

KOLJA BLACHER
ROBERT
SCHUMANN
MAHLER CHAMBER
ORCHESTRA
VASSILY LOBANOV



ROBERT SCHUMANN 1810–1856

KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER, D-MOLL, WOO 23*
VIOLIN CONCERTO IN D MINOR WOO 23*

SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER NR. 1 A-MOLL, OP. 105**
VIOLIN SONATA NO. 1 IN A MINOR, OP. 105**

DREI ROMANZEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 94 NR. 1–3**
THREE ROMANCES FOR VIOLIN AND PIANO, OP. 94 NO. 1–3**

KOLJA BLACHER VIOLINE/VIOLIN - LEITUNG/DIRECTION
VASSILY LOBANOV KLAVIER/PIANO
MAHLER CHAMBER ORCHESTRA

* Recorded at Teldex Studio / in November 07-08, 2007, Siemensvilla, Berlin
Recording Producer: Friedemann Engelbrecht, Sound Engineer: Tobias Lehmann
Editing: Martin Sauer, Mix: Tobias Lehmann

** Recorded at Studio P4 / in September 26-27, 2010, Berlin
Recording producer: Martin Litauer,
Balance engineers: Andreas Stoffels, Jean Szymczak
Executive producer: Ulli Blobel, Booklet editor: Peter Reich
Design: wppt:kommunikation, K. Untiet, B. Göge, J. David

KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER, D-MOLL, WOO 23*
VIOLIN CONCERTO IN D MINOR WOO 23*

01 | 14:53 In kräftigem, nicht zu schnellem Tempo
02 | 06:07 Langsam
03 | 09:06 Lebhaft, doch nicht schnell

Kolja Blacher, Violine / violin + Leitung / direction
Mahler Chamber Orchestra

SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER NR. 1 A-MOLL, OP. 105**
VIOLIN SONATA NO. 1 IN A MINOR, OP. 105**

04 | 08:26 Mit leidenschaftlichem Ausdruck
05 | 04:20 Allegretto
06 | 05:18 Lebhaft

Kolja Blacher, Violine / violin
Vassily Lobanov, Klavier / piano

DREI ROMANZEN FÜR VIOLINE UND KLAVIER, OP. 94 NR. 1–3**
THREE ROMANCES FOR VIOLIN AND PIANO, OP. 94 NO. 1–3**

07 | 03:45 Nr. 1: Nicht zu schnell
08 | 04:21 Nr. 2: Einfach, innig
09 | 04:54 Nr. 3: Nicht schnell

Kolja Blacher, Violine / violin
Vassily Lobanov, Klavier / piano

61:13 total time

BEWEGUNGEN IN KREISEN UND SPIRALEN

KOLJA BLACHER SPIELT VIOLINWERKE VON SCHUMANN

Nicht nur Bücher, auch Partituren haben ihre Schicksale. So schwierige und verworrene mitunter, dass sie zum konstitutiven Moment der Werke selbst zu werden scheinen. 84 Jahre lang musste Schumanns letztes Orchesterwerk auf seine Uraufführung warten. Im Sommer 1853 gab Joseph Joachim, damals 22 Jahre alt und seit Kurzem Königlich-Konzertmeister in Hannover, den Anstoß zur Komposition des Violinkonzerts; es entstand in weniger als zwei Wochen zwischen Ende September und Anfang Oktober. Sowohl Clara Schumann als auch Joachim äußerten sich zunächst positiv über das Stück. Die geplante Düsseldorfer Premiere zerstückelte sich aus rein organisatorischen Gründen. Erst nach Schumanns Tod 1856 in der psychiatrischen Heilanstalt in Eendenich bei Bonn begannen in seinem Umfeld die Diskussionen um den künstlerischen Wert der letzten Werke. Explizit wurde nun ein Zusammenhang hergestellt zwischen der geistigen Umnachtung Schumanns und seiner vermeintlich erloschenen kreativen Potenz. Nicht nur Clara, auch der junge Johannes Brahms und Joachim fürchteten offenbar um den Nachruhm des früh Verstorbenen. Noch Anfang der fünfziger Jahre hatte Schumann als einzig legitimer Nachfolger Mendelssohns und als führender Komponist Deutschlands gegolten. Doch schon in seinen letzten Lebensjahren häuften sich die publizistischen Anfeindungen vonseiten der sogenannten „Fortschrittlichen“ um Wagner und Liszt. Wohl auch um der

Gegenseite keine weiteren Angriffspunkte zu liefern, hielt die Witwe, die eine große Familie zu ernähren hatte, eine Reihe später Arbeiten zurück. Die fünf Cello-Romanzen vernichtete sie gar.

