

TAKE 3

PATRICIA KOPATCHINSKAJA
RETO BIERI
POLINA LESCHENKO

α





MENU

› **TRACKLIST**

› **DEUTSCH**

› **ENGLISH**

› **FRANÇAIS**

TAKE 3

FRANCIS POULENC (1899-1963)

L'INVITATION AU CHATEAU, FP.138

- 1 IV. Mouvement de valse-hésitation 1'46

PAUL SCHOENFIELD (*1947)

TRIO FOR CLARINET, VIOLIN & PIANO

- 2 I. Freylakh 4'08
3 II. March 6'12
4 III. Nigun 4'55
5 IV. Kozatske 4'20

FRANCIS POULENC

L'INVITATION AU CHATEAU, FP.138

- 6 VIII. Tempo di Boston 2'47

- 7 BAGATELLE IN D MINOR FOR VIOLIN & PIANO 1'58

L'INVITATION AU CHATEAU, FP.138

- 8 XVI. Follement vite et gai 0'28

CLARINET SONATA, FP.184

- 9 I. Allegro tristamente 5'23

- 10 II. Romanza 4'40

- 11 III. Allegro con fuoco 3'12

L'INVITATION AU CHATEAU, FP.138

- 12 XIII. Tempo di Tarentella 0'25

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

- 13 BURLESQUE FOR VIOLIN & PIANO, OP.8c No.2 2'29

FRANCIS POULENC

L'INVITATION AU CHATEAU, FP.138

- 14 XII. Très vite et très canaille 0'34

BÉLA BARTÓK

CONTRASTS FOR VIOLIN, CLARINET & PIANO, Sz.111

- 15 I. Verbunkos 5'33
16 II. Pihenő 4'21
17 III. Sebes 7'26

FRANCIS POULENC

L'INVITATION AU CHATEAU, FP.138

- 18 XI. Tango 2'46

ȘERBAN NICHIFOR (*1954)

- 19 KLEZMER DANCE 3'08

TOTAL TIME: 66'41

PATRICIA KOPATCHINSKAJA VIOLIN
RETO BIERI CLARINET
POLINA LESCHENKO PIANO

WITH

ILYA GRINGOLTS VIOLIN (19)
RUSLAN LUTSYK DOUBLE BASS (19)

AM ANFANG

VON PATRICIA KOPATCHINSKAJA

... Am Anfang war der Rhythmus, wird gesagt. Nur, wo fängt der Rhythmus an – in der Regelmässigkeit? Ist Chaos unregelmässig? Wenn man in einem Dorf in Moldova an einem sommerlichen morgen aufwacht, hört man durcheinander zwitschernde Vögel, geschäftliche Hahnenschreie, summende Mücken, verschlafenes Bellen der Hunde, müdes Knirschen der alten Türen oder vielleicht übertönen das alles die schweren runden Tropfen eines moldawischen Regens. Und der rote Staub tanzt dazwischen in eigenem Schatten und Licht. Wo ist da der Rhythmus? Woher haben wir abendländische Menschen die Idee von einer sterilen, metronomischen Musik, die immer gleicher und immer perfekter tickt, ohne Agogik und Überraschungen? Höflichkeit und Regeln, die Herrscher über Freiheit und Wahrhaftigkeit.

Für solche entwurzelte Musiker wie mich gibt es eine Heimat nur noch in Erinnerung und Träumen als eine grosse fruchtbare Wunde. Wie eine kraftspendende Pflanze blüht und blutet es. Nostalgie, Melancholie und Unwiederkehrbarkeit empfindet man nach der Entwurzelung sein ganzes Leben.

Das Rauschen der Herbstblätter, ein Windhauch, das immer nähernde warme Summen der Grossmutter aus dem Jenseits, die tief-schwarze, immer schwangere moldawische Erde mit Ihren Wein- und Sonnenblumen-Feldern, das fast hörbare Wachsen der unglaublich schmackhaften Tomaten im Garten, das gedämpfte geheimnisvolle Licht durch die Fenstervorhänge.

Auch schrille Klänge, Schmerz der Verluste und das nie-wieder-finden hier in der zivilisierten Welt, mit voll geplantem Alltag, pünktlichen Vehikel, Satelliten-gesteuerten Uhren, gesäuberten Strassen und eleganten Menschen mit strahlenden Zähnen und Zukunftsvorsorgen.

Wo ist meine Heimat? Wo ist der ausgetrocknete Fluss Namens Rät, in dem meine Mutter mit Ihren Brüdern in Ihrer Kindheit noch schwimmen und fischen konnten? Aus den Karpfen und riesigen Hechten die halb so gross waren wie die Kinder selbst kochte meine Grossmutter köstliche Speisen. Auch der aus dem Zirkus entlaufende Strassenhund an der Leine im Hof bekam seine Portion, ja so gross waren diese Fische, von denen die Menschen rund um den Fluss sich lang ernähren konnten. Bis es fast ausgetrocknet war.

Die lebensfreudigen Menschen im Dorf, wo ich aufgewachsen bin, die Kirche mit orthodoxen Gesängen, der mystische Geruch des Weihrauchs, Parlando-rubato des Priesters im goldigen Gewand, der alle Kinder im Dorf und mich getauft hat.

Es ist alles vielleicht noch da, und doch ist es für immer verloren.

Diese Splitter, Bilder, Emotionen, die Unfassbarkeit der Vergangenheit finden in meiner Wahrnehmung nur noch in musikalischen Formen: in herzerreissenden Bartok-pizzicati und den zerbrechlichen Flageolets, an der Kante zur Verstummung, da wo der Klang in dieser Welt aufhört und nur noch das verlorene Echo unser selbst bleibt – in der Stille, im nicht gesagtem, nur geahntem. Dort ist noch meine Heimat. Und vielleicht die Summe alle Heimate zusammen aller Menschheiten, wo wir, Irdischen, in den weiten dunklen Himmel eingesaugt werden um uns auf die Sterne der Einsamkeit abzusetzen.

