

Widmann

DUETS

Viola Concerto

JAGDQUARTETT

ANTOINE TAMESTIT

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

DANIEL HARDING

BRUNO PHILIPPE
MARC BOUCHKOV

SIGNUM
QUARTETT

JÖRG WIDMANN (b. 1973)

Viola Concerto (2015)

[for Antoine Tamestit]

1		I. Pizzicato, Molto rubato - Più mosso	8'46
2		II. Sehr langsam - Calmo	8'37
3		III. Poco vivo subito	2'24
4		IV. Toccata, Presto	1'59
5		V. Aria, Molto Adagio	6'16

24 Duos (selection)

for violin and violoncello (arr. with viola by Antoine Tamestit)

6		No. 9 Calmo	0'40
7		No. 14 Capriccio	1'43
8		No. 15 Canto	1'01
9		No. 16 Petit ballet mécanique (Pas de deux)	0'57
10		No. 12 Kanon-Fragment	0'26
11		No. 5 Frage	0'49
12		No. 6 Scherzando (un poco sostenuto)	0'15
13		No. 21 Valse bavaroise	1'37
14		No. 22 Lamento	3'10

Jagdquartett* / Hunting Quartet / Quatuor de la chasse

String Quartet no. 3

15		Allegro vivace assai	10'14
----	--	----------------------	-------

Antoine Tamestit, *Stradivarius "Mahler" viola (1672)*

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, cond. Daniel Harding

Marc Bouchkov, *violin (Duos nos. 9, 14, 15 & 21)*

Bruno Philippe, *cello (Duos nos. 5, 6, 12, 16 & 22)*

*Signum Quartett

Florian Donderer, *violin*

Annette Walther, *violin*

Xandi van Dijk, *viola*

Thomas Schmitz, *cello*

Le *Viola Concerto* de Widmann : itinéraires de l'hétérogène

Le verbe latin *concerto* signifie “je combats”, “je cherche querelle” ou “je me dispute” ; à ce stade, l'accord, le consensus – dont on retrouve la trace dans les termes italiens *consenso* et *concertare* (“s'accorder”, “convenir de”) comme dans le mot français *concerter* – n'y jouent encore aucun rôle. Ce changement de signification et les situations sémantiques plurivoques qui en résultent sous-tendent le *Viola Concerto* [*Concerto pour alto*] de Jörg Widmann : dès le début, l'instrument soliste, isolé, engage le combat contre les forces collectives de l'orchestre, alors qu'au terme du parcours, sa sonorité finit par se fondre avec celle des autres instruments.

Le soliste ne se présente pas face au public, mais, en dépit de tous les usages, il prend place au milieu des musiciens de l'orchestre – près de la harpe – et commence à jouer “pour lui-même et comme en passant.” Ce faisant, il n'attend guère que le chef d'orchestre soit prêt à donner le départ ; le maestro se montre irrité par l'intervention intempestive de l'altiste – mais certainement aussi par sa manière fort peu conventionnelle d'utiliser l'instrument : le voici qui tapote la touche de son alto et tambourine du bout des doigts sur la mentonnière ! Ce n'est qu'en plein milieu de l'œuvre, quasiment par hasard, qu'il dénichera un archet adéquat dont il se servira pour imaginer un nouveau type de jeu. Avant ce moment-là, la première partie aura été marquée par un jeu constitué de tapotements et de *pizzicati* ; l'ampleur sonore que l'on est en droit d'attendre aussi bien du soliste que de l'orchestre se trouve dans un premier temps bannie. Toute l'attention se focalise sur l'irritation, mais aussi sur un phénomène d'imitation : si les agissements isolés de l'alto sèment le trouble sur la scène, la première entrée en lice de sons émanant de l'orchestre – en l'occurrence, l'intervention des deux bongos qui imitent le jeu percussif du soliste – cause à celui-ci “une soudaine frayeur.” S'ensuit une joute musicale, prenant la forme d'un “échange de coups” (ici, de sons percussifs), lequel culmine provisoirement dans l'attitude adoptée par l'altiste : avec l'archet qui vient d'être trouvé, il fait mine, à partir de la mesure 157, de rosser certains membres de l'orchestre. En retour, ceux-ci font tout pour faire échouer sa tentative de s'accorder en intercalant des sons parasites et des *glissandi* qui provoquent son exaspération. Cependant, au moment où son alto fait résonner la corde d'ut, le soliste trouve un allié en la personne de la flûte basse, qui le rejoint sur cette même note, les timbres se mêlant jusqu'à devenir indistincts ; la deuxième partie, qui en découle, laisse s'épanouir un duo instrumental, dont le caractère enchanteur tient du conte de fées.

Ce n'est pas un hasard si le point de départ en est l'ut, la note la plus grave pouvant être jouée aussi bien par l'alto que par la flûte basse : si l'alto partage avec le violon ses trois autres cordes, celle-ci lui permet de faire preuve d'indépendance. Face à la brillance de la corde de mi – la plus aiguë du violon –, l'alto répand avec sa corde d'ut une sonorité voilée, dont György Ligeti écrit dans la préface à sa *Sonate pour alto* (1991-94) qu'elle possède une “âpreté singulière, compacte, un peu rauque, avec cet arrière-goût fumé de bois, de terre et de tanin.” Plutôt rare, cette couleur employée par Widmann lui permet de nous ouvrir les portes d'un univers sonore “absolument non européen”, dans lequel les antagonismes du début cèdent la place à une quête de la fusion sonore.

Afin de mettre en relief le propos dramaturgique qui part d'une exploration “naïve” de l'instrument pour aboutir au déploiement sonore du chant sur la corde d'ut de l'alto, Jörg Widmann prescrit au soliste un certain nombre de positions et de déplacements sur la scène. Celui-ci commence par être assis derrière les harpes, puis se lève lentement pour gagner le milieu de l'orchestre où il découvre l'archet ; attiré par les sonorités émanant de la flûte basse, il la rejoint sur le bord gauche² du devant de la scène où les deux instruments entament alors leur duo. Lorsque l'altiste revient, après une cadence virtuose, au centre de la scène, l'esprit de compétition fait lui aussi son retour ; le déploiement élégiaque du chant cède de nouveau la place à un duel avec un compétiteur pour le moins marquant : le joueur de tuba interrompt brutalement la partie du soliste en lui jetant à la figure un certain nombre de sons³. La corde d'ut cesse d'être “la mesure de toutes choses”, la voici désormais remise en cause – à l'arrière de la scène, du côté droit⁴ – par le tuba, dont la tessiture descend deux octaves plus bas. Au fil de ce que l'on peut considérer comme un “roman d'apprentissage concertant”, le soliste trouve de nouveau une échappatoire dans la fusion des sonorités, lorsqu'il se met à chanter sa partie instrumentale en plus de la jouer, cherchant par là même à défendre sa position attaquée de toutes parts. La flûte basse choisit encore une fois de le soutenir en imitant le son qu'il produit et ses diverses strates, puis le soliste se lance avec une énergie renouvelée dans une section rapide où sa virtuosité se trouve à tel point mise en avant qu'elle frise l'absurde. Pourtant, contrairement à ce que l'on observe dans certaines œuvres concertantes de Widmann, le *Viola Concerto* ne s'achève pas sur un fiasco du soliste

dont les prétentions au statut de virtuose feraient long feu : l'apothéose expressive et émotionnelle (le *climax*) est suivie d'un chant déployé sur la corde de la – l'alto n'en a pas de plus haute. Ainsi, le soliste se trouve à partir de la troisième partie au centre de l'œuvre, dominant tout d'abord l'orchestre de son jeu “artiste, virtuose”, avant d'occuper dans l'*Aria* la position d'un *primus inter pares* parmi les cordes. Pour ce faire, Antoine Tamestit⁵ a dû quitter la place qu'il occupait entre le tubiste et les huit contrebassistes pour se rendre dans le demi-cercle réservé aux cordes afin de terminer le concert à la place qui est traditionnellement celle du soliste.

L'œuvre se garde toutefois de tomber dans le piège d'une dramaturgie simpliste, qui, suivant l'adage *per aspera ad astra*⁶, marquerait le passage des bruits obtenus par le tapotement sur le corps de l'alto au son rayonnant de beauté et de chaleur, de l'individu isolé au soliste reconnu comme tel, ou bien de la râpeuse corde d'ut à l'ardente corde de la : toute forme de téléologie s'y trouve constamment remise en question. Ainsi Widmann s'emploie-t-il à subvertir l'*Aria* construite sur une ligne ascendante en lui associant la figure baroque du *passus duriusculus* (un motif chromatique descendant sur un intervalle de quarte⁷) ; après sa mélodie “stratosphérique”, le soliste finit lui-même par jouer sur la corde d'ut à vide, dont la justesse est altérée vers le bas, dans les dernières mesures de la partition, par un *glissando* dévidé avec douleur (*doloroso*) qui laisse l'œuvre s'achever *morendo*, comme expirant “sur un souffle.”

Les 24 *Duos*, originellement écrits pour violon et violoncelle, rassemblent dans un espace restreint des miniatures de caractère extrêmement différent. Malgré cette diversité, leur réunion en cycle laisse apparaître une dramaturgie élaborée avec soin, qui offre certaines analogies avec le *Viola Concerto* dans la manière de cimenter les diverses facettes de l'œuvre au moyen d'un cheminement narratif. Tels des personnages engagés dans une conversation, les deux instruments sont constamment en interaction : tantôt l'un écoute silencieusement ce que l'autre dit, tantôt ils se coupent la parole – ici à la faveur d'un échafaudage contrapuntique, là sur un ton chargé d'une intense émotion –, souvent, ils s'emparent de tel ou tel motif de danse et n'hésitent pas la plupart du temps à donner de la voix, aidés en cela par des passages virtuoses en doubles-cordes, qui, venant contraster avec certains monologues intérieurs, apportent aux discussions un surcroît d'intensité.

Le choix des duos retenus dans cet enregistrement a fait l'objet d'une étroite concertation entre Jörg Widmann et son interprète Antoine Tamestit. Bien plus que dans la sélection habituellement donnée en concert (version dite de Heidelberg), le *Lamento* y apparaît comme la pièce centrale, dans la mesure où elle reprend des éléments du langage musical baroque, mais n'en mobilise pas moins les apports de la microtonalité pour donner toute sa puissance expressive au chant funèbre qui jaillit des tréfonds de l'âme. Si le va-et-vient ludique entre l'humour et le sérieux, entre la perpétuation de la tradition comme mémoire des formes et l'expression du grotesque semble faire partie intégrante de la panoplie bariolée des 24 *Duos*, le *Lamento* manifeste tout au contraire la fragile acuité de la douleur intime.

Des contrastes similaires se font jour dans le cycle des cinq quatuors à cordes de Widmann : aux premiers pas hésitants du *Premier Quatuor*, qui pose quelques jalons constitutifs, succède la profonde gravité du *Choralquartett* (*Quatuor de Choral*), que l'on peut concevoir lui aussi comme un *lamento*, même si dans cette œuvre, le langage musical se dérobe tout d'abord aux instrumentistes : les sons doivent commencer par s'extraire d'une gangue de bruits, ce qui n'est pas sans leur donner une allure à la fois inédite et étrange. L'éclatante allégresse du *scherzo* – mouvement unique du *Troisième* (intitulé *Jagdquartett* (*Quatuor de la Chasse*)) – permet au compositeur de rompre hardiment avec l'ambiance du précédent ; mais le *Quatrième* recourt de nouveau à un tempo très lent, dont la calme pulsation à la croche est cependant marquée par une très forte concentration en évènements sonores. Dans le *Cinquième Quatuor*, les instrumentistes sont rejoints par une soprano pour présenter les innombrables fragments de *Versuch über die Fuge* [*Essai sur la fugue*]⁸. Au rebours de cet ensemble disparate qui, un peu comme les 24 *Duos*, maintient une certaine unité grâce à la présence d'une logique interne et de symétries, le *Jagdquartett* apparaît comme un pur jaillissement d'ivresse, dont l'élan dynamique, parti d'une seule cellule originelle, semble presque impossible à maîtriser.

FLORIAN HENRI BESTHORN
Traduction : Bertrand Vacher

1 NdT : La mesure 166 de la partition comporte l'indication suivante : “Totalemente libre, *molto rubato sempre*, telle une rhapsodie, totalement introverti, comme dans une féerie orientale, sons et gestes absolument non européens.”

2 NdT : Il s'agit ici du “côté jardin”, c'est-à-dire du côté gauche de la scène pour le spectateur.

3 NdT : Ces sons du tuba, marqués d'un quintuple *forte* (*con tutta la forza*), sont projetés en direction du soliste, qui, effrayé par leur puissance, se retourne vers le tubiste. Cf. mesure 253.

4 NdT : Dans la disposition de l'orchestre voulue par le compositeur, le joueur de tuba est placé au lointain, “côté cour”, c'est à dire vers le fond de la scène, du côté droit, pour le spectateur.

5 NdT : L'altiste qui interprète dans cet enregistrement la partie soliste du concerto est aussi celui qui a commandé l'œuvre à Jörg Widmann, avant de la créer le 28 octobre 2015 à la Philharmonie de Paris.

6 NdT : Locution latine signifiant “par des sentiers ardues jusqu'aux étoiles.”

7 NdT : Lié à la théorie des affects, en faveur durant la Renaissance et l'Ère baroque, le *Passus duriusculus* – littéralement : le chemin difficile, sauvage, atroce – est une figure rhétorique dont le chromatisme est souvent utilisé pour exprimer la souffrance, le deuil.

8 NdT : *Versuch über die Fuge* – tel est le titre original de ce cinquième quatuor, qui se veut selon son auteur “un essai délibéré sur la fugue, à travers un dialogue avec la voix chantée sur les paroles de la Bible : ‘Ce qui est loin, ce qui est profond, qui peut l'atteindre ? – Vanitas vanitatum omnia vanitas !’”

“Un univers sonore décanté et riche : la plénitude d’une harmonie dont l’écho viendrait du lointain...”

Entretien avec le compositeur Jörg Widmann

Jörg Widmann est l’invité des musiciens du Philharmonique d’Helsinki, avec lequel il s’apprête à jouer en tant que soliste son *Élégie* pour clarinette et orchestre. Ce 7 novembre 2017, il trouve le temps, entre deux répétitions, de répondre à mes questions et d’évoquer dans le détail sa dernière œuvre concertante, le *Viola Concerto* créé en 2015, ainsi que le lien d’amitié tissé avec Antoine Tamestit. Le cliquetis réfrigerant des instruments en train de répéter s’efface rapidement à l’évocation de la chaude sonorité de l’alto.

Jörg Widmann : 2015 aura été pour moi l’année de l’alto ! Outre ce *Viola Concerto*, j’ai écrit à l’intention du pianiste Dénes Várjon et de l’altiste Tabea Zimmermann le trio *Es war einmal (Il était une fois)*, que nous avons créé ensemble à Zürich. En dépit du traitement de l’alto qui varie grandement selon les œuvres, il s’agit sans aucun doute d’une même famille artistique : Antoine Tamestit a étudié auprès de Tabea, et dans l’absolu, ce sont tous deux mes joueurs d’alto préférés ; je me réjouis tellement d’avoir noué des liens aussi étroits avec chacun d’entre eux ! Les deux compositions possèdent un aspect très personnel qui reflète la profondeur de nos relations.

Florian Henri Besthorn : La commande du *Viola Concerto* provient, me semble-t-il, d’une requête inhabituelle.