In der ab 1879 erscheinenden ersten Gesamtausgabe der Werke Schumanns fehlte das Violinkonzert. Joseph Joachims Sohn, der Erbe des Manuskripts, bestimmte 1907, es dürfe frühestens hundert Jahre nach Schumanns Tod gespielt werden. Erst in den frühen dreißiger Jahren kam wieder Bewegung in die Sache: Zwei Nichten Joseph Joachims, beide Geigerinnen, behaupteten, bei spiritistischen Sitzungen habe Schumanns und Joachims Geist sie aufgefordert, das Konzert ausfindig zu machen und der Öffentlichkeit vorzustellen. Wenig später trug der Schott-Verlag dem 20-jährigen Yehudi Menuhin die Uraufführung an. Der Amerikaner war spontan begeistert von dem Werk, in dem er hellsichtig das historische „Missing Link“ zwischen den Konzerten Beethovens und Brahms' erkannte. Unterdessen zeigte jedoch das Nazi-Regime Interesse an der Ausgrabung, schließlich war nach dem Verbot des Mendelssohn-Konzerts eine schmerzliche Lücke im deutschen Repertoire zu schließen. 1937 wurde das Konzert auf das Programm einer Großveranstaltung „anlässlich der gemeinsamen Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘“ gesetzt. Ausgerechnet das Werk Schumanns, das bislang stets mit seiner psychi-

schen Erkrankung in Verbindung gebracht worden war, sollte nun in Anwesenheit von Goebbels und Robert Ley als Beleg deutscher Kulturhegemonie präsentiert werden. Karl Böhm dirigierte im Deutschen Opernhaus die Berliner Philharmoniker. Solist war der nationale Vorzeigevirtuose Georg Kulenkampf. An der glättenden Bearbeitung der Partitur hatte pikanterweise Paul Hindemith mitgewirkt – naturgemäß anonym, denn die Musik des „atonalen Geräuschemachers“ (Goebbels) durfte in Nazi-Deutschland seit 1936 nicht mehr aufgeführt werden.

Die Pressereaktionen, so positiv sie unter den waltenden Umständen auch ausfallen mussten, verhehlten nicht ein gewisses Unbehagen angesichts eines Werks, in dem „Vollkommenes und Unvollkommenes nebeneinander zu liegen kamen“, wie etwa die Deutsche Allgemeine Zeitung berichtete. Noch heute, da sich die besten Geiger des Konzerts annehmen, ist dieses Unbehagen nicht vollkommen gewichen. Dass Schumann die Solostimme dezidiert unbrillant zumeist in der Mittellage führt, lässt sich durch eine fein differenzierte Tongebung und elastische Phrasierung kompensieren. Auch die Blockhaftigkeit der Form fällt weniger ins Gewicht, wenn die Orchesterritmelle – wie in Kolja Blachers Interpretation exemplarisch zu hören – bis ins Detail federnd und transparent gestaltet werden. Kaum zu kaschieren ist allerdings das oft unvermittelte Aufeinandertreffen zwischen einem konventionali-

sierten klassizistischen Gestus auf der einen und romantischer Innigkeit auf der anderen Seite. Mitunter klingt es, als schwanke Schumann zwischen Repräsentation und Subjektivität, lasse eine überempfindliche Innen- gegen eine starre Außenwelt prallen. Richard Taruskin deutet den Klassizismus des späteren Schumann als Tribut an den öffentlichen Charakter einer Musik für größere Besetzungen. Andererseits verrät die Anlehnung an die Muster der Vergangenheit wohl auch eine Sehnsucht nach Ordnung und Stabilität: Flucht vor dem Abgrund des eigenen Ich. In diesem Sinn lässt sich das Violinkonzert tatsächlich als Dokument eines Persönlichkeitskonflikts hören.

Das Hauptthema des ersten Satzes scheint sich mit seinen Punktierungen, kanonartigen Imitationen und kapriziös in die Höhe schießenden Läufen an den zeremoniellen Tonfall einer französischen Barockouvertüre anzulehnen. Das lyrische Seitenthema dagegen kreist wie ziellos um sich selbst. Und die Solovioline? Anstatt sich, wie im romantischen Solokonzert um 1850 beinahe zur Norm geworden, sofort ins Geschehen zu mischen, schweigt sie zunächst 53 Takte lang. Und ihre stolze Eingangsgeste im Stil der Bach'schen „Chaconne“ weicht bald gespanntem Passagenwerk. Ein engerer Dialog mit dem Orchester kommt nicht zustande: Die Begleitung beschränkt sich auf generalbassartige Stützakkorde der Streicher.