KLEINE WELTEN, OFFENER HIMMEL

VON RETO BIERI

Alles fing damit an, dass ich es nicht mehr konnte. Zurück in den Bauch war unmöglich. Für immer verloren war die dämpfende Nacht, darin der Herzschlag und die Stimme meiner Mutter. Fortan musste ich das Basso continuo, den Parlandosopran des Lebens ausserhalb suchen. So kamen mir die Winde entgegen, die Bäume, Menschen, mein Instrument. Ich begegnete dem Spiel und Musiken. Ich verständigte mich durch Sprache, liess erzählen und begann zu träumen. Und ich bekam früh mit, dass die Menschen in den Wirtshäusern zu meinem Spiel langsam tanzten, wenn ich langsam spielte, und schnell, wenn ich schnell spielte. Für den Nebenweg habe ich mich zeitlebens nie bewusst entschieden. Ich fand diesen „*en passant*“. Und dass ich als Kind kein guter Fussballer war, hat mich rückblickend wohl mehr geprägt, als dass ich nun ein bisschen Klarinette spielen kann. Dem Druck gesellschaftlicher Verhältnisse konnte ich mich nie entziehen. Einzig ein Handy besitze ich auch heute noch nicht. Durch meinen Überlebenselan wurde ich gezwungen, mich zu fragen, wo ich mich im Leben bewegen kann. Dieser Druck, der mich ständig nach Alternativen suchen lässt, ist auch heute noch mein Glück. Dabei habe ich eine klare Taktik: ich stelle mich den Schwierigkeiten nicht. Ich gehe ihnen aus dem Weg und erlaube mir, die Welt mit den Augen eines Kindes zu betrachten. Meine eigenen Kinder und meine Frau helfen mir dabei. Ich war stets ein Systemkritiker und werde stets ein Systemkritiker bleiben, denn wir haben nun einmal nur dieses System. Ein anderes ist nicht in Sicht. Deshalb bekämpfe ich es nicht, sondern verhalte mich wie ein anständiger Akteur im Aquarium. Ich suche immer die Übereinkunft, den nicht benutzten Nebenweg, der am wenigsten Ärger macht und häufig auch Glückshormone aussendet, weil er erstaunliche Unterhaltungsprogramme liefert: lustige Begegnungen, skurrile Menschen, merkwürdige Situationen, offene Himmel. Aus diesen Dingen – in Kombination mit meinen Fähigkeiten, ausgiebig zu träumen, die lange Weile auszuhalten und die Welt als Musik zu verstehen – kann ich mir

dann immer ein grossartiges Programm basteln, vorausgesetzt, ich bleibe von Natur aus neugierig genug und habe weiter grosses Vergnügen an sonderbaren Tatsachen. Ich mache mich auch nicht mehr lustig über Menschen, die voller Begeisterung Flüge auf irgendwelche Inseln buchen oder sich mit grosser Hoffnung neue Unterwäsche kaufen. Ich habe es akzeptiert, dass es Frauen glücklich macht, wenn sie sich neue Taschen kaufen, obwohl sie keine brauchen. Und zu guter Letzt weiss ich über Musik nicht viel Besseres zu sagen als mein „Über(lebens)vater“ Robert Walser: „Wenn ich keine Musik habe, dann fehlt mir etwas, und wenn ich Musik habe, dann fehlt mir erst recht etwas.“

TOMATOLOGIE

VON POLINA LESCHENKO

Es lässt sich am besten am Beispiel von Tomaten erklären: Heute werden sie nur mit Wasser und Düngemitteln außerhalb des Erdbodens angebaut, mit Feld und Krume sind sie nie in Berührung gekommen, aber in den Supermärkten bieten sie einen perfekten Anblick: Rot, hart, glänzend, sauber und ohne jeden Makel. Jede von ihnen hat genau die gleiche Form und Größe und entspricht den vielen hygienischen und biochemischen Regeln, die von Bürokraten in Brüssel und anderswo ausgedacht worden sind. Es gibt dabei nur ein kleines Problem: Es fehlt ihnen an Geschmack, denn sie sind nur dem Namen nach Tomaten...

In früheren Zeiten hatten Tomaten viele Geschmacksrichtungen und Aromen. Es gab sie in ganz vielen Varianten, keine war wie die andere, und sie hatten lustige Namen wie „Coeur de boeuf“ (Ochsenherz) oder „Berner Rose“. Ihre Farbe war rot, orange, gelb oder auch blau; mit Formen, die dünn, dick oder sogar bizarr sein konnten, gewachsen in schwerer, schmutziger Erde, reif und weich; und ja, manche hatten auch Unvollkommenheiten, aber wenn sie noch warm aus dem sonnigen Garten auf den Tisch kamen, erfreuten sie mit ihrer Vielfalt an Geschmacksrichtungen die Sinne. Das ist es, was man echte Tomaten nennen kann...

Es gibt viele perfekt gespielte Noten, sie sind allgegenwärtig und werden sogar von der Kritik gelobt, aber Musik sind sie nur dem Namen nach. Doch ist auch noch ein wenig echte Musik übrig geblieben, im Geheimen bewahrt in der Tradition der alten Tomaten aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, mit Wärme und Feuer, mit einer Vielfalt von Geschmacksrichtungen, Farben und Formen, mit direktem Kontakt zur Erde, keiner Vorschrift unterworfen und daher voller Entzücken und Überraschung. Es gibt Namen für solches Musizieren: Patricia Kopatchinskaja, Reto Bieri, Ivry Gitlis, Mikhail Pletnev, Martha Argerich, Mischa Maisky. Es war und ist meine größte Freude, einige von ihnen zu hören, zu entdecken und mit ihnen zu spielen. *Take3* war eine solche Gelegenheit. Was für ein Privileg!