JW : C’est certainement l’une des plus belles manières de voir le jour pour une pièce : sa genèse n’emprunte pas les circuits bien huilés de l’institution, de la maison d’édition ou d’une agence, elle prend ici sa source dans le désir exprimé par un interprète que tel compositeur puisse écrire un morceau spécialement pour lui, parce que l’instrumentiste en question a foi en son langage musical. Il y a très longtemps de cela, Antoine Tamestit m’a demandé de composer à son intention une pièce pour alto, et pourquoi pas un concerto. Il m’a écrit à ce sujet une lettre aux accents très personnels, extrêmement émouvante, où il me dévoilait son souhait d’investir la récompense qu’il venait de recevoir lors d’un concours dans une œuvre destinée à son instrument. De nombreuses années se sont écoulées – hélas ! – entre l’idée de cette commande et sa réalisation.

FHB : De nombreuses années, au cours desquelles la scène vous a réunis pour interpréter quelque trio ou d’autres pièces de musique de chambre, mais aussi le *Dritter Doppelgesang* (“Troisième Chant double”⁹) pour clarinette, alto et orchestre de Wolfgang Rihm : grâce à ces expériences partagées, vous n’avez cessé d’approfondir davantage la connaissance de vos personnalités musicales respectives – un terrain fertile pour faire fructifier et mûrir les idées qui sous-tendent le *Viola Concerto*. Quel est votre état d’esprit, lorsque vous entamez sa composition ?

JW : L’acte même de commencer est absolument essentiel, ainsi qu’on le découvre dès les premières mesures de l’œuvre. Chez moi, beaucoup de choses ne se dévoilent qu’au cours du processus de composition, comme ici l’adoption du principe selon lequel Antoine entre sur scène dépourvu d’archet, et sans avoir du tout l’air d’un soliste. Au début, il ne joue pas, il tapote son instrument. Ces sons percussifs, nous les avons mis au point ensemble, j’étais sans cesse à son écoute, puis il m’a fallu lui demander ce qu’il se passerait s’il essayait de faire telle chose ou telle autre... Une véritable fièvre d’expérimentations s’emparait de nous lorsque nous travaillions ensemble. Une telle pièce n’aurait jamais pu voir le jour sous cette forme sans son aide, sans les multiples suggestions qui sont venues enrichir le projet. Je crois qu’ensemble, nous avons (re)découvert bien des secrets de l’alto !

FHB : Au lieu de suivre un plan formel préétabli, le concerto a donc cherché sa propre voie au fur et à mesure qu’il avançait la composition. Cette quête permet-elle d’expliquer les itinérances du soliste au beau milieu de l’orchestre ?

JW : Absolument. Le parti-pris de le faire évoluer sur scène n’était pas arrêté dès le départ, c’est le processus créatif qui l’a engendré ; la raison en est la suivante : dans presque toutes les œuvres concertantes pour alto, il y a des passages où l’on n’entend pratiquement pas ou même plus du tout l’instrument soliste, même si l’orchestre s’efforce de jouer aussi doucement que possible. J’ai toujours trouvé cela regrettable, d’où la tentation d’écrire un concerto destiné à l’alto dans lequel, pour une fois, l’auditeur puisse vraiment percevoir tous les sons joués par le soliste. Il m’a donc fallu prendre la décision de confronter le soliste aux divers groupes de l’orchestre, qui joue rarement au grand complet. C’est aussi pour cette raison que j’ai imaginé par la suite d’étranges combinaisons sonores, telles que ce duo entre l’alto et la flûte basse. Ceci dit, la flûte basse fait partie, elle aussi, des instruments qu’on ne saurait jamais

assez aimer en tant que compositeur, mais dont le registre grave se retrouve presque toujours submergé par les autres instruments. C’est pourquoi j’ai décidé d’évacuer toute autre émission sonore que celle des deux instruments...

FHB : Si on laisse de côté ses divers déplacements sur la scène et leurs implications sonores, dans quelle mesure peut-on soutenir que le soliste apprend – comme le ferait le héros d’un roman d’apprentissage – à mieux se connaître lui-même et à découvrir son instrument sous un jour nouveau ?

JW : Il s’agit là d’une question importante, car ce sont justement cette quête et l’incertitude de son issue qui sont présentes dès le début de l’œuvre : à ce moment-là, le soliste ignore tout de ce qu’il va engranger en matière d’expériences et de révélations. Mais alors, à quel endroit son parcours se termine-t-il ? Il s’agit bien là de l’élément décisif : à la faveur de sa dernière station sur scène, l’altiste s’en retourne pour ainsi dire à la maison – le voici de nouveau parmi “les siens”, les instruments à cordes. Certes, il a affaire à un nombre d’instrumentistes restreint, qui, de surcroît, jouent avec des sourdines d’étude, produisant par là même un spectre harmonique extrêmement resserré, auquel s’attache cependant, selon moi, une prodigieuse beauté. En même temps, j’ai rarement écrit une partie de cordes aussi dense que celle-ci, laquelle – même en tenant compte du fait qu’Antoine possède vraiment une qualité de son pénétrante, riche en harmoniques – ne manquerait pas de couvrir tout simplement le soliste sans de telles précautions. Cette combinaison de sonorités laisse s’épanouir – tel est du moins mon souhait – une beauté singulière, poignante, dans la mesure où l’on sent tout un potentiel de développement, qui ne cesse néanmoins d’être jugulé ; un univers sonore décanté et riche : la plénitude d’une harmonie dont l’écho viendrait du lointain...

FHB : Et à la fin, le soliste se retrouve complètement lui-même, sur la corde d’ut à vide, qui, durant ses pérégrinations, lui a servi à la fois de raccordement à la terre (*earthing*) et d’ancrage. Mais les dernières mesures de la partition le contraignent à descendre cette corde vers l’extrême grave¹⁰ : comment interpréter un tel dénouement ?

JW : C’est une fin vraiment tragique. La désolation absolue règne lorsque l’altiste se met pour ainsi dire à glisser dans les régions graves du registre de la contrebasse, mais il reste tout de même cet espoir né de la beauté qu’irradie le chant d’adieu (*Abgesang*) d’un instrumentiste à cordes.

FHB : Tout porte à penser que cet anéantissement représente en même temps l’ouverture d’un nouvel espace sonore, d’une nouvelle perspective. On pourrait rapprocher ce phénomène d’un passage de la “Valse bavaroise”, dans les *24 Duos*, où le violoncelle évolue dans la tessiture du violon, tandis que celui-ci mobilise son propre registre grave pour l’accompagner. À chaque phrase, le violoncelle grimpe toujours un peu plus dans les hauteurs...

JW : Absolument, il s’agit d’un moment absurde, presque comique, et pourtant d’une bizarrerie, d’une scurrilité. À la fois musique de danse et peinture grotesque : pauvre violoncelle ! Cette pièce fait aussi la part belle aux masques et aux gestes d’acteur. Et en même temps, il en va ici comme du *Jagdquartett* : le rire nous reste en travers de la gorge lorsque le violoncelle monte de plus en plus haut.

FHB : Avant que nous n’en venions à parler du *Jagdquartett*, je voudrais faire remarquer que cet enregistrement ne propose qu’une sélection des *24 Duos* : dans une approche similaire à celle du *Viola Concerto*, où des sections disparates se fondent en une nécessaire unité, vous avez composé plusieurs fragments très dissemblables, qui, réunis, forment une chatoyante mosaïque. Est-il malgré tout possible de détacher à volonté certains duos et d’en proposer un nouvel agencement ?

JW : J’ai élaboré les deux cahiers des *Duos* selon une logique intrinsèque et pourtant, on n’en joue la plupart du temps qu’un échantillon ; de plus, nous avons affaire ici à un arrangement. Lorsque me parvient une demande d’autorisation de la part d’un arrangeur, je fais preuve d’une très grande circonspection, car mes œuvres sont écrites en toute connaissance de cause pour des instruments bien définis. Mais lorsqu’Antoine a commencé à me parler de son projet, j’ai compris qu’un artiste comme lui ne pourrait avoir qu’une approche pleine de sérieux et de sagesse. Il a arrangé un certain nombre de duos pour violon et alto, d’autres pour alto et violoncelle. Et son travail révèle une intelligence de l’œuvre tellement profonde : quelle joie de découvrir des sonorités et des combinaisons d’harmoniques aussi neuves ! La sélection de duos que découvre ici l’auditeur constitue l’aboutissement de nos longues discussions.

FHB : Un autre élément de convergence avec le *Viola Concerto* me semble être la mise en place d’une résorption de la diversité sonore, qui passe par un mouvement conscient de réduction.

JW : Exactement. Cette écriture à deux voix a en effet quelque chose d’une mise à nu ! En tant que compositeur, une telle réduction vous renvoie bien entendu au principe du contrepoint, dans le sens le plus littéral du terme : note contre note. Toute une série de duos se prêtent au jeu avec plaisir, tandis que d’autres – tel le “Lamento” – sont conçus dès le départ comme des pièces à quatre voix. De toutes mes forces, je tente d’éviter l’écriture à deux voix et de créer l’illusion d’un immense appareil de cordes. Pour atteindre ces objectifs, je privilégie le recours à la microtonalité,

9 Composée en 2004, l’œuvre fut créée l’année suivante à Minneapolis par le Minnesota Orchestra dirigé par Osmo Vänskä. Le compositeur en réalisa

10 NdT : Il s’agit des trois mesures refermant l’œuvre (mesures 422-424), au cours desquelles le soliste réalise un *glissando* de la corde d’ut vers le grave.

dont la fonction est ici tout autre que dans le *Viola Concerto*. Comme l'auditeur peut le percevoir, me semble-t-il, le rétrécissement de l'espace sonore engendre en même temps un nouveau potentiel : lorsque je prends l'intervalle de seconde mineure, associé à la plainte, pour le diviser par deux ou trois, son pouvoir expressif s'en trouve démultiplié. Ce phénomène est mis en valeur non seulement par les nuances dynamiques que j'ai inscrites dans la partition, mais aussi par la disposition selon laquelle les interprètes ne doivent pas réaliser le *vibrato* avec la main gauche, mais avec celle qui tient l'archet, comme à l'époque de la Renaissance, afin de donner plus d'intensité à l'affect *doloroso*. On arrive ici à une dimension existentielle de la souffrance, qu'Antoine a parfaitement saisie...

FHB : Dans le *Viola Concerto*, la microtonalité nous ouvre les portes d'un univers féérique, où elle peut laisser s'épanouir son caractère ludique, proche de l'improvisation. Peut-on dresser d'un point de vue général des parallèles entre votre œuvre et le "théâtre instrumental" cher à Mauricio Kagel ? Les gestes théâtralisés ne puisent-ils pas ici leur nécessité dans l'acte même d'interpréter ?

JW : En premier lieu, je trouve sans nul doute mon inspiration dans ma propre expérience d'interprète : elle m'a fait apercevoir clairement que, chez un tromboniste par exemple, la manière d'emboucher son instrument, au moment où il prépare encore le son, juste avant de prendre son inspiration, peut être perçue comme un acte théâtral. Le simple fait de jouer un instrument comporte déjà en soi une dimension théâtrale. Mais revenons à votre référence à Kagel : son théâtre instrumental, j'en ai une connaissance, pourrais-je dire, de première main, ayant beaucoup travaillé avec Wilhelm Bruck, qui fut son collaborateur dans l'élaboration de la pièce *Zwei-Mann-Orchester*¹¹. Dans le *Viola Concerto*, il me semble cependant voir apparaître autre chose, si je puis m'exprimer ainsi : l'approche y gagne encore en pouvoir poétique, dans la mesure où elle renonce à la tentation de simplement montrer – et pourtant, des doutes m'ont longtemps assailli à son sujet. Fallait-il prendre le risque de forcer l'œuvre en lui imposant une dimension extra-musicale ? Mais c'est le contraire qui se passe ici, car tout part de la musique, l'itinérance devient l'essence même de l'œuvre. Malgré tout, cette pièce reste une composition musicale : elle fonctionne aussi bien pour celui qui se contente de l'écouter chez soi, car la dramaturgie qui lui est inhérente se manifeste également dans la musique, selon des configurations diverses, en déployant parfois une énergie farouche, comme le montre l'intermède du tuba avec ses répliques rageuses.

FHB : On pourrait illustrer ce propos par un autre exemple : l'action de battre l'air avec un archet se retrouve sous des formes différentes dans plusieurs de vos œuvres. Malgré le grand déploiement de force qu'il exige, ce tournoiement rapide de l'archet ne produit au final qu'un léger bruit, très peu sonore.

JW : Jusqu'à maintenant, c'était le cas. Mais lorsque le soliste saisit son archet dans le *Viola Concerto*, il l'expose à la vue de tous, tel un objet sacré. Ce geste prend place dans un rituel : l'épée commence par être forgée, avant que l'on passe au combat dans le vide (*shadow-boxing*) qui consiste à brandir l'archet – geste martial que vient ponctuer le gong de l'Opéra de Pékin : boiing, boiing...

FHB : Cependant, l'auditeur qui écoute chez lui l'enregistrement ne perçoit que le gong, les coups d'archet lui restent invisibles...

JW : ... mais sa perception du contenu lui permet d'en saisir un élément important : la libération de l'orchestre, lorsque tout à coup, les musiciens peuvent enfin se déchaîner bruyamment dans le tutti. Voilà ce qui compte ! Dans le duo suivant entre l'alto et la flûte basse, l'oreille devine que l'on évolue vers le domaine des sentiments ; cette attirance d'ordre intime, tout comme la dimension profondément intérieure (*Innerlichkeit*) de la fin se perçoivent, même en l'absence de tout apport visuel.

FHB : Le *Jagdquartett* offre un cas de figure exactement opposé : on n'y trouve (pratiquement) pas d'indications de geste, et cependant, il me semble que l'auditeur se voit confronté à un décor imaginaire, dont le titre donne déjà une idée. Lorsque des gestes sont prescrits par la partition, ils visent avant tout à obtenir une certaine qualité de son, comme le brandissement de l'archet au début. Il en résulte une dramaturgie immanente à la musique, qui fait naître certaines images évocatrices. Qu'en pensez-vous ?

JW : L'œuvre est un scherzo, sans cesser dans le même temps de questionner ce genre, car depuis Beethoven, et tout particulièrement chez Mahler et Chostakovitch, l'*habitus* du scherzo ne peut plus se concevoir exclusivement sous l'aspect de la plaisanterie¹². Entre la farce tapageuse dans laquelle on risquerait de tomber et l'énergie brute qui se déploie ici, la frontière est assez mince.

FHB : Cela s'observe également dans le geste plurisémiologique du brandissement de l'archet, qui marque tout d'abord le signal d'un joyeux départ pour la chasse, avant de pouvoir être identifié comme le coup de grâce. Dans le *Viola Concerto*, il se trouve par contre connoté de manière très différente ; mais cet élément associant geste et sonorité joue également un rôle dans les œuvres composées entre ces deux pièces. Dans quelle mesure la composante physique d'un tel geste peut-elle être conçue comme un dénominateur commun de ces œuvres, sans oublier que le sifflement produit par un objet battant l'air semble être associé, chez vous, au souffle du musicien ?

JW : Dans le *Jagdquartett*, l'action de brandir l'archet correspond plutôt à un geste donnant aux quatre "chasseurs" le signal clair et précis du départ, que vient renforcer un échange de cris ("Hai !"). Toutefois, on observe dans le *Quatrième Quatuor* et le *Cinquième* que ce phénomène obéit désormais à des règles contrapuntiques très strictes. La hauteur des différentes notes ne constitue plus la matière première du canon, qui se nourrit à présent d'éléments tels que l'archet, l'air et le bruit, dont l'assemblage est pris en charge par tous les instruments. Loin d'être utilisé comme un simple effet, le recours aux gestes revêt ici une importance structurelle. Votre question, qui portait sur la dimension physique du phénomène, aborde un point déterminant, car mon attention se focalise ici naturellement sur le décalage constaté : ce geste martial fait naître un sifflement d'air (*Windklang*) extrêmement subtil. Au début, il s'agissait plutôt d'un effet sonore, que je n'ai cependant jamais cessé de modifier, tant et si bien qu'abandonnant son statut de simple citation, il a constamment reçu de nouvelles significations, comme par exemple l'association d'idées avec le souffle, ou également ce geste qui, dans le *Viola Concerto*, libère d'une certaine manière l'orchestre, alors même que joue un autre instrument.