Nach dem der Orchesterzwischenpiel könnte die Durchführung die Kontraste dynamisieren, doch die Bewegung beruhigt sich vollends, und rasch ist wieder d-Moll erreicht, die Grundtonart also, deren Eintritt dem traditionellen Verständnis nach den Kulminationspunkt der Entwicklung bilden sollte. Wie aus einem tiefen Traum erhebt plötzlich die Klarinette ihre Stimme zu einem zarten Zwiesgespräch mit der Geige, mit einer kleinen Melodie, die unbemerkt aus dem Vorangehenden hervor gewachsen ist. Ein ähnliches Wunder an poetischer Entrückung vollbringt der langsame Satz. Sein Violingedanke ist kunstvoll mit dem synkoptierten Hauptthema der Cello verknüpft, wobei sich bald wieder Erinnerungen an das Seitenthema des Kopfsatzes zurückmelden. Sind Solo und Orchester schon hier eng verflochten, wird das konzertante Mit- und Gegeneinander im Final-Rondo mit seinem aufgekratzten Polonaise-Rhythmus vollends wirkungsvoll herausgestellt. Das behäbige Hauptthema ist wiederum eng mit der lyrischen Sphäre des Kopfsatzes verknüpft. Hier allerdings bietet Schumann tatsächlich hochvirtuose Passagen von funkelnder Brillanz. Den Abschluss bildet ein ekstatisch von der Geige umtanzter Hymnus in Hörnern, Klarinetten und Bratschen.

Der Schweizer Komponist Heinz Holliger hat sich in einer Reihe eigener Arbeiten intensiv mit dem späten Schumann auseinandergesetzt. Aus der Perspektive der Spätmoderne bewundert er an Werken

wie dem Violinkonzert gerade das der klassischen Dramaturgie Zuwiderlaufende: Die Tendenz zum Assoziativen, einen in Kreisen verlaufenden Gedankengang, mit dem Schumann den Zwang zur linearen Form völlig abstreift. „Es interessiert ihn nicht, von A nach B zu gehen. Er setzt, ausgehend von einer motivischen Urzelle, spiralförmige Bewegungen in Gang, die sich potenzieren, bis Riesengebäude entstehen“, so Holliger über Schumann. Ein solches Wachstum aus monothematischen Kernen prägt auch weite Teile der ersten Violinsonate in a-Moll. Entstanden ist sie im September 1851 innerhalb von nur vier Tagen auf Anregung des Leipziger Konzertmeisters Ferdinand David. Der erste Satz, „mit leidenschaftlichem Ausdruck“, ist ganz von dem drängenden, unregelmäßig gegliederten Hauptgedanken durchdrungen. Die schwermütige Eröffnungsgeste mit ihrem Seufzer ist omnipräsent, die wogenden Sechzehntelfiguren des Klaviers setzen kaum einmal aus. Der Gegenpol in Form eines Seitenthemas in der parallelen Dur-Tonart fehlt. Viel lichter und freier wirkt der Mittelsatz in F-Dur. Im lockeren Wechsel zwischen einer freundlichen Melodie und einem leichtfüßig hüpfenden Motiv werden langsamer Satz und Tanzsatz organisch miteinander verschränkt. Geradezu obsessiv dagegen das Finale mit seinen im Taktabstand einander folgenden Themeneinsätzen – angetrieben von pochenden Sechzehnteln und gleichzeitig im engen harmonischen Radius gefangen. Erst die Durchführung öffnet

sich mit einem leidenschaftlichen H-Dur-Gedanken für einen Moment. Dass gegen Schluss noch einmal der Kopfsatz anklingt, unterstreicht den Eindruck von beunruhigender Ausweglosigkeit.

Der Düsseldorfer Konzertmeister Wilhelm Josef Wasielewski, der die neue Sonate sofort mit Clara probierte, berichtete später, Schumann habe sich für das Finale einen besonders „störrischen, unwirschen Ton“ gewünscht und sei mit der Wirkung der Geigenpartie nicht zufrieden gewesen. Schon wenige Wochen nach Fertigstellung der ersten Violinsonate machte er sich deshalb an die Arbeit an einer noch ambitionierteren zweiten, die heute allerdings deutlich im Schatten der älteren Schwester steht. Schumann, der bis 1840, dem Jahr der Eheschließung mit Clara, ausschließlich für Klavier komponiert hatte, erschloss sich die Kammermusik vom Streichquartett aus. Über das Klaviertrio gelangte er erst in den späteren Jahren zur Duosonate in zyklischer Form. Kompositorisch nicht weniger anspruchsvoll, aber dezidiert aufs praktische Musizieren ausgerichtet sind die Sammlungen von Charakterstücken für weniger gebräuchliche Soloinstrumente und Klavier, die im Revolutionsjahr 1849 entstanden.

