

 **BIS**

CD-810 DIGITAL

S I L E N Z I O 
G U B A I D U L I N A
S L I N

S T R A E A

GIDON KREMER and
KREMERATA MUSICA



LIVE AT LOCKENHAUS

SUSLIN, Viktor (b. 1942)

- 1** **Capriccio über die Abreise** for two violins (1979) (*Sikorski*) **8'12**
Gidon Kremer and **Hanna Weinmeister**, violins
-

GUBAIDULINA, Sofia (b. 1931)

- 2** **Meditation on the Bach Chorale 'Vor deinen Thron tret ich hiermit'** **12'08**
 for harpsichord and string quintet (1993) (*Sikorski*)
Elisabeth Chojnacka, harpsichord; **Hanna Weinmeister**, violin;
Elvira Bekova, violin; **Marius Stravinsky**, viola; **Alfia Bekova**, cello;
Alois Posch, double bass
-

GUBAIDULINA, Sofia

- Silenzio**, Five Pieces for bayan, violin and cello (1991) (*Sikorski*) **19'56**
- 3** ♩ = 96 4'50
4 – = 42 2'41
5 ♩ = 56 2'26
6 ♩ = 152 1'45
7 ♩ = 72 8'03

Friedrich Lips, bayan; **Gidon Kremer**, violin; **Vladimir Tonkha**, cello

- 8** **Free Improvisation** **11'10**
'Astraea' (**Sofia Gubaidulina**; **Alexander Suslin**; **Viktor Suslin**)
-

GUBAIDULINA, Sofia

- 9** **Ein Engel...** for alto and double bass (1994) (*Text: Else Lasker-Schüler*) (*Sikorski*) **6'15**
Maria Kowollik, alto; **Alexander Suslin**, double bass

GUBAIDULINA, Sofia

- 10** **Dancer on a Tightrope (Der Seiltänzer)** for violin and piano (1993) (*Sikorski*) **13'19**
Gidon Kremer, violin; **Vadim Sakharov**, piano
-

SUSLIN, Viktor

Three Choruses on Poems by Daniil Kharms **6'25**

for women's choir and girl narrator (1972) (*Sikorski*)

- 11** I. The Tiger on the Street 1'23
12 II. Pussy Cats 3'20
13 III. Tongue-twister 1'40

Women's Voices of the Moscow Tchaikovsky Conservatory Chamber Choir

Musical director: **Boris Tevlin**



Recorded live at the 1995 Lockenhaus Festival

Recorded during KREMERATA MUSICA IV, theme: *Sofia Gubaidulina and her World*.
Artistic direction and organization: Gidon Kremer and Rev. Josef Herowitsch.

Sofia Gubaidulina

'And always Bach, again and again Bach. I am learning from him constantly, and I shall continue to learn from him.' Bach first of all, then 'Shostakovich and – in a wholly different sense – Webern', nowadays also Nono, Kurtág, Lachenmann, Schnittke, Pärt and others. When asked about her musical rôle-models and preferences, the Russian-Tatar composer Sofia Gubaidulina allows us a glimpse of the wide spectrum of her musical personality. In part this comprises a sonic ideal derived from contemporary practice: Gubaidulina commands all the techniques of the European avant-garde and is conversant with events in America. She trusts in the strength of constructive musical relations; this is a legacy of her early experiences with German culture – the music of J.S. Bach, W.A. Mozart, Joseph Haydn and Ludwig van Beethoven, and of Anton [von] Webern, an essential figure in the development of new music in Europe. On the other hand, the music of Sofia Gubaidulina is infused with the spirit of her native Tatar-Russian tradition: 'Our culture always possessed certain features that could neither be found in the West nor in the East. In particular introversion and concentration – characteristics that West European culture has largely lost.' From these very different starting-points the composer arrives at a third, a synthesis, which almost always goes beyond purely musical considerations: by the setting to music of texts, the inclusion of rituals or of instrumental 'actions'. The result is epic, expressive music – incorporating numerous quotations, musical signs and symbols. And Bach always remains 'a phenomenon and, for me, an ideal: work that is very strongly characterized by intellect, a well thought-out use of form and a fiery temperament.'

Sofia Gubaidulina, who was born on 24th October 1931 in Chistopol (Autonomous Tatar Republic/Soviet Union, nowadays CIS), the daughter of a Russian mother and a Tatar father, initially studied the piano and composition at the Conservatory in the Tatar capital Kazan (1949-54). In 1959 she continued her comp-

ositional studies at the Moscow Conservatory under Nikolai Peiko, a pupil of Dmitri Shostakovich, and then she undertook postgraduate work under Vissarion Shebalin until 1963. After that she worked as a freelance composer in Moscow. A year earlier, the Soviet critics had already reacted sceptically to Gubaidulina's music. A reviewer acknowledged her exceptional talent and immaculate technique, while at the same time lamenting that she was unable to depict 'the power of the bright, pleasant aspects of life with sufficient clarity and immediacy'. Shostakovich himself encouraged the young composer to pursue her 'wrong' course, however, and this contributed to her works' performance being obstructed and their publication delayed. During this period she had to earn her keep by composing film scores. Although in her home country Gubaidulina's music was only officially acknowledged after *perestroika* (she was made a Meritorious Artist of the Russian Soviet Republic in 1989), interest had begun to develop in the West as early as 1966, and in the mid-1970s the composer's rise to the status of one of the most important figures in Western musical life was fostered by commissions (e.g. from the Berlin Festival and from the BBC) and awards (e.g. the Prince Pierre de Monaco Foundation's composition prize in 1987 and the Koussevitzky Prize in 1989). Since 1992 Sofia Gubaidulina has lived in Appen, near Hamburg.

Right from the outset, Gubaidulina's music was characterized by an open attitude towards stylistic methods: serial organization, triads, methods of sound production, of nuance and of articulation as well as electronics are aesthetic cornerstones of her works. She often uses quotations from works by other composers, for instance the theme from Bach's *Das musikalische Opfer* in the violin concerto *Offertorium* (1980/82/86) or the Orthodox hymn in *Alleluia* for choir, boy soprano, organ and orchestra (1990). These quotations function as musical signs which, like much else in Gubaidulina's music, refer to the ethical content of the music quoted. It is to this ethical content that the composer,

who is a devout person, relates the meaning of the concept 'religio' for her own life: the recreation of a unity that becomes lost in the 'staccato of life' (Gubaidulina). Since the foundation of the improvisation group 'Astraea' together with the composers Vyacheslav Artyomov and Viktor Suslin (1975), treatment of time in music has become an important concern in her music. In the early 1980s the emphasis changed to rhythmic processes: 'macrorhythm', 'consonant' and 'dissonant' rhythms (Gubaidulina) determine both the relationship between the formal elements and also the construction of the motifs and themes according to number proportions. 'Consonant' rhythms approach the ideal of the 'golden section' (the Fibonacci sequence: $1+2+3+5+8+13$ etc.); on the other hand rhythms become increasingly 'dissonant' as their distance from this series grows.

© Albert Seiflinger 1996

Viktor Suslin

Viktor Suslin's artistic career begins with a true anecdote: as a pupil at the music school in Kharkov in the Ukraine, he composed several piano pieces in a very unconventional dodecaphonic technique that he had pieced together from Thomas Mann's novel *Doktor Faustus* – because no other reference material about this compositional method was available in this Russian province. Suslin was born on 13th June 1942 in Miass, in the Urals; his father was a group captain in a Kiev-based air force engineering unit, and had been evacuated to the Urals on account of German air raids on the city. The restrictive influences of Soviet cultural politics on the composer can be observed right through until his emigration in 1981. During the first years of his musical education the works of Stravinsky and Hindemith were forbidden, and 'Schoenberg, Webern and Berg were quite out of the question' (Suslin). Not until 1959 was the prohibition on Stravinsky's works lifted, and two years later Suslin won his first diploma in an All-Union competition with his eleven piano pieces for children, written in the manner of late Prokofiev. 'In

1961 hardly anybody composed in a more modern style than Prokofiev'; that was the frontier, and it was only crossed – gradually, and cautiously – by a few people in Moscow'. Suslin had then just entered the Kharkov Conservatory; a year later he moved to the Gnesin Institute in Moscow, where he studied the piano under Anatoly Vedernikov and composition under Nikolai Peiko. Here he became familiar with the music of Paul Hindemith and Igor Stravinsky; Stravinsky's works, especially the late works, were to become an important aesthetic model for him.

In 1965 Suslin became acquainted with the Romanian Philipp Herscovici, who had studied under Alban Berg and Anton [von] Webern in Vienna and by whom he was initiated into the compositional techniques of the Second Viennese School. At the same time he explored the music of Stockhausen, Cage, Schaeffer and Henry, and established friendly relations with Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina and Edison Denisov. After graduating in 1966 Suslin worked as an editor at the state publishing house 'Muzyka', and from 1972 until 1975 he taught at the Moscow Conservatory. In this period Suslin became a respected member of the Moscow avant-garde, writing pieces for the percussionist Mark Pekarski, the pianists Anatoly Vedernikov and Alexei Lubimov and the violinist Tatiana Grindenko. In 1975, together with the composers Sofia Gubaidulina and Vyacheslav Artyomov, he founded the improvisation group 'Astraea'. When, in 1979, he and seven other composers were publicly denounced following the concert cycle 'Encounter with the Soviet Union' organized by West German Radio, Suslin applied for permission to leave the country. In consequence he was excluded from the Composers' Union, lost all his official positions and eventually had to take employment as a roadsweeper in Moscow. In 1981 Suslin and his family emigrated to West Germany and since then he has lived in Appen, near Hamburg, where he works as a freelance composer, music editor and a lecturer at the Lübeck College of Music.

At the centre of Suslin's intellectual aesthetic lies the beauty of the constructional idea. This is a reference to Stravinsky, the 'original musician who always attempted to develop purely musical ideas'. Only in exceptional cases does Suslin's music convey extra-musical associations, for example in his biographical orchestral piece *Leb wohl* (1982) and in *Capriccio über die Abreise* (1979). As a rule, his autonomous music develops its rules from practical, technical circumstances or by mirroring contemporary compositional techniques. On occasion this can be humorous and original, for example Suslin's clash with aleatory music and serial techniques in his second string quartet, *Gioco appassionato* (1974); this piece is notated on playing cards and should be played according to the rules of the Russian 'Sheep's head' card game (a simplified version of skat). Sometimes Suslin will create a new compositional technique, such as 'layered polyphony', which he first used in his *Trio Sonata* (1971): this is a uniquely modified version of dodecaphonic technique, in which polyphonic thought-processes and polyphonic part-writing are conveyed on layers of sound and also on major and minor triads.

© Albert Seitlinger 1996

'Neither "sublime" motivation nor "expressivity" can save music that does not possess the beauty of a constructional idea. The structure does not necessarily have to be on the outside, like the shell of a tortoise, but it must exist. The structure's perfection, and nothing else, determines the depth of impression left by the piece of music. For me, the ideal musical work is one in which the musical time is organized in such a manner that it leaves a scratch, a trace in the consciousness of the listener.'

Viktor Suslin

Viktor Suslin: *Capriccio über die Abreise*
for two violins (1979)

For a musician from the Soviet Union, this title has a special relevance. Unlike Bach's *Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders*, this piece is about my own departure: it was written just a few days after my final decision to leave my homeland.

It is an attempt to create a psychological profile of someone at the moment of such a decision. The conditions of decisiveness and reflection before the 'leap into the unknown', however, do not appear one after the other, but co-exist in a schizoid manner. Towards the end of the work, this contradiction is superseded by a transition to a 'metaphysical sphere' of natural harmonics.

The work is dedicated to Valery and Oleg Gradov, who gave its first performance in Cologne in 1980.

Viktor Suslin

Sofia Gubaidulina: *Meditation on the Bach Chorale*
'Vor deinen Thron tret ich hiermit' (1993)

I wrote this piece for harpsichord and string quintet in response to a commission from the Johann Sebastian Bach Society in Bremen.

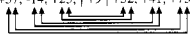
My meditative reflections were born against the background of the deep reverence I feel for the music of J.S. Bach.

I was guided especially by my own personal experience of the inner number relationships in the formal structure of Bach's chorale prelude (BWV 668): the four development sections, each concluding with a line from the chorale, are steps in the direction the music must go before the chorale can finally be heard in its entirety. This is also the ascent of Bach's soul: „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

Surprisingly, number relationships as well as particular relationships between notes become evident here. This is like the visible and invisible parts of a soul awaiting an encounter with God. And here, too, I bow down sincerely before Bach's genius, before his virtuoso

use of the number sequence, in the centre of which is the number 9. The beauty, and the significance of this sequence and this number symmetry for the name J.S. Bach, are already familiar to those musicians who are interested in number symbolism in the works of Johann Sebastian Bach:

-139, +88, -51, +37, -14, +23, | +9 | +32, +41, +73, +114, +187, +301



The number relationship $114+73=187$ is particularly striking, because after precisely 114 crotchets the chorale prelude – which runs in all to 187 crotchets – attains its greatest tonal range.

This composition is my answer to the formal idea described here, and at the same time it is my own highly personal fantasy on this number sequence.

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina: *Silenzio*

Five Pieces for bayan (classical accordion), violin and cello

I have dedicated this work to a great artist whom I much admire, the bayan player Elsbeth Moser, who gave its first performance in Hanover on 16th November 1991 together with Kathrin Rabus (violin) and Christoph Marks (cello). Her personality is a powerful source of inspiration to me when working on the composition.

The piece is entitled *Silenzio* because the greater part of it is played *pianissimo*. It was not my aim just to represent silence or to create such an impression. For me silence is the ground upon which something grows. Precise rhythmic relationships are created, which appear in different ways in each of the five miniatures – sometimes concealed, sometimes in the form of note-length proportions. In the finale the overt and the covert are united in a synthesis: in the course of the entire movement we hear clearly formulated rhythmic sequences in the bayan part (*quasi* variations on a rhythm). The same rhythm can also be heard in

the relationship of the formal sections to each other: 7–2–5.

Sofia Gubaidulina

'Astraea' Improvisation

On the podium there is an almost incalculable variety of instruments: exotic string, wind and percussion instruments from Caucasia and Central Asia. They come from Vyacheslav Artyomov's ethnomusicological expeditions. And then there are the composers, all of them otherwise excellent pianists; Artyomov is also a skilled violinist and cellist, Viktor Suslin is a fine recorder player and Sofia Gubaidulina is an excellent percussionist.