Cela vaut tout aussi bien pour le fameux pizzicato "Bartók"¹³, qui ne représente pas selon moi quelque chose d'abstrait, mais tout simplement le résultat d'une force physique mise en action : la vive tension que subit la corde permet d'obtenir, en la relâchant, un son pincé qui se projette en avant. Ce qui m'intéresse ici, c'est la pesanteur, ou plutôt la tentative de s'en affranchir : je sais quelle est la tension nécessaire pour produire un pizzicato "Bartók" ; je sais quels volumes d'air l'instrumentiste doit mettre en mouvement pour arracher à sa clarinette basse (voire contrebasse) les sons les plus graves – et ces expériences me servent d'inspiration ou de contre-modèle lorsque je compose avec fougue en rêvant d'abolir toute pesanteur.

Traduction : Bertrand Vacher

11 NdT : Créée en 1973 au festival de Donaueschingen, *Zwei-Mann-Orchester* réunissait autour d'une machine-orchestre les deux hommes-orchestre Wilhelm Bruck et Theodor Ross. Leurs "nombreuses suggestions" ont joué un rôle capital dans la mise au point de l'œuvre, comme le confie Kagel dans le programme de la création française (Festival d'Automne, décembre 1973).

12 NdT : *Scherzo* signifie en italien "plaisanterie". Du point de vue musical, le terme a commencé par être appliqué à des œuvres vocales (*Scherzi musicali* de Monteverdi) avant d'investir à la fin de l'époque baroque la musique instrumentale, où il remplace de temps à autre le menuet. C'est Beethoven qui lui donne une place de choix en lui associant des effets rythmiques parfois empreints de sauvagerie.

Jörg Widmann's Viola Concerto: Navigating Disparateness

Taken in its Latin definition, the verb 'concerto' can be translated as 'I fight', 'I contest', or 'I dispute'; this usage gives no hint of the term's subsequent derivations, for instance in Italian ('consenso': agreement; 'concertare': to coordinate) and in French ('concerter': to confer; 'concéder': to concede). This semantic transformation and the resulting multiplicity of meaning form the basis of Jörg Widmann's Viola Concerto, in which the composer initially pits the soloist in isolation against the orchestral forces, before eventually letting his sonority blend in with the other instruments.

At the start, the soloist does not assume his customary place near the podium: unobtrusively, he has already positioned himself among the members of the orchestra and he now begins to sound his instrument 'almost casually, as if for himself alone'. In so doing, he does not wait for the signal from the conductor – who reacts with 'slight irritation' at this jump-start, or perhaps at the unconventional manner the solo instrument is sounded – tapping on the fingerboard and drumming his fingertips on the chinrest. The bow will first be deployed, and even then, as if by chance, only midway through the work, and treated as a 'novel' way of playing. Until that point, the first section is characterized by taps and pizzicato on the solo viola; the full sonic amplitude one would expect to hear from the soloist as well as from the orchestra is withheld. The focus remains on 'annoyance' and on imitation: if the soloist in isolation can confound the musicians on the stage, the first orchestral entry – featuring two bongo drums imitating the percussive taps of the solo line – can in turn give the soloist a 'sudden fright'. Next comes an 'exchange of blows' (percussively speaking), which culminates provisionally in measures 155-158 with the soloist symbolically picking up the bow and brandishing it in the air 'like a holy sword' toward the flute, clarinet, and double bass sections. In retaliation, 'false notes' and glissandi from those three sections serve to annoy the soloist and undermine his attempt to re-tune. But at the very moment he sounds the C string, the solo violist finds an ally in the person of bass flute player, who joins him in unison on the same note until the two instruments sound as one: we move into the second section of the work, which begins with their enchanting duet.

It is no coincidence that the starting point is on 'c' – the lowest note playable on the viola and the bass flute alike. While three other strings are common to both the viola and the violin, the C string is proof of the viola's independence. The brilliance of the E string, the highest on the violin, is counter-balanced by the veiled sound of the C string on the viola. György Ligeti in the preface to his Viola Sonata of 1991-94 characterized the sound as having a 'unique acerbity, compact, somewhat hoarse, with an aftertaste of wood, earth and tannic acid.' Rarely encountered, this color allows Widmann to enter a foreign, 'totally non-Western' sound world, in which the earlier contentiousness is forsaken in favor of a coalescing sonic unity.

To enhance the theatrical aspects of his 'naïve' exploration of the instrument and the sonic possibilities of its lowest string, Widmann assigns the soloist diverse positions on the stage, directing him to move thereto or therefrom. Initially seated behind the harp players, the soloist rises slowly and moves into the center of the orchestra, where he first discovers his bow. Attracted by the sounds coming from the bass flute, he joins the flute player in a duet at the front of stage right (i.e., audience left). After a virtuoso cadenza, the solo violist returns to the middle of the orchestra, and the competitive spirit returns with him; the elegiac song gives way to a 'duel' with a competent rival: the tuba player breaks in on the passage played by the violist and bombards him with his notes. The C string is no longer 'the measure of all things', being undercut (two octaves lower) by the tuba from the back of stage left (i.e., audience right). The outcome of this musical 'coming-of-age' narrative sees the soloist escape into sonic unity again, when he not only plays but also sings his part, in a desperate attempt to defend his position now under attack from all sides. The bass flute alone lends him support, imitating the multilayered sounds of the viola, until the soloist with renewed energy launches into a rapid passage which gives free rein to his virtuosity to an absurd degree. And yet, unlike Widmann's other works for soloist and orchestra, the Viola Concerto does not end in a defeat for the aspiring virtuoso: the ensuing climax is followed by a closing cantilena on the A string, viola's highest. In this third section of the work, the soloist is 'front and center', dominating the orchestra like any artful virtuoso, and assuming the role of 'first among equals' in the Aria played by the strings alone. At that point, leaving his position between the tubas and the eight bass players, Antoine Tamestit assumes the traditional place for the soloist, in the semi-circle formed by the string sections, and brings the concerto to a close.

The work manages to avoid the pitfalls of predictable theatrics and the clichés of 'per aspera ad astra' (through hardships to the stars): a progression from noise to beautiful tone, or from an isolated loner to an acknowledged star, or from the raspy C string to the fiery A string: each suggestion of causality is immediately questioned and examined. Widmann chooses to subvert the ascending line of the Aria by juxtaposing it with a descending chromatic figure spanning the interval of a fourth (the Baroque 'passus duriusculus'); and after his stratospheric passagework the soloist switches to the open C string, which in the last measures of the score is tuned downward in a glissando marked 'doloroso', bringing the work to a close 'with a dying breath' (*morendo*).

The 24 *Duos* (originally written for the combination of violin and cello) comprise a compact series of miniatures all very distinctive in character. Despite their differences, the cycle as a whole reveals careful planning, and bears certain resemblances to the Viola Concerto – in the way it cements various facets of the work into a unified narrative. Like two conversation partners, the two instruments take turns at listening, or speaking, or interrupting one another (expressed contrapuntally), other times reacting in emotionally charged tones, elsewhere resorting to dance rhythms, or full voice (double stops) juxtaposed with inner monologue. For this recording of selections from the full set, the choice was made after an in-depth discussion between the composer and the violist, Antoine Tamestit. Unlike the 'Heidelberg version' often heard in recitals, in the present sequence the *Lamento* movement forms the heart of the cycle, insofar as it employs both Baroque rhetoric and microtonality to intensify the expressive power of a funeral elegy. While other parts of the cycle range from humorous to earnest, from conservative to grotesque, the *Lamento* on the contrary demonstrates the acute fragility of private emotion.

Similar contrasts can be observed in Widmann's cycle of 5 string quartets. The hesitant first steps of the First Quartet, in which the composer lays the groundwork as it were, are succeeded by the profound gravity of the *Choralquartett* which itself forms a kind of lament (even if its musical language initially resembles background noise from which strange new instrumental voices emerge). The radiant joy of the Scherzo which forms the entirety of the Third Quartet (subtitled 'The Hunt Quartet') gives Widmann a chance to alter course, but the Fourth Quartet returns to a slower tempo, its steady quarter-note pulse generating a stream of new sonic events. In the Fifth Quartet, the string players are joined by a soprano, and together they present the large number of fragments from 'Versuch über die Fuge' ('An Essay on the Fugue'). Next to the disparate constituents of the Fifth Quartet (which nevertheless manages to maintain unity thanks to its internal sense of logic and symmetry, somewhat like the 24 *Duos*), the *Hunt Quartet* represents a burst of intoxication, which from a single nucleus grows into a force beyond all control.

FLORIAN HENRI BESTHORN
Translation: Mike Sklansky

*'Distilled and enriched:
Fullness of harmony, but heard from afar...'*

Interview with the composer Jörg Widmann

Jörg Widmann was a guest soloist with the Helsinki Philharmonic Orchestra in November 2017, to perform his *Elegie* for clarinet and orchestra. Between rehearsals on November 7, he took the time to speak with me at some length about his latest concerto, namely, the Viola Concerto, premiered in 2015, and about his friendship with Antoine Tamestit. The chilly clatter of instrumentalists rehearsing in the background quickly faded when the conversation turned to the warm timbre of the viola.

Jörg Widmann: 2015, that truly was the year of the viola for me! In addition to the Viola Concerto, I wrote 'Es war einmal', my trio for Tabea Zimmermann and Dénes Várjon, which the three of us premiered in Zurich. Although the viola writing is treated quite differently in each work, we have here the same artistic family, when you consider that Antoine Tamestit studied with Tabea Zimmermann, and the two of them are my absolute favorite viola players; I'm so lucky to be very close with each of them! Both compositions turned out to be very personal, heartfelt pieces...

Florian Henri Besthorn: The commission for the Concerto, as far as I'm aware, came about from an unusual request.

JW: It is certainly one of the nicest ways for a work to come into being, when instead of being instigated by an institution like an orchestra, a publisher or agency, it is a private individual, a performer who has a desire to have a piece written for him/her, out of his/her faith in the composer's voice. Antoine Tamestit had for many, many years spoken to me about wanting to have me write a viola concerto for him to play. He wrote to me very candidly in a letter which really touched me, that the monetary prize he had just received in a competition he wanted to invest in a new composition for his instrument. Quite a few years passed, unfortunately, until the idea could be realized.

FHB: Years, during which the two of you often appeared on the same stage, performing trios and other chamber pieces, but also giving performances of Wolfgang Rihm's 'Dritten Doppelgesang' (2005; 2007), and thereby becoming better acquainted with each other's musical personalities, and incubating ideas for the future concerto. What was it like then, when the work of composing finally began?

JW: The manner in which one begins is all-important, as can be heard from the very first minutes of the finished piece. For me, much is revealed in the course of composing, as here, the notion that Antoine would appear on stage carrying neither his bow nor the demeanor of a soloist. At the start, he is not even playing, he is 'drumming'! These percussive techniques, we developed them together: I did a lot of listening, and asking, what would happen when you try this or this... Quite an adventuresome partnership! – Without his extensive contribution and ideas, a work like this could never have been realized in its present form. I believe the two of us together have unlocked many of viola's (forgotten) secrets!

FHB: In lieu of following a predetermined formal plan, was the Concerto finding its own way during the composition stage? Did this also produce the idea of moving and embedding the soloist within the orchestra?

JW: Yes, his moving about the stage was not prearranged, but came out of the creative process; the reason behind it being that in nearly all works featuring a viola soloist, there comes a moment when the sound of the instrument is drowned out, no matter how quietly the orchestra is playing. I have always regretted this problem and by writing my concerto wanted at least to make an attempt to explore the theoretical possibility that every note played by the solo viola will be heard by the audience. And out of this came my decision to pit the soloist against various sections of the orchestra, and to deploy the full orchestra only sparingly. This brought about the unusual examples of scoring, for instance the duet for viola and bass flute. The bass flute is another instrument beloved of composers, whose lower register, however, is nearly always drowned out by the sound of other instruments. That's why I had to hold back any other sonority at that moment.

FHB: To what extent could the soloist – apart from shifting his position and sound space – be described as 'discovering himself' (like the hero of a coming-of-age narrative) and discovering his instrument anew?

JW: This is a key question, for in fact such a quest and uncertainty are present from the start: the soloist initially does not know his course, or what he is about to be subjected to. But where does he end up? This is the decisive point: his final position brings him home, namely, among 'his' fellow string players. Now, they are still small in number, moreover, they play with practice mutes which produces an extremely narrow harmonic spectrum: but I for one prize its considerable beauty. At the same time, I have rarely written such dense scoring for the strings, and although Antoine possesses a truly penetrating, overtone-rich timbre, there was a risk of drowning him out. This scoring brings out – at least that was my intent – an uncommon and poignant beauty, one can sense in it the potential for development which however is kept in check; distilled and enriched: the fullness of harmony, but heard from afar...

FHB: And in the end, the soloist finds that he is completely 'himself' again, playing the open C string, which during his peregrination served to ground and anchor him. Yet, in the closing measures, he tunes it downward: how is one to interpret this?

JW: A truly tragic ending! Total desolation, when the solo line plunges downward into the regions inhabited by the double bass, and yet, there remains a sense of hope, heard in the beauty of the final 'swan song' sounded by this string player.

FHB: Certainly, thereby even that 'descent' offers an opening, a new pathway into a new sound world. Similarly, one could cite a passage from the *24 Duos*, when in the 'Valse bavaroise' the cello line with each new phrase ascends higher and higher, moving into the violin's register, while the fiddle descends into its lowest register to play the accompaniment.

JW: Yes, it's a moment of absurdity, even comedy, but also bizarreness and whimsy, music for dancing and a grotesque sketch: the poor cello player! Here we are also dealing with the disguises and stock gestures of a stage play. At the same time, like in the 'Hunt Quartet', the chuckles stick in your throat, when the cello line climbs higher and higher.

FHB: Before we discuss the 'Hunt Quartet', let it be noted that the present recording features a selection from the *24 Duos*: analogous to the disparate sections which are made to fuse together as a unity in the course of the Viola Concerto, here you have composed an entire series of highly distinct snippets, which are brought together to produce a dizzying mosaic as a whole. Can one envision extracting certain movements at will to form a new sequence?

JW: I structured the Duos into two volumes according to their inherent logic, and yet in performance one mostly hears a small sampling from the set; here furthermore we present a transcription. Whenever I receive a request to sanction an arrangement, I tend to be very circumspect, because I write with a specific scoring in mind. But when I was approached by Antoine, I recognized that an artist like him would tackle the job with total commitment. In his transcription, some Duos are to be performed by violin and viola, others by viola and cello. And the result makes so much sense: it is a joy to discover a fresh combination of sonorities and juxtaposition of harmonics! Our choice of the movements which are recorded here was made after extensive discussions with one another.

FHB: Another analogy with the Viola Concerto seems to me to be the decision to limit the variety of timbres through conscious reduction.

JW: Exactly, the two-part writing is somewhat like 'self-exposure'! It immediately recalls a composer back to the basic principles of counterpoint, in a literal sense, note against note. A number of the Duos proceed in that way with relish, while others on the contrary – the 'Lamento' for one – were conceived as four-part writing from the start. With all my might, there I try to stay away from two-part writing and to create the illusion of working with a larger complement of strings. To achieve this, I resort to the use of microtonality, which functions quite differently in the Viola Concerto. I find, as the listener may hear, that by reducing the sound stage, one may find another gain: when I take the mournful interval of a minor second and divide it in two or in three, the impact is heightened. This idea is implemented not only in the dynamic markings, but also in the articulation of vibrato: not with the fingering hand, but with the bowing hand, as might have been done for 'doloroso' passages during the Renaissance. This sense of existential suffering, Antoine managed to capture it incomparably well...