Der Komponist entzog sich den dramatischen Ereignissen in Dresden und floh mit seiner Familie in das nahe gelegene Dorf Kreischa, wo er im Herren-

haus eines befreundeten Majors unterkam. Mit systematischer Gründlichkeit erkundete er sukzessive die spieltechnischen und expressiven Möglichkeiten von Klarinette, Horn, Cello und Oboe und später auch Bratsche, wobei jedes der Werke ad libitum auch Besetzungsalternativen zulässt. „Sehr fleißig war ich in dieser ganzen Zeit – mein fruchtbarstes Jahr war es – als ob die äußeren Stürme den Menschen mehr in sein Inneres trieben, so fand ich nur darin ein Gegengewicht gegen das von Außen so furchtbar hereinbrechende“, schrieb er im Frühjahr 1849 an Ferdinand Hiller. Stilistisch beruhte der temporäre Ausgleich von Außen und Innen auf jenem „Volkston“, der den fünf Stücken für Cello und Klavier vom April 1849 den Titel gibt: In einer Art imaginierter Folklore, deren betont einfacher Duktus populär ist und gleichzeitig voller lyrischer Intimität. Die Romanzen – alle drei sind um den Grundton zentriert und in ruhigem Tempo gehalten – sind Lieder ohne Worte, Erzählungen aus einer fernen Vergangenheit vor allen Konflikten. Sie gehören zum Schönsten und Zärtlichsten der Schumann'schen Kammermusik überhaupt.

Anselm Cybinski

CIRCLES AND SPIRALS

KOLJA BLACHER PLAYS WORKS FOR THE VIOLIN BY ROBERT SCHUMANN

It is not just books that have a backstory. Musical scores do too. And sometimes such a difficult and muddled one that it almost becomes part of the works themselves. Schumann's last orchestral work had to wait eighty-four years to be premiered. The initiative for it came from Joseph Joachim, who at the age of twenty-two had just been appointed concertmaster of the Royal Orchestra in Hanover. He asked Schumann to write him a violin concerto in the summer of 1853 and the work was completed in just two weeks in late September/early October of that same year. Both Clara Schumann and Joachim at first took a positive view of the piece and the planned premiere in Düsseldorf was canceled for purely organizational reasons. Only after Schumann had died at the psychiatric clinic in Enderich near Bonn did his friends and associates begin debating the work's artistic merits. Some even postulated an explicit correlation between the composer's benighted state and what they saw as the loss of his creative powers. It seems that not only Clara, but the young Johannes Brahms, and Joachim, too, were afraid that Schumann's untimely demise might cost him his place in music history. For while he had been hailed as Germany's leading composer and the true heir of Mendelssohn even as late as the early eighteen-fifties, the last years of his life had seen a marked increase in hostilities on the part of the supposedly "progressive" champions of Wagner and Liszt. To avoid adding grist to their mill, therefo-

re, the composer's widow, who after all had a large family to feed, decided to withhold some of the later works and even destroyed the five romances for cello.

The violin concerto was missing from the first complete works published from 1879. The manuscript passed to Joachim's son, who in 1907 left instructions that it should not be performed until a hundred years after Schumann's death at the very earliest. This was how things stood right up to the early nineteen-thirties, when two of Joachim's grand-nieces, both of whom were violinists, claimed that the spirits of Schumann and Joachim had spoken to them in a séance and had tasked them with finding the concerto and making it known to the public. A short while later, Schott Music asked the then twenty-year-old Yehudi Menuhin if he would be interested in premiering it. The American-born Menuhin was thrilled with the piece, believing it to be the missing link between the concertos of Beethoven and Brahms. But there were others interested in having the work unearthed as well: by banning the Mendelssohn concerto, the Nazi regime had effectively torn a gaping hole in the German repertoire, which the Schumann concerto was now supposed to fill. It therefore featured on the program of the 1937 festivities in honor of the joint anniversary of the Reichskulturkammer and the Nazi leisure organization "Kraft durch Freude."

This explains how the work of Schumann's that was most closely associated with his mental illness came to be performed as proof of Germany's cultural hegemony in the presence of Joseph Goebbels and Robert Ley. At the rostrum of the Deutsche Oper was Karl Böhm conducting the Berlin Philharmonic, while the soloist was Germany's star violinist of the age, Georg Kulenkampff. Among those who helped to smooth out the rough edges in the score was, ironically, Paul Hindemith, a composer whom Goebbels had derided as the "atonal noise-maker." He naturally had to remain anonymous, however, his own compositions having been banned since 1936.

