seit 1999 im Duo mit dem Pianisten Pascal Amoyel auf. Sie brachten als Gemeinschaftsprojekt das szenische Konzert *Le Block 15* in der Inszenierung von Jean Piat heraus, dem die Selbstzeugnisse von zwei Musikern zugrunde liegen, die dank der Musik im Zweiten Weltkrieg überlebten. 2011 stellte sie das Projekt *Le Violoncelle de guerre* vor, ein Programm mit Musik und Lesungen über das für Maurice Maréchal gebaute Cello in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs, das auch Gegenstand eines Films von Christian Leblé für France Télévision war.

Als Konzertsolistin spielt sie regelmäßig mit dem Flanders Symphony Orchestra, dem Staatsorchester Moskau, dem Orchestre Symphonique du Grand Montreal, dem Sinfonieorchester Quebec, dem Staatsorchester der Ukraine, dem Sinfonieorchester Busan (Korea) und mit den Sinfonieorchestern Lille, Île-de-France, Lorraine sowie dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg und dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo.

Alle ihre Aufnahmen bei harmonia mundi, als Solistin oder Kammermusikpartnerin von Pascal Amoyel, sind mit nationalen und internationalen Kritikerpreisen ausgezeichnet worden: *Cannes Classical Award*, *Diapason d'Or de l'année*, *Choc* der Zeitschrift *Classica*, *ffff* der Zeitschrift *Télérama*...

Emmanuelle Bertrand, Vorsitzende der künstlerischen Leitung des Violoncello-Festivals von Beauvais, ist Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Pascal Amoyel widmete sich nach einem naturwissenschaftlichen Abitur ganz der Musik. Er studierte am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, wo er 1992 den ersten Preis in Klavier und Kammermusik erhielt. Im gleichen Jahr bekam er ein Stipendium der Menuhin- und der Cziffra-Stiftung und gewann den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb Junger Pianisten in Paris. Er besuchte Meisterkurse bei György Cziffra, Lazar Berman, Aldo Ciccolini, Pierre Sancan, Daniel Blumenthal, Charles Rosen...

2005 war er Preisträger der Victoires de la Musique in der Kategorie „Révélation soliste instrumental de l'année“. Er ist mit Recitals in den bedeutendsten Konzertsälen Europas – Berliner Philharmonie, Cité de la Musique, Salle Pleyel in Paris, Brüssel, Amsterdam – und in den Vereinigten Staaten, Kanada, Russland, China und Japan aufgetreten und hat als Konzertsolist u.a. mit dem Orchestre de Paris, dem Orchestre national de Lille, dem Orchestre national de Montpellier, dem Sinfonieorchester des Bulgarischen Staatsrundfunks und dem Moskauer Sinfonieorchester gespielt.

Als Komponist ist er Preisträger der Fondation d'Entreprise Banque Populaire, und er ist künstlerischer Leiter des von ihm gegründeten Festivals Notes d'Automne in Perreux-sur-Marne. Er hat den Prix des Deux Magots erhalten als ein „Musiker, der sich durch Offenheit und Unvoreingenommenheit auszeichnet“, er ist Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, und er wurde im Dezember 2012 von der LICRA mit dem Preis Jean-Pierre Bloch ausgezeichnet,

der an Künstler vergeben wird, die sich in ihrem Leben und ihrem Werk für die Menschenrechte einsetzen.

Das **BBC National Orchestra of Wales** ist eine Besonderheit: es ist Staats- und Rundfunkorchester zugleich und genießt nicht nur wegen der Qualität seiner Aufführungen, sondern auch wegen seines gesellschaftlichen Engagements hohes Ansehen. Es wird in seiner Arbeit vom Arts Council of Wales unterstützt.

Im September 2012 hat Thomas Søndergård die Stelle als Chefdirigent angetreten und sich zunächst für vier Jahre verpflichtet. Mit ihm, Jac van Steen (Erster Ständiger Gastdirigent), François-Xavier Roth (Zweiter Gastdirigent) und Tadaaki Otaka (Ehrendirigent) verfügt das Orchester über ein großartiges Dirigententeam. Das Orchester zeichnet sich durch seine Entschlossenheit und Befähigung aus, das Kernrepertoire aufzufrischen und zu erneuern, und es tut sich durch eine wagemutige Programmgestaltung hervor, die es ihm gestattet, immer wieder in neuen oder selten aufgeführten Werken sein hohes künstlerisches Niveau unter Beweis zu stellen. Dieses Engagement für die zeitgenössische Musik führte im Juni 2011 zur Verpflichtung von Mark Bowden als Composer-in-Residence.