FHB: In the Viola Concerto, microtonality is an entry point into a fairytale realm, in which a sense of play and improvisation abounds. Can there be a parallel between the Concerto and the so-called 'instrumental theater' of Mauricio Kagel? In other words, to what extent does the act of performing necessitate 'theatrical gestures'?

JW: In the first place, my motivation comes from my experiences as a performer, to be sure: it made me aware that for a trombone player, for instance, the way he prepares to sound his instrument, lifts it to his lips and takes a breath, can already be seen as a theatrical gesture. The ordinary task of playing an instrument is theatrical in itself. But to return to Kagel: I'm familiar with his 'instrumental theater' at first hand, having worked with Wilhelm Bruck, who was Kagel's collaborator on 'Zwei-Mann-Orchester'. But in my Viola Concerto, I reveal something else, if I can put it this way: there is a certain poetry in refusing the temptation to illustrate – although I've had my doubts in that regard: is it something extra-musical which I impose on the work...? But the opposite is true here: peregrination becomes the essence of the piece, which remains a musical composition nonetheless, it functions equally well for a listener at home, because the dramatic element is inherent in the music, in its various guises and moods, for instance in the episode with the raging tuba.

FHB: Another example we might cite: the gesture of brandishing the bow and slicing the air with it, in one way or another, it occurs in several of your works. The expenditure of energy required to execute it, in the end the sound it produces is barely above a soft whisper.

JW: Up till now, that indeed has been the case. But now in the Viola Concerto, when the soloist picks up the bow, he reveals it to everyone as a kind of sacred relic. Here he is engaged in a ritual: first 'forging the sword', then thrusting it into the air. And precisely at this martial gesture, the Chinese gong (such as used in Chinese opera) goes 'boiiing, boiiing...'

FHB: And yet, the listener at home will only hear the gong, the bow in the air will remain inaudible to him or her...

JW: ... but intuitively, he or she will understand an important point: the liberation of the orchestra, when all of a sudden, the musicians can finally erupt in a noisy 'tutti'. That's what counts. And also, in the duet between viola and bass flute that follows, the ear can detect a shift into the realm of emotions, into a more private sphere, and this feeling of deep interiority at the closing does not need a visual stimulus.

FHB: The 'Hunt Quartet' is a different case entirely: there is practically no gestural indication, but it seems to me that a listener may entertain an imaginary scenario, evoked by the work's title. When the score calls for a specific articulation, it is meant to produce a particular sound quality, like the bow slicing the air. The result, is it not a dramatic thrust and the images it evokes?

JW: The work is a scherzo, at the same time it challenges the notion of the genre, given that after Beethoven, and particularly, Mahler and Shostakovich, it can no longer be seen purely in terms of a 'jest'. There is a narrow divide between cheap slapstick and brute energy which is on display here.

FHB: This is also demonstrated by the ambiguous gesture of brandishing the bow: in another context, it could be a signal for the start of a chase; or the instrument delivering a mortal blow. In the Viola Concerto, it carries a different connotation, yet the link between gesture and sound plays a role in the works which precede it and follow the 'Hunt Quartet'. To what extent can the physical component of such a gesture be considered a common denominator in your work, considering that the sound of slicing the air for you seems to connote the breathing of a musician?

JW: In the 'Hunt Quartet', the gesture of brandishing the bow is more like a clear-cut signal to the four 'hunters' that the chase is on, reinforced by an exchange of cries: 'Hail!' In the Fourth and Fifth Quartets, very strict contrapuntal rules also govern, but instead of pitches, the canons are built on a sequence bow-air-noise, taken up by all four players in turn. Instead of being used for effect, gestures here have vital structural importance. Now, your question about the physical aspect touched on a key point, because I am naturally aware of a certain discrepancy: the martial gesture produces a very soft whistling sound. Initially, it was merely a sound effect, and I continued to refine its use; far from being a self-quotation, it received fresh significance each time, for instance, being associated with a musician's breath, or, as in the Viola Concerto, the gesture of liberating the sound of the full orchestra. The same can be said of the snap pizzicato, which for me is not something abstract, but rather the result of physical force being applied to a taut string, producing upon its release a pinched sound projected forward. What interests me is the encumbrance, or, to put it better, the effort of releasing the encumbrance: I'm aware of the tension needed to produce a snap pizzicato; am cognizant of the volume of air a player requires to reach the lowest notes on the bass (and contrabass) clarinet – and I relish the idea of composing with these challenges in mind, aiming to override them.

Translation: Mike Sklansky

Widmanns *Viola Concerto*: Die Heterogenität durchwandernd

Concerto bedeutet im Lateinischen „ich streite“, „kämpfe“ oder „disputiere“; von Zustimmung wie im italienischen „consenso“ oder dem französischen „concert“ sowie dem Verständnis des „concertare“ als „vereinbaren“ (vgl. auch franz. „concerter“ bzw. „concéder“) fehlt hier noch jegliche Spur. Dieser Bedeutungswandel und die daraus resultierenden Mehrdeutigkeiten liegen Jörg Widmanns *Viola Concerto* zugrunde, wenn zu Beginn die Bratsche isoliert gegen das Kollektiv des Orchesters ankämpft, am Ende jedoch ihren Klang mit dessen verschmelzen lässt.

Der Solist präsentiert sich nicht dem Publikum, sondern nimmt unbewandert mitten in den Orchestermusikern Platz und beginnt „für sich und wie nebenbei“ auf seinem Instrument zu spielen. Dabei wartet er jedoch nicht, bis der Dirigent bereit ist, sondern „irritiert“ diesen mit seinem Einsatz – sicherlich auch, durch seine sehr unkonventionelle Handhabung des Instrumentes: er beklopft das Griffbrett und trommelt auf dem Kinnhalter! Einen passenden Bogen wird er erst inmitten des Konzertes wie zufällig auffinden und mit dessen Hilfe ein „neues“ Saitenspiel entdecken. Bis dahin ist der erste Teil von Klopff- und Pizzicato-Klängen geprägt; die erwartete sonore Klanglichkeit bleibt ebenso vom Solisten wie auch im Orchester zunächst ausgespart. Im Fokus stehen Irritation sowie Imitation: verwirrt der isoliert agierende Solist das Podium, wird er mit dem ersten Einsatz aus dem Orchester – wenn Bongo-Klänge dessen perkussive Linie imitieren – „jäh erschrocken“. Es folgt ein „Schlagabtausch“, der vorerst darin gipfelt, dass der Bratschist mit dem aufgefundenen Bogen ab Takt 157 symbolisch auf die Orchestermitglieder eindrischt. Diese unterhöhlen daraufhin seinen Einstimm-Prozess, indem sie ihn mit „Störtönen“ und Glissandi irritieren. Doch beim Spielen der C-Saite findet der Solist eine Verbündete, die Bassflöte, die mit ihm den Ton gemeinsam – bis zur Verwechslung ähnlich – spielt; hieraus entwickelt sich der zweite Teil: ein märchenhaftes Duett.

Nicht zufällig ist der Ausgangspunkt das c, der tiefste Ton der Bratsche und der Bassflöte: teilt die Viola die anderen drei Saiten mit der Violine, kann sie auf dieser tieferen Eigenständigkeit präsentieren. Gegenüber der hohen E-Saite der Violine besitzt die C-Saite der Bratsche einen verschatteten Klang, dem etwa György Ligeti im Vorwort zu seiner Viola-Sonate (1991-94) eine „eigenartige Herbheit, kompakt, etwas heiser, mit dem Rauchgeschmack von Holz, Erde und Gerbsäure“ bescheinigt. Diese weniger geläufige Farbe nutzt Widmann, um in eine fremde, „gänzlich un-europäische“ Klangwelt zu führen, in der – statt den vorherigen Antagonismen – der verschmelzende Einklang gesucht wird.

Um die Dramaturgie vom „naiven“ Erforschen des Instrumentes zum klanghaften Aussingen auf der tiefen Viola-Saite zu unterstützen, schreibt Widmann dem Solisten diverse Positionen sowie Gänge auf der Bühne vor. Er beginnt sitzend hinter den Harfen, steht langsam auf und begibt sich in die Mitte des Orchesters, wo er den Bogen aufnimmt; angezogen vom Bassflöten-Ton schreitet er zu seiner Duettpartnerin – bzw. seinem Duettpartner – am vorderen linken Bühnenrand. Kehrt er nach einer virtuellen Kadenz wieder ins Zentrum des Podiums zurück, kehrt auch der wettstreitende Charakter wieder: statt des elegischen Aussingens steht nun abermals ein markanter Duell-Partner bereit, indem der Tubist die Linien der Solobratsche unterbricht und ihr Töne entgegenschleudert. Die C-Saite ist nicht mehr „das Maß aller Dinge“, sondern wird nun vom rechten Bühnenrand unterboten, indem der Tonraum der Viola noch über zwei Oktaven unterschritten wird. Als Ausweg dient dem Solisten in diesem „konzertanten Entwicklungsroman“ wiederum die Klangverschmelzung, wenn er seine gespielte Linie zugleich singt und dadurch seine angefochtene Position zu verteidigen versucht. Die Bassflöte unterstützt ihn abermals und imitiert seinen mehrschichtigen Klang, bevor der Bratschist mit frischer Energie in einen Vivo-Teil überleitet, in dem seine angeschlagene Virtuosität schließlich *ad absurdum* geführt zu werden droht. Entgegen anderer Solokonzerte Widmanns endet das *Viola Concerto* jedoch nicht mit einem Scheitern des Solisten am Virtuosen-Anspruch, sondern es folgt nach der Klimax ein abschließender Gesang auf der höchsten Bratschen-Saite. Der Solist steht somit ab dem dritten Teil im Mittelpunkt des Werkes, wenn er zunächst „artistisch virtuos“ das Orchester dominiert und dann in der „Aria“ als *primus inter pares* dem Streichorchester vorsteht. Von seiner Position zwischen dem Tubisten und den acht Kontrabässen hat sich Antoine Tamestit derweil nach vorne in den Streicherhalbkreis begeben, um das Konzert an der traditionellen Solistenposition zu beenden.

Dennoch handelt es sich hierbei keineswegs um eine einfache Dramaturgie, etwa vom geräuschhaften Klopfen auf dem Bratschenkorpus zum schönen warmen Ton, vom isolierten Individuum zum akzeptierten Solisten oder von der rauen C-Saite zur warmen A-Saite (*per aspera ad astra*), da jedwelche Teleologie im Werk bereits wieder hinterfragt wird. So unterlegt Widmann der nach oben strebenden Aria in den Begleitstimmen den barocken Gestus des *passus duriusculus* (einen chromatischen Abstieg) und auch der Solist endet nach seiner „Stratosphären-Melodie“ schließlich wieder auf der leeren C-Saite, die am Ende sogar noch per Wirbel-Glissando nach unten verstimmt wird und das Werk *doloroso* im *morendo* und „wie ein Hauch“ verklingt.

Die *24 Duos* (im Original für Violine und Cello) versammeln auf engem Raum Miniaturen von höchst unterschiedlichem Charakter. Dennoch ergibt sich im Zusammenhang eine fein ausgeklügelte Dramaturgie, die dem Zusammenhalten der Einzelfacetten des *Viola Concerto* durch die erzählerische Linie ähnelt. Wie Gesprächspartner reagieren die Instrumente aufeinander; mal abwartend, mal sich ins Wort fallend – einmal in kontrapunktischer Konstruktion, dann im hochemotionalen Ton –, häufig diverse Tanzcharaktere aufgreifend und zumeist ihre Stimme verstärkend, indem virtuose doppelgriffige Passagen die Gespräche mittels paralleler „innerer Monologe“ potenzieren. Auf dieser Aufnahme ist eine Kombination der Duos zusammengestellt worden, die in enger Absprache zwischen Tamestit und Widmann getroffen wurde. Stärker als in der häufig als Auswahl aufgeführten „Heidelberger Fassung“ kann darin der *Lamento*-Satz als Zentrum verstanden werden, der die Klangsprache des Barock aufgreift, jedoch mithilfe seiner Mikrotonalität den Ausdruck des innigen Trauergesangs zu intensivieren vermag. Ist das Spielen zwischen Ernst und Humor, zwischen Formwahrung der Tradition und Groteske im Panoptikum der *24 Duos* angelegt, zeigt das *Lamento* hingegen eine zerbrechliche Intensität des Privaten.

Ähnliche Kontraste sind in dem Zyklus der fünf Streichquartette Widmanns anzutreffen, wenn auf das zaghafte Beginn-Setzen des ersten der tiefe Ernst des *Choralquartetts* folgt. Kann auch dieses als *Lamento* aufgefasst werden, versagt darin den Spielern zunächst die Tonsprache, wenn sich die Klänge erst aus Geräuschkulissen schälen müssen und darauf ganz neuartig-fremd erscheinen. Das heiter anmutende Scherzo des dritten bricht übermütig mit dieser Stimmung, jedoch folgt hierauf wiederum ein sehr langsamer Satz, dessen ruhiger Achtepuls allerdings von einer extrem hohen Dichte an unterschiedlich zu erzeugenden Klängen geprägt ist. Im fünften Quartett gesellt sich zur Streicherbesetzung eine Sopranistin und gemeinsam präsentieren sie in unzähligen Fragmenten einen *Versuch über die Fuge*. Entgegen dieser Heterogenität, die – wie die *24 Duos* – von einer inhärenten Logik und Symmetrien zusammengehalten wird, erscheint das *Jagdquartett* wie ein Rausch, dessen aus einer einzelnen Keimzelle gebildeten Dynamik man kaum Herr zu werden scheint.

FLORIAN HENRI BESTHORN

„Reduziert und reich:
Fülle des Wohllauts, aber wie aus der Ferne ...“

Interview mit dem Komponisten Jörg Widmann

Jörg Widmann ist zu Gast in Helsinki, um als Solist sein Klarinettenkonzert *Elegie* zu präsentieren. Am 07. November 2017 nimmt er sich zwischen den Proben die Zeit, um mit mir ausführlich über sein jüngstes Solokonzert, das 2015 uraufgeführte *Viola Concerto*, und seine Freundschaft mit Antoine Tamestit zu sprechen. Das bitterkalte Klirren wird rasch von dem Gedanken an die warme Sonorität der Viola verdrängt.

Jörg Widmann: 2015, das war ja eigentlich mein Bratschen-Jahr! Neben dem Bratschenkonzert habe ich für Dénes Várjon und Tabea Zimmermann mein Trio *Es war einmal* geschrieben, das wir gemeinsam in Zürich uraufgeführt haben. Trotz der extrem unterschiedlichen Auseinandersetzungen mit der Viola, ist es ja eigentlich die gleiche künstlerische Familie, wenn man bedenkt, dass Antoine Tamestit bei ihr studiert hat und dass beide meine absoluten Lieblings-Bratscher sind; es ist ein solches Glück, mit beiden so verbunden zu sein! Beide Kompositionen sind ganz persönliche, innige Stücke geworden ...

Florian Henri Besthorn: Beim Auftrag für das *Viola Concerto* handelte es sich, soweit ich weiß, auch um eine ungewöhnliche Anfrage.

JW: Es ist ja eigentlich einer der schönsten Wege, wie Stücke entstehen können, wenn es nicht über Institutionen, Verlage oder Agenturen groß organisiert wird, sondern wenn ein Mensch, ein Interpret den Wunsch hat, dass ein Stück für ihn geschrieben wird, weil er an die Sprache eines Komponisten glaubt. Antoine Tamestit hat mich vor vielen, vielen Jahren darauf angesprochen, ob ich nicht ein Stück bzw. ein Bratschenkonzert für ihn schreiben könnte. Er hat mir in einem sehr persönlichen Brief, der mich wirklich sehr berührt hat, geschrieben, dass er das Preisgeld eines eben gewonnenen Wettbewerbs in eine Komposition für sein Instrument investieren wolle. Es lagen nun leider viele Jahre dazwischen, bis die Idee schließlich realisiert wurde.