TAKE 3

VON BENJAMIN HERZOG

Die Grundidee dieses Albums war, zu dritt zu spielen. Nicht *etwas* zu spielen, sondern das *Zusammen* zu erproben, das „zu dritt“. Daraus ergab sich dann das *Was*: Bartók, Schoenfield, Poulenc... Die DREI durchdringt dieses Programm. Zwei ist einfach. Auch Vier. Aber DREI ist besonders. In entscheidenden Momenten tanzt das Leben im Dreivierteltakt. Und so kann man den Walzer in *L'Invitation au château* von Francis Poulenc, ein eher unauffälliges, unscheinbares Stückchen, jedoch mit enormem, fast unerklärlichem Tiefgang, als Zentrum dieses Programmes ansehen.

Am 24. September 1938 vollendete Béla Bartók in Budapest seine *Contrasts*. Exakt an jenem Tag also, an dem Hitler mit dem Anspruch auf das Sudetenland Europa schon fast in Flammen gesetzt hatte. Dass an einem solchen Tag ein so hochsensibler Mensch und Komponist wie Bartók noch einmal äusserst sorgfältig letzte Hand an eines seiner Werke legt, hat etwas Tröstendes und Aufmunterndes. Man könnte aber auch sagen: Bartók war stets in seiner ureigenen Welt zu Hause. Paul Sacher berichtet in seinen Memoiren, dass er ihn bei Ausbruch des Krieges im stillen Saanenland in der Schweiz aufsuchte, ihn dann völlig ahnungslos und in seine Arbeit versunken auffand. Die Kunde von den politischen Veränderungen draussen, die so grausam in sein Leben eingreifen sollten, war offenbar noch gar nicht zu ihm gedrungen. Stand Bartók nicht immer abseits? Gerade seine ungebrochene Hinwendung zur Volksmusik machte ihn im internationalen Kreis der Neuen Musik stets zum eigenwilligen, etwas altmodischen Aussenseiter. In Ungarn fand man ihn immer zu kosmopolitisch. Im Ausland zu national. Doch fand er schliesslich in der Zeit der *Contrasts*, vor der Abreise nach Amerika, was er immer gesucht hatte. Vielleicht durch den Krieg, vielleicht auch durch die Begegnung mit so unterschiedlichen Menschen und Musikern: ein Gleichgewicht zwischen dem Lokalen und dem Universellen. Er war plötzlich nicht mehr so versessen darauf, die Grenzen der Genres zu bewahren. Fortan war er viel offener.

In den *Contrasts* erlaubte er sich in dieser Zeit ein wenig „Le Jazz“, natürlich dank dem Auftraggeber Benny Goodman. Man könnte sagen, er reagierte auf den Aufstieg mörderisch rassistischer Ideologien mit einer Feier „rassistischer Unreinheit“, mit der Migration der Stile, der Vermischung der Kulturen.

Eine andere Klangwelt dann bei Francis Poulenc, der von sich selbst sagte, dass er nur ein Komponist dritter Klasse sei. Dabei hat er musikalische Welten geschaffen, die Musikgeschichte wahrlich mitgeprägt. Poulenc ist ein Genie, definitiv. Ein Genie des Verbindens. Man vergegenwärtige sich einmal die Situation. Poulenc war zutiefst ein Kind des Paris der wilden zwanziger Jahre. Einer Zeit, in der die Ballets russes mit Aufführungen von Stravinsky, Satie oder Ravel ihr Publikum schockierten. Kulturellen Widersprüchen begegnete man in Paris überall. Einerseits machte Paris alle Moden mit. Man denke nur an Varieté und Cabaret, an Jazz, Coco Chanel, den Sport und die Freizeitkultur aus Amerika, den städtischen Maschinenlärm, die neuen Technologien des Grammophons und des Radios, an die musikalischen Anlehnungen an Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Simultanismus und Surrealismus. Doch unter der ultramodernen Oberfläche hielt sich seltsamerweise noch immer die konservative Unterstützungsstruktur für kulturelle Aktivitäten aus dem 19. Jahrhundert. Das hat die Künstler innerlich fast zerrissen, aber auch beflügelt. Man musste eine Verbindung schaffen. Denn alle Komponisten (und da konnten sie noch so modern und innovativ sein) machten sich grundsätzlich nur über die Salons einen Namen. Gastgeberinnen und Gastgeber dort waren jeweils immer jene Reichen, die den Untergang der europäischen Aristokratie gerade noch so überlebt hatten oder sich in ein neues Industriekapitel hineinheiraten konnten. Poulenc stand damals für einen neuen Komponistentypus des 20. Jahrhunderts, dessen künstlerisches Bewusstsein nicht von der Ästhetik der Jahrhundertwende, sondern von den harten, aggressiven Stilen der Frühmoderne geprägt war. Dieser Poulenc hat Stravinskys *Sacre du Printemps*, Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke*, Bartóks *Allegro barbaro*, die Werke Debussys und Ravels und „seines Onkels“ Satie eingehend studiert, ja sie sich richtiggehend einverleibt. Ausserdem war er immer umgeben von französischem

Schlager, Volksliedern, Cabaret-Songs, von süsslichen Operettenarien, Kinderliedern. Daraus entstand seine Welt.

Zu Paul Schoenfield schliesslich. In dessen Trio kommt Bartók vor, Poulenc, alles zuvor Gehörte. Was an seiner Musik fasziniert, ist bei allen auf dieser CD eingespielten Werken zu vernehmen: einerseits das ausserordentlich Musikantische und Draufgängerische an seinem Stil, andererseits die grosse Lust am Verbinden, am Verschränken, am Kombinieren. Schoenfield selbst schreibt: „Das Trio verwirklicht einen seit Langem bestehenden Wunsch, unterhaltsame Musik zu schaffen, die sowohl bei chassidischen Zusammenkünften als auch im Konzertsaal gespielt werden kann. Jeder der Sätze basiert auf einer osteuropäischen chassidischen Melodie. Es eröffnet mit einem *Freylakh*, einem beliebten Tanz aus der Welt des Klezmer, einer Musiktradition der jiddischsprachigen Juden aus Osteuropa. Das Genre bestand ursprünglich hauptsächlich aus Tanzmelodien und Instrumentalstücken für Hochzeiten und andere Ghettofeiern. In den Vereinigten Staaten entwickelte sich Klezmer jedoch im Tanzsaal erheblich weiter und assimilierte die Rhythmen und Stile des amerikanischen Jazz. Auf den *Freylakh* folgt ein stolzer Marsch, immer noch mit Klezmer-Anklängen. In einem Tempowechsel ist das darauffolgende *Nigun* eine langsame Stimmbewegung der Selbstbeobachtung oder des Gebets, oft mit sich wiederholenden Klängen. Das Trio endet mit einem manchmal hektischen, manchmal stimmungsvollen *Kozatske*. Ursprünglich ein ukrainischer Tanz der Kosaken, der aber im Laufe der Jahre auch Teil der jüdischen chassidischen Tradition wurde.“