As positive as the press reactions were bound to be under the prevailing circumstances, they could not disguise a certain disquiet with a work in which "perfection and imperfection came to rest side by side," as the Deutsche Allgemeine Zeitung put it. This same disquiet lingers on even today, despite the concerto's place in the repertoire of some of the world's greatest violinists. A finely nuanced tone and elastic phrasing certainly go a long way toward making up for Schumann's insistent scoring of the solo part in the unspectacular middle register. And even the monolithic quality of the form can be made to count for less if, as in Kolja Blacher's exemplary interpretation, the orchestral ritornellos have a spring in their step and are transparent down to the last detail. Far more difficult to paste over, however,

are the abrupt shifts that take place between the conventionalizing thrust of Classicism and the much more intimate character of Romanticism. At times it sounds as if Schumann were torn between objective representation and subjectivity, as if a hypersensitive inner world were colliding head on with a rigid and inflexible outer world. Richard Taruskin interprets the Classicism of Schumann's late works as a tribute to the public character of music scored for large ensembles. Yet this harking back to the patterns of the past could also be read as a yearning for order and stability, as flight from the abyss that is the self. In this sense, the violin concerto can indeed be heard as testimony to a personality conflict.

With its dotted rhythms, canonic imitation, and capricious ascending runs, the main theme of the first movement seems to draw on the ceremonial sound of a French Baroque overture. The lyrical second theme, on the other hand, revolves aimlessly around its own axis. And the solo violin? Instead of being part of the action right from the start, which had essentially become the norm by 1850, it has no fewer than fifty-three bars of tacet. And when its turn at last comes, its proud entry in the style of a Bach chaconne soon gives way to loosely written passage-work. There is no real dialogue with the orchestra and the accompaniment in any case amounts to little more than a continuo-like series of supporting chords in the strings.

The development following the orchestral interlude could have lent dynamism to the inherent contrasts, had it not become so becalmed that in no time at all we are back in D minor, the tonic key whose triumphant return would normally mark the culmination of the development. What we hear next, however, is the clarinet surfacing from a deep sleep and entering into a lyrical duet with the solo violin based on a melody that has grown imperceptibly out of what went before. A similarly miraculous instance of poetic rapture can be heard in the slow movement when the violin part is artfully interwoven with the syncopated main theme on the cellos, even as reminders of the second theme of the first movement begin to resurface. If the solo and orchestral parts are inextricably interlaced even here, the concertante final Rondo with its upbeat polonaise rhythm in which soloist and orchestra at times play with each other, at times against each other is a compositional tour de force. The ponderous main theme bears a close affinity to the lyrical sphere of the first movement, except that here, Schumann has at last included some virtuoso passages of sparkling brilliance. The finale is a hymn in the horns, clarinets, and violas, ecstatically embellished by the solo violin.

The Swiss composer Heinz Holliger has grappled with the late Schumann in a series of works of his own. What he admires about works such as the vio-

lin concerto from the late modernist perspective is the way in which they deliberately run counter to the classical dramaturgy, their tendency to the purely associative, and the circular train of thought that enabled Schumann to free himself from the straitjacket of linearity. "He has no interest in going from A to B. Starting from a single ur-motif, he sets in motion a spiraling movement which grows larger and larger, giving rise to a vast construct," says Holliger of Schumann. This kind of growth from a monothematic core informs large parts of the first violin sonata in A minor as well. This work was written in the space of just four days in September 1851 at the behest of the Leipzig-based concertmaster Ferdinand David. The first movement "mit leidenschaftlichem Ausdruck" (with passionate expression) is shot through with the urgent, irregularly phrased main theme. The sighing melancholy of the opening phrase is omnipresent, while there is something relentless about the semiquavers in the piano. Nor does Schumann afford us any relief in the form of a second theme in the parallel major key. The second movement in F major is much lighter and freer in character. The slow movement and dance movement are organically intertwined, loosely alternating between a friendly melody and a light-footed, skipping motif. All the greater is the contrast with the finale, in which the entry of ever more new themes no more than a bar apart gives the work an obsessive quality, driven as it is by

hammering semiquavers and trapped inside the same harmonic radius. Only in the development do we get a brief, but passionate glimpse of B major, while the echo of the first movement shortly before the end reinforces the sense of despair.