FHB: Viele Jahre, in denen sie auch gemeinsam auf der Bühne standen, oft Trios und Kammermusik, aber etwa auch Wolfgang Rihms *Dritten Doppelgesang* (2004; 2007) aufführten, und sich dadurch musikalisch immer besser kennenlernen und die Ideen für das *Concerto* reifen konnten. Wie ist es dann, endlich mit dem Komponieren zu beginnen?

JW: Das Anfangen selbst ist ganz wesentlich, wie man auch am Beginn des Werkes hört: Bei mir stellt sich vieles erst während des Komponierens heraus, wie hier die Setzung, dass Antoine ohne Bogen und scheinbar gar nicht als Solist auftritt. Dann spielt er zu Beginn ja auch nicht, er klopft! Diese perkussiven Geräusche haben wir gemeinsam entwickelt: ich habe ihm viel zugehört, habe gefragt, was passiert wenn du dieses oder jenes probierst ... Eine ganz experimentierfreudige Zusammenarbeit! – Ein solches Stück hätte ohne seine vielen Hilfestellungen und Ideen gar nicht in dieser Form entstehen können. Ich glaube, wir haben beide viele Geheimnisse der Bratsche (nochmals) neu entdeckt!

FHB: Statt eines vorab konstruierten Formplans hat sich das *Concerto* also während des Komponierens seinen eigenen Weg gesucht? – Rühren daher auch die Gänge des Solisten durch das Orchester?

JW: Ja, dass er wandert, ist keine Setzung vorab, sondern aus dem Stück entstanden; der Grund hierfür ist darin zu finden, dass es in fast allen konzertanten Werken für Solobratsche Stellen gibt, in denen man die Viola kaum oder nicht hört, selbst wenn das Orchester noch so leise spielt. Ich habe das immer bedauert und wollte mit dem Stück einen Versuch unternehmen, einmal ein Bratschenkonzert zu schreiben, wo es zumindest die hypothetische Möglichkeit gibt, dass man alle gespielten Töne vom Solisten tatsächlich hört! Und das hatte dann die Entscheidung zur Folge, dass ich den Solisten mit den verschiedenen Gruppen des Orchesters konfrontieren wollte und nur selten das gesamte Orchester spielt. So kamen dann auch all diese seltsamen Mischungen zusammen, wie etwa das Duett mit der Bassflöte. Auch die Bassflöte ist ja ein Instrument, das man als Komponist nur lieben kann, was aber in seinem tiefen Register auch fast immer geschluckt wird von den anderen Instrumenten. Deshalb habe ich alles andere an Klang weggeräumt ...

FHB: Inwiefern lernt der Solist dabei, neben den diversen Klangorten und -räumen, auch sich selbst – im Sinne eines Entwicklungsromans – und sein Instrument neu kennen?

JW: Das ist eine wichtige Frage, da genau diese Suche und das Noch-nicht-Wissen am Anfang des Werkes steht; der Solist weiß am Anfang seiner Wanderung auch nicht, was er noch alles erfahren wird. Aber wo endet er? Das ist das Entscheidende: er kommt an der letzten Station eigentlich nach Hause, nämlich zu „seinen“ Streichinstrumenten. – Nun ist es ja eine sehr kleine Besetzung, die noch dazu mit Übe-Dämpfern spielt und daher ein extrem eingeschränktes Obertonspektrum präsentiert, dem ich aber eine ungeheure Schönheit zuspreche. Gleichzeitig habe ich einen so dichten Streichersatz wie selten geschrieben, der – auch wenn Antoine ja wirklich einen durchdringenden, obertonreichen Klang hat – ansonsten den Solisten einfach zudecken würde. Hier entsteht aus dem Klanggemisch – so wünsche ich es mir jedenfalls – eine eigenartige, anrührende Schönheit, denn man spürt das Potential der Entfaltung, das aber durchgehend zurückgenommen ist; reduziert und reich: Fülle des Wohllauts, aber wie aus der Ferne ...
FHB: Und am Ende kommt der Solist zudem ganz bei sich an, auf der leeren C-Saite, die ihm ja bei der Wanderschaft als Erdung und Anker diene. Aber zum Schluss stimmt er diese herab; was hat das zu bedeuten?

JW: Ein ganz fatales Ende! Etwas ganz Desolates, wenn er fast in Kontrabassregionen abrutscht, und doch bleibt zugleich diese Hoffnung durch die Schönheit dieses Streicher-Abgesangs.

FHB: Sicherlich auch dadurch, dass in diesem „Herabsinken“ ja zugleich die Eröffnung eines neuen Tonraums, eines neuen Weges enthalten ist. Vergleichend könnte man hierbei eine Stelle aus den *24 Duos* anführen, wenn in der „Valse bavaroise“ das Cello in Violin-Lage spielt, während die Geige in tiefster Lage begleitet. Und das Cello steigt mit jeder Phrase höher ...

JW: Ja, das ist ein absurder, fast komischer, doch bizarrer, skurriler Moment, eine Tanzmusik aber zugleich eine Groteske: Das arme Cello! Da sind schon auch Masken und Theatergesten, die hier vorhanden sind. Und gleichzeitig ist es ähnlich zum *Jagdquartett* doch so, dass einem das Lachen im Halse stecken bleibt, wenn das Cello höher und höher geht.

FHB: Bevor wir auf das *Jagdquartett* zu sprechen kommen, möchte ich darauf hinweisen, dass es sich hier um eine Auswahl der *Duos* handelt: Ähnlich zu den heterogenen Abschnitten im *Viola Concerto*, die sich zu einer stringenten Einheit verschmelzen, haben Sie zahlreiche – höchst diverse – „Bruchstücke“ komponiert, die gemeinsam ein schillerndes Mosaik ergeben. Können die einzelnen Sätze jedoch beliebig herausgezogen und neu kombiniert werden?

JW: Ich habe die beiden Duo-Bände nach einer inhärenten Logik aufgebaut, dennoch erklingt meistens nur eine Auswahl, und hier weiterhin noch in einer Bearbeitung. Wenn eine Anfrage für eine Bearbeitung kommt, bin ich doch sehr restriktiv, da ich einfach ganz bewusst für bestimmte Instrumente schreibe. Aber als mich Antoine angesprochen hat, da wusste ich, bei einem solchen Künstler, dass er es ernsthaft anpacken wird. Einige richtete er dann für Geige und Bratsche oder eben für Bratsche und Cello ein. Und vieles macht hier so viel Sinn und es ist eine Freude derart neue Klanglichkeiten und Oberton-Kombinationen zu entdecken! Die Auswahl für diese Aufnahme haben wir schließlich in langen Gesprächen gemeinsam getroffen.

FHB: Ein weiterer Bezug zum Bratschenkonzert ist meines Erachtens folgende Setzung: durch eine bewusste Reduktion wird die Klangvielfalt immer wieder zurückgenommen.

JW: Genau, denn diese Zweistimmigkeit ist etwas ganz Nacktes! Als Komponist wird man bei dieser Reduktion ja zurückgeworfen auf das Prinzip des Kontrapunkts – ganz wörtlich: Note gegen Note. Eine ganze Reihe der *Duos* setzt sich damit lustvoll auseinander, andere hingegen – wie etwa das „Lamento“ – sind bereits vierstimmig gedacht. Mit allen Kräften versuche ich da die Zweistimmigkeit zu vermeiden und die Imagination eines Riesen-Streicherapparates zu schaffen. Hierzu dient mir vor allem die Mikrotonalität, die ganz anders als im *Viola Concerto* eingesetzt wird. Ich denke es wird hörbar, dass durch die weitere Verengung des Tonraums zugleich eine Potenzierung stattfindet: wenn ich das Klage-Intervall der kleinen Sekunde nochmals zwei- oder dreiteile, wird der Ausdruck multipliziert! Ich habe dies nicht nur mit der eingezeichneten Dynamik verstärkt, sondern auch dadurch, dass die Interpreten nicht mit der linken Hand *vibrato* spielen sollen, sondern mit der rechten Bogenhand wie in der Renaissance das *doloroso* unterstützen. So wird es hier existentiell schmerzhaft, das hat Antoine unvergleichbar gut fühlend begriffen ...

FHB: Im Bratschenkonzert führt die Mikrotonalität hingegen in eine Märchenwelt, wobei sie etwas Spielerisches, Improvisations-Ähnliches enthält. Können generell im *Concerto* auch Parallelen zum „Instrumentalen Theater“ von Mauricio Kagel gezogen werden? Inwieweit sind die theatralen Gesten tatsächlich aus einer Notwendigkeit während des Interpretierens hervorgegangen?

JW: Zu allererst bin ich sicherlich angeregt durch das eigene Musizieren: Mir ist bewusst, dass etwa das Ansetzen des Instruments bei einem Posaunisten, noch während er den Ton vorbereitet und schließlich einatmet, bereits als theatraler Akt wahrgenommen wird. Die normale Verrichtung des Instrument-Spielens ist schon in sich theatral! Aber, nachdem Sie Kagel ansprechen: Dessen Instrumentales Theater ist mir schon deshalb aus erster Hand nahe, weil ich viel mit Wilhelm Bruck gearbeitet habe, der ja das *Zwei-Mann-Orchester* mit ihm entwickelt hat. Doch im *Viola Concerto* erscheint es mir etwas Anderes, wenn ich so sagen darf, etwas noch Poetischeres, weil es auf das bloße Zeigen verzichtet und dennoch ist es etwas, wo ich gezögert habe, wo man immer zögert, weil man denkt: Ist das nicht etwas Außermusikalisches, was ich dem Werk aufzwinge ... Aber hier war das Gegenteil der Fall, da es aus der Musik herauskam, das Wandern zum Wesen des Werkes wurde. Aber dennoch wurde das Stück als Musik komponiert und funktioniert auch für den reinen Hörer, da sich das musikimmanente Drama auch in der Musik plastisch, teilweise drastisch – wie im Tuba-Intermezzo mit seinen empörten Entgegnungen –, zeigt.

FHB: Als Beispiel kann hierfür das Dreschen des Bogens durch die Luft angeführt werden, das ja in verschiedenen Ihrer Werke in unterschiedlicher Weise aufgenommen wird. Trotz des hohen Kraftaufwandes kommt es beim raschen Schleudern des Bogens nur zu einem ganz leichten, leisen Geräusch.

JW: Bisher, ja. Aber wenn der Bratschist im *Concerto* den Bogen aufnimmt, präsentiert er ihn wie einen heiligen Gegenstand. Hier ist es ein ritueller Akt: das Schwert wird erst geschmiedet, bevor dann diese Art Schattenboxen beginnt, indem er den Bogen in die Luft wirft und genau zu diesem martialischen Schlag erklingt der Peking-Oper-Gong: Boiiing, Boiiing ...

FHB: Der Hörer nimmt jedoch nur den Gong wahr, die Bogenhiebe bleiben seinen Augen verwehrt ...

JW: ... aber inhaltlich bemerkt er zugleich etwas Wichtiges: Die Befreiung des Orchesters, wenn die Musiker plötzlich laut im Tutti agieren dürfen; und darauf kommt es an! Oder auch, dass es im darauffolgenden Duo mit der Bassflöte in einen Herzensbereich geht, es eine intime Anziehung gibt, oder diese „Innerlichkeit“ am Ende, das spürt man auch ohne die visuelle Komponente.

FHB: Beim *Jagdquartett* stellt sich gegebenenfalls genau das Gegenteil ein; es gibt (fast) keine gestischen Vorgaben, doch scheint es mir, als eröffnet sich dem Hörer eine imaginäre Szenerie, die im Titel bereits anklingt. Wenn Gesten vorgeschrieben sind, dienen sie fast ausschließlich der Klangerzeugung, wie etwa beim Bogen-Schleudern am Beginn. Daraus erwächst wohl eine musikimmanente Dramaturgie, die gewisse Bilder evoziert, oder?

JW: Das Werk ist ein Scherzo und hinterfragt doch zugleich die Gattung „Scherzo“; denn seit Beethoven, und insbesondere bei Mahler und Schostakowitsch, kann der Scherzo-Gestus ja nicht mehr als rein scherzhaft aufgefasst werden. Es ist ein schmaler Grat zwischen dem Abrutschen in einen Klamaus und der hier dargebotenen Drastik.

FHB: Dies zeigt sich auch am mehrdeutigen Gestus des Bogen-Dreschens, wenn er zunächst für den fröhlichen Aufbruch zur Jagd, dann jedoch als Todeshieb aufgefasst werden kann. Im *Viola Concerto* ist er wiederum anders konnotiert; aber auch in den dazwischen komponierten Werken spielt dieses Gesten-Klang-Element eine gewisse Rolle. Inwieweit kann die physische Komponente eines solchen Gestus als gemeinsamer Nenner der Werke aufgefasst werden, auch in Hinblick darauf, dass das Geräusch des Durch-die-Luft-Zischens bei Ihnen, wie mir scheint, mit dem Atem der Musiker konnotiert ist?

JW: Im *Jagdquartett* ist das Bogen-Schleudern eher eine Geste, ein deutliches Aufbruch-Signal der vier „Jäger“, das auch durch die „Hai“-Rufe unterstützt wird. Aber schon im vierten und dann auch im fünften Streichquartett wird dies ja ganz strengen kontrapunktischen Regeln unterworfen. Das heißt, hier folgt etwa einem Tonhöhen-Kanon ein Bogen-Luft-Geräusch-Kanon durch alle Instrumente. Statt der Handhabung als Effekt wird dieser Geste somit strukturelle Bedeutung zugesprochen. Aber mit der Frage nach dem physikalischen Aspekt treffen Sie einen wichtigen Punkt, denn es kommt mir natürlich auch auf folgende Diskrepanz an: die martialische Geste erzeugt einen ganz subtilen Wind-Klang! Zuerst war es wohl ein Klangeffekt, den ich jedoch immer weiter modifiziert habe, sodass er – über ein reines Zitat hinaus – immer weitere Bedeutungen erhalten hat, wie die Assoziation mit dem Atem oder auch die Geste, die doch irgendwie das Orchester im *Viola Concerto* befreit, während ein anderes Instrument klingt. Gleiches gilt aber beispielsweise auch für ein Bartók-Pizzicato, das für mich nichts Abstraktes sondern etwas unter physischem hohem Druck Herausgeschleudertes ist. Mich interessiert hierbei auch die Schwerkraft, besser gesagt die Überwindung der Schwerkraft: ich weiß um die Gravitation derer es bedarf, um ein Bartók-Pizzicato zu erzeugen; ich weiß um die Luftmassen, die in den Bass- und Kontrabassklarinetten bewegt werden müssen – und ich komponiere lustvoll damit und dagegen, um diese Schwerkraft aufzuheben ...

Célébré pour sa musicalité innée et sa sonorité riche et profonde, **Antoine Tamestit** est un altiste parmi les plus recherchés. Les plus grands orchestres internationaux l'invitent régulièrement à se produire en concert avec eux comme le London Symphony Orchestra, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort et ceux de la Radio Bavaroise et Danoise, l'Orchestre Royal de Stockholm, les orchestres philharmoniques de Vienne, de Radio France, des Pays-Bas et l'Orchestre Philharmonique Tchéque, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, celui de la Tonhalle de Zurich, ou encore les orchestres de la BBC.

Passionné de musique de chambre, il a fondé et joue au sein du Trio (à cordes) Zimmermann avec Frank Peter Zimmermann et Christian Poltera et forme également un trio (clarinette, alto et piano) avec Jörg Widmann et Francesco Piemontesi. Ses partenaires privilégiés sont Cédric Tiberghien, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Emmanuel Pahud, Pierre-Laurent Aimard, Gautier Capuçon, Emanuel Ax, Gidon Kremer, Nicholas Angelich, Martin Fröst ainsi que les quatuors Ebène et Hagen notamment.