Und was kann man noch zu Șerban Nichifor sagen? Der rumänische Komponist ist einer der ganz hoch Begabten. Er studierte Dirigieren bei Sergiu Celibidache, promovierte summa cum laude mit einer Arbeit *Shoah – The holocaust reflected in my musical creation*, schrieb neun Sinfonien, mehrere Opern und – seine schlicht hinreissenden Klezmertänze. Musik, die einen jedes Mal förmlich aus den Socken haut.

Dieser Text basiert auf einer Unterhaltung mit dem Klarinettenisten Reto Bieri. Zusammenfassung von Benjamin Herzog.

IN THE BEGINNING

BY PATRICIA KOPATCHINSKAJA

...In the beginning was rhythm, so they say. But where does rhythm begin? In regularity? Is chaos irregular? Waking on a summer morning in a village in Moldova, one hears a jumble of birdsong, some business-like cock-crowing, the hum of mosquitoes, dogs sleepily barking, the tired creaking of old doors, or maybe all of that is drowned out by the sound of the heavy, round raindrops of a Moldovan rainshower. Between the falling raindrops, the red dust dances in its own light and shadow. Where is the rhythm in that? Where did we occidental people get this idea of a sterile, metronomic music ticking away, ever more evenly, ever more perfectly precise, without unexpected agogics, without surprises? With politeness and rules prevailing over freedom and truthfulness.

For uprooted musicians like myself, a homeland exists only in memories and dreams, as a great, fertile wound. It blooms and bleeds, like a nourishing plant. Nostalgia, melancholy and never being able to return remains for the whole of life after one is uprooted. The rustling of Autumn leaves, a breath of wind, the sound of grandmother's humming coming nearer and nearer from the beyond, the pitch black, always pregnant earth of Moldova, with its vineyards and fields of sunflowers, the nearly audible growing of the unbelievably delicious tomatoes in the garden, the dimmed, mysterious light filtered through the window curtains. But shrill sounds as well, cries of loss, and the sense of things unable to be found again here in the civilized world, with its fully planned daily schedule, its punctual vehicles, satellite-controlled watches, clean streets and elegant people with shining teeth and pension plans.

Where is my homeland? Where is the dried up river called Răut, now dried up, in which my mother and her brothers were still able to swim, and to fish? From the carp and the giant pike that were half the size of the children, my grandmother used to make mouth-watering dishes. Even the stray dog that had run away from the circus and was

kept on a leash in the yard was given a portion – indeed, these fish were so big that everyone living near the river could feed themselves for a long time. Until the river Raut almost entirely dried up.

The village where I grew up, with its people, so full of the joys of life, the church with its Orthodox chants, the mystical scent of the incense, the *parlando-rubato* of the priest in his golden attire, the priest who had christened all the children in the village, including me.

Perhaps it is all still there, and yet for me it is lost and gone forever.

These fragments, images, feelings, the elusiveness of the past, can be found in my perception only in musical form: in heart-wrenching Bartok-pizzicatos and fragile harmonics, on the edge of silence, where the sounds of this world ceases, and there remains only the lost echo of ourselves remains – in the silence, in the unsaid, only sensed. There is my homeland: perhaps the sum of all homelands of all humankind, where we earthly ones will be sucked into the vast, dark heavens, to set down on the stars of solitude.

SMALL WORLDS, OPEN SKY

BY RETO BIERI

It all started when I found I couldn't carry on. Impossible to return to the womb. Lost for ever, the protective cushion of night, my mother's heartbeat, and her voice. From then on I had to look outside for the basso continuo and soprano parlando of life. The winds swept towards me, trees, human beings, my instrument. I encountered playing, and music. I communicated through language, heard stories, began to dream. And I noticed from early on that people in the taverns danced slowly when I played slowly, and fast when I played fast. In my whole life I've never consciously decided on the road less travelled. I discovered it just by chance, '*en passant*'. And when I look back, being not a very good footballer affected me far more than being able to play the clarinet a bit. I could never manage to escape the pressure of social norms. Except that I still don't possess a mobile phone. My energetic survival instinct forced me to ask myself how to move on in life. Even today, it is my great good fortune to have this internal pressure making me constantly search for alternative options. Here I use a straightforward tactic: I don't confront difficulties. I avoid them, allowing myself to view the world from the eyes of a child. My own children help me with this, so does my wife. I was always a critic of the system, something I shall always be: after all, we only have this system. As yet there's no other in sight. So I don't fight it, but act like a well-behaved piscine participant in this aquarium. I'm always looking for agreement, for the road less travelled that makes for the least fuss and frequently triggers happy-making endorphins, as it can provide some surprising entertainment: really amusing encounters, quirky people, weird situations, an open sky. From such elements – combined with my limitless capacity for dreaming, to endure boredom, and understanding the world in musical terms – I can always put together a marvellous programme, as long as I remain naturally curious and continue gain enormous pleasure from bizarre facts. Also, I've stopped making fun of people who get a thrill

out of booking flights to some island or other, or feel a surge of optimism when they buy new underwear. I now accept that it makes women happy to buy new handbags, even when they don't need one. And finally, about music itself, I can't say it any better than my spiritual father, the Swiss writer Robert Walser: 'Something feels like it's missing when I haven't heard any music, and when I hear music, then I really feel like something is missing'.

