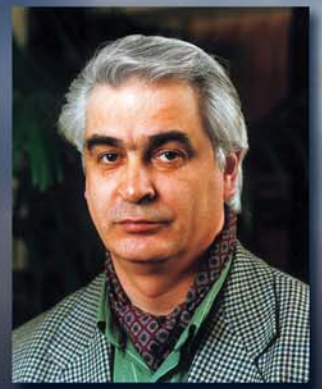
CHAN 10297 Cover.qxd 14/9/06 2:09 pm Page 1

CHAN 10297



CHANDOS

Giya Kancheli

Simi • Mourned by the Wind

Alexander Ivashkin *cello*
Russian State Symphony Orchestra
under
Valeri Polyansky

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 2



G. Anderhub/Lebrecht Music & Arts Photo Library

Giya Kancheli

Giya Kancheli (b. 1935)

1		**Simi** Bleak reflections for cello and orchestra	**26:42**
		Mourned by the Wind Liturgy in memoriam Givi Ordzhonikidze For symphony orchestra and solo cello	**38:06**
2	I	Largo	9:29
3	II	Allegro moderato	8:11
4	III	Larghetto	6:45
5	IV	Andante maestoso	13:32
			TT 64:59

Alexander Ivashkin cello
Russian State Symphony Orchestra
Valeri Polyansky

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 4

Kancheli: Simi / Mourned by the Wind

Giya Kancheli was born in Tbilisi, Georgia, in 1935 and is thus a near contemporary of the Russians Sofia Gubaidulina (b. 1931) and Alfred Schnittke (1934–1998), the Estonian Arvo Pärt (b. 1935) and the Ukrainian Valentin Silvestrov (b. 1937). His musical education, like that of those composers, benefited from the second phase of the Soviet Union's post-Stalin 'Thaw' in the late 1950s and early 1960s, when the country suddenly caught up with Western cultural trends that had been proscribed for a quarter of a century. His music, again like that of his contemporaries, has become progressively more concerned with overtly spiritual content. Unlike theirs, however, it has been profoundly influenced by the folk music of his native land: by its spirit, rather than its actual language, it should be said, since Kancheli regards this paradoxically rich yet acerbic polyphonic music as impossible to emulate and has therefore only rarely incorporated it into his compositions.

The son of a surgeon, Kancheli initially trained as a pianist. From 1959 to 1963 he studied composition at the Tbilisi Conservatory with Iona Tuskiya, himself a pupil of one of the most prominent Russian modernists of the 1920s, Vladimir Shcherbachov. From 1970 Kancheli taught composition at the same institution, and in the following year he became Musical Director of the famous Rustaveli Theatre.

During his years in his homeland, Kancheli worked closely with three prominent figures in Georgia's cultural life: the musicologist Givi Ordzhonikidze, whom he succeeded in 1984 as First Secretary of the Georgian Composers' Union; the stage producer Robert Sturua (for whom he composed a large number of incidental scores to plays by Shakespeare, Anouilh and Brecht); and the conductor Dzansug Kakhidze. His move to Berlin in 1991 was prompted by the political upheavals in Georgia following the break-up of the USSR. Since 1994 he has lived in Belgium.

Before his emigration, the backbone of Kancheli's output was formed by his seven symphonies, most of them slow-moving, single-movement structures, lasting between twenty and thirty-five minutes. Other major works include the opera *Music for the Living* (1983–84), an orchestral song-cycle, *Bright Sorrow* (1985), and a succession of large-scale works written since the 1990s. Without disowning the pared-down but essentially tonal musical language of his symphonies or their essentially meditative flow, Kancheli's works of the past fifteen years or so have adopted poetic titles that make explicit their spirituality, sorrow and sense of estrangement.

Of his methods and aims Kancheli has written:

> I fix the most important themes and the overall dramaturgical plan, but then develop note-by-note a musical discourse which should activate the listener's fantasy, and if possible transmit a sensation of beauty, durability, and light flowing from above – indeed it should suggest the feeling of a religiosity in the broadest sense, which I myself find in all music that is dear to me… I have the feeling that I am filling in a space which has been left by people who lived centuries ago and did not manage to realise all their goals.

It is not often that a musicologist inspires music of heart-rending beauty. But Givi Ordzhonikidze, apart from being editor of a well-known book on Shostakovich, was one of Kancheli's closest friends and staunchest supporters, and it was the sense of loss after his death in 1984 that prompted Kancheli to compose his 'Liturgy', **Mourned by the Wind**. The other inspiration was its dedicatee Yuri Bashmet, for this four-movement extended lament was originally for viola and orchestra. But it goes superbly on the cello too, and in this form it inevitably invites comparisons with John Tavener's *The Protecting Veil*, coincidentally composed in the same year (Tavener is one of few living composers outside the former Soviet orbit for whom Kancheli has declared his admiration).