In 1975 these three musicians founded the improvisation group 'Astraea'. In doing so they were inspired by a common unease about composing at a desk. The freedom they envisaged, conceived as it was in the Soviet Union of the 1970s and 1980s with its ideologically-controlled musical life, provoked even greater criticism than the experiments with intuitive music that took place in the West around 1970. Gubaidulina, Artyomov and Suslin were also familiar with Karlheinz Stockhausen's writings and compositions concerning group improvisation ('Aus den sieben Tagen'), but they were denied the electronic methods available to their Western colleagues.

With 'Astraea', the Graeco-Roman goddess of justice and the last one to leave the Earth, as their guiding light, and with the great richness of colour provided by Artyomov's instruments, they entered a wide-open world of musical experiences. At first they tried improvisations on the basis of graphic notation – far removed from folklore, although aiming for the spontaneity and naturalness of folk musicians. The musicians later realized that a graphic score acted as a restraint upon their imagination. According to Viktor Suslin: 'Gradually we learned to listen to each other much better and to understand our partners' intentions; the spiritual relationship between us grew deeper. During an improvisation everything happens almost

unconsciously; only later, when we think back to the result, do we start to think analytically. And then it becomes apparent that each and every musical moment presents a choice: to support the musical impulse emanating from a partner, or to enter into conflict with him; to complement a partner's musical line with a new element or, conversely, to join in with him; to find precisely the right moment for a pause or a change of instrument; to introduce a new tone colour in such a manner that it does not make a nonsensical effect. And, most important of all: to listen, to listen and again to listen.'

In its original form, consisting of Vyacheslav Artyomov, Viktor Suslin and Sofia Gubaidulina, the improvisation group 'Astraea' existed for six years, until Viktor Suslin emigrated to West Germany in 1981. When Sofia Gubaidulina also moved to Appen, near Hamburg, in 1992 – close to her old friend Viktor Suslin – she re-established the group in collaboration with him and his son Alexander.

© Albert Seiltlinger 1996

Sofia Gubaidulina: *Ein Engel...*

for alto and double bass (1994)

Ein Engel... (An Angel...) was composed in 1994 to mark the 60th birthday of Ulrich Eckhardt, for many years the director of the Berlin Festival, to whom it is dedicated. The first performance was given by Maria Kowolik and Alexander Suslin at the Siemens Villa in Berlin on 28th May 1994. Among the composers who contributed songs for this dedication concert for Ulrich Eckhardt were not only Sofia Gubaidulina but also Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, György Kurtág, Isang Yun and Alfred Schnittke.

Sofia Gubaidulina: *Dancer on a Tightrope*

(*Der Seiltänzer*) for violin and piano (1993)

The title stems from a desire to break away from the confines of everyday life, inevitably associated with risk and danger. The desire to take flight, for the ex-

hilaration of movement, of dance and of ecstatic virtuosity.

A tightrope dancer is also a metaphor for this opposition: life as risk, and art as flight into another existence. In this piece what interested me was to create the circumstances for the play of contrasts, where the precise dance rhythm of the violin overcomes its inclusion in the eventful course of the piano part.

For example, this is achieved by the deformation of this rhythm by playing on the strings of the piano with a glass tumbler; by the gradual transformation of these transparent harmonic sounds into aggressive *fortissimo* on the bass strings by the serrated bottom of the tumbler; by the menacing sound of this rhythm when it is performed by the pianist using metal thimbles and, finally – the main event in the form of the piece – by the transition by the pianist from strings to keyboard.

All these events are overcome by the violinist in an ecstatic dance that ascends finally to the upper register of the instrument to *tremolo* double harmonics: risk, overcoming, the flight of fantasy, art, dance.

Dancer on a Tightrope was commissioned by the Elizabeth Sprague Coolidge Foundation in the Library of Congress.

Sofia Gubaidulina

Viktor Suslin: *Three Choruses on Poems by Daniil Kharms*

for women's choir and girl narrator (1972)

Daniil Kharms, the brilliant forerunner of Ionesco and Beckett and also the legitimate successor to Gogol, is one of the 20th-century Russian poets who only succeeded in publishing children's poetry in their own lifetime. Such works were written to make a living and to give them the opportunity to write works of significance; but artists of the calibre of Kharms were too talented just to produce sloppy works for money.

Even his censored works possess qualities that were not remotely approached by mere workaday auth-

ors: behind his innocent, pleasantly virtuoso puns there are other levels of meaning. In them we can find multi-dimensionality, tragedy, loneliness and an alarming atmosphere.

In 1972, when I wrote the cycle, I had already become sufficiently acquainted with the most important unpublished works by Kharms, and was in search of the key to the setting of his poetry.

The cycle consists of three movements:

1. 'The Tiger on the Street', despite its entirely 'non-serious' text, contains an indistinct recollection of the 'roaring lions' (*libera eas de ore leonis*) from Mozart's *Requiem (Domine Jesu Christi)*.

2. 'Pussy cats': The astral purring and the sad, Schubertian attempt by the poet to establish contact with pussy cats. Unfortunately, however, he can offer these animals of paradise nothing better than a salad of onions and potatoes.

3. 'Tongue-twister': A tragicomic pun which, by way of virtuoso permutations, gradually acquires an absurd, gruesome meaning ('His poodle jumped into the river and drowned').

The cycle is written in a simple, transparent manner, although I would not necessarily call it typical 'music for children'. It contains certain specific problems of intonation and rhythm that cannot be mastered by all children's choirs; for this reason I prefer it to be performed by a professional women's choir. *Viktor Suslin*

KREMERATA MUSICA. Gidon Kremer is deeply devoted to chamber music, and his dream came true when he founded *his* chamber music festival in the small town of Lockenhaus in Austria. When confronted with the term 'festival' one usually thinks of women laden with jewellery and men dressed in suits. This does not apply to Lockenhaus. Located near the Hungarian border, the festival quickly developed into a kind of alternative to the high society image of larger

festivals. The events are of course still festivals, but festivals of a different sort.

'It has to do with something particularly human, with the pleasures of communication, the encounter, with harmony and friendship (while never neglecting the humorous or pedagogical qualities involved). We owe all this to our music, which is sought out, appreciated and loved by those on the stage and those in the audience alike.

Lockenhaus was, to a great extent, created by the population of Lockenhaus, a community that may be regarded as a promoter's dream, welcoming those that share their enthusiasm from all over the world. Inspired by such a community of interests, it is possible for us, the musicians, to work intensively and without distraction. One could well say that we spoil one another. The Lockenhaus community and their guests give us their undivided attention and we endeavour to return their generosity in the form of music and a certain artistic omnipresence. This results in a programme involving thousands of performances of traditional and contemporary music, the well-known and the little-known, hours of work towards understanding and appreciation, or the total disbandment in sound and silence.

Our aim is to pass on this inspiration, to offer the music and the "spirit" of Lockenhaus to the whole world. This provides the basis for our tours. Whether in Australia or Japan, New York or Paris, St. Petersburg or Liechtenstein, we have always sought to offer our audiences the qualities that were inspired by that town and that "family", to function as their "voice"...

Spontaneity has always been of utmost importance. The (planned) improvisation and the principle of coincidence (spontaneous interaction) have resulted in the enrichment of the lives of most participants, both those on the stage and those in the audience, and was by no means restricted to the duration of a concert or a festival.

The idealism, the belief in a better world, was gained by music that sought to demonstrate that results are not necessarily always what counts, but rather aspiration, willingness and open-mindedness. We discovered the importance of not only the famous of yesterday, but also that of the forgotten and living composers for today's music. To mention only a few "discoveries" of the past years – who, for instance, can lay claim to previous knowledge of names like Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Ervin Schulhoff, Arthur Vincent Lourié and György Kurtág? – names that are now familiar. Furthermore, a new appreciation of that which is well-known widens our horizon, our hearing. Among our many "guests" at Lockenhaus have been Mozart, Schubert, Shostakovich, Schoenberg and Piazzolla.' (Gidon Kremer)

The music performed here reflects a veritable extravagance of intense imaginative and experimental energy necessary for its realization. It represents an intimate meeting of classics, jazz and avant-garde performed by internationally acclaimed and young, highly talented musicians. After a one-year pause for inspiration, the concept of Lockenhaus was adopted again in 1992 as *KREMERATA MUSICA*, a re-formation that prompted a series of world-wide tours. This inevitably involves a preconceived selection of composers as a central concept.

Of great concern to those involved in Gidon Kremer's festival is its 'work in progress' status. The extraordinary liveliness of the programmes, the often last-minute alterations involving spontaneous decision-making ensure the continuance of the exceptional and unique atmosphere at the Lockenhaus Chamber Music Festival.

In the 25-year course of his distinguished career, the violinist **Gidon Kremer**, born in Riga in 1947, has established a reputation world-wide as one of the most original and compelling artists of his generation. At the age of four he began to learn the violin and in 1965 he

became a student of David Oistrakh's master class at the Moscow Conservatory. He has since been awarded the most prestigious prizes as a violinist, for example winning the Tchaikovsky Competition in Moscow and the Paganini Competition in Genoa, and he has received many music awards such as the Frankfurt Music Award, the Ernst von Siemens Music Award and first prize at the Accademia Musicale Chigiana. He has appeared on virtually every major concert stage with the most celebrated orchestras of Europe and America, and has recorded with today's foremost conductors. His repertoire is unusually extensive, encompassing all of the standard classical and Romantic violin works as well as music by twentieth-century masters such as Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Luigi Nono and John Adams. He has also championed the works of living Russian and Eastern European composers and has performed many important new compositions, of which several are dedicated to him.

Gidon Kremer is deeply committed to chamber music and his music festival in the small Austrian village of Lockenhaus, founded in 1981, is the realization of his belief that music can overcome all barriers of language and culture. Since 1992 the Lockenhaus musicians have been performing all over the world under the name *KREMERATA MUSICA*. Martha Argerich, Valery Afanassiev, Oleg Maisenberg and Vadim Sakharov are among his favourite piano partners. From 1997 Gidon Kremer will lead the Musiksommer Gstaad in succession to Lord Menuhin.

Hanna Weinmeister was born in Salzburg in 1969. Following lessons from Bruno Steinschaden during her education in Salzburg she began her studies with Gerhard Schulz (the second violinist of the Alban Berg Quartet). Subsequently she spent two years as a pupil of Zakhar Bron's master class in Lübeck, and obtained several first prizes at the German 'Jugend musiziert' competitions. In 1989 she won first prize at the Stefa-

nie Hohl Competition in Vienna. In 1991 she was an award-winner at the fifth International Mozart Competition in Salzburg and at the Concours International Jacques Thibaud in Paris. In 1995 she was awarded the International Parkhouse Award in London. As a participant in the Jeunesse TV Gala, Hanna Weinmeister made her Viennese debut at the Großer Musikvereinssaal. After performing with the Mozarteum Orchestra she received invitations from a number of European countries and has undertaken her first tour of Japan. Since 1994 Hanna Weinmeister has lived in London, where she has appeared as acting leader and soloist with the English Chamber Orchestra.

Elisabeth Chojnacka, harpsichord, was born in Warsaw where she studied at the College of Music; she subsequently continued her studies of the harpsichord and Baroque music in Paris. She has been awarded numerous international prizes and distinctions and, since the early 1970s, has also devoted herself to contemporary music. Composers admire her clarity, her precise ear, her 'amazing sense of rhythm and her astonishing, untroubled virtuosity'. These qualities have made her an incomparable interpreter of new music, but she remains committed to a repertoire which ranges from the 16th to the 20th century. Inspired by Elisabeth Chojnacka, major contemporary composers such as Ligeti, Xenakis, Ohana, Halffter, Górecki and Nyman (to name only a few) have dedicated new harpsichord works to her and discovered 'how fantastically unique the old instrument still is'. Invited all over Europe, to the United States, Mexico and Japan, she performs at major festivals and with leading orchestras. She has appeared on television and radio, in recitals, lectures and masterclasses. In 1995 she became a professor at the Salzburg Mozarteum.

The **Bekova Sisters** (**Eleonora**, piano; **Elvira**, violin; **Alfia**, cello) grew up in Karaganda, central Kazakhstan. They studied at the Tchaikovsky Conservatory in

Moscow – **Elvira** under Igor Bezrodny and David Oistrakh, **Eleonora** under Yakov Zak and **Alfia** under Mstislav Rostropovich. During these years they won various prizes. Increasing restraints on life and artistic freedom prompted **Alfia** to defect to Britain in 1981; **Eleonora** and **Elvira** joined their sister in London in 1989. By Christmas of that year, the group had already performed at London's South Bank Centre. Since then, the **Bekova Sisters** have appeared at various British festivals and London concert venues, and their overseas tours have taken them all over Europe.

Marius Stravinsky, viola, was born in Lithuania in the former Soviet Union. He had his first violin lessons at the Central Music School, affiliated to the Moscow Conservatory. When he came to the West he continued his studies under Lord Menuhin.

Alois Posch was born in 1959 in Styria, Austria. At the age of ten he began – not of his own free will – to study the violin and the piano. At the age of fifteen he discovered the double bass as *his* instrument and began his formal education with his entry into the Graz Academy of Music as a student of Professor Auersperg. A winner of many competitions, he joined the Vienna Philharmonic Orchestra; he is now principal double bass of this orchestra and of the Vienna State Opera. With the Vienna Philharmonic Orchestra he has toured all over the world and performed with the foremost conductors of today. His lasting friendship with Gidon Kremer has resulted in an intensive artistic collaboration, involving performances with KREMER-ATA MUSICA.

Friedrich Lips, bayan (classical accordion), was born in Yemanzhelinski in the Chelyabinsk region in 1948. In 1978 he graduated from the Gnesin Music Institute in Moscow, where he studied with S. Kolohkov. Since 1971 he has taught at the Gnesin Institute, and he was appointed Professor there in 1989. In 1969 he won first

prize at the International Competition of Accordionists in Klingenthal. His repertoire is based on transcriptions of the classics as well as original works for the instrument. His programmes include pieces by contemporary composers, including works specially written for him by composers such as Sofia Gubaidulina and Edison Denisov. In recent years he has been in great demand at seminars and master classes internationally, for example in Germany, Italy, Norway, Denmark, Poland and France.