TOMATOLOGY

BY POLINA LESCHENKO

It's best explained in terms of tomatoes: Today they are grown away from the land, from water and fertilizers, they have never felt earth and soil – yet in the supermarkets they look perfect – red, hard, shiny, clean and without any blemish, each one exactly the same shape and size, conforming to the many hygienic and biochemical rules made by bureaucrats in Brussels and elsewhere. There is only one small problem: They lack flavour, being tomatoes only in name...

In the olden days tomatoes had tastes and flavours. They came in so many variants, one never the same as another, with funny names like “Cœur de bœuf” or “Roses of Berne”. They were red, orange, yellow, blue; in shape they could be thin, fat or even bizarre, grown in heavy, dirty soil, ripe and soft, and yes some had imperfections, but coming warm from the sunny garden on the table they offered a whole variety of sensuous tastes. That's what one can call real tomatoes...

There are a lot of perfectly played notes found everywhere these days, even critically acclaimed, yet music only in name. But there is still also some real music left, secretly preserved in the tradition of the old tomatoes from the 19th and early 20th centuries, with warmth and fire, with a variety of flavours, colours and forms: connected to the earth, not subject to any regulation, and therefore full of delight and surprise. There are names for such musicmaking: Patricia Kopatchinskaja, Reto Bieri, Ivry Gitlis, Mikhail Pletnev, Martha Argerich, Mischa Maisky. It was and is my greatest joy to listen, discover and play with some of them. *Take3* was such an occasion. What a privilege?

TAKE 3

BY BENJAMIN HERZOG

The basic idea of this album was to play as a trio. Not with a particular piece in view, but essentially to experiment with playing *together*, as a threesome. As we did so, we discovered what it was we should play: Bartók, Schoenfield, Poulenc – the number THREE permeates this programme. Two is simple; so is four; but THREE is a special number. In its decisive moments, life dances in 3/4 time. And so the virtual heart of the programme is the waltz from *L'Invitation au château* by Francis Poulenc, a seemingly modest, unassuming little piece, though actually massively profound – almost inexplicably so.

Béla Bartók finished his *Contrasts* in Budapest on 24 September 1938 – at exactly the time that Hitler was threatening to occupy the Sudetenland, coming close to igniting a European conflagration. It feels rather consoling, even encouraging, that Bartók – keenly sensitive both as a human being and as a composer – should be carefully putting the final touches to one of his works that very day. Admittedly, Bartók was always at home in his own inner world. Paul Sacher reported in his memoirs that he visited Bartók on the eve of the outbreak of war in the peaceful surroundings of Saanen, in the Swiss canton of Berne, and found him completely immersed in his work, and oblivious of all else. The dramatic news of the political upheaval outside, which would so cruelly affect his own life, had evidently not yet reached him. Yet was not Bartók always isolated from the mainstream? His unwaveringly passionate interest in folk music made him an idiosyncratic and rather old-fashioned outsider in international new music circles. In Hungary he was always considered too cosmopolitan, everywhere else too exclusively national. However, around the time of *Contrasts*, before his emigration to America, he finally found what he had always sought. Perhaps it was because of the war, and his new encounters with many different people and musicians, but somehow he discovered a balance between the local and the universal. Suddenly he was no longer so obsessed with maintaining the boundaries between genres,

and from now on he became much more open. In *Contrasts* he exposed himself to jazz, partly of course thanks to Benny Goodman who commissioned the work. It might even be suggested that he reacted to the rise of the murderous ideology of 'racial impurity' with a stylistic 'migration', a blending of cultures.

A quite different sound world is that of Francis Poulenc: though he claimed to be only a third-rate composer, the musical worlds he created had a genuine influence on music history. In fact Poulenc is a genius, no doubt about it. His genius lay in his ability to connect. We need to imagine how things stood at that time. Poulenc was in every respect a child of Paris in the roaring '20s, when the Ballets russes were still shocking audiences with performances of Stravinsky, Satie and Ravel. On the one hand, Paris welcomed every kind of modernity: music hall, cabaret, jazz, Coco Chanel, sport and leisure activities from America, the noisy industrial activity of the city, the new technologies of gramophone and radio, and the influences on music of cubism, futurism, Dada, Orphism and surrealism. Yet curiously enough, under this ultra-modern surface the conservative support structure for 19th-century cultural activities still survived. That put artists inwardly at odds with themselves, but it also inspired them. Therefore it was necessary to make a connection between these two realities. The fact was that all the composers of Paris (regardless of how modern and innovative they were) needed to make their name in its salons, whose hosts and hostesses were those wealthy enough to have survived the downfall of the aristocracy, or who else had managed to marry into industrial wealth. Poulenc stood for a new type of 20th-century composer, whose artistic consciousness owed nothing to the aesthetic of the period around 1900, but was formed out of the tough, aggressive early modern style. It was this Poulenc who extensively studied Stravinsky's *Rite of Spring*, Bartók's *Allegro barbaro*, the music of Debussy and Ravel, and of his 'Uncle' Erik Satie – indeed, he absorbed it all into his system. Yet he also found himself constantly surrounded by French popular songs of the day, as well as folk song, cabaret ditties, mellifluously sweet operetta arias and children's nursery songs. And this all came to form part of his musical world.