As Kancheli's own comments confirm, the idea of liturgy is common to many of his works. But from another angle, *Mourned by the Wind* could easily have been called a symphony (as Silvestrov has entitled several of his works featuring a major concertante part). Composed before his move to the West, as a commission from the Berliner Festspiele, and taking its title from a poem by a favourite Georgian poet of the composer, Galaktion Tabidze, the piece falls into the slow-fast-slow-fast four-movement scheme favoured by Shostakovich (Second Piano Trio, First Violin Concerto) but with the structure sustained by the radically pared-down language so characteristic of Kancheli.

For all the obvious gestures of lamentation and assuaging, this is not a tear-jerking piece. The texture is for the most part quite transparent, and Kancheli constantly steers away from potentially manipulative clichés of musical mourning onto stonier paths (hear how the cello undercuts the orchestra with anxious rustlings in the third movement, for instance). The more intense the urge towards consolation, the more the sense of inconsolablity grows; and as a result the blind rage which erupts in the second and fourth movements is almost unbearably intense. The twelve-minute first movement makes much of

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 6

a simple rocking figure, as though soothing the pain of its harsh, cluster-ridden opening.

The large orchestra includes parts for five percussionists, celesta, spinet (heard a few minutes into the first movement and at the beginning of the third), piano, and bass guitar (doubling much of the bass line). The score gives the option for the piano to be electronically amplified, notably in the rifle-crack accents in the middle of the second movement.

Many of the same gestures make up the raw material of **Simi**, a title once again selected because the composer was reluctant to adopt the generic 'concerto'. The opening oscillations for the solo cello, underpinned by double bass, will recur at regular intervals. From these are derived sighing figures, repeated notes, and implacable rising scales that are occasionally compressed into tight clusters.

Although the polarisation of moods and gestures is also familiar, here Kancheli is even more fastidious in avoiding up-front statement. No sooner does the music promise a breakthrough to sweet lyricism, as it does about ten minutes in with the entry of gently downward-drifting figures on the piano, than the idea is withdrawn. And in general the piece shies away both from its crises and from its hints at redemptive resolutions.

The later stages of *Simi* draw on Kancheli's *Music for the Living*, his largely plotless opera concerning children who save the world from catastrophe. But he resists the idea that this self-quotation might be interpreted as symbolic. Be that as it may, at the general level, images of childhood and maturity, innocence and experience, are an inescapable part of Kancheli's music. Consciously or not, he seems to play out a drama between the violence of the outer world and the steady contemplative gaze of the inner world. The violence can never be counteracted, which is the tragedy his music expresses. But nor can the steady inner gaze ever be extinguished; and that is the element of hope.

© 2005 David Fanning

In the composer's own words:

Mourned by the Wind
Liturgy in memoriam Givi Ordzhonikidze

In principle any of my works could be called a 'Liturgy'. For me it is important that my music is some kind of service, or rite, but I will not go into any further detail. In general it seems to me that if in the process of the performance listeners are thinking about the religious convictions of the composer, then there is something wrong with the music.

I have already said that I do not see any great difference between earlier works of mine that I have called symphonies and those I am writing now. Both kinds may be counted as programme or 'pure' music. It is, however, just worth adding that I usually only start thinking about the title after finishing work on a piece, so to identify the heading of any of my works with their content would be inaccurate.

The sleeve of my last LP, a recording of the Liturgy produced in the USSR, is adorned with these words of Alfred Schnittke that are precious to me:

> *Mourned by the Wind* is at once simple and complex, but in no way second-hand or derivative. In it we seem to perceive an interaction of three temporal levels: metrical-dramatic time (unexpected, suddenly revived flashes of history), non-metrical or eternal time (soaring like clouds of elevated unchangeability) and summatory-concluding time (where islands of the eternal drama of mankind and the eternal distance of its unchanging tranquillity find a resolution of the personal and the supra-personal, of the subjective and the objective).
>
> Such a formal conception, for all its novelty, is perceived as an objective one, and is profoundly convincing; we momentarily perceive it as something that has always existed, but that for some reason has not been noticed by anyone before Kancheli. Here all previous judgments about form and dynamism, about tradition and innovation, lose their force; all this appears in a new light, and we will for a long time yet recognise all the uninventive novelty of this amazing composer…

By contrast with Schnittke [in his Concerto for Viola and Orchestra], I have not called my work a concerto, and in the title I even placed the 'viola solo' after 'orchestra'. This is because in my understanding a concerto is bound up with virtuosity, with demonstrating everything that a performer is capable of drawing out of his instrument. I would not be able to compose such a work, although, of course, I sometimes feel myself to be almost a sinner when I write simple horizontal lines for a Bashmet, a Rostropovich or a Kremer. However, to perform these long lines is in actual fact very difficult: they demand a specific culture of sound-production and a special sensation of timbre, the ability to make gradated *diminuendi* and to establish an entire dynamic range from *p* to *pppp*… In other words, this is also virtuosity, only without fast tempi and dazzling passages.