Son vaste répertoire s'étend du baroque à la musique d'aujourd'hui. Jörg Widmann a écrit pour lui son *Viola Concerto* et lui en a confié la création. Antoine Tamestit a également joué *Viola*, *Viola* de George Benjamin et créé *Remnants of Songs* d'Olga Neuwrith. En compagnie de Tabea Zimmermann, il a participé à la création du *Concerto pour deux altos* de Bruno Mantovani.

Il co-dirige avec Nobuko Imai le *Viola Space Festival* de Tokyo. Né à Paris, il a étudié avec Jean Sulem, Jesse Levine et Tabea Zimmermann. Il est le lauréat de plusieurs premiers prix internationaux parmi lesquels celui des concours William Primrose, Young Concert Artists, ARD de Munich, ainsi que le Crédit Suisse Young Artists.

Antoine Tamestit joue sur l'alto Stradivarius "Mahler" de 1672 prêté par la Fondation Habisreutinger.

Jörg Widmann fait partie des artistes les plus captivants et les plus éclectiques de sa génération. Élève de Gerd Starke à Munich, mais aussi de Charles Neidich à la *Juilliard School* de New York, le clarinettiste Jörg Widmann est fréquemment invité par des orchestres de renommée internationale à donner des concerts comme soliste : il joue avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig (qui l'accueille également cette année au titre de premier compositeur en résidence), l'Orchestre National de France, l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich ou le National Symphony Orchestra de Washington, sous la direction de chefs tels que Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Kent Nagano, Sylvain Cambreling, Christoph Eschenbach et Christoph von Dohnanyi. Dans le domaine de la composition, Jörg Widmann a suivi l'enseignement de Kay Westermann, Wilfried Hiller et Wolfgang Rihm. Son œuvre créatrice a reçu de nombreuses récompenses.

Les chefs d'orchestre Daniel Barenboim, Daniel Harding, Kent Nagano, Christian Thielemann, Mariss Jansons, Andris Nelsons et Simon Rattle mettent régulièrement ses compositions au programme de leurs concerts. Des phalanges orchestrales telles que les Wiener Philharmoniker et les Berliner Philharmoniker, le New York Philharmonic, l'Orchestre de Paris, le BBC Symphony Orchestra ont créé nombre de ses œuvres, qu'ils ont inscrites à leur répertoire. L'Orchestre de Cleveland et son chef permanent Franz Welser-Möst ont engagé une collaboration artistique de longue haleine avec Jörg Widmann en tant que *Daniel R. Lewis Young Composer Fellow*. Sous la direction de Kent Nagano, une équipe de chanteurs prestigieux a assuré la création de son opéra *Babylon* au Bayerische Staatsoper de Munich, en ouverture de la saison 2012-2013. Durant la même saison, l'Alte Oper de Francfort devait lui consacrer un portrait décliné en plusieurs concerts dans la série "Aufakt" (Prélude). À l'occasion du 20^e anniversaire de l'Opéra Bastille (Paris) en 2009, Jörg Widmann composa la musique du spectacle théâtral d'Anselm Kiefer *Am Anfang*

("Au commencement"), dans lequel il intervenait sous la triple casquette de créateur, clarinettiste et chef.

En tant qu'artiste résident, Jörg Widmann a collaboré avec bon nombre d'orchestres et d'institutions comme le festival de Lucerne, les Salzburger Festspiele, les Bamberger Symphoniker ; durant la saison 2015-2016, il occupait la *creative chair* de l'Orchestre de la Tonhalle de Zurich. Mis à part l'Alte Oper de Francfort, des salles renommées telles que le Konzerthaus de Vienne et la Philharmonie de Cologne ont consacré également au compositeur une série de manifestations sous forme de "portrait".

Jörg Widmann est *Fellow* du *Wissenschaftskollegs* (Institut des hautes études) de Berlin et membre régulier de l'*Akademie der Schönen Künste* (Académie des Beaux-Arts), de la *Freie Akademie der Künste* à Hambourg (Académie libre des arts, depuis 2007), de la *Deutsche Akademie der Darstellenden Künste* (Académie allemande des arts de la scène et du film, 2007) et, depuis 2016, de l'*Akademie der Wissenschaften und der Literatur* de Mayence (Académie des sciences et de la littérature).

Le **Quatuor Signum** a étudié avec les quatuors Alban Berg, Melos et Artemis, et a bénéficié des conseils de György Kurtág, Walter Levin, Günther Pichler, Alfred Brendel, Leon Fleischer et Jörg Widmann.

L'ensemble a remporté de nombreux prix - le prix spécial du Festival de la Rheingau, Prix Paolo Borciani et, en 2009, concours internationaux de Londres et de Hambourg.

Le Quatuor Signum s'est produit à Barcelone, à Madrid, à la Laeiszhalle de Hambourg, à la Liederhalle de Stuttgart, à la Maison Beethoven à Bonn, au Konzerthaus de Dortmund, au Festival du château de Ludwigsburger, au Salon des Arts de Sofia, au festival de la Rheingau, à la Philharmonie de Essen, au Festival d'Aix-en-Provence ainsi qu'à Paris (Cité de la musique) et aux Proms à Londres. Dans le cadre du programme "New Generation" de la BBC, le Quatuor Signum s'est produit dans divers festivals anglais.

Après ses débuts remarquables à la Philharmonie de Berlin, au Konzerthaus et au Philharmonie de Berlin, à Duesseldorf (avec Leon Fleisher), à Francfort, au Gewandhaus de Leipzig, à l'Harvard Music Association de Boston ainsi qu'au Wigmore Hall de Londres et aux Proms. Il a également été invité à Paris (Musée d'Orsay et Philharmonie), au Luxembourg, à Helsinki, Stuttgart, Munich, Vienne et Amsterdam. Une nouvelle œuvre de Bruno Mantovani, écrite pour le Signum Quartett, a été commissionnée par le Wigmore Hall, le Konzerthaus Vienne, la Philharmonie Luxembourg et le Muziekgebouw Amsterdam et y a été donnée en première en 2016/2017.

Le quatuor a pour partenaires Jörg Widmann, Nils Mönkemeyer, Elisabeth Leonskaja, Daniel Ottensamer, Leonard Elschenbroich, Adrian Brendel, Christian Ihle Hadland, Eckart Runge (Quatuor Artemis), Nicolas Altstaedt, Mark Sampson et Carolin Widmann.

Les concerts du Quatuor Signum ont été diffusés par de nombreuses chaînes de télévision et de radio européennes, notamment la WDR, la NDR, la SWR, la Deutschlandfunk, la DRS, l'ORF et Arte. L'ensemble a gravé disques consacrés à Thuille, et à "Quartet movements" de Schubert, Orff, Rihm, Wolff, Ives, Puccini et Webern, ainsi qu'un disque "No.3" (Berg op. 3, Schnittke 3, Bartók 3) paru en 2013. Un disque intitulé "soundscapes" avec des œuvres de Ravel, Debussy et Adès est sorti chez Capriccio en 2015. Deux nouveaux enregistrements sont sortis récemment : un enregistrement avec les Danses hongroises (Brahms) avec Nils Mönkemeyer à l'alto chez Sony et un CD intitulé "Alla czeza" avec des œuvres de Suk, Schulhoff et Dvorak chez Capriccio.

Comme la communication dans les réseaux sociaux devient une partie intégrale de notre vie quotidienne, le Signum Quartett a créé le projet #quartweet. Le Signum Quartett a demandé à la Twitter-Community internationale de lui envoyer sur Twitter des compositions d'une longueur de 140 notes maximum : Bruno Mantovani, Sebastian Currier, Konstanz Gouri, Steven Mackey, Caroline Shaw et bien d'autre l'ont déjà fait.

L'expressivité est au cœur de la personnalité artistique du violoniste **Marc Bouchkov**. Son jeu repose sur une parfaite connaissance des œuvres et des styles, dans une recherche permanente d'authenticité de l'interprétation afin de transmettre au plus près l'essence même de la musique. Sous les doigts du jeune interprète, le timbre expressif du violon, si proche de la voix humaine, convie l'auditeur à partager ses sentiments et ses émotions.

Né en 1991 dans une famille de musiciens, Marc Bouchkov commence le violon à l'âge de cinq ans avec son grand-père Mattis Vaitisner. Un an plus tard, il donne son premier concert public. En 2001, il intègre l'Atelier de Claire Bernard au Conservatoire National Supérieur de Lyon. En 2007, il entre au CNSM de Paris dans la classe de Boris Garlitzky, généreux mentor dont les précieux conseils lui permettent de peaufiner son art. Au cours des années suivantes, il participe à de nombreux master classes et festivals, en France (Moulin d'André, Troyes et Bordeaux), en Italie (Viterbo) et aux États-Unis (New Hampshire).

Plusieurs prix internationaux jalonnent le parcours de ce jeune talent : Premier prix du réputé Concours international Henri Koch et du Concours des Jeunes concertistes européens de Leipzig (2010). La même année, il obtient son premier prix de violon au CNSM de Paris avec distinction du jury. En 2011, il remporte le Prix Edel. Finaliste du Concours Reine Elizabeth à Bruxelles (2012), il gagne le premier prix du concours international de musique de Montréal (2013). Il est également lauréat de la Fondation Juventus, créée par Monsieur Georges Gara.

La carrière de Marc Bouchkov connaît un rapide essor. Il a donné des récitals à Hambourg, au Festival de Montpellier, au Théâtre de la Ville de Paris, au Festival international Olympe de Saint-Petersbourg et à Montréal. Il multiplie les collaborations avec des orchestres de renom, tels l'Orchestre national de Belgique, l'Orchestre philharmonique royal de Liège, la Filharmonia Lodz, l'Orchestre philharmonique de Moscou et la Rheinische Philharmonie.

La saison 2014/2015 a été marquée par ses débuts avec l'Orchestre symphonique de la NDR de Hambourg. L'autre temps fort de cette saison fut l'interprétation du concerto de Brahms avec les Düsseldorfer Symphoniker, dans le cadre d'une production chorégraphique du Deutsche Oper. En décembre 2014, à l'invitation de Mariss Jansons, Marc Bouchkov a inauguré la série de concerts "Essentials" de l'orchestre royal du Concertgebouw.

Marc Bouchkov s'est produit pour la première fois en trio – avec Kian Soltani (violoncelle) et Adrien Boisseau (alto) – à la Philharmonie de Cologne, à la Beethovenhaus (Bonn) et à l'Auditorium du Louvre (Paris) en 2015/2016. Il a également donné des concerts à la Tonhalle de Zurich, aux Schubertiades de Schwarzenberg et au Printemps de Heidelberg.

Depuis octobre 2014, le jeune violoniste participe au programme "Jeunes Solistes" de l'Académie Kronberg, sous la houlette de Michaela Martin. Il est parrainé par Brigitte Feldtmann qui lui a généreusement prêté un instrument de Jean-Baptiste Vuillaume, fait à Paris en 1865.

Bruno Philippe est né en 1993 à Perpignan. Il y débute le violoncelle avec Marie-Madeleine Mille et suit régulièrement les masterclasses d'Yvan Chiffolleau. En 2008, il poursuit ses études au CRR de Paris dans la classe de Raphaël Pidoux. En 2009, il est reçu à l'unanimité au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans la classe de Jérôme Pernoo et intègre la classe de musique de chambre de Claire Désert. Par la suite, il participe aux masterclasses de David Geringas, Steven Isserlis, Gary Hoffman, Pieter Wispelwey et Clemens Hagen au Mozarteum de Salzbourg. Depuis octobre 2014, il étudie en tant que jeune soliste à la Kronberg Academy avec Frans Helmerson.

En novembre 2011, il remporte le Troisième Grand Prix ainsi que le Prix du meilleur récital au Concours international André Navarra. En septembre 2014, il remporte le Troisième prix et le prix du public au Concours International de l'ARD de Munich. Il reçoit également un Prix Spécial au Concours international Tchaïkovsky en juin 2015 ainsi qu'un Prix Spécial pour sa performance remarquable au Concours Feuermann à Berlin en novembre 2014. En 2015,

Bruno Philippe est nommé Révélation Classique de l'ADAMI et en 2016, il remporte le Prix pour la Musique de la Fondation Safran dédié au violoncelle. En 2017, il est lauréat du prestigieux concours Reine Elisabeth de Bruxelles. Bruno Philippe a été invité à se produire à la Kammersaal de la Philharmonie de Berlin, à la Cité de la Musique, au Théâtre des Bouffes du Nord, à la Salle Gaveau et la Salle Pleyel à Paris, à la Halle aux Grains à Toulouse, au Kursaal de Besançon, à l'Alte Oper à Frankfurt et à jouer avec le Bayerische Rundfunk, le Münchener Kammerorchester, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, ou encore l'Orchestre National du Capitole de Toulouse. Il s'est aussi produit au Festival Pablo Casals à Prades, au Festival de Pâques d'Aix-en-Provence, à la Folle Journée de Nantes, au Rheingau Musik Festival, au Mecklenburg-Vorpommern Festival, au Festival Radio France de Montpellier, à La Roque d'Anthéron, à la Cello Biennale d'Amsterdam, au Mozartfest Würzburg, au BR studio de Munich, Schwetzingen SWR-Festspiele, au Rheingau Musik Festival... Il a l'occasion de jouer avec des musiciens de renom : Gary Hoffman, Tabea Zimmermann, Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, David Kadouch, Alexandra Cononova, Renaud Capuçon, Jérôme Ducros, Antoine Tamestit, Sarah Nemtanu, Lise Berthaud, Christophe Coin, Jérôme Pernoo, Raphaël Pidoux, Emmanuelle Bertrand, ainsi que les Violoncelles Français ou les Dissonances (David Grimal).

En 2017, Bruno Philippe se produit en concerto notamment avec le Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt et l'Orchesterakademie du Schleswig-Holstein Musik Festival sous la direction de Christoph Eschenbach, avec l'Orchestre Dijon-Bourgogne sous la direction de Gabor Takacs-Nagy, avec l'Orchestre de la Garde Républicaine ou encore avec le Junges Sinfonieorchester Münster. Il se produit au Konzerthaus de Berlin, à l'Auditorium du Louvre à Paris, à l'Alte Oper de Francfort, à la Salle Cortot à Paris, au Festival de Pâques de Deauville, aux Chorégies d'Orange, ou encore aux Victoires de la Musique Classique à l'Auditorium de Radio-France à Paris.

Son premier disque consacré aux Sonates de Brahms, enregistré avec le pianiste Tanguy de Williencourt pour le label Evidence Classic, est sorti en 2015. En 2017, il rejoint le label harmonia mundi et sort un nouvel album Beethoven-Schubert en sonate avec Tanguy de Williencourt.

Bruno Philippe est lauréat d'une bourse de la fondation Safran pour la musique, de la fondation Raynaud-Zurfluh, de la fondation L'Or du Rhin, de l'AMOPA, de la fondation Banque Populaire et remporte en août 2014 le prix Nicolas Firmenich au festival de Verbier. Il reçoit le soutien de la Christa Verhein-Stiftung pour ses études à la Kronberg Académie.

Bruno Philippe joue un violoncelle de Carlo Tononi prêté par la Beare's International Violin Society.

Daniel Harding

Biographie disponible sur harmoniamundi.com

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Biographie disponible sur br-so.com

Noted for his profound, natural musicianship and his rich, burnished sound, **Antoine Tamestit** is one of today's most sought-after violists.

He is invited to perform with the best international orchestras, such as the London Symphony Orchestra, the Orchestre de Paris, the Frankfurt Radio Orchestra, the Bavarian and Danish Radio Orchestras, the Stockholm Royal Philharmonic, the Philharmonic Orchestras of Vienna, Radio France, the Netherlands and the Czech Philharmonic Orchestra, the Gewandhaus of Leipzig, the Zurich Tonhalle and the BBC Orchestras.