The Düsseldorf concertmaster Joseph von Wasiliewski, who tried out the sonata with Clara upon its completion, later remarked that Schumann had wanted an exceptionally "brusque and intractable sound" for the finale and had not been happy with the overall effect of the violin part. Within weeks of finishing his first violin sonata, the composer began work on an even more ambitious second one, which these days is all but eclipsed by its older sister. Schumann, who until his marriage to Clara in 1840 had composed exclusively for the piano, approached chamber music first through the string quartet. Only in later years did he arrive, via the piano trio, at the duo sonata in cyclical form. No less demanding in terms of composition, but better suited to the requirements of practical music-making, are the collections of character pieces for rather less common solo instruments and piano composed amid the revolutionary turbulence of 1849.

Having remained aloof from the dramatic events unfolding in Dresden, the composer eventually fled with his family to the nearby village of Kreischa, where he found shelter in the home of an army

major of his acquaintance. There, he explored the technical and expressive potential of the clarinet, horn, cello, oboe, and later the viola with systematic thoroughness in works that nevertheless lend themselves *ad libitum* to alternative arrangements. "I worked very hard throughout this period – it was my most prolific year – as if the storms outside were making people turn in on themselves more, and only there did I find a counterweight to all the terrible things crashing in from without," he wrote to Ferdinand Hiller in the spring of 1849. Stylistically speaking, the temporary truce between inside and out rested on the Volkston that gave the five pieces for cello and piano of April 1849 their name, on a kind of imaginary folklore, whose emphatic simplicity was both popular and at the same time imbued with an intimate lyricism. The romances – all three of them in A minor and measured in tempo – are songs without words, tales of a distant past, before the advent of conflict. They are among the most beautiful and the most delicate of all Schumann's chamber music.

Anselm Cybinski

KOLJA BLACHER



© Priska Ketterer

In Berlin geboren, ging Kolja Blacher 15-jährig an die Juilliard School of Music in New York, um bei Dorothy DeLay zu studieren. Nach Abschluss des Studiums bei Sándor Végh in Salzburg begann er seine Solokarriere.

Als Solist gastiert er bei bedeutenden Orchestern, darunter den Philharmonikern in Berlin, Oslo, St. Petersburg und München, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem NDR Sinfonieorchester, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Gürzenich Orchester Köln und dem Chamber Orchestra of Europe.

Kammermusikalische Partnerschaften verbinden Kolja Blacher mit dem Cellisten Clemens Hagen, mit dem Bratscher Wolfram Christ sowie mit den Pianisten Bruno Canino, Kyrill Gerstein und Vassily Lobanov, mit denen er Triokonzerte oder Rezitale gibt. Neben seiner solistischen und kammermusikalischen Tätigkeit ist er jeden Sommer 1. Konzertmeister beim Lucerne Festival Orchestra unter der Leitung von Claudio Abbado. Er konzertiert mit führenden Dirigenten wie Daniel Barenboim, Alain Gilbert, Daniel Harding, Vladimir Jurowsky, Mariss Jansons, Dmitrij Kitajenko, Kent Nagano, Jonathan Nott und Kirill Petrenko.

Von 1999 bis 2009 hatte Kolja Blacher eine Professur für Violine an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg inne, zum Sommersemester 2009 wurde er als Professor für Violine an die Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin berufen. Durch die Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Kammerorchester und dem Melbourne Symphony Orchestra hat er seine Leidenschaft für Spielen und Leiten in Personalunion entdeckt und wird dies zukünftig weiter ausbauen. Neben zahlreichen Rundfunkaufnahmen ist er auf mehreren CD-Ein-

spielungen zu hören, die unter anderem mit dem Diapason d'Or und dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurden. Auf dem Label Phil.harmonie hat Kolja Blacher bereits Igor Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ mit Solisten der Berliner Philharmoniker und Dominique Horwitz in der Rolle des Erzählers und die Bach Partiten BWV 1004 und BWV 1006 publiziert.

Kolja Blacher spielt die sogenannte „Tritton“ Stradivari Geige von 1730, die ihm von Frau Kimiko Powers zur Verfügung gestellt wurde.

Kolja Blacher was born in Berlin and moved to New York at the age of fifteen to study at the Juilliard School of Music with Dorothy DeLay. After completing his studies with Sándor Végh in Salzburg, he commenced his solo career.