Of course listeners to my Liturgy (as with others of my works) may make various kinds of associations, and this is absolutely normal: on the one hand it is virtually impossible to create anything new in music, but on the other hand something new emerges nevertheless. In so far as everything has already been said by someone somehow, we live with this music and use it as a lexical resource in the same way as we use the words and idioms of our native tongue.

In the Liturgy – the only time in my instrumental works – there are four separate,

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 8

self-sufficient movements, each with its own tonality and tempo mark. I did this because everyone was accusing me of devotion to single-movement structures. It is true that when attending performances I have always asked conductors not to lower their hands in the pauses between movements, so as not to give listeners the chance to cough, blow their noses or fidget in their seats, but to play the work as though in one breath. At the Moscow premiere of the Liturgy, which took place fifteen years after its composition, at my request all the movements were played *attacca*, and I realised how much better this was. So yet again the result was a one-movement work, this one lasting forty-three minutes.

Over the years the Liturgy has been recorded by Yuri Bashmet, Kim Kashkashian and Belgian cellist France Springuel; it was at her request that I made the cello version that has since been played and recorded by other cellists, for example Alexander Ivashkin. Two ballets have been set to the music – one in Mainz, the other in Sydney.

Simi

Bleak reflections for cello and orchestra

'Simi' is the Georgian word for 'string'. A resonating string is multi-coloured, like a rainbow. However, unlike a rainbow, a string sounded by human hands acquires an infinite number of shades; its timbral spectrum is, in truth, inexhaustible…

But now and then the unbounded world of colours may carry us off into impenetrable distances, where colour loses its definition and takes on a shade of unreality. And it is this unreal timbre that strikes me as most appropriate for the repeated motivic images in my composition dedicated to Mstislav Rostropovich. It is precisely this unreal, 'other-worldly' timbre that corresponds to my 'bleak reflections'. I am not able to describe this other-worldly timbre in words, for the simple reason that I myself can only vaguely sense it.

It is well known that what a performer can do is in no way inferior to the inexhaustible fantasy of the creator and may even be a stimulus for him. It is also common knowledge that Rostropovich is capable of producing on the cello not only all imaginable sounds and their combinations, but also those far beyond the realms of the possible. This is a huge temptation for the composer… Nevertheless I found within myself the strength to resist this great temptation, and to present the eminent cellist with an extremely simple, slow, confessional composition, devoid of all external effects.

© 2005 Giya Kancheli

(From unpublished conversations with the musicologist Natalia Zeifas)

As a soloist and chamber musician **Alexander Ivashkin** has performed in more than thirty countries. He is a regular guest at many important music festivals in Europe, the United States, Japan, Australia and New Zealand, and has performed as soloist with leading orchestras all over the world. He has performed at major venues such as the Royal Festival Hall and Wigmore Hall, London, Queen's Hall, Edinburgh, Concertgebouw, Amsterdam, Philharmonic Hall, Cologne, Dvořák Hall, Prague, Great Hall of the Moscow Conservatory, Philharmonia Hall, St Petersburg and Vredenburg, Utrecht. He is one of three cellists, the others being Mstislav Rostropovich and Natalia Gutman, for whom Alfred Schnittke composed works for cello, and he has actively collaborated with numerous leading contemporary composers. He has recorded the complete works for cello by Prokofiev, Shostakovich, Rachmaninov, Schnittke, Roslavets and Tcherepnin, and in October 2004 gave the world premiere of the original version of Brahms' Double Violin Concerto in Hamburg. A Professor of Music and Head of Performance Studies at the University of London, Alexander Ivashkin is also Artistic Director of annual chamber music festivals in the city and of the Adam International Cello Festival and Competition, as well as being a teacher at summer schools worldwide.

Alexander Ivashkin plays a Joseph Guarneri cello of 1710, courtesy of the Bridgewater Trust.

The **Russian State Symphony Orchestra** was founded in 1962. Gennady Rozhdestvensky became Principal Conductor in 1981 and his energy and commitment paved the way forward for a vital new burst of creativity and achievement for the Orchestra. It has toured throughout the world, performing and recording a varied repertoire that includes all the symphonies of Bruckner and Shostakovich, and the music of Honegger, Schnittke and Vaughan Williams. Valeri Polyansky took over as Principal Conductor in 1992 and contributed to the continuing expansion of the Orchestra by successfully merging it with the Russian State Symphonic Cappella. Under his leadership it has become one of the very best Russian ensembles, alternating symphonic performances with those performed with the choir.