Das BBC NOW ist Residenzorchester der St David's Hall in Cardiff, hat aber auch in der Brangwyn Hall in Swansea eine Konzertreihe. Neben seiner internationalen Konzerttätigkeit (zuletzt China im Juli 2012) tritt es alljährlich bei den BBC Proms auf und spielt alle zwei Jahre beim Wettbewerb BBC Cardiff Singer of the World.

Die Musikerziehung ist ein fester Bestandteil der Tätigkeit des BBC NOW. Seit annähernd zwanzig Jahren geht es mit seinen musikpädagogischen Aktivitäten unkonventionelle Wege und dehnt die Orchesterarbeit auf Schulen und Gemeinschaftseinrichtungen aus.

Das Orchester ist in der BBC Hoddinott Hall des Wales Millennium Centre beheimatet. In enger Zusammenarbeit mit den Programmgestaltern von Rundfunk und Fernsehen hat das Orchester zahlreiche Soundtracks für die BBC eingespielt, u.a. für *Doctor Who* und die Reihe *Human Planet*. BBC NOW ist auch immer wieder mit sehr erfolgreichen CD-Einspielungen hervorgetreten: zu nennen sind insbesondere *Ivanhoe* von Sullivan, die drei Kompositionen Strawinskys für die Ballets Russes von Diaghilew, ein Live-Mitschnitt der *Gothic Symphony* von Havergal Brian, die das Orchester zusammen mit dem BBC Concert Orchestra bei den BBC Proms 2011 aufgeführt hat, und die Sinfonien Nr.2 und 6 von David Matthews.

Pascal Rophé ist einer der herausragenden Spezialisten seiner Generation für das Repertoire des 20. Jahrhunderts, und er arbeitet nach wie vor mit den meisten der führenden europäischen Ensembles, die sich der zeitgenössischen Musik verschrieben haben, aber er widmet sich mit Erfolg auch dem sinfonischen Repertoire. Nach seinem Studium am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris und einem zweiten Preis beim internationalen Wettbewerb junger Dirigenten in Besançon 1988 wurde er schon 1992 Assistenzdirigent des Ensemble Intercontemporain und startete mit großer Tatkraft eine internationale Dirigentenkarriere. Pascal Rophé arbeitet regelmäßig mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Ensemble Intercontemporain, BBC London, Cardiff und Belfast, dem Orchestre de la Suisse Romande, der RAI Turin, dem NHK, dem Philharmonia Orchestra... und natürlich mit dem Philharmonischen Orchester Lüttich, dessen Musikdirektor er bis 2009 war.

Im April 2011 dirigierte er an der Opéra Bastille die Uraufführung von *Akhmatova*, der letzten Oper Bruno Mantovanis, und in der Spielzeit 2012-13 ist er an bedeutenden Häusern in aller Welt zu erleben, in Paris (Opéra comique), London, Köln, Oslo, Salt Lake City, Tokio, Turin, Genf, Dublin, Lyon...

Die Diskographie von Pascal Rophé umfasst hauptsächlich Einspielungen zeitgenössischer Musik von Komponisten wie Eric Tanguy, Thierry Escaich, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Henri Dutilleux und Pascal Dusapin, aber auch Saint-Saëns und Dallapiccola. Die meisten von ihnen sind mit Preisen ausgezeichnet worden.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles
Produced in association with BBC Radio 3 and the BBC National Orchestral of Wales
© & © BBC / harmonia mundi s.a. 2013
Enregistrement janvier 2012, BBC Hoddinott Hall, Cardiff (Concerto),
mars 2012, Teldex Studio Berlin (Sonate & Moderato)
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : Tobias Lehmann
Montage : Julian Schwenkner / Alexander Feucht, Teldex Studio Berlin
Partitions : © Éditions Le Chant du Monde
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Page 1 : Heinrich Hoerle, *Seiwert und Ich*
Städtisches Kunstmuseum, Bonn - akg-images
Photos : Bertrand Séchet (Emmanuelle Bertrand), Éric Manas (Pascal Amoyel)
Benjamin Ealovega (Pascal Rophé)
Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com