His solo performances include concerts with the Philharmonic Orchestras of Berlin, Oslo, St. Petersburg and Munich, as well as with the Gewandhausorchester Leipzig, the NDR Sinfonieorchester, the Mahler Chamber Orchestra, the Gürzenich Orchestra Köln and the Chamber Orchestra of Europe. Blacher has played chamber music with the cellist Clemens Hagen, viola player Wolfram Christ, and the pianists Bruno Canino, Kyrill Gerstein, and Vassily Lobanov, with whom he gives trio concerts and recitals. In addition to his activities as a soloist and chamber musician he takes on the role of concertmaster for the Lucerne Festival Orchestra under the

leadership of Claudio Abbado every summer. He performs with top conductors such Daniel Barenboim, Alain Gilbert, Daniel Harding, Vladimir Jurowsky, Mariss Jansons, Dmitrij Kitajenko, Kent Nagano, Jonathan Nott and Kirill Petrenko.

Between 1999 and 2009 Kolja Blacher was professor for violin at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, and in the summer semester of 2009 he was appointed professor for violin at the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin.

Through musical partnerships with the Stuttgarter Kammerorchester and the Melbourne Symphony Orchestra, he discovered his passion for playing both as a soloist and conductor, and intends to appear more frequently in this twofold capacity in the future. His numerous radio and CD recordings include those that were awarded the Diapason d'Or and the Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Kolja Blacher also recorded Igor Stravinsky's "The Soldier's Tale" for the phil.harmonie label, with soloists from the Berlin Philharmonic and Dominique Horwitz as the narrator and the Bach Partitas BWV 1004 and BWV 1006.

Kolja Blacher plays the "Tritton" Stradivari violin from 1730, on generous loan to him from Ms. Kimiko Powers.

VASSILY LOBANOV



Vassily Lobanov gilt als einer der bedeutendsten russischen Komponisten und Pianisten seiner Generation. Er ist 1947 in Moskau geboren. Dort besuchte er zunächst die Zentralmusikschule und wurde dann als Schüler bereits zum Studium am

Tchaikovsky-Konservatorium zugelassen (Klavierunterricht bei Heinrich Neuhaus und Lev Naumov, Kompositions- und Theorie-Unterricht bei Sergej Balassanjan und Alfred Schnittke). Neben weiteren Studien schloß sich eine enge musikalische Zusammenarbeit mit Svjatoslav Richter an.

Alfred Schnittke über Lobanov: „Es gibt begabte Komponisten, es gibt begabte Pianisten, aber selten findet man solch eine Kongenialität dieser Begabungen wie bei Vassily Lobanov ...“

Lobanovs Konzerttätigkeit begann im Jahre 1966. Seit 1978 durfte er im Ausland auftreten und konzertierte danach in beinahe allen europäischen Musikmetropolen, in den USA, Japan, Südamerika u. a. mit folgenden Dirigenten: Gennady Rozhdestwensky, Heinrich Schiff, Juri Bashmet, Christoph Poppen, Kurt Lewin, Alexander Lasarev und vielen anderen. 1978-1990 war Lobanov Mitglied des Klaviertrios mit Oleg Kagan und Natalia Gutman, 1982-1984 Mitglied des Klavierduos mit Svjatoslav Richter. Außerdem, als Kammermusiker, spielte er mit solch renomierten Künstlern wie Leonidas Kavakos, Viktor Tretiakov, Juri Bashmet, Eduard Brunner, Kolja Blacher, Charles Neidich, Kim Kashkashian, und vielen anderen.

Lobanov leitete Meisterkurse für Klavier, Kammermusik und Komposition in Russland, Deutschland, Österreich, Polen, Japan, Chile, Finnland. Seit 1997 ist er Gastprofessor an der Sommerakademie Mozarteum, Salzburg.

Vassily Lobanov was born in Moscow in 1947. Already as a young student, after his first piano lesson at the central music school of Moscow, he transferred to take up studies at the Tchaikovsky Conservatory. He studied piano with Heinrich Neuhaus and Lev Naumov and composition with Sergej Balassanjan and Alfred Schnittke. Close musical collaboration with Svjatoslav Richter followed.

Lobanov's composition instructor Alfred Schnittke, one of the most significant composers of the 20th century, said of Lobanov, "There are talented composers and there are talented pianists, but seldom do those two talents converge in such brilliant proportion as they do in Vassily Lobanov ..." In his Credo, Lobanov presents a keenly vivid portrayal of the foundations of his compositional process.

As pianist, Lobanov initially began concertizing in Russia in 1966. He began making concert appearances abroad in 1978, performing in the music metropolises of Europe, in the US, in Japan and South America with such conductors as Gennady Rozhdestwensky, Heinrich Schiff, Juri Bashmet, Christoph Poppen, Kurt Lewin, Alexander Lasarev and many others. He participated in numerous international music festivals and was a member of multiple chamber music ensembles.