A passionate chamber musician, he has founded and plays with the (string) Trio Zimmermann with Frank Peter Zimmermann and Christian Poltera as well as a trio (clarinet, viola and piano) with Jörg Widmann and Francesco Piemontesi. Other chamber partners include Cédric Tiberghien, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Emmanuel Pahud, Pierre-Laurent Aimard, Gautier Capuçon, Emanuel Ax, Gidon Kremer, Nicholas Angelich and Martin Fröst as well as the Ebène and Hagen quartets.

His wide repertoire extends from baroque to contemporary music. Jörg Widmann wrote for him his Viola Concerto and entrusted him with the premiere. Antoine Tamestit also played *Viola*, *Viola* by George Benjamin and premiered *Remnants of Songs* by Olga Neuwirth. Together with Tabea Zimmermann, he participated in the premiere of the Concerto for two violas by Bruno Mantovani. He is joint artistic director with Nobuko Imai of the Viola Space Festival in Tokyo.

Born in Paris, he studied with Jean Sulem, Jesse Levine and Tabea Zimmermann. He is the recipient of several first international prizes, including the William Primrose, Young Concert Artists, ARD in Munich, and Credit Suisse Young Artists.

Antoine Tamestit plays on the Stradivarius Viola 'Mahler' of 1672, loaned by the Habisreutinger Foundation.

Jörg Widmann is among the most versatile and captivating artists of his generation. He studied clarinet with Gerd Starke in Munich and Charles Neidich at The Juilliard School in New York, and he performs regularly as guest soloist with renowned orchestras, such as the Leipzig Gewandhaus Orchestra (where Widmann is also its first composer-in-residence this season), Orchestre National de France, Tonhalle-Orchester Zürich, and National Symphony Orchestra in Washington, D.C., collaborating with conductors such as Daniel Barenboim, Christoph Eschenbach, and Christoph von Dohnányi.

Widmann studied composition with Kay Westermann, Wilfried Hiller, and Wolfgang Rihm, and has been awarded prestigious prizes for his works. His compositions are performed regularly by conductors Daniel Barenboim, Daniel Harding, Kent Nagano, Christian Thielemann, Mariss Jansons, Andris Nelsons, and Simon Rattle and premiered or featured by orchestras such as the Wiener and Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Orchestre de Paris, BBC Philharmonic, and many others. Widmann's appointment as Daniel R. Lewis Young Composer Fellow at The Cleveland Orchestra established an extraordinary artistic collaboration with the orchestra and its Principal Conductor Franz Welser-Möst. A premiere of his opera *Babylon* opened the 2012/13 season at Bayerische Staatsoper under the baton of Kent Nagano, who led a stellar cast. In the same season, Alte Oper Frankfurt featured Widmann's works in their composer retrospective series entitled 'Aufakt!'. The 20th-anniversary celebrations at the Opéra Bastille in 2009 saw a premiere of *Am Anfang* by Anselm Kiefer and Jörg Widmann, for which Widmann composed the music, played the clarinet, and made his debut in as conductor. Widmann's artist residencies have taken him to leading festivals and orchestras including Lucerne Festival, the Salzburger Festspiele, Bamberger Symphoniker, and Tonhalle-Orchester Zürich, where he was the creative chair for 2015/16. He has been the subject of artist retrospectives at Vienna's Konzerthaus, Cologne's Philharmonie, and New York's Carnegie Hall, where his music was featured for an entire season under the motto 'Making Music: Jörg Widmann'.

Widmann is a Fellow at the Wissenschaftskollegs in Berlin, a full member of the Bayerische Akademie der Schönen Künste in Munich, and since 2007, of the Freie Akademie der Künste in Hamburg, the Deutschen Akademie der Darstellenden Künste in Bensheim, and of the Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz since 2016.

The **Signum Quartet** has made its mark (lat. signum) on the international quartet scene by virtue of its energetic and lively interpretations, and has established itself as one of today's most exciting ensembles of its generation.

Intensive studies with the Alban Berg Quartet, Artemis Quartet and the Melos Quartet, as well as collaborations with György Kurtág, Walter Levin, Alfred Brendel, Leon Fleisher and Jörg Widmann have characterised the artistic development of the Signum Quartet, a laureate of numerous awards, among others Premio Paolo Borciani and London International String Quartet Competition. The quartet has enjoyed support from Bayer Kultur as part of its stART cultural programme and as ensemble of the BBC Radio 3 New Generation Artists scheme.

Chamber music partners of the quartet include Jörg Widmann, Nils Mönkemeyer, Elisabeth Leonskaja, Leonard Elschenbroich, Alexander Krichel, Daniel Ottensamer, Adrian Brendel, Christian Ihle Hadland, Eckart Runge, Nicolas Altstaedt, Mark Simpson and Carolin Widmann.

The quartet has performed throughout their native Germany including at the Berlin Philharmonie and Konzerthaus, Laeiszhalle Hamburg, Liederhalle Stuttgart, Frankfurt, Philharmonie Essen and Gewandhaus Leipzig and abroad: Wigmore Hall and Cadogan Hall London, Concertgebouw Amsterdam, Philharmonie de Luxembourg, as well as venues across Finland, Norway, Switzerland, France and at the Harvard Musical Association in Boston. It has appeared also at music festivals including the Schleswig-Holstein Music Festival, Rheingau Music Festival, Cheltenham Music Festival, Aldeburgh, BBC Proms, and Aix-en-Provence.

Bruno Mantovani composed a string quartet for the Signum Quartet which the ensemble recently performed in London, Frankfurt, Luxembourg and Amsterdam. Future concerts include Vienna, Cologne, as well as tours through the US, Great Britain, Switzerland, France and Spain.

In 2009, the Signum Quartet began recording for Capriccio Vienna and their first release - a CD of quartets by Ludwig Thuille - was awarded the Supersonic in Luxembourg, which they followed in 2012 with a recording of movements by Schubert, Rihm, Wolf, Ives and Orff. Their third Capriccio recording 'No.3', released in May 2013, presents quartets by Bartók, Schnittke and Berg, and was awarded the International Classical Music Award's 2014 as 'Best Chamber Music Recording'. A CD called 'soundscapes' with works by Ravel, Debussy and Adès has been released in 2015. A recording of Brahms' Hungarian Dances featuring Nils Mönkemeyer followed in the same year (Sony) and the latest CD is called 'Alla ceca' (Suk, Schulhoff, Dvorak) (Capriccio).

The Signum Quartet has launched a project called #quartet which invites composers of all ages and abilities to tweet them a short quartet of 140 notes or less on Twitter. Composers like Bruno Mantovani, Sebastian Currier, Konstantia Gourzi, Caroline Shaw, Julian Grant und Steven Mackey and many more already participated.

Marc Bouchkov's artistry is driven by expression. His violin playing is grounded not only in a thorough knowledge of the score, the historical content and the authenticity of the interpretation, but also in his belief that performance is a way to communicate directly with his listeners. The closeness of the violin's sound to the human voice is his inspiration for expressing feelings and emotions in music, turning these into a musical experience for the audience.

Marc Bouchkov was born in 1991 into a family of musicians. He received his first lessons at the age of five from his grandfather, Mattis Vaitsner. His first public appearance was just one year later. In 2001, he joined Claire Bernard's studio at the Lyon Conservatoire National Supérieur de Musique; he transferred to the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in 2007. There, he

began studies with Boris Garlitzky, who has been his mentor ever since, and offers him invaluable guidance for honing his craft. The following years saw participation in masterclasses and invitations to festivals in Moulin d'Andé, Troyes, and Bordeaux (France), Viterbo (Italy) and New Hampshire (USA). Marc Bouchkov's artistic development has been marked by numerous international prizes and awards. He won First Prize at the highly regarded Henri Koch International Violin Contest, as well as at the 2010 European Young Concert Artists Audition in Leipzig. That same year, he received the First Prize for Violin with Special Distinction from the Jury at the CNSM Paris; the prestigious Ebel Prize followed in 2011. In 2012, he was a finalist and award-winner at the 2012 Queen Elisabeth Competition in Brussels. In 2013, he won First Prize at the Montreal International Music Competition, and was named an award-winner of the Juventus Foundation created by Georges Gara.

As a concert artist, Marc Bouchkov has enjoyed a rapidly growing career. Alongside numerous recitals in Hamburg, at the Montpellier Festival, at the Théâtre de la Ville de Paris, at the International Musical Olympus Festival in St Petersburg and in Montreal, his collaborations with orchestras such as the National Orchestra of Belgium, the Liège Royal Philharmonic Orchestra of Liège, the Filharmonia Łódź, the Moscow Philharmonic Orchestra and the Staatsorchester Rheinische Philharmonie are becoming ever more extensive.

In the 2014/15 season, Marc Bouchkov made his debut with the NDR-Sinfonieorchester in Hamburg. A highlight of the season was his performance of the Brahms Violin Concerto with the Düsseldorfer Symphoniker for one of the Deutsche Oper am Rhein's ballet productions. In December 2014, upon the invitation of Mariss Jansons, Bouchkov performed the inaugural concert of the Royal Concertgebouw Orchestra's 'Essentials' series.

As a chamber musician, Marc Bouchkov performed his first concerts – along with the cellist Kian Soltani and violist Adrien Boisseau – at the Kölner Philharmonie, Beethovenhaus Bonn and Auditorium du Louvre in the 2015/16 season. Additional engagements include concerts in the Tonhalle Zürich, the Schubertiade Schwarzenberg and the Heidelberger Frühling festival.

Marc Bouchkov has studied as a Young Soloist at the Kronberg Academy with Mihaela Martin since October 2014. He is sponsored by Brigitte Feldtmann, who has provided him with a violin by Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, 1865.

Bruno Philippe was born in 1993 in Perpignan. There, he began studying the cello with Marie-Madeleine Mille and regularly attended Yvan Chiffolleau's masterclasses. In 2008, he pursued his studies at the CRR in Paris in the class of Raphaël Pidoux. In 2009 he was unanimously accepted by the Paris National Conservatory of Music and Dance in the class of Jérôme Pernoo and joined Claire Desert's chamber music class. Subsequently, he participated in the masterclasses of David Geringas, Steven Isserlis, Gary Hoffman, Pieter Wispelwey and Clemens Hagen at the Mozarteum in Salzburg. Since October 2014, he has been studying as a young soloist at the Kronberg Academy with Frans Helmerson.

In November 2011, he won the third Grand Prix and the Best recital at the André Navarra International Competition. In September 2014, he won the third prize and audience prize at the International Competition of the ARD in Munich. He won a Special Prize at the International Tchaikovsky Competition in June 2015 and the Special Prize in recognition of an outstanding performance at the Grand Prix Emmanuel Feuermann in Berlin in November 2014. In 2015, Bruno Philippe was appointed Révélation Classique of the ADAMI, and in 2016, he won the Prix pour la musique of the Safran Foundation dedicated to cello. In 2017, he is laureate of the prestigious Queen Elizabeth Competition in Brussels.

Bruno Philippe has been invited to appear at the Kammersaal of the Berlin Philharmonia, La Cité de la Musique, the Théâtre des Bouffes du Nord, Salle Gaveau and Salle Pleyel in Paris, the Halle aux Grains in Toulouse, the Kursaal in Besançon, the Alte Oper in Frankfurt and to play with the Bayerische Rundfunk, the Münchener Kammerorchester, the Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, or else the Orchestre National du Capitole, Toulouse. He has also performed at the Festival Pablo Casals in Prades, the Festival de Pâques in

Aix-en-Provence, La Folle Journée de Nantes, the Rheingau Musik Festival, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Festival Radio France de Montpellier, at La Roque d'Anthéron, the Amsterdam Cello Biennale, the Mozartfest Würzburg, the Munich BR Studio, Schwetzingen SWR-Festspiele, the Rheingau Musik Festival...

He has also had the chance to play with many renowned musicians: Gary Hoffman, Tabea Zimmermann, Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, David Kadouch, Alexandra Conounova, Renaud Capuçon, Jérôme Ducros, Antoine Tamestit, Sarah Nemtanu, Lise Berthaud, Christophe Coin, Jérôme Pernoo, Raphaël Pidoux, Emmanuelle Bertrand, as well as Violoncelles Français or Les Dissonances (David Grimal).

During the next few months, Bruno Philippe can be seen in concertos, above all with the Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt and Orchesterakademie of the Schleswig-Holstein Musik Festival conducted by Christoph Eschenbach, with the Orchestre Dijon-Bourgogne conducted by Gabor Takacs-Nagy, with the Orchestre de la Garde Républicaine or else the Junges Sinfonieorchester Münster. He will be performing at the Konzerthaus in Berlin, the Auditorium du Louvre in Paris, the Alte Oper in Frankfurt, Salle Cortot in Paris, the Festival de Pâques de Deauville, the Chorégies d'Orange, or else Les Victoires de la Musique Classique at the Auditorium de Radio-France, Paris.

His first album, devoted to Brahms's Sonatas, recorded with the pianist Tanguy de Williencourt for the Evidence Classic label, came out in 2015. In 2017 he joins the label harmonia mundi and releases a new album around Beethoven and Schubert's sonatas, with Tanguy de Williencourt.

He was also awarded scholarships from the Safran Foundation for music, the Raynaud-Zurfluh Foundation, the Rheingold Foundation, the AMOPA, the Banque Populaire Foundation, and in August 2014 won the Nicolas Firmenich prize at the Verbier Festival. He also received the support of the 'Christa Verhein-Stiftung' for his studies at the Kronberg Academy.

Bruno Philippe plays a fine Tononi cello kindly loaned to him through the Beare's International Violin Society.

Daniel Harding

Biography: harmoniamundi.com

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Biography: br-so.com

Bekannt für seine Musikalität und seine reichhaltige wie tiefe Klangfülle zählt **Antoine Tamestit** derzeit zu den gefragtesten Bratschisten. Er wird regelmäßig von den renommiertesten internationalen Orchestern eingeladen und konzertierte u.a. mit dem London Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, den Sinfonieorchestern des Hessischen, des Bayerischen und des Dänischen Rundfunks, dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, den Wiener Philharmonikern, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Radio Filharmonisch Orkest der Niederlande, dem Orchester des Gewandhaus Leipzig und der Tonhalle Zürich, der Tschechischen Philharmonie und den Orchestern der BBC.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker gründete er das (Streich) Trio Zimmermann mit Frank Peter Zimmermann und Christian Poltéra sowie ein Trio (Klarinette, Bratsche und Klavier) mit Jörg Widmann und Francesco Piemontesi. Weiterhin zählen Cédric Tiberghien, Leonidas Kavakos, Christian Tetzlaff, Emmanuel Pahud, Pierre-Laurent Aimard, Gautier Capuçon, Emanuel Ax, Gidon Kremer, Nicholas Angelich und Martin Fröst zu seinen Kammermusikpartnern wie auch das Ebène und das Hagen Quartett.

Sein umfangreiches Repertoire erstreckt sich vom Barock bis zur Zeitgenössischen Musik. Jörg Widmann schrieb für ihn sein *Viola Concerto* und vertraute ihm dessen Uraufführung an. Antoine Tamestit spielte auch *Viola*, *Viola* von George Benjamin und brachte *Remnants of Songs* von Olga Neuwirth zur Uraufführung. Gemeinsam mit Tabea Zimmermann spielte er die Uraufführung des *Konzert für zwei Bratschen* von Bruno Mantovani. Gemeinsam mit Nobuko Imai leitet er das Viola Space Festival in Tokyo.

Er wurde in Paris geboren und erhielt seine Ausbildung bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann. Erste Preise erlangte er bei zahlreichen internationalen Wettbewerben wie z.B. William Primrose, Young Concert Artists, ARD in München und Credit Suisse Young Artists.

Antoine Tamestit spielt eine Viola von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1672, die ihm von der Habisreutinger-Stiftung zur Verfügung gestellt wird.