Maria Kowollik, alto, studied under Charlotte Lehmann at the Hanover College of Music and Theatre and took private lessons in interpretation from Ernst Huber-Cantwig. She has won prizes at national and international competitions (e.g. in Munich, Berlin, Vienna and Barcelona). Since 1994 she has been Professor of Singing at the College of Arts in Bremen. She has given premières of works by Reinhard Febel, Lukas Foss, Sofia Gubaidulina, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm and Dieter Schnebel.

Vladimir Tonkha, cello, masters a wide-ranging repertoire from Gabrieli and Vivaldi to composers of our time. He is particularly well-known for his performances of Russian contemporary composers, having premiered works by (e.g.) Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Alfred Schnittke and Dmitri Smirnov. He has also introduced Russian audiences to many pieces by Schoenberg, [von] Webern, Lutosławski and Copland. He has made successful tours, for example to the USA, Canada, Japan, and many European countries, and has performed at international music festivals. He is Professor of Cello and Head of Department at the Russian Academy of Music and the Gnesin Institute, and has published more than 200 editions of works of classical and modern music.

Alexander Suslin (double bass, Oriental instruments, percussion) was born in 1971. He studied the double

bass at the Hamburg Conservatory under Leonid Fradkin. The youngest ever member of the legendary Moscow improvisation group 'Astraea', Alexander Suslin has appeared alongside Sofia Gubaidulina and his own father Viktor Suslin in Davos, Tokyo (1991, 1993), at the seventh and eighth International Women Composers' Festivals in Heidelberg and at the 1994 Akzente Neuer Musik Festival in Krefeld.

The Russian pianist **Vadim Sakharov** first captured international attention at the 1969 Leeds Piano Competition, where he was hailed for his brilliant technique and interpretative gifts. At that time he was 23 years old and a student of Yakov Milstein at the Moscow Conservatory. He has pursued a career as a soloist, working with leading Russian orchestras. His friendship with Emil Gilels, Natalia Gutman, Gidon Kremer and Yuri Egorov was a significant means of support during a long period in which he was out of favour with the Soviet authorities. In 1989 he left Russia for France, where he now lives. He was immediately invited to give concerts and recitals throughout Europe and further afield: he has also accompanied Gidon Kremer's KREMERATA MUSICA on a world tour.

The **Moscow Tchaikovsky Conservatory Chamber Choir** was founded in 1991 by **Boris Tevlin**. Its first appearance came at the Sofia Gubaidulina Festival in Moscow in 1995. Boris Tevlin graduated from the Moscow Conservatory with honours in 1957. He is currently professor of choral conducting at the Moscow Conservatory. He is the founder and principal conductor of the Mixed Choir of Russian Conductors and Choral Directors, and he also directs numerous masterclasses in Europe.

Sofia Gubaidulina

„Und immer Bach, immer wieder Bach. Unablässig lerne ich von ihm und werde auch weiterhin von ihm lernen.“ Vor allem Bach, dann „Schostakowitsch und – in völlig anderem Sinne – Webern“, heute u.a. Nono, Kurtág, Lachenmann, Schnittke und Pärt. Auf ihre musikalischen Vorbilder und Vorlieben angesprochen eröffnet die russisch-tatarische Komponistin Sofia Gubaidulina einen Einblick in das weite Spektrum ihrer musikalischen Persönlichkeit: Zum einen das aus der zeitgenössischen Praxis entwickelte Klangideal: Gubaidulina beherrscht die Techniken der europäischen Avantgarde und ist mit der amerikanischen Szene vertraut. Sie setzt auf die musikalische Kraft konstruktiver Beziehungen; ein Erbe ihrer frühen Erfahrungen mit der deutschen Kultur, der Musik J.S. Bachs, W.A. Mozarts, Joseph Haydns und Ludwig van Beethovens, und mit der für die Entwicklung der europäischen Neuen Musik zentralen Persönlichkeit Anton Weberns. Zum anderen ist die Musik Sofia Gubaidulinas besetzt von der Tradition ihrer tatarisch-russischen Heimat: „Unsere Kultur trug schon immer irgendwelche Züge, die weder im Westen noch im Osten existieren. Vor allem Introvertiertheit und Konzentriertheit, Eigenschaften, die der westeuropäischen Kultur größtenteils abhanden gekommen sind.“ Aus diesen so unterschiedlichen Ausgangspunkten schöpft die Komponistin ein Drittes, eine Synthese, die fast immer über das rein Musikalische hinausgeht: durch die Vertonung von Texten, die Einbeziehung von Ritualen oder von instrumentalen „Aktionen“. Es entsteht eine episch ausdrucksvolle Musik, durchsetzt mit Zitaten, musikalischen Zeichen und Symbolen. – Und immer Bach: „Ein Phänomen und für mich das Ideal: eine sehr stark vom Intellekt geprägte Arbeit, eine gut durchdachte Formgebung und ein feuriges Temperament!“

Am 24. Oktober 1931 in Tschistopol (Tatarische Autonome Republik/Sowjetunion, heute GUS) als Tochter einer Russin und eines Tataren geboren, studierte Sofia Gubaidulina zunächst von 1949 bis 1954

am Konservatorium in Kasan, der tatarischen Hauptstadt, Klavier und Komposition. Ab 1959 setzte sie ihr Kompositionsstudium am Moskauer Konservatorium bei Nikolai Pejko, einem Schüler von Dmitri Schostakowitsch, fort, dann bis 1963 als Aspirantin bei Wissarion Schebalin. Danach lebte sie als freischaffende Komponistin in Moskau. Schon ein Jahr zuvor hatte die sowjetische Kritik auf die Musik Gubaidulinas mit Skepsis reagiert. Ein Rezensent würdigte ihre außergewöhnliche Begabung und makellose Technik, beklagte aber zugleich, daß sie „die Kraft der hellen und erfreulichen Seiten das Lebens nicht genügend klar und unmittelbar“ darzustellen vermöge. Doch Schostakowitsch selbst bestärkte die junge Komponistin, ihren „falschen“ Weg weiterzugehen, was zur Verhinderung von Aufführungen und zur verspäteten Drucklegung ihrer Werke führte. Ihren Lebensunterhalt mußte sie sich in diesen Jahren mit Filmmusiken verdienen. Während die Musik Gubaidulinas in ihrer Heimat erst nach der Perestrojka offiziell gewürdigt wurde (Verdiente Künstlerin der RSFSR, 1989), begann man sich im Westen schon ab 1966 für sie zu interessieren, und seit Mitte der 70er Jahre entwickelte sich die Komponistin über Aufträge (Berliner Festwochen, BBC u.a.) und Auszeichnungen (u.a. Kompositionspreis der Stiftung „Prince Pierre de Monaco“ 1987, Koussevitzky-Preis 1989) zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten des westlichen Musiklebens. Seit 1992 lebt Sofia Gubaidulina in Appen bei Hamburg.

Von Anfang an zeichnet sich Gubaidulinas Musik durch die Offenheit gegenüber stilistischen Mitteln aus: serielle Organisation, Dreiklänge, Mittel der Klanggebung, der Klangfarbe und der Artikulation oder Elektronik bilden gleichermaßen ästhetische Grundlagen ihrer Werke. Häufig finden sich Zitate aus Werken anderer Komponisten, wie das Thema aus Bachs *Musikalischem Opfer* im Violinkonzert *Offertorium* (1980/82/86) oder der orthodoxe Hymnus in *Alleluja* für Chor, Knabensopran, Orgel und Orchester (1990). Diese Zitate sind musikalische Zeichen, die

wie vieles in der Musik Gubaidulinas auf deren ethischen Gehalt verweisen. Auf ihn bezieht die gläubige Komponistin auch die Bedeutung des Begriffs „religio“ für ihre Arbeit: die Wiederherstellung einer Einheit, die im „staccato des Lebens“ (Gubaidulina) verloren geht. Seit der Gründung der Improvisationsgruppe „Astraea“ zusammen mit den Komponisten Wjatscheslaw Artjomow und Viktor Suslin (1975) wird die Behandlung der musikalischen Zeit zum wesentlichen Aspekt ihrer Musik. Anfang der 80er Jahre verlagert sich dann der Schwerpunkt auf rhythmische Prozesse: „Makro-Rhythmus“, „konsonante“ und „dissonante“ Rhythmen (Gubaidulina) organisieren sowohl das Verhältnis der Formteile als auch die Konstruktion der Motive und Themen nach Zahlenproportionen. „Konsonante“ Rhythmen nähern sich dem Ideal des Goldenen Schnitts (der Fibonacci-Reihe: 1+2+3+5+8+13 usw.) an; andererseits sind Rhythmen umso „dissonanter“, je weiter sie sich davon entfernen.

© *Albert Seitlinger 1996*

Viktor Suslin

Am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn steht eine wahre Anekdote: Viktor Suslin, der Schüler am Musikgymnasium im ukrainischen Charkow, komponiert mehrere Klavierstücke in einer recht eigenwilligen Zwölffonttechnik, die er sich – andere Quellen waren in der russischen Provinz nicht zugänglich – aus Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* zusammensuchen muß. Die restriktiven Einflüsse der sowjetischen Kulturpolitik auf die Komponistenbiographie des am 13. Juni 1942 in Miass/Ural geborenen Suslin – sein Vater war Luftwaffeningenieur in Kiew im Range eines Oberst, dessen Einheit wegen der deutschen Luftangriffe auf die Stadt in den Ural evakuiert wurde – lassen sich bis zu seiner Emigration 1981 verfolgen. Während der ersten Jahre seiner musikalischen Ausbildung waren die Werke Strawinskys und Hindemiths verboten, „von Schönberg, Webern und Berg konnte gar nicht die Rede sein“ (Suslin). Erst 1959 wurde das Verbot für

Strawinsky-Werke aufgehoben, und zwei Jahre später gewann Suslin mit seinen elf Klavierstücken für Kinder, geschrieben im Stile des reifen Prokofjew, das erste Diplom im Allunions-Wettbewerb: „Im Jahre 1961 komponierte kaum jemand moderner als Prokofjew, das war eine Grenze, die erst allmählich und vorsichtig von einigen Menschen in Moskau überschritten wurde.“ Vom Charkower Konservatorium, in das er eben erst eingetreten war, wechselte Suslin bereits ein Jahr darauf an das Moskauer Gnessin-Institut, wo er Klavier bei Anatoli Wedernikow und Komposition bei Nikolai Pejko studierte. Hier lernte er die Musik Paul Hindemiths und Igor Strawinskys kennen; Strawinskys Œuvre, insbesondere dessen Spätwerk sollte für ihn ein wichtiges ästhetisches Leitbild werden.

1965 machte Suslin die Bekanntschaft des Rumänen Philipp Herscovici, der bei Alban Berg und Anton Webern in Wien studiert hatte, und wurde von ihm in die Kompositionstechniken der Zweiten Wiener Schule eingeführt. Zugleich lernte er nun die Werke von Stockhausen, Cage, Schaeffer und Henry kennen und befreundete sich mit Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina und Edison Denissov. Nach seinem Examen 1966 arbeitete Suslin als Lektor beim Staatsverlag Muzyka und unterrichtete von 1972 bis 1975 am Moskauer Konservatorium. In diesen Jahren wurde Suslin anerkanntes Mitglied der Moskauer Avantgarde, schrieb Stücke für den Schlagzeuger Mark Pekarski, die Pianisten Anatoli Wedernikow und Alexei Lubimov und die Geigerin Tatjana Grindenko. Zusammen mit den Komponisten Sofia Gubaidulina und Wjatscheslaw Artjomow gründete er 1975 die Improvisationsgruppe „Astraea“. Als er 1979 mit sieben weiteren Komponisten nach einem vom WDR veranstalteten Konzertzyklus „Begegnung mit der Sowjetunion“ öffentlich angeprangert wurde, stellte Suslin einen Ausreiseantrag. Daraufhin wurde er aus dem Komponistenverband ausgeschlossen, verlor alle Ämter und mußte zuletzt in Moskau als Straßenfeger arbeiten. 1981 emigrierte Suslin mit seiner Familie in die Bundes-

republik Deutschland und lebt seither in Appen bei Hamburg. Er arbeitet als freischaffender Komponist, Verlagslektor und Dozent an der Musikhochschule Lübeck.

Die Schönheit der konstruktiven Idee steht im Zentrum der intellektuellen Ästhetik Suslins. Darin beruft er sich auf Strawinsky, den „ursprünglichen Musiker, der immer versuchte, rein musikalische Ideen zu entwickeln.“ Nur ausnahmsweise vermittelt auch Suslins Musik Außermusikalisches, wie sein biographisch angelegtes Orchesterstück *Leb wohl* (1982) und das *Capriccio über die Abreise (1979)*. In der Regel entwickelt seine autonome Musik ihre Spielregeln aus spieltechnischen Gegebenheiten oder in der Reflexion zeitgenössischer Kompositionstechniken. Das kann einmal so humorvoll und originell sein wie Suslins Auseinandersetzung mit Aleatorik und seriellen Techniken in seinem zweiten Streichquartett *Gioco appassionato* (1974): das Stück ist auf Spielkarten notiert und nach den Regeln des russischen „Schafkopfs“ zu spielen. Oder es entsteht eine eigene Kompositionstechnik: Suslins „Schichtenpolyphonie“, die er erstmals in seiner *Trisotate* (1971) angewandt hat: eine individuell modifizierte Zwölftontechnik, in der polyphonen Denken und polyphone Stimmführung auf Klangschichten, auch Dur- und Moll-Dreiklänge, übertragen wird.

© Albert Seitlinger 1996

„Keine ‚erhabene‘ Motivation, kein ‚Ausdruck‘ kann eine Musik retten, die nicht über die Schönheit einer konstruktiven Idee verfügt. Die Konstruktion muß nicht unbedingt an der Oberfläche liegen wie der Panzer einer Schildkröte, aber sie muß sein. Von ihrer Vollkommenheit und von nichts anderem hängt die Tiefe der Spur ab, die das Werk hinterläßt. Das musikalische Werk als Ideal bedeutet für mich, daß die musikalische Zeit so organisiert ist, daß sie im Bewußtsein des Hörers einen Kratzer, eine Spur hinterläßt.“

Viktor Suslin

Viktor Suslin: *Capriccio über die Abreise*

per due violini soli (1979)

Für einen Musiker aus der UdSSR klingt ein solcher Titel ausgesprochen aktuell. Im Unterschied zu Bachs *Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders* handelt es sich hier um meine eigene Abreise: Es entstand nur wenige Tage nach meinem endgültigen Entschluß, die Heimat zu verlassen.