He performed in a piano duo with Svjatoslav Richter, a piano trio with Oleg Kagan and Natalia Gutman and still today remains member of a piano quartet alongside Victor Tretiakov, Juri Bashmet and

Natalia Gutman. He concertized with many other renowned artists as well. Lobanov's concert and chamber music undertakings are documented in a series of radio broadcast recordings and numerous CDs.

Lobanov gladly passes on the secrets of his artistry to students. He leads masterclasses for piano, chamber music and composition in Russia, Germany, Austria, Poland, Japan, Chile and Finland. He has held a piano professorship at the Musikhochschule of Cologne since 1997.

Lobanov has been living in Germany since 1990. In 1997, he founded the Osnabrücker Musiktage Chamber Music Festival, serving as its artistic director until 2001.

www.vassilylobanov.com

MAHLER CHAMBER ORCHESTRA



Das Mahler Chamber Orchestra (MCO) ist aufgrund seiner außergewöhnlichen Struktur, seiner Internationalität und seiner besonderen Qualität ein einzigartiger Klangkörper der Gegenwart. Seine fernab herkömmlicher Strukturen entwickelte Organisation und Arbeitsweise ließen es zu einem Zukunftsmodell in der europäischen Orchesterlandschaft werden.

Zusammengesetzt aus rund 40 Musikern 20 verschiedener Nationen und unabhängig von externer Trägerschaft spielt das MCO Opern und Konzerte auf der ganzen Welt, in den Metropolen ebenso wie bei exklusiven Festivals vom Nordkap bis zum Roten Meer. Gegründet wurde das Orchester 1997 von den Musikern selbst und Claudio Abbado, der seitdem immer wieder Meilensteine des europäischen Musiklebens mit dem MCO hervorbringt.

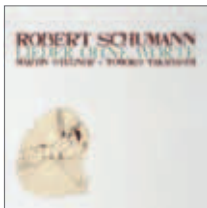
The Mahler Chamber Orchestra (MCO), with its unusual structure, internationality and outstanding quality, is an ensemble unique to the present time. Its organisation and method of operation make it a model for the future of the European orchestral landscape. Composed of around 40 musicians from 20 different nations, and independent of external sponsorship, the MCO plays operas and concerts all over the world, in cities as well as at exclusive festivals from the North Pole to the Red Sea. The orchestra was founded in 1997 by the musicians themselves and Claudio Abbado, and the two have been reaching milestones of European musical life together ever since.

www.mahler-chamber.de





Maurice Ravel
Le Tombeau de Couperin
Modest Mussorgskij
Pictures of an Exhibition
 Ensemble Berlin
 Christoph Hartmann
 PHIL. 06001



Robert Schumann
Dichterliebe op. 48
Liederkreis op. 39
 Martin Stegner – viola
 Tomoko Takahashi – piano
 PHIL. 06002



Antonio Vivaldi
Vivaldi Concerti
 Berliner Barock Solisten
 Ltg. Rainer Kussmaul
 PHIL. 06003



Erwin Schulhoff
Brückenbauer in die Neue Zeit
 Philharmonisches Streichsextett
 Berlin
 PHIL. 06004



Igor Stravinsky
Die Geschichte vom Soldaten
Histoire du Soldat
 Kolja Blacher – Violine
 Dominique Horwitz – Sprecher
 Solisten der Berliner Philharmoniker
 PHIL. 06005



Johann Sebastian Bach
Goldberg-Variationen BWV 988
 Pi-hsien Chen – Klavier
 PHIL. 06006



Johann Sebastian Bach
Partita Nr. 2 d-Moll + Nr. 3 E-Dur
 Texte von: Andreas Gryphius,
 von Grimmelshausen, von
 Hoffmannswaldau, Fleming
 Kolja Blacher – Violine
 Frank Arnold – Sprecher
 PHIL. 06007



Carl Ditters von Dittersdorf
Franz Anton Hoffmeister
Johann Baptist Vanhal
 Edicson Ruiz – Kontrabass
 Christian Vásquez – Dirigent
 Orquesta Sinfónica Simón Bolívar
 PHIL. 06008



Georg Abraham Schneider
„Preußens Hofkapellmeister“
 Adorján Quartett
Flötenquartette op. 69/3 + 52/3
Duo für Violine und Viola op. 44/1
Duos für zwei Kontrabässe
 Solisten der Berliner Philharmoniker
 PHIL. 06009



Ensemble Berlin
Christoph Hartmann
Berliner Philharmoniker
Virtuoso
 Carl Maria von Weber
 Ludwig van Beethoven
 Antonio Pasculli
 PHIL. 06012



Kazda & Indigo Strings
The Music Of Led Zeppelin
 Jan Kazda und
 Indigo Streichquartett
 PHIL. 06010