As to Paul Schoenfield's Trio: here we can find both Bartók and Poulenc – in fact everything we have heard so far. What is fascinating about his music is something we can hear in all the works on this CD: the extraordinarily instinctive, raw-blooded musicianship of his style, as well as the enormous pleasure he takes in connecting, intertwining and combining. Schoenfield himself writes:

'The Trio realizes a long-standing desire to create entertaining music that could be played at chassidic gatherings as well as in the concert hall. Each of its movements is based partly on an East European chassidic melody [...] It opens with a *Frey lakh*, a popular dance from the world of klezmer – a musical tradition of the Yiddish-speaking Jews from Eastern Europe. The genre originally consisted largely of dance tunes and instrumental display pieces for weddings and other ghetto celebrations. In the United States, however, klezmer evolved considerably in the dance hall, assimilating the rhythms and styles of American jazz. The *Frey lakh* is followed by a swaggering march, still with a klezmer flavour. In a change of pace, the ensuing *Nigun* is a slow vocal movement of introspection or prayer, sung often with repetitive sounds [...] The Trio concludes with a sometimes frantic, sometimes moody *Kozatske*, originally a Ukrainian dance of the Cossacks, but over the years becoming part of the Jewish chassidic tradition as well.'

And finally, Şerban Nichifor – a Romanian composer who belongs in the ranks of the most immensely talented. He studied conducting with Sergiu Celibidache, and gained a doctorate with full honours for his thesis, *Shoah – The holocaust reflected in my musical creation*. He has written nine symphonies, several operas – and some absolutely ravishing Klezmer Dances: music that on each hearing sweeps every listener off their feet.

Based on an interview with clarinettist Reto Bieri, summarized by Benjamin Herzog.

AU COMMENCEMENT

PAR **PATRICIA KOPATCHINSKAJA**

... Au commencement, dit-on, était le rythme. Mais où commence le rythme ? Avec la régularité ? Le chaos serait-il donc irrégulier ? Quand on se réveille dans un village de Moldavie, par un beau matin d'été, on entend les oiseaux gazouiller pêle-mêle, les chants affairés des coqs, les susurrements des moustiques, les aboiements encore endormis des chiens, le grincement fatigué des vieilles portes – à moins que tous ces bruits ne soient recouverts par celui des lourdes gouttes d'une pluie moldave. Et au milieu de tout cela, la poussière rouge qui danse dans son ombre et sa lumière propres. Où donc est ici le rythme ? D'où nous vient, à nous autres Occidentaux, l'idée d'une musique métronomique, obéissant stérilement à un tic-tac toujours plus rigoureux, toujours plus parfait, sans variations passagères, sans surprises ? La politesse et les règles ont pris le pas sur la liberté et l'authenticité.

Pour la musicienne déracinée que je suis, la patrie n'existe que dans les souvenirs et les rêves, grande blessure féconde qui saigne et fleurit comme une plante donnant de la vigueur. D'avoir été déracinée, on éprouve toute sa vie un sentiment de nostalgie, de mélancolie, d'irréversibilité.

Le bruissement des feuilles d'automne, un souffle de vent, le chantonement chaleureux de ma grand-mère qui s'approche toujours plus depuis l'outre-tombe. La terre moldave est toujours enceinte, d'un noir profond, avec ses vignobles et ses champs de tournesols, on croit entendre la croissance des tomates tellement savoureuses dans le jardin, tandis qu'à travers les rideaux des fenêtres pénètre une lumière tamisée et mystérieuse.

Mais aussi des sons stridents, la douleur des pertes et l'impossibilité de s'habituer au monde civilisé, à une vie quotidienne entièrement planifiée, avec ses moyens de transport ponctuels, ses horloges contrôlées par satellite, ses rues toujours propres et ses gens élégants pourvus de dents étincelantes et d'assurances vieillesse.

Où est ma patrie ? Où est le Rät, cette rivière à présent à sec dans laquelle ma mère et ses frères pouvaient encore nager et pêcher dans leur enfance ? On y prenait des carpes et des brochets géants, d'une taille pouvant atteindre la moitié de celle d'un enfant et avec lesquels ma grand-mère préparait des plats délicieux. Même le chien errant, échappé d'un cirque et tenu en laisse dans la cour, avait droit à sa part, si gros étaient ces poissons dont les gens qui vivaient le long de la rivière se nourrissent longtemps. Jusqu'à ce qu'elle soit presque asséchée.

Les habitants si pleins de vie du village où j'ai grandi, son église où résonnaient les chants de l'église orthodoxe, l'odeur mystique de l'encens, le *parlando-rubato* du prêtre en tunique dorée qui a baptisé tous les enfants du village, dont moi.

Tout cela existe peut-être encore, et c'est pourtant perdu à tout jamais.

Ces éclats, ces images, ces émotions, le caractère insaisissable du passé ne se retrouvent dans ma perception que sous forme musicale : dans les pizzicatos déchirants de Bartók et les flageolets fragiles, aux frontières du mutisme, là où le son prend fin en ce monde et où ne subsiste que l'écho perdu de nous-mêmes – dans le silence, dans ce que l'on n'a pas dit mais seulement pressenti. Là se trouve encore ma patrie. Et peut-être la somme de toutes les patries réunies de l'humanité, là où nous autres, habitants de ce globe terrestre, sommes aspirés dans l'immense ciel obscur pour s'y poser sur les astres de la solitude.

PETITS MONDES, CIEL OUVERT

PAR **RETO BIERI**

Tout a commencé au moment où je n'en pouvais plus. Impossible de retourner dans le ventre. Perdue à jamais la nuit assourdie, les battements du cœur et la voix de ma mère. Il me fallait désormais rechercher au dehors la basse continue, la voix *parlando-soprano* de la vie. Les vents, les arbres, les gens vinrent à ma rencontre – tout comme mon instrument. J'ai découvert le jeu, différentes musiques. Je me suis fait comprendre par le langage, j'ai écouté les histoires qu'on me racontait et j'ai commencé à rêver. J'ai vite compris que, dans les auberges, les gens dansaient lentement quand je jouais lentement, rapidement quand je jouais rapidement. De toute ma vie, je n'ai jamais choisi sciemment le chemin secondaire; je l'ai trouvé « en passant ». Rétrospectivement, n'avoir pas été un bon joueur de foot dans mon enfance m'a sans doute plus marqué que de savoir à présent jouer passablement de la clarinette. Je n'ai jamais pu me soustraire à la pression sociale. Il n'y a guère qu'un téléphone portable que je ne possède toujours pas. Mon élan de survie m'a forcé à me demander où je pouvais me mouvoir dans la vie. Cette pression, qui me pousse à chercher constamment des alternatives, est encore ma chance aujourd'hui. Ma tactique à cet égard est claire : je n'affronte pas les difficultés, je les évite et me permets de regarder le monde avec des yeux d'enfant. Mes propres enfants et ma femme m'y aident. J'ai toujours été critique envers le système et je le resterai toujours, car nous n'avons que ce système – il n'y en a pas d'autre en vue. Je ne le combats donc pas, mais me comporte comme un acteur raisonnable dans un aquarium. Je cherche toujours l'accord, le chemin secondaire que l'on n'utilise pas, celui qui cause le moins d'ennuis et libère souvent des hormones de bonheur, car il procure d'étonnants sujets d'amusement : des rencontres divertissantes, des gens cocasses, des situations insolites, des ciels ouverts. Avec