Es ist der Versuch, das Psychogramm eines Menschen zu zeichnen, der in solcher Entscheidung steht. Dabei treten allerdings die Zustände von Entscheidung und Nachdenklichkeit vor dem „Sprung ins Ungewisse“ nicht nacheinander auf, sondern existieren in schizoider Weise nebeneinander. Gegen Ende des Werkes wird dieser Widerspruch durch den Übergang in eine „metaphysische Sphäre“ der Naturflageollets aufgehoben.

Das Werk ist Valeri und Oleg Gradow gewidmet und wurde von diesen 1980 in Köln uraufgeführt.

Viktor Suslin

Sofia Gubaidulina: *Meditation über den Bach-Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit“* (1993)

Dieses Stück für Cembalo und Streichquintett schrieb ich im Auftrage der Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft Bremen.

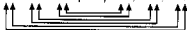
Meine meditativen Betrachtungen entstanden vor dem Hintergrund der tiefen Verehrung, die ich für die Musik Johann Sebastian Bachs empfinde.

Ich habe mich hierbei speziell von meinem persönlichen Erlebnis der inneren Zahlenverhältnisse im formalen Aufbau des Bachschen Choralvorspiels (BWV 668) leiten lassen: Die vier Durchführungsabschnitte, von denen jeder durch eine Choralzeile beendet wird, sind die vier Stufen eines Weges, den die Musik gehen muß, bis der Choral vollständig erklingen kann. Dies ist auch der Aufstieg der Seele Bachs: „Vor deinen Thron tret ich hiermit“.

Überraschenderweise offenbaren sich hier nicht nur besondere Tonbeziehungen, sondern auch Zahlen-

verhältnisse. Dies ist wie das Sichtbare und das Unsichtbare einer Seele in Erwartung einer Begegnung mit Gott. Und hier verneige ich mich wahrhaft vor dem Genius Bachs, vor seinem virtuosen Gebrauch der Zahlenreihe, in deren Zentrum die Zahl 9 steht. Den Musikern, die sich mit der Zahlensymbolik in den Werken Johann Sebastian Bachs beschäftigen, ist die Schönheit und Bedeutung dieser Reihe und dieser Zahlensymmetrie für den Namen J.S. Bach bekannt:

-139, +88, -51, +37, -14, +23, |+9| +32, +41, +73, +114, +187, +301



Besonders auffregend ist das Zahlenverhältnis $114+73=187$, denn nach exakt 114 Viertelnoten erreicht das aus insgesamt 187 Vierteln bestehende Choralvorspiel seinen größten Tonumfang.

Die vorliegende Komposition ist meine Antwort auf die hier beschriebene Formidee und gleichzeitig meine ganz persönliche musikalische Fantasie über diese Zahlenreihe.

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina: *Silenzio*

Fünf Stücke für Bajan, Violine und Violoncello

Dieses Werk habe ich der von mir hochgeschätzten großen Künstlerin, der Bajanistin Elsbeth Moser gewidmet, die es am 16. November 1991 zusammen mit Kathrin Rabus (Violine) und Christoph Marks (Violoncello) in Hannover uraufführte. Ihre Persönlichkeit hat mich sehr stark bei der Komposition inspiriert.

Das Stück heißt *Silenzio*, weil der größte Teil im *Pianissimo* gespielt wird. Meine Aufgabe war nicht, lediglich die Stille darzustellen oder einen solchen Eindruck zu erwecken. Stille ist für mich der Boden, auf dem etwas heranwächst. Es entstehen bestimmte rhythmische Verhältnisse, die in allen fünf Miniaturen unterschiedlich erscheinen – mal verborgen, mal in Gestalt von Tondauer-Proportionen. Im Finale wird Verborgenes und Offenes zur Synthese gebracht: Im Verlauf des ganzen Satzes hören wir deutlich formulierte rhythmische Folgen im Bajan-Part (quasi Variationen

über einen Rhythmus). Es ist derselbe Rhythmus, der auch im Verhältnis der Formteile zueinander zu hören ist: 7–2–5.

Sofia Gubaidulina

„Astraea“-Improvisation

Auf dem Podium befindet sich eine beinahe unüberschaubare Vielfalt von Instrumenten: exotische Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente aus dem kaukasischen und mittelasiatischen Raum. Sie stammen von Wjatscheslaw Artjomow musikethnologischen Expeditionen. Dazu treten drei Komponisten, allesamt auch glänzende Pianisten, Artjomow noch dazu an Geige und Cello versiert, Viktor Suslin ein sehr guter Blockflötenspieler und Sofia Gubaidulina eine exzellente Schlagzeugerin.

1975 gründeten die drei Musiker die Improvisationsgruppe „Astraea“. Den Anstoß dazu gibt ein allen dreien gemeinsames Unbehagen über das Komponieren am Schreibtisch. Die Freiheit, welche die drei vor Augen haben, bedeutet in der UdSSR der 70er und 80er Jahre mit ihrem ideologisch kontrollierten Musikleben noch weitreichendere Kritik als die Experimente mit intuitiver Musik, die um 1970 im Westen stattfinden. Gubaidulina, Artjomow und Suslin kennen auch Karlheinz Stockhausens Texte und Werke („Aus den sieben Tagen“) über die Gruppen-Improvisation, doch sie verfügen nicht über die elektronischen Mittel der westlichen Kollegen.

Mit dem Leitstern der „Astraea“, der griechisch-römischen Göttin der Gerechtigkeit, die als letzte die Erde verließ, und mit dem großen Farbenreichtum der Instrumente Artjomows brechen die drei auf in eine offene Welt musikalischer Erfahrungen. Zunächst entstehen – fern jeder Folklore, doch mit der Spontaneität und Natürlichkeit der Volksmusikanten als Ziel – Improvisationen anhand graphischer Partituren. Später erkennen die drei Musiker, daß die Realisierung einer graphischen Partitur die Phantasie beschränkt. Viktor Suslin: „Nach und nach lernten wir, einander viel besser zu hören, die Absichten des Partners zu verstehen; die

geistige Beziehung zwischen uns vertiefte sich. Während der Improvisation vollzieht sich alles fast unbewußt, erst später, wenn man über das Resultat nachdenkt, schaltet sich das analytische Denken ein. Und man wird sich darüber klar, daß jeder beliebige musikalische Augenblick immer eine Wahl stellt: den musikalischen Impuls, der vom Partner ausgeht, zu unterstützen oder mit ihm in einen Konflikt zu treten, die Klanglinie des Partners durch ein neues Element zu ergänzen oder umgekehrt sich mit ihm zu vereinen, den präzisen Moment für eine Pause, für einen Instrumentenwechsel zu finden, eine neue Klangfarbe so einzuführen, daß es keinen großen Unsinn ergibt. Und das Allerwichtigste: hören, hören und nochmals hören.“

In ihrer ursprünglichen Besetzung mit Wjatscheslaw Artjomow, Viktor Suslin und Sofia Gubaidulina existierte die Improvisationsgruppe „Astraea“ sechs Jahre lang, bis zu Viktor Suslins Emigration in die Bundesrepublik Deutschland 1981. Als sich 1992 auch Sofia Gubaidulina in Appen bei Hamburg – in der Nachbarschaft ihres langjährigen Freundes Viktor Suslin – niederließ, rief sie mit ihm und seinem Sohn Alexander „Astraea“ erneut ins Leben.

© *Albert Seidlinger 1996*

Sofia Gubaidulina: Ein Engel...

für Alt und Kontrabaß (1994)

Ein Engel... entstand im Jahre 1994 aus Anlaß des 60. Geburtstages von Ulrich Eckhardt, dem langjährigen Leiter der Berliner Festspiele, und ist diesem gewidmet. Die Uraufführung fand durch Maria Kowollik und Alexander Suslin am 28. Mai 1994 in der Siemens-Villa in Berlin statt. Neben Sofia Gubaidulina schreiben für dieses Widmungskonzert u.a. auch Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, György Kurtág, Isang Yun, Alfred Schnittke Liedvertonungen zu Ehren von Ulrich Eckhardt.

Sofia Gubaidulina: Der Seiltänzer

für Violine und Klavier (1993)

Der Titel des Werkes ergab sich aus dem Bedürfnis, den Beengtheiten des täglichen Lebens zu entkommen, das unweigerlich mit Risiko und Gefahr verbunden ist, aus dem Bedürfnis, die Flucht zu ergreifen, um sich an Bewegung, Tanz und ekstatischer Virtuosität zu erfreuen.

Der Seiltänzer ist auch eine Metapher für den Gegensatz Leben als Risiko und Kunst als Flucht in eine andere Existenz. Ich war in diesem Stück daran interessiert, die für das freie Spiel der Gegensätze notwendigen Bedingungen zu schaffen, wo der präzise Tanzrhythmus der Violine seine feste Einbindung in den ereignisreichen Verlauf des Klavierparts überwindet.

Dies wird beispielsweise durch die Deformation jenes Rhythmus erreicht, indem die Klaviersaiten mit einem Wasserglas aus Erklingen gebracht werden; durch die allmähliche Verwandlung dieser glasklaren Obertonklänge in ein aggressives *Fortissimo* auf den Baßsaiten mit Hilfe des gezackten Glasbodens; durch den bedrohlichen Klang diese Rhythmus, wenn der Pianist beim Spiel metallene Fingerhüte verwendet; und schließlich – und dies ist das wichtigste formale Ereignis in diesem Stück – durch den Wechsel des Pianisten vom unmittelbaren Spiel auf den Klaviersaiten zur Tastatur.

All diese Ereignisse werden von dem Geiger in einem ekstatischen Tanz überwunden, der zuletzt bis in den oberen Tonbereich des Instrumentes zu Doppel-flageolett-Tremoli emporsteigt: Risiko, Überwindung, freier Flug der Fantasie, Kunst, Tanz.

Der Seiltänzer entstand im Auftrag der Elizabeth Sprague Coolidge Foundation in the Library of Congress“.

Sofia Gubaidulina

(Übersetzung: Hans-Ulrich Duffek)

Viktor Suslin: *Drei Chöre nach Gedichten von Daniil Charms*

für Frauenorchester und Sprecherin (1972)

Daniil Charms, der geniale Vorläufer von Ionesco und Beckett sowie legitime Nachfolger Gogols, gehört zu jenen Dichtern in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts, denen es zu Lebzeiten nur gelang, Kindergedichte zu veröffentlichen. Sie wurden deshalb geschrieben, um überleben und wichtigere Werke schreiben zu können; doch solche Künstler wie Charms waren zu talentiert, um Schlampereien nur des Geldes wegen zu schaffen.

Sogar seine zensierten Werke haben Qualitäten, an die literarische Handwerker nicht annähernd herankommen: hinter den unschuldigen, fröhlich-virtuosen Wortspielen verstecken sich andere Bedeutungsschichten. In ihnen herrschen Mehrdimensionalität, Tragik, Einsamkeit und Alarmstimmung.

Im Jahre 1972, als ich den Zyklus schrieb, kannte ich inzwischen genügend die wichtigsten unveröffentlichten Werke Charms und suchte nach dem Schlüssel zur Vertonung seiner Poesie.

Der Zyklus besteht aus drei Sätzen:

1. „Der Tiger auf der Straße“ enthält ungeachtet seines völlig „unseriösen“ Textes eine verschwommene „Erinnerung“ an den „brüllenden Löwen“ (*libera eas de ore leonis*) aus dem Mozart-Requiem (*Domine Jesu Christi*).

2. „Katzen“: Das astrale Schnurren und der traurige schubertsche Versuch des Dichters, mit Katzen in Kontakt zu kommen, der aber diesen paradisischen Tieren leider nichts Besseres anbieten kann als Salate aus Zwiebeln und Kartoffeln.

3. „Zungenbrecher“: Ein tragikomisches Wortspiel, welches dank virtuoser Permutationen allmählich einen absurd-gruseligen Sinn bekommt („Ein Pudel plumpste beim fröhlichen Hopsen auf ein Bein“).

Der Zyklus ist in einer einfachen, durchsichtigen Manier geschrieben, obwohl ich nicht darauf bestehen würde, daß dies typische „Musik für Kinder“ sei. Hier

gibt es einige spezifische intonatorische und rhythmische Probleme, die nicht jeder Kinderchor bewältigen kann. Deshalb bevorzuge ich Aufführungen mit einem professionellen Frauorch.

Viktor Suslin

KREMERATA MUSICA. Der Kammermusik tiefst verbunden, erfüllte sich Gidon Kremer einen Traum, als er 1981 in dem kleinen burgenländischen Dorf Lockenhaus (Österreich) sein Kammermusik-Festival gründete. Mit dem Begriff „Festival“ verbindet man häufig schmuckbeladene Damen in Abendkleidern und Herren im Smoking. Nicht so in Lockenhaus. Das Festival nahe der ungarischen Grenze entwickelte sich schnell zu einer Art Gegenentwurf zum Starrummel der großen Festivals. Natürlich sind es Festspiele, aber doch ganz anderer Art. „Ein Begriff für etwas Menschliches. Für die Freuden der Kommunikation, der Begegnungen, der Stille und der Freundschaft (den Humor nie vergessend und das Lernen fordernd). Das alles dank der Musik, die von beiden Seiten der Rampe aus, auf der Bühne und im Saal, also von Künstlern und vom Publikum geliebt, gebraucht und genossen wird.“

Lockenhaus entstand nicht zuletzt durch die Lockenhäuser selbst, die das bilden, was für viele Veranstalter ein Wunschtraum bleibt: eine Gemeinde, in die auch Gleichgesinnte aus aller Welt gerne aufgenommen werden. Durch diese Gemeinde inspiriert, können wir, die Musiker, ungestört und intensiv arbeiten. Man könnte sagen, wir verwöhnen uns gegenseitig. Die Lockenhäuser und ihre Gäste schenken uns ihre ganze Aufmerksamkeit, wir versuchen, ihnen ihre Großzügigkeit in Tönen und durch unsere allgegenwärtige Präsenz zurückzugeben. Das Resultat sind mehrere tausend Aufführungen der alten und neuen Musik, des Bekannten und Gewagten, die Stunden des Ringens um Verständnis wie auch die der totalen Auflösung in Tönen und Stille.