Jörg Widmann gehört zu den aufregendsten und vielseitigsten Künstlern seiner Generation.

Ausgebildet von Gerd Starke in München und Charles Neidich an der New Yorker *Juilliard School* ist der Klarinettist Jörg Widmann regelmäßig zu Gast bei bedeutenden internationalen Orchestern, wie dem Gewandhausorchester Leipzig, dessen erster Gewandhauskomponist er in dieser Saison ist, Orchestre National de France, Tonhalle-Orchester Zürich oder National Symphony Orchestra Washington und konzertiert mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Kent Nagano, Sylvain Cambreling, Christoph Eschenbach und Christoph von Dohnányi.

Komposition studierte Jörg Widmann bei Kay Westermann, Wilfried Hiller und Wolfgang Rihm. Sein Schaffen wurde vielfach ausgezeichnet.

Dirigenten wie Daniel Barenboim, Daniel Harding, Kent Nagano, Christian Thielemann, Mariss Jansons, Andris Nelsons und Simon Rattle bringen seine Musik regelmäßig zur Aufführung. Orchester wie die Wiener und die Berliner Philharmoniker, das New York Philharmonic, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra und viele andere haben seine Musik uraufgeführt und regelmäßig in ihrem Konzertrepertoire. Mit dem Cleveland Orchestra und dessen Chefdirigenten Franz Welser-Möst verbindet ihn seit seiner Tätigkeit als *Daniel R. Lewis Young Composer Fellow* eine besondere künstlerische Zusammenarbeit. Unter der Leitung von Kent Nagano und unter Mitwirkung namhafter Sänger eröffnete die Uraufführung seiner Oper die Spielzeit 2012/13 an der Bayerischen Staatsoper München. Die Alte Oper Frankfurt widmete ihm in derselben Saison ihr Komponistenportrait „Aufakt“.

2009 wurde zum 20-jährigen Jubiläum der Pariser Opéra Bastille das Musiktheater *Am Anfang* von Anselm Kiefer und Jörg Widmann uraufgeführt. Widmann agierte hier als Komponist, Klarinettist und gab sein Debut als Dirigent.

Jörg Widmann war Residenzkünstler zahlreicher Orchester und Festivals wie dem Lucerne Festival, den Salzburger Festspielen, bei den Bamberger Symphonikern und in der Saison 2015/16 als *crative chair* des Tonhalle-Orchesters Zürich. Neben der Alten Oper Frankfurt haben ihm auch das Konzerthaus Wien und die Kölner Philharmonie in den vergangenen Jahren Komponistenportraits gewidmet – in der Carnegie Hall New York stand seine Musik unter dem Motto „Making Music: Jörg Widmann“ für eine Spielzeit im Fokus.

Widmann ist *Fellow* des Wissenschaftskollegs zu Berlin und ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, der Freien Akademie der Künste Hamburg (2007), der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste (2007) und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (2016).

Das **Signum Quartett** hat durch seine mitreißend lebendigen Interpretationen ein Zeichen [lat. signum] in der internationalen Quartettszene gesetzt und sich als eines der interessantesten Ensembles seiner Generation etabliert.

Intensive Studien mit dem Alban Berg Quartett, dem Artemis Quartett und dem Melos Quartett, sowie die Zusammenarbeit mit György Kurtág, Walter Levin, Alfred Brendel, Leon Fleisher und Jörg Widmann prägten die künstlerische Entwicklung des Signum Quartetts, das zahlreiche Preise gewonnen hat (u.a. Premio Paolo Borciani, London International String Quartet Competition) und im Rahmen des stART-Programms von Bayer Kultur und als Ensemble der BBC Radio 3 New Generation Artists gefördert wurde.

Berlin, Hamburg, München, Paris, Barcelona, Amsterdam, London, New York – das Signum Quartett ist regelmäßig auf den großen internationalen Podien und Festivals zu erleben. Nach umjubelten Gastspielen in Paris (Philharmonie), London (Wigmore Hall) und Amsterdam (Concertgebouw) war das renommierte Ensemble kürzlich mit dem ihm gewidmeten 3. Streichquartett von Bruno Mantovani in Wien, Luxemburg und Frankfurt zu hören. Zusammen mit Nils Mönkemeyer gastierte es in Hamburg und mit Paul Watkins (Emerson String Quartet) in Köln. Die nächsten Konzerte werden das Quartett u.a. nach Bonn, Frankfurt, Berlin, Italien und zur Biennale nach Amsterdam führen.

Zu den Kammermusikpartnern des Signum Quartetts zählen Jörg Widmann, Nils Mönkemeyer, Elisabeth Leonskaja, Alexander Krichel, Paul Watkins, Daniel Ottensamer, Leonard Elschenbroich, Adrian Brendel, Christian Ihle Hadland, Eckart Runge, Nicolas Altstaedt, Mark Simpson, Carolin Widmann sowie der Schauspieler Dominique Horwitz. Rundfunkanstalten im In- und Ausland übertragen regelmäßig Konzerte des Ensembles. In Zusammenarbeit mit dem Label Capriccio entstand eine Reihe vielbeachteter CDs: Nach den Einspielungen mit Quartetten von Ludwig Thuille und Quartettsätzen erfuhr die CD „No. 3“ (Berg, Bartók, Schnittke) ein überschwengliches Medienecho und wurde mit dem International Classical Music Award ausgezeichnet. Es folgten die ebenfalls sehr erfolgreichen CDs „soundscapes“ (Ravel, Debussy, Adès) und „Alla ceca“ (Suk, Schulhoff, Dvorák). Bei Sony erschien zudem eine Aufnahme mit Ungarischen Tänzen von Brahms in einer Fassung für Streichquintett mit Nils Mönkemeyer. Eine Schubert-CD wird Ende 2017 bei Pentatone veröffentlicht.

Musik bedeutet für das Signum Quartett vor allem eins: Kommunikation. Sowohl im Konzert, als auch in Schulen, Workshops und Meisterkursen geht es darum, etwas durch die Musik zu vermitteln. Da heute ein Großteil der alltäglichen Kommunikation in den sozialen Medien stattfindet, hat das Signum Quartett 2015 das einzigartige Projekt #quartweet ins Leben gerufen, um auch hier der musikalischen Kommunikation einen kreativen Raum zu schaffen. Jeder Twitter-Nutzer ist dazu aufgerufen, ein Miniaturquartett von maximal 140 Noten zu komponieren und dem Ensemble zu twittern. Vom musikbegeisterten Grundschüler bis hin zu arrivierten Komponisten wie Bruno Mantovani, Sebastian Currier, Konstantia Gourzi, Caroline Shaw, Julian Grant und Steven Mackey, haben sich weltweit bereits zahlreiche Twitter-User beteiligt. Ihre #quartweets sind nun auch „offline“ in den Konzerten des Signum Quartetts zu hören.

Der Geiger **Marc Bouchkov** ist eine Musikerpersönlichkeit von großer Ausdruckskraft. Sein Spiel gründet auf besten Kenntnissen der Werke und Stilrichtungen sowie auf der unermüdlichen Suche nach Authentizität in der Interpretation mit dem Ziel, das Wesen der Musik so genau wie möglich zu vermitteln. Mit dem überaus expressiven Klang, den der junge Interpret auf der Violine, die der menschlichen Stimme ja so gleicht, herzustellen vermag, lädt er die Zuhörer ein, Gefühle und Emotionen mit ihm zu teilen.

Bouchkov wurde 1991 in eine Musikerfamilie hineingeboren und bekam seinen ersten Geigenunterricht mit fünf Jahren von seinem Großvater Mattis Vaitner. Bereits nach einem Jahr gab er sein erstes öffentliches Konzert. 2001 wurde er im „Atelier“ von Claire Bernard am Conservatoire National Supérieur von Lyon aufgenommen, und 2007 begann seine Ausbildung am Pariser Conservatoire in der Klasse von Boris Garlitzky, der ihn großzügig förderte und dessen wertvolle Ratschläge ihm zu einer Verfeinerung seiner Interpretationskunst verhalfen. In den folgenden Jahren nahm Bouchkov an zahlreichen Meisterklassen und Festivals teil: in Frankreich (Moulin d'Andé, Troyes, Bordeaux), Italien (Viterbo) und in den USA (New Hampshire).

Viele internationale Preise prägen die Laufbahn dieses jungen Talents: 2010 erhielt er den Ersten Preis des renommierten Internationalen Wettbewerbs Henri Koch, der European Young Concert Artists Audition in Leipzig sowie seinen ersten Preis am Pariser Conservatoire, mit besonderem Lob der Jury. Ein Jahr später bekam er den Prix Edel. Er war 2012 Finalist beim Concours Musical Reine Elisabeth in Brüssel, und 2013 wurde er beim Internationalen Musikwettbewerb von Montreal mit dem Ersten Preis ausgezeichnet. Zudem ist er Preisträger der von Georges Gara gegründeten Fondation Juventus.

Die Laufbahn von Marc Bouchkov entwickelte sich rasant. Er gab Soloabende in Hamburg, beim Festival von Montpellier, am Théâtre de la Ville de Paris, beim Internationalen Festival Olympus in Sankt Petersburg und in Montreal. Zahlreich sind seine Auftritte mit bedeutenden Orchestern wie dem Orchestre national de Belgique, dem Orchestre philharmonique royal von Lüttich, der Philharmonie Lodz, dem Moskauer Philharmonischen Orchester und der Rheinischen Philharmonie.

Die Saison 2014/2015 ist geprägt von seinem Debüt mit dem NDR Sinfonieorchester in Hamburg. Ein anderer Höhepunkt jenes Jahres war die Interpretation des Violinkonzerts von Brahms mit den Düsseldorfer Symphonikern im Rahmen einer Ballettproduktion der Deutschen Oper am Rhein. Im Dezember 2014 spielte Bouchkov auf Einladung von Mariss Jansons im Eröffnungskonzert der Reihe „Essentials“ des Royal Concertgebouw Orchesters. 2015/2016 trat er erstmals im Trio auf – mit Kian Soltani (Violoncello) und Adrien Boisseau (Bratsche) –, und zwar in der Kölner Philharmonie, im Beethovenhaus Bonn und im Auditorium du Louvre in Paris. Er gab auch Konzerte in der Tonhalle Zürich, bei der Schubertiade Schwarzenberg und beim Internationalen Musikfestival Heidelberger Frühling.

Seit Oktober 2014 studiert er als Nachwuchssolist an der Kronberg Academy bei Michaela Martin. Er wird großzügig gesponsert von Brigitte Feldtmann, die ihm ein 1865 von Jean-Baptiste Vuillaume gebautes Instrument zur Verfügung stellt.

Bruno Philippe wurde 1993 in Perpignan geboren. Dort bekam er bei Marie-Madeleine Mille den ersten Cellounterricht und besuchte regelmäßig die Meisterklassen von Yvan Chiffolleau. Von 2008 an studierte er am Conservatoire à Rayonnement Régional von Paris in der Klasse von Raphaël Pidoux. 2009 wurde er auf einstimmigen Beschluss am Pariser Conservatoire in die Klasse von Jérôme Pernoo aufgenommen und trat dann auch in die Kammermusik-Klasse von Claire Désert ein. In der Folge besuchte er die Meisterkurse von David Geringas, Steven Isserlis, Gary Hoffman, Pieter Wispelwey und Clemens Hagen am Mozarteum Salzburg. Seit Oktober 2014 studiert er als Nachwuchssolist bei Frans Helmerson an der Kronberg Academy.

Im November 2011 erhielt er den Dritten Großen Preis sowie den Preis für das beste Recital beim Internationalen Wettbewerb André Navarra, im September 2014 den Dritten Preis und den Publikumspreis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München. Außerdem gewann er im Juni 2015 einen Spezialpreis beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb sowie

im November 2014 einen Spezialpreis für seine überragende Leistung beim Feuermann-Wettbewerb in Berlin. 2015 wurde er von der ADAMI als Entdeckung im Bereich Klassik gefeiert, und 2016 erhielt er den Musikpreis für Violoncello der Fondation Safran. 2017 war er Preisträger des renommierten Concours Musical Reine Elisabeth in Brüssel.

Bruno Philippe hatte Auftritte im Kammersaal der Berliner Philharmonie, in der Cité de la Musique, am Théâtre des Bouffes du Nord, in der Salle Gaveau und der Salle Pleyel in Paris, in der Halle aux Grains in Toulouse, im Kursaal von Besançon, in der Alten Oper Frankfurt, und er spielte mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Münchener Kammerorchester, dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo und dem Orchestre National du Capitole de Toulouse. Weitere Auftritte erfolgten beim Festival Pablo Casals in Prades, beim Festival de Pâques von Aix-en-Provence, bei der Folle Journée de Nantes, beim Rheingau Musik Festival, bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, beim Festival Radio France de Montpellier, in La Roque d'Anthéron, bei der Cello Biennale von Amsterdam, beim Mozartfest Würzburg, im Studio des BR in München, bei den Schwetzingen SWR Festspielen usw. Außerdem spielt er mit renommierten Musikern wie Gary Hoffman, Tabea Zimmermann, Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, David Kadouch, Alexandra Konunova, Renaud Capuçon, Jérôme Ducros, Antoine Tamestit, Sarah Nemtanu, Lise Berthaud, Christophe Coin, Jérôme Pernoo, Raphaël Pidoux, Emmanuelle Bertrand sowie mit den Violoncelles Français und den Dissonances (David Grimal).

2017 hatte Bruno Philippe Konzertauftritte mit dem hr-Sinfonieorchester Frankfurt und der Orchesterakademie des Schleswig-Holstein Musik Festivals unter der Leitung von Christoph Eschenbach, mit dem Orchestre Dijon-Bourgogne unter der Leitung von Gábor Takács-Nagy, mit dem Orchestre de la Garde Républicaine sowie dem Jungen Sinfonieorchester an der WWU Münster. Er trat im Konzerthaus Berlin auf, im Auditorium du Louvre und in der Salle Cortot in Paris, in der Alten Oper Frankfurt, beim Festival de Pâques de Deauville, bei den Chorégies d'Orange und bei den Victoires de la Musique Classique im Auditorium de Radio France in Paris.

Seine erste CD – den Sonaten von Brahms gewidmet – spielte er 2015 mit dem Pianisten Tanguy de Williencourt ein, und zwar für das Label Evidence Classic. 2017 kam er zum Label harmonia mundi und nahm mit demselben Pianisten ein neues Album mit Beethoven- und Schubertsonaten auf.

Bruno Philippe ist als Preisträger Stipendiat der Fondation Safran, der Fondation Raynaud-Zurfluh, der Fondation L'Or du Rhin, der AMOPA, der Fondation Banque Populaire, und er erhielt im August 2014 den Prix Nicolas Firmenich beim Festival von Verbier. Er genießt die Unterstützung der Christa Verhein-Stiftung für sein Studium an der Kronberg Academy.

Sein Violoncello stammt von Carlo Tononi und ist eine Leihgabe der Beare's International Violin Society.

Daniel Harding

Biographie: harmoniamundi.com

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Biographie: br-so.com



harmonia mundi musique s.a.s

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018
Avec le soutien d'Antoine Tamestit et du Crédit Suisse Young Artist Award

CO-PRODUCTION
WITH

BR
KLASSIK

Enregistrement : 3-4 mars 2016, Herkulessaal, Munich (Concerto),
22 & 30 octobre 2017, Teldex Studio Berlin (Duos et Quatuor)
Direction artistique et montage : Martin Sauer, Sebastian Braun (Concerto)
Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio, Klemens Kamp (Concerto)
Partitions : © Schott

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo digipac : © Julien Mignot

Photos livret : © Peter Meisel / BR, sauf Jörg Widmann © Marco Broggreve, Sigmund Quartett © Irene Zandel

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé en Union Européenne

harmoniamundi.com

902268