tout cela – combiné à ma faculté de rêver abondamment, de supporter l'ennui et de comprendre le monde comme de la musique –, je peux toujours me bricoler un programme magnifique, à condition de rester suffisamment curieux et de continuer à prendre plaisir aux faits étranges. Et je ne me moque plus des personnes qui réservent, pleines d'enthousiasme, des billets d'avion pour quelques îles lointaines ou qui s'achètent fébrilement de nouveaux sous-vêtements. J'ai accepté l'idée que certaines femmes sont heureuses de s'acheter de nouveaux sacs dont elles n'ont pas besoin. Quant à la musique, en fin de compte, je ne saurais guère en parler mieux que ce que disait mon « modèle de (sur)vie », Robert Walser : « Quelque chose me manque quand je n'entends pas de musique, et quand j'en entends le manque est encore plus grand. »

TOMATOLOGIE

PAR POLINA LESCHENKO

L'exemple des tomates permettra le mieux de me faire comprendre : elles sont aujourd'hui cultivées hors-sol, à grand renfort d'eau et d'engrais, sans avoir jamais été en contact avec la terre nourricière, mais elles offrent un aspect impeccable dans les supermarchés – rouges, fermes, propres, brillantes, sans la moindre tache, toutes exactement de la même forme et de la même taille, conformes aux innombrables règles hygiéniques et biochimiques formulées par les bureaucrates de Bruxelles et d'ailleurs. Seul petit problème : elles n'ont aucune saveur, n'ayant de tomates que le nom...

Autrefois, les tomates avaient des goûts et des saveurs. Il en existait de nombreuses variétés, toutes différentes, aux noms pittoresques, « Cœur de bœuf » ou « Roses de Berne », de couleur rouge, orange, jaune ou bleue, aux formes variées, fines, grosses ou biscornues, cultivées dans un sol lourd et sale, mûres et molles – certaines, bien sûr, présentaient des imperfections, mais elles arrivaient encore tièdes du jardin ensoleillé sur la table, avec tout un éventail de goûts savoureux. C'était là ce que l'on peut appeler de vraies tomates...

On entend de toutes parts beaucoup de notes parfaitement jouées, souvent acclamées par la critique, mais qui n'ont de musique que le nom. Il reste pourtant aussi de la vraie musique, secrètement préservée dans la tradition des vieilles tomates du XIX^e et du début du XX^e siècle, avec chaleur et ardeur, avec une variété de saveurs, de couleurs et de formes, rattachée à la terre, sans être soumise à une quelconque réglementation et remplie ainsi de plaisirs et de surprises. Cette façon de faire de la musique porte des noms : Patricia Kopatchinskaja, Reto Bieri, Ivry Gitlis, Mikhail Pletnev, Martha Argerich, Mischa Maisky. Ce fut ma plus grande joie, et ce l'est toujours, d'écouter, de découvrir et de jouer avec certains d'entre eux. *Take3* a été une occasion de ce genre. Quel privilège.

TAKE 3

PAR BENJAMIN HERZOG

L'idée initiale de ce disque était de jouer à trois – pas de jouer *quelque chose* à trois, mais d'expérimenter *ensemble* ce que c'est de jouer « à trois ». C'est seulement après qu'est venu le *quoi* : Bartók, Schoenfield, Poulenc... Ce programme est ainsi modelé par le trois. Rien de plus facile que le deux, que le quatre aussi, mais le trois a quelque chose de particulier. Les moments décisifs de la vie se dansent sur un rythme à trois temps. On peut donc considérer la valse de *L'Invitation au château* de Francis Poulenc, petite pièce plutôt discrète et sans prétention, mais d'une très grande profondeur, presque inexplicable, comme le cœur de ce disque.

Béla Bartók a fini de composer ses *Contrastes* le 24 septembre 1938, à Budapest – le jour même où Hitler faillit incendier une première fois l'Europe en revendiquant la région tchécoslovaque où vivaient les Sudètes. Il y a quelque chose de consolant et d'encourageant dans le fait de savoir que ce jour-là, un homme et un compositeur aussi sensible que Bartók mettait la dernière main à l'une de ses œuvres en y apportant le plus grand soin. On pourrait toutefois également dire que Bartók vivait toujours dans son monde à lui. Paul Sacher raconte dans ses mémoires qu'il est allé lui rendre visite au début de la guerre à Gessenay, paisible commune du canton de Berne, où il l'a trouvé plongé dans son travail, ignorant complètement ce qui se passait. La nouvelle des bouleversements politiques qui allaient avoir des conséquences si cruelles sur sa vie n'était apparemment pas encore parvenue jusqu'à lui. Mais Bartók n'a-t-il pas toujours vécu à l'écart ? Son inaltérable passion pour la musique populaire avait fait de lui un marginal, un original, un compositeur quelque peu démodé dans le monde international de la nouvelle musique. Ses compatriotes hongrois le trouvaient trop cosmopolite, tandis qu'à l'étranger, on voyait en lui un musicien trop local. Mais à l'époque des *Contrastes*, peu avant de partir pour l'Amérique, il a finalement atteint ce qu'il avait toujours cherché – peut-être à cause de la guerre, peut-être aussi grâce à la rencontre de personnes et de musiciens très différents :

un équilibre entre le local et l'universel. On ne le voit soudain plus aussi obsédé par l'idée de maintenir les frontières entre les genres, il se montre beaucoup plus ouvert, s'autorisant même un peu de jazz, hommage, bien sûr, au commanditaire des *Contrastes*, Benny Goodman. On pourrait dire que c'est une façon de réagir à la montée d'idéologies racistes meurtrières par une célébration de « l'impureté raciale », par le mélange des styles et des cultures.