Wir versuchen, diese Inspiration weiterzuvermitteln, die Musik und den Lockenhäuser ‚Geist‘ in die weite

Welt zu tragen. Daher kam es zu den bekannten Tourneen. Ob in Australien oder Japan, New York oder Paris, Leningrad oder Liechtenstein, unterwegs wollten wir in den Programmen mit ‚Musik aus Lockenhaus‘ den Werten treu bleiben, zu denen uns der Ort und die ‚Familie‘ inspiriert hatten, um sozusagen deren ‚Sprecher‘ zu sein...

Das Spontane blieb das Wichtigste. Die (im geheimen) geplante Improvisation, das aleatorische Prinzip (jeder mit jedem) haben bei den meisten Mitwirkenden Folgen hervorgerufen, durch die ihr Leben (auch nach den Festen oder Konzerten) bereichert wurde. Dies ebenso auf der Bühne und hinter den Kulissen wie auch im Saal.

Der Idealismus, der Glaube an eine gute Welt, wurde durch die Musik gewonnen, die vermitteln wollte, daß das Wichtigste nicht unbedingt das Resultat ist, sondern das Streben, die Bereitschaft, das Offen-Sein. Wir erfuhren, welche Bedeutung nicht nur die verstorbenen und berühmten, sondern gerade die vergessenen und lebenden Komponisten für die Musik haben. Ich will hier nur einige ‚Entdeckungen‘ der Jahre erwähnen – wem bedeuteten vorher schon Namen wie Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Erwin Schulhoff, Arthur Vincent Lourié oder György Kurtág soviel wie jetzt. Aber auch eine neue Einsicht in das Bekannte erweiterte unsere Sicht, unser Hören. Mozart, Schubert, Schostakowitsch, Schönberg und Piazzolla waren unter vielen anderen auch zu Gast in Lockenhaus.“ (Gidon Kremer)

Intensiv auf die Sache bezogen, mit schier überbordender Fantasie und Experimentierlust wird hier musiziert. Ein intimes Treffen von Klassik, Jazz und Avantgarde in Besetzungen bestehend aus international bereits renommierten und jungen, hochbegabten Künstlern. Nach einjähriger schöpferischer Pause wurde die Idee Lockenhaus 1992 unter der Bezeichnung KREMERATA MUSICA fortgesetzt und in Tourneen weltweit vorgestellt. Immer wieder werden Werke bestimmter Komponisten in den Mittelpunkt gestellt.

Stets stellte sich Gidon Kremers Festival als „work in progress“ dar – gerade diese ungewöhnliche Lebendigkeit der Programmgestaltung, die manchmal spontane Änderungen bis fast zur letzten Minute mit sich bringen kann, macht den besonderen Reiz und die einzigartige Atmosphäre der Kammermusiktage in Lockenhaus aus.

In den mehr als 25 Jahren einer bedeutsamen Karriere hat **Gidon Kremer**, 1947 in Riga geboren, seinen Ruf als Persönlichkeit singulären Formats etabliert – nicht nur als Geiger von hohem internationalen Rang, sondern als Künstler besonders ausgeprägter Individualität. Im Alter von vier Jahren begann er die Geige zu erlernen und wurde 1965 Meisterschüler von David Oistrach am Moskauer Konservatorium. Er gewann die bedeutendsten Preise seiner Kunst, z.B. den Tschai-kowsky-Wettbewerb in Moskau und den Paganini-Wettbewerb in Genua, um nur einige zu nennen, und wurde mit zahlreichen Ehrungen, wie dem Frankfurter Musikpreis, dem Ernst-von-Siemens-Musikpreis, dem Preis der Accademia Musicale Chigiana u.a., bedacht. Gidon Kremer hat mit den großen Orchestern der Alten und der Neuen Welt musiziert und mit führenden Dirigenten Aufnahmen gemacht. Sein ungewöhnlich umfangreiches Repertoire berücksichtigt neben Klassik und Romantik auch die Meister des 20. Jahrhunderts und unter ihnen besonders Zeigenossen wie Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrow, Gija Kantscheli, Luigi Nono und John Adams.

Der Kammermusik in jeglicher Form fühlt sich Gidon Kremer zutiefst verbunden. 1981 gründete er in Lockenhaus im österreichischen Burgenland ein Kammermusikfest, dessen Mitwirkende seit 1992 unter dem Namen KREMERATA MUSICA auf verschiedenen Kontinenten zu hören sind. Zu seinen bevorzugten Klavierpartnern gehören Martha Argerich, Valery Afanassiev, Oleg Maisenberg und Vadim Sakharov. Ab 1997 wird Gidon Kremer in der Nachfolge Yehudi Menuhins den Musiksommer Gstaad leiten.

Hanna Weinmeister wurde 1969 in Salzburg geboren. Nach Studien bei Bruno Steinschaden in Salzburg während der Schulzeit studierte sie zunächst bei Gerhard Schulz (dem zweiten Geiger des renommierten Alban Berg Quartetts). Anschließend war sie zwei Jahre in der Meisterklasse von Zakhar Bron in Lübeck. Schon früh errang Hanna Weinmeister mehrere erste Preise beim Wettbewerb „Jugend musiziert“. 1989 gewann sie den ersten Preis beim Stefanie-Hohl-Wettbewerb in Wien. 1991 wurde sie Preisträgerin des 5. Internationalen Mozart-Wettbewerbs in Salzburg und 1994 Preisträgerin des Concours International Jacques Thibaud in Paris. 1995 gewann sie den International Parkhouse Award in London. Im Rahmen der Jeunesse TV Gala gab Hanna Weinmeister ihr Debüt in Wien im Großen Musikvereinsaal. Nach ihrem Debüt mit dem Mozarteum-Orchester folgten Einladungen zu verschiedenen europäischen Orchestern und ihre erste Japantournee. Seit 1994 lebt Hanna Weinmeister in London. Das English Chamber Orchestra versicherte sich ihrer zeitweiligen Mitwirkung als stellvertretende Konzertmeisterin, aber auch als Solistin.

Elisabeth Chojnacka, Cembalo, wurde in Warschau geboren, absolvierte dort ein Studium an der Musikhochschule und setzte ihre Studien im Fach Cembalo und Barockmusik in Paris fort. Sie erhielt zahlreiche internationale Preise und Auszeichnungen und wandte sich seit Anfang der 70er Jahre der zeitgenössischen Musik zu. Komponisten bewundern ihre Klarheit, ihr geschärftes Gehör, ihr „unglaubliches Gespür für den Rhythmus, ihre staunenswerte, unbekümmerte Virtuosität“. Dies machte sie zu einer unvergleichlichen Interpretin Neuer Musik. Ihr Repertoire umfaßt Kompositionen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Inspiriert durch Elisabeth Chojnacka, haben bedeutende zeitgenössische Komponisten wie Ligeti, Xenakis, Ohana, Halffter, Görecki und Nyman (um nur einige wenige zu nennen) der Künstlerin neue Cembalowerke zugeeignet und dabei entdeckt, „wie unglaublich einzigartig

dieses alte Instrument immer noch ist“. Konzerteinladungen führen die Cembalistin durch ganz Europa, in die Vereinigten Staaten, nach Mexiko und Japan. Sie konzertiert bei wichtigen Festivals und mit führenden Orchestern. Sie tritt in Rundfunk- und Fernsehsendungen auf, gibt Soloabende und hält Vorlesungen und Meisterkurse. Im Jahre 1995 wurde sie Professorin am Salzburger Mozarteum.

Die **Bekova Sisters (Eleonora, Klavier; Elvira, Violine; Alfia, Violoncello)** wuchsen in Karaganda in Zentralkasachstan auf. Sie studierten am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau, Elvira bei Igor Besrodny und David Oistrach, Eleonora bei Jakob Sak und Alfia bei Mstislaw Rostropovich. In dieser Zeit gewannen sie verschiedene Preise. Zunehmende Einschränkungen veranlaßten Alfia dazu, sich im November 1981 nach Großbritannien abzusetzen. Eleonora und Elvira folgten 1989. Bereits zu Weihnachten desselben Jahres trat das Trio im Londoner South Bank Centre auf. Seither konzertieren die Bekova Sisters bei vielen britischen Festivals und in zahlreichen Londoner Konzertsälen; ihre Auslandstourneen führten sie durch ganz Europa.

Marius Strawinsky, Viola, wurde in Litauen in der ehemaligen Sowjetunion geboren. Er erhielt seinen ersten Violinunterricht an der dem Konservatorium angeschlossenen Zentralen Musikschule in Moskau. Nach seiner Übersiedlung in den Westen setzte er seine Studien bei Yehudi Menuhin fort.

1959 in der Steiermark geboren, begann **Alois Posch** mit 10 Jahren – nicht ganz freiwillig – Violine und Klavier zu lernen. Mit 15 Jahren fand er – diesmal ganz freiwillig – im Kontrabaß das richtige Instrument und studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Graz/Expositor Übersetzungen bei Prof. Johannes Auersperg. Der mehrmalige Preisträger verschiedener Wettbewerbe wurde 1977 Mitglied der

Wiener Philharmoniker und ist heute Solokontrabassist dieses Orchesters und der Wiener Staatsoper. Mit den Wiener Philharmonikern hat er in allen europäischen und außereuropäischen Ländern und unter den bedeutendsten Dirigenten unserer Zeit gespielt. Mit Gidon Kremer und dessen KREMERATA MUSICA verbindet ihn eine lange Freundschaft und intensive kammermusikalische Zusammenarbeit.

Friedrich Lips, Bajan, wurde 1948 in Jemanschelinsk (Bezirk Tscheljabinsk) geboren. Im Jahre 1978 absolvierte er das Moskauer Gnessin-Institut, wo er bei S. Kolochow studierte. Seit 1971 unterrichtet er am Gnessin-Institut, wo er 1989 zum Professor ernannt wurde. Bereits 1969 gewann er den ersten Preis beim Internationalen Akkordeonwettbewerb in Klingenthal. Sein Repertoire umfaßt sowohl Bearbeitungen klassischer Musik als auch Originalwerke für Bajan. In seinen Konzerten führt er auch Werke zeitgenössischer Komponisten auf, darunter Kompositionen, die speziell für ihn geschrieben wurden, z.B. von Sofia Gubaidulina und Edison Denissow. In jüngster Zeit ist er auch als Leiter von Seminaren und Meisterkursen, z.B. in Deutschland, Italien, Norwegen, Dänemark, Polen und Frankreich, international sehr gefragt.

Maria Kowollik absolvierte ihr Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hannover bei Charlotte Lehmann und studierte privat musikalische Interpretation bei Ernst Huber-Cantwig. Maria Kowollik ist Preisträgerin nationaler und internationaler Wettbewerbe (München, Berlin, Wien, Barcelona). Seit 1994 Professorin für Gesang an der Hochschule für Künste Bremen. Uraufführungen von Werken der Komponisten Reinhard Febel, Lukas Foss, Sofia Gubaidulina, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm und Dieter Schnebel.

Wladimir Toncha, Violoncello, verfügt über ein breitgefächertes Repertoire von Gabrieli und Vivaldi bis zu den Komponisten unserer Zeit. Besonders bekannt ist

er als Interpret von Werken zeitgenössischer russischer Komponisten wie Sofia Gubaidulina, Edison Denissow, Alfred Schnittke oder Dmitri Smirnow, von denen er zahlreiche Werke uraufgeführt hat. Er machte das russische Publikum auch mit vielen Kompositionen von Schönberg, Webern, Lutoslawski und Copland bekannt. Mit großem Erfolg konzertierte Toncha u.a. in den USA, in Kanada und Japan sowie in mehreren europäischen Ländern. Er trat auch bei zahlreichen internationalen Musikfestivals auf. Wladimir Toncha ist Professor für Violoncello und Fachbereichsleiter an der Russischen Musikakademie und am Gnessin-Institut und hat über 200 Editionen von Werken der Klassik und der Moderne herausgegeben.

Alexander Suslin (Kontrabaß, orientalische Instrumente, Schlagzeug) wurde 1971 geboren. Er studierte Kontrabaß am Hamburger Konservatorium bei Leonid Fradkin. Als jüngstes Mitglied der legendären Moskauer Improvisationsgruppe „Astraea“ ist Alexander Suslin zusammen mit seinem Vater Viktor Suslin und Sofia Gubaidulina bereits in Davos, Tokio (1991 und 1993), beim 7. und 8. Internationalen Musik-Festival „Komponistinnen“ in Heidelberg und beim Festival „Akzente Neuer Musik“ in Krefeld (1994) aufgetreten.

Bereits 1969 erregte **Vadim Sakharov** internationales Aufsehen, als er beim Leeds-Wettbewerb für seine brillante Technik und hervorragende Interpretation ausgezeichnet wurde. Damals war er gerade 23 Jahre alt und studierte bei Jakow Milstein am Moskauer Konservatorium. Als Solist trat er in Rußland mit allen bedeutenden russischen Orchestern auf. Da ihm versagt war, im Westen zu konzertieren, bedeutete ihm die Freundschaft zu Natalia Gutman, Gidon Kremer, Emil Gilels und Yuri Egorov nicht nur moralische, sondern auch motivierende Unterstützung. 1989 verließ er Rußland und wurde französischer Staatsbürger. Seither hat er in allen europäischen Ländern Kammermusik und Solokonzerte mit den bedeutendsten Orchestern ge-

spielt; er begleitete auch Gidon Kremers KREMERATA MUSICA auf einer Welttournee.

Der **Kammerchor des Moskauer Konservatoriums** wurde im Jahre 1991 von **Boris Tevlin** gegründet. 1995 hatte er seinen ersten Auftritt beim Sofia-Gubaidulina-Festival in Moskau. Boris Tevlin absolvierte 1957 das Moskauer Konservatorium mit Auszeichnung. Er ist dort derzeit Professor im Fach Chordirigieren, außerdem Gründer und Chefdirigent des Gemischten Chors der Dirigenten und Chorleiter Rußlands. Darüber hinaus leitet er mehrere Meisterkurse in Europa.

Sofia Gubaidulina

“Et toujours Bach, encore et encore Bach. J’apprends constamment quelque chose de lui et je vais continuer d’apprendre de lui.” Bach en premier, puis “Chostakovitch et – dans un sens totalement différent – Webern”, aujourd’hui également Nono, Kurtág, Lachenmann, Schnittke, Pärt et d’autres. Quand on lui demande quels sont ses modèles et préférences, le compositeur russe-tatar Sofia Gubaidulina nous dévoile un aperçu du large éventail de sa personnalité musicale. On y découvre entre autres un idéal sonore dérivé du monde contemporain: Gubaidulina maîtrise toutes les techniques de l’avant-garde européenne et elle est au courant de ce qui se passe aux Etats-Unis. Elle a confiance dans la force des relations musicales constructives; c’est un héritage de ses premières expériences avec la culture allemande – la musique de J.S. Bach, W.A. Mozart, Joseph Haydn et Ludwig van Beethoven, ainsi que celle d’Anton [von] Webern, une figure essentielle dans le développement de la musique nouvelle en Europe. D’un autre côté, la musique de Sofia Gubaidulina respire l’esprit de sa tradition tatare-russe natale: “Notre culture a toujours possédé certains traits qui ne se trouvent ni à l’Ouest ni à l’Est, en particulier l’introversion et la concentration – des caractéristiques que la culture européenne a beaucoup perdues.” A partir de ces points de départ très différents, le compositeur en arrive à un troisième, une synthèse, qui dépasse toujours les considérations purement musicales: en mettant des textes en musique, l’inclusion de rituels ou “d’actions” instrumentales. Il en résulte de la musique expressive, épique – renfermant de nombreuses citations, signes musicaux et symboles. Et Bach reste toujours “un phénomène et, pour moi, un idéal: un travail très fortement déterminé par l’intellect, un emploi hautement réfléchi de la forme et un tempérament fougueux.”

Née le 24 octobre 1931 à Chistopol (république autonome des Tatars/Union Soviétique, aujourd’hui CÉI), fille d’une mère russe et d’un père tatar, Sofia Gubaidulina a d’abord étudié le piano et la composi-

tion au conservatoire de Kazan, la capitale tatar (1949-54). En 1959, elle poursuit ses études de composition au conservatoire de Moscou avec Nikolai Peiko, un élève de Dimitri Chostakovitch puis, après l'obtention de son diplôme, elle continua de se perfectionner avec Vissarion Chebaline jusqu'en 1963. Elle travailla ensuite comme compositeur indépendant à Moscou. Un an plus tôt, les critiques soviétiques avaient déjà réagi avec scepticisme devant la musique de Gubaidulina. Un critique reconnu son talent exceptionnel et sa technique impeccable tout en déplorant qu'elle fût incapable de décrire "la force des aspects joyeux et plaisants de la vie avec assez de clarté et de caractère immédiat." Chostakovitch lui-même encouragea pourtant le jeune compositeur à poursuivre sa course dans le "mauvais" chemin, ce qui contribua à l'entrave de l'exécution de ses œuvres et au retard de leur publication. La musique de Gubaidulina n'a été officiellement reconnue dans son pays natal qu'après la *perestroïka* (elle devint "Artiste méritant" de la RSFSR en 1989) mais on commença à s'intéresser à elle à l'Ouest en 1966 déjà et, vers 1975, leur compositeur fut reconnue comme l'une des figures les plus importantes de la vie musicale occidentale; des commandes (entre autres du festival de Berlin et de la BBC) et des prix (entre autres le prix de composition de la Fondation du prince Pierre de Monaco et le Prix Koussevitzky en 1989) s'ensuivirent. Sofia Gubaidulina vit à Appen près de Hambourg depuis 1992.

Dès le début, la musique de Gubaidulina se caractérisa par une attitude ouverte aux méthodes stylistiques: organisation sérielle, accords de trois sons, méthodes de production du son, de la nuance et de l'articulation ainsi que l'électronique sont des pierres angulaires dans ses œuvres. Elle utilise souvent des citations d'œuvres d'autres compositeurs, par exemple le thème de *Das musikalische Opfer* de Bach dans le concerto pour violon *Offertorium* (1980/82/86) ou l'hymne orthodoxe dans *Alleluia* pour chœur, garçon soprano, orgue et orchestre (1990). Ces citations servent

de signes musicaux qui, comme beaucoup d'autre chose dans la musique de Gubaidulina, se réfèrent au contenu éthique de la musique citée. C'est à ce contenu éthique que le compositeur, une personne pieuse, relie le concept de "religio" dans sa propre vie: la recreation d'une unité qui s'est perdue dans le "staccato de la vie" (Gubaidulina).

Depuis la fondation du groupe d'improvisation "Astraea" en collaboration avec les compositeurs Vyacheslav Artyomov et Viktor Susline (1975), le traitement du temps en musique a revêtu un intérêt important dans sa musique. Au début des années 1980, elle mettait plutôt l'accent sur les procédés rythmiques: "macro-rythme", rythmes "consonants" et "dissonants" (Gubaidulina) déterminent à la fois la relation entre les éléments formels et la construction des motifs et des thèmes selon les proportions numériques. Les rythmes "consonants" s'approchent de l'idéal de la "section dorée" (la série récurrente de Fibonacci: 1+2+3+5+8+13 etc.): d'un autre côté, les rythmes deviennent de plus en plus "dissonants" au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de cette série.

© Albert Seittlinger 1996

Viktor Susline

La carrière artistique de Viktor Susline commence par une anecdote véridique: en tant qu'élève de l'école de musique de Kharkov en Ukraine, il composa plusieurs pièces de piano dans une technique dodécaphonique sortant beaucoup de l'ordinaire qu'il avait reconstituée à partir du roman *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann – parce qu'aucun autre matériel de référence sur cette méthode de composition était disponible dans cette province russe. Susline est né le 13 juin 1942 à Miass dans l'Oural; son père était colonel de l'armée de l'air pour une unité de mécanique à Kiev et il avait été évacué dans l'Oural à cause des raids aériens allemands sur la ville. Les influences restrictives de la politique culturelle soviétique sur le compositeur peuvent être observées jusqu'à son émigration en 1981. Au cours des premières années de ses études musicales,

œuvres de Stravinsky et de Hindemith étaient interdites et “Schoenberg, Webern et Berg étaient hors de question” (Susline). Le ban sur les œuvres de Stravinsky ne fut levé qu’en 1959 et, deux ans plus tard, Susline gagna son premier diplôme de concours national avec ses onze pièces pour piano pour enfants, écrites à la manière tardive de Prokofiev. “En 1961, presque personne ne composait dans un style plus moderne que celui de Prokofiev; c’était la limite et seuls quelques compositeurs de Moscou osèrent la dépasser – graduellement et avec beaucoup de précaution.” Susline venait juste alors d’entrer au conservatoire de Kharkov; un an plus tard, il déménagea à l’Institut Gnesine à Moscou où il étudia le piano avec Anatoly Vernikov et la composition avec Nikolaï Peiko. C’est là qu’il se familiarisa avec la musique de Paul Hindemith et d’Igor Stravinsky; les œuvres de ce dernier, surtout les tardives, devaient devenir un important modèle esthétique pour lui.

En 1965, Susline fit la rencontre du Roumain Philipp Herscovici qui avait étudié avec Alban Berg et Anton [von] Webern à Vienne et qui l’initia aux techniques de composition de la seconde école de Vienne. Il explora simultanément la musique de Stockhausen, Cage, Schaeffer et Henry et entretint des relations amicales avec Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina et Edison Denisov. Après l’obtention de son diplôme en 1966, Susline travailla comme éditeur pour les publications nationales *Muzyka* et, de 1972 à 1975, il enseigna au conservatoire de Moscou. C’est à cette époque que Susline devint un membre respecté de l’avant-garde de Moscou, écrivant des pièces pour le percussionniste Mark Pekarski, les pianistes Anatoly Vernikov et Alexei Lubimov et la violoniste Tatiana Grindenko. En 1975, il fonda le groupe d’improvisation “Astraea” en collaboration avec Sofia Gubaidulina et Vyacheslav Artyomov. Quand, en 1979, lui et sept autres compositeurs furent dénoncés publiquement suite au cycle de concerts “Rencontre avec l’Union Soviétique” organisé par la Radio de l’Allemagne de l’Ouest, Susline de-

manda la permission de quitter le pays. Par conséquent, il fut expulsé de l’Union des Compositeurs, il perdit tous ses postes officiels et il finit par devoir gagner sa vie comme balayeur des rues de Moscou. En 1981, Susline et sa famille émigrèrent en Allemagne de l’Ouest et ils vivent depuis à Appen, près de Hambourg, où Susline travaille comme compositeur indépendant, éditeur de musique et professeur au conservatoire de Lubeck.

La beauté de l’idée de construction se trouve au cœur de l’esthétique intellectuelle de Susline. C’est une référence à Stravinsky, le “musicien original qui a toujours essayé de développer des idées purement musicales.” La musique de Susline ne transmet des associations extra-musicales que dans des cas exceptionnels, par exemple dans sa pièce orchestrale biographique *Leb wohl* (1982) et dans *Capriccio über die Abreise* (1979). En général, sa musique autonome établit ses règles à partir de circonstances techniques pratiques ou en reflétant des techniques contemporaines de composition. Il en résulte parfois humour et originalité comme, par exemple, le choc de Susline avec la musique aléatoire et les techniques sérielles dans son second quatuor à cordes, *Gioco appassionato* (1974); cette pièce est écrite sur des cartes et devrait être jouée selon les règles du jeu de cartes russe “tête de mouton” (une version simplifiée du “skat”). Susline créa parfois une nouvelle technique de composition, comme la “polyphonie en couches” qu’il utilisa pour la première fois dans sa *Sonate en trio* (1971); c’est une version uniquement modifiée de la technique dodécaphonique où les procédés de pensée polyphoniques et l’écriture polyphonique des parties sont communiqués par des couches de son et des accords de trois sons majeurs et mineurs.

© Albert Seitzinger 1996

“Ni la motivation ‘sublime’ ni l’expressivité ne peuvent sauver la musique qui ne possède pas la beauté d’une idée de construction. La structure ne doit pas nécessairement être extérieure, comme l’écaïlle d’une

tortue, mais elle doit exister. La perfection de la structure, et rien d'autre, détermine la profondeur de l'impression laissée par la pièce de musique. Pour moi, la pièce idéale de musique est celle où le temps musical est organisé de façon à ce qu'il laisse une égratignure, une trace dans la conscience de l'auditeur."

Viktor Susline

Viktor Susline: Capriccio über die Abreise
pour deux violons (1979)

Le titre revêt une pertinence spéciale pour un musicien de l'Union Soviétique. Contrairement à *Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders* de Bach, cette pièce traite de mon propre départ: elle fut écrite juste quelques jours après ma décision finale de quitter mon pays natal.

C'est une tentative de créer un profil psychologique de quelqu'un au moment d'une telle décision. Les conditions de décision et de réflexion avant "le saut dans l'incertain" n'apparaissent cependant pas l'une après l'autre mais elle coexistent de manière schizoïde. Vers la fin de l'œuvre, cette contradiction est remplacée par une transition à une "sphère métaphysique" d'harmoniques naturelles.

L'œuvre est dédiée à Valery et Oleg Gradov qui la créèrent à Cologne en 1980.

Viktor Susline

Sofia Gubaidulina: Méditation sur le choral de Bach
"Vor deinen Thron tret ich hiermit" (1993)

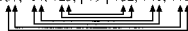
J'ai écrit cette pièce pour clavecin et quintette à cordes en réponse à une commande de la Société Johann Sebastian Bach à Brême. Mes réflexions méditatives surgirent à partir d'un profond respect que je ressens pour la musique de J.S. Bach.

J'ai été guidée surtout par ma propre expérience personnelle des relations numériques internes dans la structure formelle du choral de Bach (BWV 668): les quatre sections de développement, chacune se terminant par une ligne tirée du choral, sont des pas dans la direction que la musique doit prendre avant que le

choral ne soit finalement entendu en entier. C'est aussi l'ascension de l'âme de Bach: "Vor deinen Thron tret ich hiermit".

Il est étonnant que les relations numériques ainsi que les relations particulières entre les notes deviennent évidentes ici. On pourrait les comparer à la partie visible et à l'invisible d'une âme attendant sa rencontre avec Dieu. Et ici aussi, je m'incline profondément et avec sincérité, devant le génie de Bach, face à son emploi virtuose de la séquence numérique au centre de laquelle se trouve le nombre 9. La beauté et la signification de cette séquence et de cette symétrie numérique pour le nom de J.S. Bach sont déjà connues des musiciens intéressés par le symbolisme numérique dans les œuvres de Johann Sebastian Bach:

-139,+88,-51,+37,-14,+23,+9+32,+41,+73,+114,+187,+301



La relation numérique $114+73=187$ est particulièrement frappante parce qu'après exactement 114 croches, le prélude au choral – qui compte en tout 187 croches – atteint son étendue tonale maximale.

Cette composition est ma réponse à l'idée formelle décrite ici et, en même temps, elle est ma propre fantaisie hautement personnelle sur cette séquence numérique.

Sofia Gubaidulina

Sofia Gubaidulina: Silenzio

Cinq pièces pour baïan (accordéon classique), violon et violoncelle (1991)

J'ai dédié cette œuvre à une grande artiste du baïan, Eslbeth Moser que j'admire beaucoup et qui la créa à Hanovre le 16 novembre 1991 en compagnie de Kathrin Rabus (violon) et Christoph Marks (violoncelle). Sa personnalité me fut une importante source d'inspiration au cours de mon travail de composition.

La pièce est intitulée *Silenzio* parce que la majeure partie en est jouée *pianissimo*. Mon but n'était pas seulement de représenter le silence ou d'en créer l'impression. Pour moi, le silence est la base de laquelle

quelque chose s'élève. Des relations rythmiques précises sont créées qui apparaissent de différentes manières dans chacune des cinq miniatures – elles sont parfois cachées, parfois sous la forme de proportions de longueur de notés. Dans le finale, le déclaré et le déguisé sont unis dans une synthèse: tout au long du mouvement, nous entendons des séquences rythmiques nettement formulées dans la partie du baïan (*quasi* variations sur un rythme). Le même rythme peut aussi être entendu dans la relation des sections entre elles: 7–2–5.

Sofia Gubaidulina

Groupe d'Improvisation "Astraea"

Une variété presque incalculable d'instruments sont posés sur l'estrade: instruments à cordes exotiques, à vent et à percussion du Caucase et de l'Asie centrale. Ils proviennent des expéditions ethnomusicologiques de Vyacheslav Artyomov. Puis il y a les compositeurs, tous autrement d'excellents pianistes: Artyomov est également un violoniste et violoncelliste chevronné, Viktor Susline brille à la flûte à bec et Sofia Gubaidulina est une excellente percussionniste.