C'est un autre monde sonore dans lequel nous plonge ensuite Francis Poulenc, qui se qualifiait lui-même de compositeur de troisième classe, mais qui a créé des univers musicaux originaux et laissé sa marque sur l'histoire de la musique. Nul doute que Poulenc n'ait été un génie – un génie de la mise en relation. Il faut bien se représenter le contexte dans lequel il composait : Poulenc était pleinement un enfant du Paris des années 1920, des années folles, d'une époque où les Ballets russes faisaient scandale avec des spectacles dont la musique était de la plume de Stravinsky, Satie ou Ravel. C'était une ville pleine de contrastes culturels, on y suivait toutes les modes – il suffit de penser aux théâtres de variété et au cabaret, au jazz, à Coco Chanel, au sport, à la culture des loisirs venue d'Amérique, au bruit des machines urbaines, aux nouvelles technologies du gramophone et de la radio, à l'inspiration que puisait la musique dans les mouvements d'avant-garde, cubisme, futurisme, dadaïsme, simultanésisme ou surréalisme. Mais sous cette surface à la pointe de la modernité se maintenait la structure conservatrice d'organisation de la vie culturelle héritée du XIX^e siècle. Cette dichotomie pouvait être intérieurement déchirante pour les artistes, mais elle contribua aussi à les inspirer. Il fallait relier ces différents univers. Car tous les compositeurs, aussi modernes et innovants fussent-ils, n'ont fondamentalement établi leur réputation que dans les salons, dont les hôtes et hôtesse étaient de riches personnages qui avaient survécu au déclin de l'aristocratie européenne ou qui, par leur mariage, étaient entrés dans la nouvelle élite de l'ère industrielle. Poulenc représentait alors un type nouveau de compositeur du XX^e siècle, dont la conscience artistique n'avait pas été marquée par l'esthétique fin de siècle, mais par les styles rudes et agressifs des débuts de la musique moderne. Il avait étudié en profondeur, voire véritablement assimilé, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, les *Six Petites Pièces pour piano* de Schönberg, l'*Allegro barbaro* de Bartók, les œuvres de Debussy et de Ravel ainsi que celles de « son oncle », Erik Satie.

Il a par ailleurs toujours baigné dans le monde des chansons – chansons françaises, chansons populaires ou chansons pour enfants, airs de cabaret ou doucereuses mélodies d'opérette. C'est là qu'est né son univers.

Pour finir, quelques mots encore sur Paul Schoenfield. Dans son trio, il y a du Bartók, du Poulenc, tout ce que l'on vient d'entendre – tout ce qui fascine dans sa musique est perceptible dans les autres œuvres enregistrées ici : d'une part, l'extraordinaire musicalité et la fougue de son style, de l'autre, le plaisir pris à mettre en relation, à entrecroiser, à combiner. Schoenfield décrit lui-même son œuvre en ces termes : « Le trio réalise un souhait que j'ai depuis longtemps, celui de créer une musique divertissante que l'on pourra jouer à l'occasion de réunions hassidiques aussi bien que dans une salle de concert. Chaque mouvement repose sur une mélodie hassidique d'Europe de l'Est. Il s'ouvre sur un *Freylakh*, une danse populaire du monde du klezmer, tradition musicale des Juifs de langue yiddish d'Europe de l'Est. À l'origine, le genre consistait principalement en mélodies de danse et en pièces instrumentales jouées lors de mariages et d'autres fêtes du ghetto. Aux États-Unis, le klezmer s'est toutefois considérablement développé dans les salles de danse, assimilant les rythmes et les styles du jazz américain. Le *Freylakh* est suivi d'une marche fière, comportant toujours des accents de klezmer. Changement de tempo avec le *Nigun* qui suit, mouvement vocal lent d'introspection ou de prière, comprenant souvent des sons répétés. Le trio se termine par un *Kozatske* tantôt trépidant, tantôt évocateur. C'était à l'origine une danse des cosaques ukrainiens, mais elle est également devenue au fil du temps partie intégrante de la tradition juive hassidique. »

Et que dire encore de Șerban Nichifor ? Ce musicien roumain compte parmi les compositeurs les plus doués. Il a étudié la direction d'orchestre avec Sergiu Celibidache, a soutenu brillamment une thèse de doctorat intitulée *Shoah – The Holocaust Reflected in My Musical Creation*, a composé neuf symphonies, plusieurs opéras et des danses klezmer tout simplement merveilleuses. Une musique qui vous laisse à chaque fois littéralement médusé.

Ce texte repose sur une conversation avec le clarinettiste Reto Bieri, résumée par Benjamin Herzog.

Recorded in November 2020 at Radio SRF, Studio Zürich (Switzerland)

ALINE BLONDIAU RECORDING PRODUCER, EDITING & MASTERING



JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

JOACHIM STEINHAUER GERMAN TRANSLATION

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & ALINE LUGAND ARTWORK

© JULIA WESELY COVER & INSIDE PHOTOS

Béla Bartók **Burlesque for violin & piano**, op.8c no.2 arranged by William Urai

© Editio Musica Budapest

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 772

© & © ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2023



ALSO AVAILABLE



ALPHA 885



ALPHA 797



ALPHA 757



ALPHA 739



ALPHA 722



ALPHA 624



ALPHA 580



ALPHA 545



ALPHA 387



ALPHA 265



ALPHA 211