En 1975, ces trois musiciens fondèrent le groupe d'improvisation "Astraea". Ils y furent inspirés suite à un malaise commun devant le travail de composition à une table. La liberté qu'ils envisageaient, conçue comme elle l'était dans l'Union Soviétique des années 1970 et 1980 avec sa vie musicale soumise au contrôle idéologique, provoqua une critique qui dépassa celle suscitée par les expériences de musique intuitive qui eurent lieu à l'Ouest vers 1970. Gubaidulina, Artyomov et Susline étaient également familiers avec les écrits et les compositions de Karlheinz Stockhausen concernant l'improvisation de groupe ("Aus den sieben Tagen") mais on leur refusa les méthodes électroniques mises à la disposition de leurs collègues occidentaux.

Avec "Astraea", la déesse gréco-romaine de la justice – la dernière à quitter la Terre – leur servant de lampe directrice, et avec l'immense richesse de couleur fournie par les instruments d'Artyomov, ils entrèrent

dans le monde grand ouvert des expériences en musique. Ils s'essayèrent d'abord à des expériences reposant sur la notation graphique – très loin du folklore quoiqu'elles visaient à la spontanéité et au naturel des musiciens de folklore. Les musiciens comprirent plus tard qu'une partition graphique limitait leur imagination. Viktor Susline déclara: "Nous avons graduellement appris à mieux nous écouter les uns les autres et à comprendre les intentions de nos partenaires: la relation spirituelle entre nous s'approfondit. Au cours d'une improvisation, tout arrive presque inconsciemment; nous ne commençons à penser en termes d'analyse que plus tard, quand nous repensons au résultat. Il appert alors que chaque moment musical présente un choix: soit de soutenir l'impulsion musicale émanant d'un partenaire, soit d'entrer en conflit avec lui; soit de compléter la ligne musicale d'un partenaire avec un nouvel élément, soit, inversement, de se joindre à lui; de trouver juste le bon moment pour se taire ou changer d'instrument; d'introduire une nouvelle couleur tonale de manière à éviter un effet malvenu. Et, le plus important: d'écouter, écouter et encore écouter."

Dans sa composition originale, soit formé de Vyacheslav Artyomov, Viktor Susline et Sofia Gubaidulina, le groupe d'improvisation "Astraea" exista pendant six ans jusqu'à ce que Viktor Susline émigre en Allemagne de l'Ouest en 1981. Quand Sofia Gubaidulina élut domicile elle aussi à Appen, près de Hambourg, en 1992 – près de son vieil ami Viktor Susline – elle remit le groupe sur pied en collaboration avec lui et son fils Alexander.

© Albert Seitzinger 1996

Sofia Gubaidulina: Ein Engel...

pour alto et contrebasse (1994)

Ein Engel... (Un ange...) est une œuvre composée en 1994 pour souligner le 60^e anniversaire de naissance d'Ulrich Eckhardt qui fut pendant plusieurs années le directeur du festival de Berlin; elle lui est aussi dédiée. La création fut donnée par Maria Kowollik et Alexander Susline à la Villa Siemens à Berlin le 28 mai 1994.

En plus de Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, Hans Werner Henze, Heinz Holliger, György Kurtág, Isang Yun et Alfred Schnittke ont apporté leur contribution en composant des chansons spécialement pour ce concert d'anniversaire.

Sofia Gubaidulina: *Le Funambule*

pour violon et piano (1993)

Le titre provient d'un désir de m'évader de la prison de la vie quotidienne, et il est inévitablement associé au risque et au danger. Le désir de m'envoler pour l'ivresse du mouvement, de la danse et de la virtuosité extatique.

Un funambule est aussi une métaphore pour cette opposition: la vie comme risque, et l'art comme fuite dans une autre existence. Ce qui m'intéressait dans cette pièce était de créer les circonstances pour le jeu des contrastes où le rythme précis de danse du violon triomphe de son inclusion dans le cours mouvementé de la partie de piano.

En guise d'exemple, ceci est obtenu par la déformation de ce rythme en jouant sur les cordes du piano avec un gobelet de verre; par la graduelle transformation de ces sons harmoniques transparents en *fortissimo* agressif sur les cordes basses au moyen du fond dentelé du gobelet; par le son menaçant de ce rythme quand il est joué par le pianiste qui utilise des dés à coudre de métal et, finalement – l'événement principal dans la forme de la pièce – par le passage du pianiste des cordes au clavier.

Tous ces événements sont dominés par le violoniste dans une danse extatique qui monte finalement au registre aigu de l'instrument à des harmoniques doubles *tremolo*: risque, dépassement, envol de l'imagination, de l'art, de la danse.

Le Funambule est une commande de la Fondation Elizabeth Sprague Coolidge à la Bibliothèque du Congrès.

Sofia Gubaidulina

Viktor Susline: *Trois Chœurs sur des poèmes de Daniil Kharms*

pour chœur de femmes et narratrice enfant (1972)

Daniil Kharms, le brillant prédécesseur d'Ionesco et de Beckett et aussi le successeur légitime de Gogol, est l'un des poètes russes du 20^e siècle qui ne réussissent qu'à publier de la poésie enfantine de leur vivant. De telles œuvres furent écrites comme gagne-pain et pour leur donner la chance d'écrire des œuvres d'importance; mais des artistes du calibre de Kharms avaient trop de talent pour ne produire que des écrits bâclés pour gagner son pécule.

Même ses œuvres censurées possèdent des qualités dont ne s'approchent même pas de loin des auteurs moyens: derrière les jeux de mots innocents et légèrement virtuoses se cachent d'autres niveaux de signification. On y découvre multidimension, tragédie, solitude et une atmosphère alarmante.

En 1972, quand j'ai écrit le cycle, je m'étais déjà suffisamment familiarisé avec les plus importantes œuvres inédites de Kharms et j'étais à la recherche de la clé me permettant de les mettre en musique.

Le cycle consiste en trois mouvements:

1. "Le tigre sur la rue", malgré son texte entièrement "léger", contient un souvenir indistinct des "lions rugissants" (libera eas de ore loenis) du *Requiem* de Mozart (*Domine Jesu Christi*).

2. "Les minets": Le ronronnement astral et le triste essai schubertien du poète d'établir un contact avec des minets. Il ne peut malheureusement rien offrir de mieux à ces animaux de paradis qu'une salade d'oignons et de pommes de terre.

3. "Calebouir": un jeu de mots tragi-comique qui, au moyen de permutations virtuoses, acquiert graduellement une signification absurde et horrible ("Son caniche sauta dans la rivière et se noya").

Le cycle est écrit de manière simple et transparente mais je ne le qualifierais pas nécessairement de "musique typiquement pour enfants". Il présente certains problèmes spécifiques d'intonation et de rythme et il ne

peut pas être maîtrisé par tous les chœurs d'enfants; c'est pourquoi je préfère qu'il soit exécuté par un chœur professionnel de voix de femmes.

Viktor Susline

KREMERATA MUSICA. Gidon Kremer est profondément engagé dans la musique de chambre et son rêve se réalisa quand il fonda *son* festival de musique dans la petite ville de Lockenhaus en Autriche. Le terme "festival" évoque habituellement l'image de femmes couvertes de bijoux et d'hommes en habits. Cette image n'est pas celle de Lockenhaus. Localisé près de la frontière hongroise, le festival se développa rapidement en une sorte de solution de rechange à l'image de haute société reflétée par de plus grands festivals. Les événements sont néanmoins des festivals, mais la sorte en est différente.

"Il s'agit de quelque chose de particulièrement humain, des plaisirs de la communication et des rencontres, de l'harmonie et de l'amitié (sans jamais négliger les qualités humoristiques ou pédagogiques impliquées). Nous devons tout cela à notre musique qui est recherchée, appréciée et aimée autant par les artistes que par le public.

"Lockenhaus fut créé, en grande partie, par la population de Lockenhaus, un centre qui peut être vu comme le rêve d'un organisateur, accueillant tout citoyen du monde qui partage son enthousiasme. Inspirés par une telle communauté d'intérêts, il est possible à nous, les musiciens, de travailler intensément et sans distraction. On pourrait bien dire que nous nous gâtons mutuellement. La ville de Lockenhaus et ses invités nous donnent leur entière attention et nous essayons de leur rendre leur générosité au moyen de la musique et d'une certaine omniprésence artistique. Il en résulte un programme impliquant des milliers d'exécutions de musique traditionnelle et contemporaine, la bien connue et la moins connue, des heures de travail pour la comprendre et l'apprécier, ou la dispersion totale dans le son et le silence.

"Notre but est de transmettre cette inspiration, d'offrir au monde entier la musique et 'l'esprit' de Lockenhaus. Il est à la base de nos tournées. Que ce soit en Australie ou au Japon, à New York ou à Paris, St-Petersbourg ou Liechtenstein, nous avons toujours cherché à offrir à notre public les qualités inspirées par cette ville et cette 'famille', de servir de 'voix'...

"La spontanéité a toujours été d'importance primordiale. L'improvisation (planifiée) et le principe de coïncidence (interaction spontanée) ont donné lieu à l'enrichissement de la vie de la plupart des participants, sur la scène ou dans le public, et ne se limitèrent aucunement à la durée d'un concert ou d'un festival.

"L'idéalisme, la foi en un monde meilleur, fut gagné par la musique qui chercha à démontrer que le résultat n'est pas nécessairement toujours ce qui compte, c'est plutôt l'aspiration, la bonne volonté et l'ouverture d'esprit. Nous avons découvert l'importance non seulement de la célébrité d'hier, mais encore celle des compositeurs oubliés et vivants pour la musique d'aujourd'hui. Pour ne mentionner que quelques 'découvertes' des récentes années – qui, par exemple, peut prétendre avoir eu connaissance auparavant des noms d'Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Sofia Gubaidulina, Ervín Schulhoff, Arthur Vincent Lourié et György Kurtág? – des noms qui nous sont maintenant familiers. De plus, une nouvelle appréciation de ce qui nous est bien connu élargit nos horizons, notre écoute. Mozart, Schubert, Chostakovitch, Schoenberg et Piazzolla ont fait partie de nos 'invités' à Lockenhaus." (Gidon Kremer)

La musique interprétée ici reflète une véritable extravagance d'énergie intensément fantaisiste et expérimentale nécessaire à sa réalisation. Elle représente une rencontre intime des classiques, du jazz et de l'avant-garde joués par des musiciens de réputation internationale et des jeunes musiciens de grand talent. Après une relâche d'un an pour prendre de l'inspiration, le concept de Lockenhaus fut réadopté en 1992 sous le nom de KREMERATA MUSICA, une réforma-

tion qui incita à entreprendre une série de tournées mondiales. Ces activités impliquent un choix préconçu de compositeurs comme concept central.

La statut de "travail en progrès" est d'un grand intérêt pour tous les participants du festival de Gidon Kremer. La vivacité extraordinaire des programmes, les changements souvent de dernière minute forçant des décisions spontanées assurent la survie de l'atmosphère unique et exceptionnelle du Festival de Musique de Chambre de Lockenhaus.

Au cours des 25 ans de sa carrière distinguée, le violoniste **Gidon Kremer**, né à Riga en 1947, s'est fait reconnaître mondialement comme l'un des artistes les plus originaux et les plus irrésistibles de sa génération. Il commença à apprendre le violon à l'âge de 4 ans et, en 1965, il entra dans la classe de maître de David Oistrakh au conservatoire de Moscou. Il a gagné depuis les prix les plus prestigieux de violon, gagnant par exemple le concours Tchaïkovski à Moscou et le concours Paganini à Gênes, le Prix de Musique de Francfort, le Prix de Musique Ernst von Siemens et le premier prix de l'Accademia Musicale Chigiana à Sienne. Il s'est produit pratiquement sur toutes les scènes majeures avec les orchestres les plus illustres de l'Europe et de l'Amérique et il a fait des enregistrements avec les chefs les plus réputés de l'heure. Son répertoire est particulièrement étendu, couvrant toutes les œuvres classiques et romantiques courantes pour le violon ainsi que la musique de maîtres du 20^e siècle tels qu'Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Gubaidulina, Valentin Silvestrov, Luigi Nono et John Adams. Il s'est aussi fait le défenseur des œuvres de compositeurs vivants russes et européens de l'Est et il a interprété plusieurs nouvelles compositions importantes dont plusieurs lui sont dédiées.

Gidon Kremer est profondément engagé dans la musique de chambre et son festival de musique dans le petit village autrichien de Lockenhaus, fondé en 1981, est la réalisation de sa conviction que la musique peut

triompher de toutes les barrières posées par la langue et la culture. Depuis 1992, les musiciens de Lockenhaus se sont produits partout au monde sous le nom de KREMERATA MUSICA. Martha Argerich, Valery Afanassiev, Oleg Maisenberg et Vadim Sakharov comptent parmi ses partenaires préférés au piano. Gidon Kremer succédera à lord Menuhin à la direction du Musiksommer Gstaad en 1997.

Hanna Weinmeister est née à Salzbourg en 1969. Suite à des leçons avec Bruno Steinschaden au cours de ses études à Salzbourg, elle commença à travailler avec Gerhard Schulz (second violon du Quatuor Alban Berg). Elle passa ensuite deux ans dans la classe de maître de Zakhar Bron à Lübeck et elle gagna plusieurs premiers prix aux concours allemands "Jugend musiziert". En 1989, elle gagna le premier prix du concours Stefanie Hohl à Vienne. En 1991, elle fut lauréate au 5^e concours international Mozart à Salzbourg et au Concours international Jacques Thibaud à Paris. En 1995, elle gagnait l'International Parkhouse Award à Londres. Hanna Weinmeister fit ses débuts viennois à la Großer Musikvereinsaal comme participante au Gala "Jeunesse TV". Après s'être produite avec l'orchestre du Mozarteum, elle fut invitée par plusieurs pays européens et entreprit sa première tournée au Japon. Depuis 1994, Hanna Weinmeister vit à Londres où elle est premier violon temporaire et soliste de l'English Chamber Orchestra.

Elisabeth Chojnacka, clavecin, est née à Varsovie où elle a étudié au conservatoire; elle poursuivit ses études de clavecin et de musique baroque à Paris. Elle a gagné de nombreux prix et honneurs internationaux et, depuis le début des années 1970, elle s'est aussi dédiée à la musique contemporaine. Les compositeurs admirent sa clarté, la précision de son ouïe, son "sens renversant du rythme et le calme de son étonnante virtuosité". Ses qualités l'ont rendue une interprète incomparable de la musique nouvelle mais elle reste engagée dans un

répertoire s'étendant du 16^e au 20^e siècle. Inspirés par Elisabeth Chojnacka, des compositeurs contemporains majeurs tels que Ligeti, Xenakis, Ohana, Halffter, Górecki et Nyman (pour n'en nommer que quelques-uns) lui ont dédié de nouvelles œuvres pour clavecin et ont découvert "combien fantastiquement unique est encore ce vieil instrument". Invitée partout en Europe, aux Etats-Unis, au Mexique et au Japon, elle se produit lors de festivals majeurs et avec des orchestres de première classe. On l'a entendue à la télévision et à la radio, lors de récitals, de conférences et de classes de maître. Elle fut nommée professeur au Mozarteum de Salzbourg en 1995.

Nées à Karaganda dans le Kazakhstan central, **Les Sœurs Bekova** (**Eleonora**, piano; **Elvira**, violon; **Alfia**, violoncelle) ont étudié au conservatoire Tchaïkovski à Moscou – Elvira avec Igor Bezrodny et David Oistrakh, Eleonora avec Yakov Zak et Alfia avec Mstislav Rostropovitch. Elles gagnèrent plusieurs prix au cours de ces années. L'accroissement des contraintes de la vie et de la liberté artistique poussa Elfia à s'enfuir en Grande-Bretagne en 1981; Eleonora et Elvira rejoignirent leur sœur à Londres en 1989. Avant la Noël de cette année-là, le groupe s'était déjà fait entendre au South Bank Centre de Londres. Depuis, Les Sœurs Bekova se sont produites lors de nombreux festivals britanniques et sur les grandes scènes de concert de Londres; elles ont fait des tournées partout en Europe.

Marius Stravinsky, alto, est né en Lituanie dans l'ancienne Union Soviétique. Il reçut ses premières leçons de violon à l'École de Musique Centrale qui est affiliée au conservatoire de Moscou. Quand il vint à l'Ouest, il poursuivit ses études avec lord Menuhin.

Alois Posch est né à Styria en Autriche. Quand il eut dix ans, on le força à apprendre le violon et le piano. Cinq ans plus tard, il découvrit que la contrebasse était son instrument et il entreprit des études académiques

avec le professeur Auersperg. Il gagna plusieurs concours et se joignit à l'Orchestre Philharmonique de Vienne; il est maintenant première contrebasse de cet orchestre et de celui de l'Opéra National de Vienne. Avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne, il a fait des tournées mondiales et joué sous la baguette des chefs les plus distingués de l'heure. Sa longue amitié avec Gidon Kremer résulte en une collaboration artistique intensive dont des concerts avec KREMERATA MUSICA.

Friedrich Lips, baïan (accordéon classique), est né à Yemanzhelinsky dans la région de Chelyabinsk en 1948. En 1978, il obtint son diplôme de l'Institut de Musique Gnesine à Moscou où il avait étudié avec S. Kolohkov. Il enseigne à l'Institut Gnesine depuis 1971 et il y a été nommé professeur en 1989. En 1969, il gagna le premier prix de Concours International d'Accordéonistes à Klingenthal. Son répertoire est basé sur des transcriptions de pièces classiques ainsi que sur des œuvres originales pour l'instrument. Ses programmes incluent des morceaux de compositeurs contemporains, dont des œuvres écrites spécialement pour lui par Sofia Gubaidulina et Edison Denisov par exemple. Ces dernières années, il a été très demandé pour des séminaires et des classes de maître internationales, par exemple en Allemagne, Italie, Norvège, au Danemark, en Pologne et en France.

Maria Kowolik, alto, a étudié avec Charlotte Lehmann au Collège de Musique et de Théâtre de Hanovre en plus de prendre des leçons privées d'interprétation avec Ernst Huber-Cantwig. Elle a gagné des prix lors de concours nationaux et internationaux (par exemple à Munich, Berlin, Vienne et Barcelone). Depuis 1994, elle est Professeur de Chant au Collège des Arts à Brême. Elle a donné la création d'œuvres de Reinhard Febel, Lukas Foss, Sofia Gubaidulina, Aribert Reimann, Wolfgang Rihm et Dieter Schnebel.

Vladimir Tonkha, violoncelle, maîtrise un large répertoire s'étendant de Gabrieli et Vivaldi aux compositeurs de notre époque. Il est particulièrement bien connu pour ses interprétations de compositeurs contemporains russes, ayant créé des œuvres de (par exemple) Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Alfred Schnittke et Dimitri Smirnov. Il a également présenté au public russe plusieurs pièces de Schoenberg, [von] Webern, Lutosławski et Copland. Il a remporté beaucoup de succès lors de tournées entre autres aux Etats-Unis, au Canada, au Japon et dans plusieurs pays européens en plus de s'être produit lors de festivals internationaux de musique. Il est Professeur de violoncelle et chef de département à l'Académie Russe de Musique et à l'Institut Gnesine et il a publié plus de 200 éditions d'œuvres de musique classique et moderne.

Alexander Susline (contrebasse, instruments orientaux, percussion) est né en 1971. Il a étudié la contrebasse au conservatoire de Hambourg avec Leonid Fradkin. Le plus jeune membre de l'histoire du légendaire groupe d'improvisation "Astraea" de Moscou, Alexander Susline s'est produit en compagnie de Sofia Gubaidulina et de son propre père, Viktor Susline, à Davos, Tokyo (1991, 1993), au 7^e et au 8^e Festival International de Femmes-Compositeurs à Heidelberg et à l'Akzente Neuer Musik Festival de Krefeld en 1994.

Le pianiste russe **Vadim Sakharov** s'attira d'abord l'attention internationale lors du concours de piano de Leeds en 1969 où il fut acclamé pour sa technique brillante et ses dons d'interprète. Il avait alors 23 ans et il étudiait avec Yakov Milstein au conservatoire de Moscou. Il poursuivit une carrière de soliste, travaillant avec des orchestres russes majeurs. Son amitié avec Emil Gilels, Natalia Gutman, Gidon Kremer et Yuri Egorov lui fut d'un support considérable pendant la longue période au cours de laquelle les autorités soviétiques lui tournèrent le dos. En 1989, il quitta la Russie pour la France où il vit maintenant. Il fut immédiate-

ment invité à donner des concerts et récitals partout en Europe et même plus loin; il a aussi accompagné la KREMERATA MUSICA de Gidon Kremer dans une tournée mondiale.

Le Chœur de chambre du conservatoire Tchaïkovski de Moscou fut fondé en 1991 par **Boris Tevlin**. Il donna son premier concert au festival de Sofia Gubaidulina à Moscou en 1995. Boris Tevlin a obtenu un diplôme avec honneurs au conservatoire de Moscou en 1957. Il enseigne présentement la direction chorale au conservatoire de Moscou. Il est fondateur et principal chef du Chœur Mixte Russe de Chefs de Chœurs et d'Orchestres et il donne de nombreux cours de maître en Europe.

Sofia Gubaidulina
Ein Engel...
for alto and double bass

Ein Engel schreitet unsichtbar durch unsere Stadt,
Zu sammeln Liebe für den Heimgekehrten,
Der noch den Nächsten – über sich – geliebet hat. –

Schon eine Träne für den Liebenswerten,
Ein Auge, das für seine Seele leuchtet,
Ein reines Wort, von deines Mundes rotem Blatt –

Für ihn, dem alle Sorgen ihr gebeichtet;
In seinem herben Troste lag schon seine Tat.

An angel walks invisibly through our city,
To gather love for the one who has returned home,
Who loved his neighbour – more than himself. –

One tear already for the one who deserves love,
An eye that shines for its soul,
Just a word, from the red leaf of your mouth –

For him to whom you confess every sorrow;
In his bitter comfort lay his very deed.

Viktor Suslin
Three Choruses on Poems by Daniil Kharms
for Women's Choir and Girl Narrator

ТИГР НА УЛИЦЕ

Я долго думал, откуда на улице взялся тигр.
Думал, думал, думал, думал,
Думал, думал, думал, думал...
В это время ветер дунул –
И я забыл, о чём я думал.
Так я и не знаю, откуда на улице взялся тигр.

КОШКИ

Однажды по дорожке я шёл к себе домой.
Смотрю – и вижу: кошки сидят ко мне спиной...
Я крикнул: эй вы, кошки, пойдёмте-ка со мной,
Пойдёмте по дорожке, пойдёмте-ка домой.
Скорей пойдёмте, кошки, а я вам на обед
Из лука и картошки устрою винегрет...
Ах, нет, сказали кошки, останемся мы тут!
Уселись на дорожке и дальше не идут.

THE TIGER ON THE STREET

I really wondered... why was there a tiger on the street?
Wondered, wondered, wondered, wondered,
Wondered, wondered, wondered, wondered,
At that moment came the thunder...
And I forgot quite why I wondered...
So I really don't know... Why *was* there a tiger on the street?

PUSSY CATS

I once went gaily walking, just walking home for tea,
When I heard pussies talking with all their backs to me.
I called out: 'You, stop talking! Turn around and look at me!
You pussy-cats, get walking, come home with me for tea!
Quick, quick, now! No more talking! It's time to go for tea!
We really must get walking or we'll be late, you'll see!'
The cats all started talking: 'No, no! We're staying here.
There's no way we'll go walking! No way we'll go! No fear!'

СКОРОГОВОРКА

Иван Топорышкин пошёл на охоту,
С ним пудель пошёл, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор.

Иван Топорышкин пошёл на охоту,
С ним пудель вприпрыжку пошёл, как топор.
Иван провалился бревном на болото,
А пудель в реке перепрыгнул забор.

Иван Топорышкин пошёл на охоту,
С ним пудель в реке провалился в забор.
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
А пудель вприпрыжку попал на топор.

Д. Хармс

TONGUE-TWISTER

Old John Topper-Johnson went out to go hunting,
His poodle went too, jumped the wall in a bound,
Old John like an idiot fell in a puddle,
His poodle fell into a river and drowned.

Old John Topper-Johnson went out to go hunting,
His poodle jumped hither and thither and bound.
Old John idiotically fell in a puddle,
His poodle jumped over a river and drowned.

Old John Topper-Johnson went out to go hunting,
His poodle jumped into the river and drowned.
Old John like a nincompoop fell in a puddle,
His poodle fell hither and thither and bound.

English adaptation: Gerard McBurney

Other music by Sofia Gubaidulina on BIS compact discs

BIS-CD-566

Offertorium, Concerto for Violin and Orchestra

Rejoice! Sonata for Violin and Cello.

**Oleh Krysa, violin; Royal Stockholm Philharmonic Orchestra
conducted by James DePreist; Torleif Thedéen, cello.**

BIS-CD-636

Concerto for bassoon and low strings

Concordanza for instrumental ensemble

Detto II for cello and chamber ensemble

Harri Ahmas, bassoon; Ilkka Pälli, cello;

Lahti Chamber Ensemble conducted by Osmo Vänskä.

BIS-CD-668

Pro et contra for large orchestra.

[Coupled with: **Elena Firsova: Cassandra, Op.60.**]

BBC National Orchestra of Wales conducted by Tadaaki Otaka.

BIS-CD-710

Silenzio for bayan, violin and cello

De profundis for bayan solo

Et expecto, sonata for bayan solo

In Erwartung for saxophone quartet and six percussionists.

Geir Draugsvoll, bayan; Arne Balk Møller, violin; Henrik Brendstrup, cello;

Rascher Saxophone Quartet; Kroumata Percussion Ensemble.

Recording data: Live recordings from the 1995 Lockenhaus Festival, Austria –
Capriccio über die Abreise 1995-07-01 at the Burg Lockenhaus
Meditation on „Vor deinen Thron...“ 1995-07-07 at the Pfarr- und Wallfahrtskirche
Silenzio 1995-06-30 at the Pfarr- und Wallfahrtskirche
'Astraea' Improvisation 1995-07-03 at the Pfarr- und Wallfahrtskirche
Ein Engel... 1995-07-06 at the Burg Lockenhaus
Dancer on a Tightrope 1995-07-08 at the Burg Lockenhaus
Three Choruses 1995-07-09 at the Burg Lockenhaus

Balance engineers/Tonmeister: Peter Laenger, Markus Heiland (TRITONUS Musikproduktion, Stuttgart)
B&K 4006, Neumann KM 83/84, Schoeps MK 4 and MK 21 and Neumann U 87 microphones; Studer 961/962 mixers;
Lake People 20-bit A/D converter; Sony PCM 2700 digital recording equipment; Lexikon 480L reverb.

Recording supervision: Peter Laenger

Producer: Gidon Kremer

Digital editing: Peter Laenger

Cover text: © Albert Seiflinger 1996; Viktor Suslin; Sofia Gubaidulina

Translations: Andrew Barnett (English); Hans-Ulrich Duffek (German); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Photograph of Viktor Suslin and Sofia Gubaidulina in Davos, 1991

(Archiv Musikverlage Hans Sikorski, Hamburg)

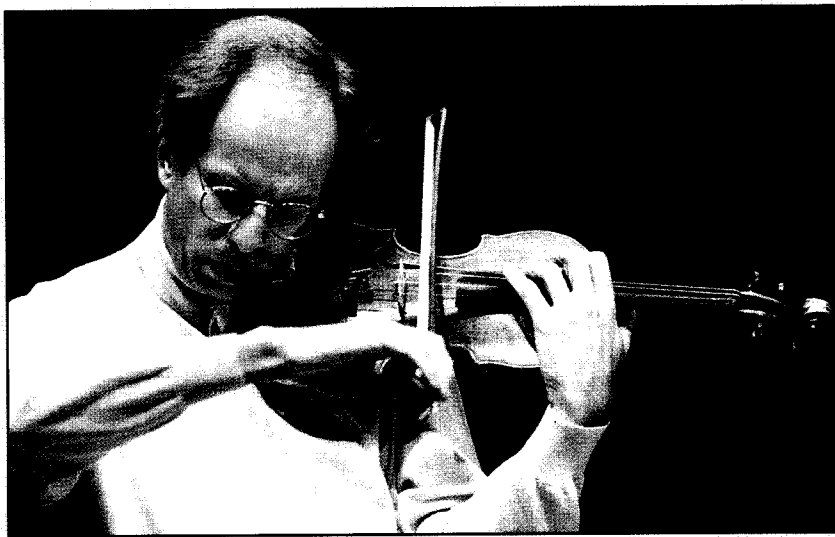
Photograph of Gidon Kremer: Klaus Rudolph

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

© & ® 1995 & 1996, BIS Records AB



GIDON KREMER