After graduating from the Moscow State Conservatory, **Valeri Polyansky** studied opera and symphonic conducting under Odissey Dimitriada and later under Gennady Rozhdestvensky. He began his professional career conducting at the Bolshoi Theatre, and was appointed Principal Conductor of the Russian State Symphony Orchestra in 1992. He has been Artistic Director of the

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 10

Russian State Symphonic Cappella for over twenty-five years and has led both ensembles in major productions throughout the world including Iceland, Finland, Turkey and the Far East. Under his direction their repertoire has been extended to embrace music from the baroque era through to that of contemporary composers of many nationalities. Among his numerous artistic achievements have been critically acclaimed performances of *Eugene Onegin* at the Gothenburg Musical Theatre and his appointment as Principal Conductor of the Opera Nights Festival in Gothenburg.

Natalia Pavlutskaya



Alexander Ivashkin

Kancheli: Simi / Vom Winde betrauert

Gija Kancheli wurde 1935 in Tbilisi (Tiflis) in Georgien geboren und ist damit ein naher Zeitgenosse der Russen Sofia Gubaidulina (geb. 1931) und Alfred Schnittke (1934–1998), des Esten Arvo Pärt (geb. 1935) und des Ukrainers Walentin Silwestrow (geb. 1937). Gleich diesen Komponisten profitierte auch Kancheli musikalische Ausbildung von der zweiten Phase des post-Stalinistischen "Tauwetters" in der Sowjetunion der späten 1950er und frühen 1960er Jahre, als das Land plötzlich die kulturellen Entwicklungen des Westens nachholte, die ein Vierteljahrhundert lang verboten gewesen waren. Seine Musik beschäftigt sich zunehmend mit ausgesprochen spirituellen Inhalten; auch darin gleicht er seinen Zeitgenossen. Anders als bei jenen ist sein Schaffen jedoch zutiefst von der Volksmusik seines Heimatlandes beeinflußt; hier sei allerdings ergänzt, daß dieser Einfluß sich eher auf der spirituellen Ebene manifestiert als in der eigentlichen musikalischen Sprache, denn Kancheli hält diese paradoxerweise zugleich reiche und herb-strenge polyphone Musik für unnachahmbar und hat sie daher nur selten in seine Kompositionen integriert.

Kancheli war der Sohn eines Chirurgen und absolvierte zunächst eine Ausbildung als Pianist. Von 1959 bis 1963 studierte er am Tifliser Konservatorium Komposition bei Iona Tuskija, der selbst wiederum Schüler von Wladimir Shcherbachow gewesen war, einem der prominentesten russischen Modernisten der 1920er Jahre. Ab 1970 lehrte Kancheli selbst am Konservatorium Komposition, und im folgenden Jahr wurde er Musikdirektor des berühmten Rustaweli-Theaters.

Während der Jahre, die er in seiner Heimat verbrachte, arbeitete Kancheli eng mit drei herausragenden Persönlichkeiten des georgischen Kulturlebens zusammen – mit dem Musikwissenschaftler Giwi Ordzhonikidze, dessen Nachfolger als Erster Sekretär des georgischen Komponistenverbands er 1984 wurde, mit dem Theaterregisseur Robert Sturua (für den er eine große Zahl von Gelegenheitsmusiken zu Schauspielen von Shakespeare, Anouilh und Brecht schrieb), und mit dem Dirigenten Dzansug Kakhidze. 1991 veranlaßten ihn die durch die Auflösung der UdSSR bedingten politischen Unruhen in Georgien, seinen Wohnsitz nach Berlin zu verlegen. Seit 1994 lebt er in Belgien.

Vor seiner Emigration standen im Zentrum von Kancheli Schaffen seine sieben Sinfonien, meist langsam voranschreitende einsätzige

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 12

Strukturen, die zwischen zwanzig und fünfunddreißig Minuten lang sind. Andere größere Werke umfassen die Oper *Musik für die Lebenden* (1983/84), einen orchestralen Liederzyklus mit dem Titel *Strahlende Trauer* (1985) und eine Reihe von großdimensionierten Werken, die seit den 1990er Jahren entstanden sind. Ohne sich von der reduzierten, im Grunde jedoch tonalen Musiksprache und dem essentiell meditativen Fluß seiner Sinfonien distanzieren zu wollen, hat Kancheli für seine Kompositionen der vergangenen rund fünfzehn Jahre poetische Titel gewählt, die ihre Spiritualität, ihre Trauer und ihr Gefühl der Entfremdung veranschaulichen.

Kancheli hat über seine Methoden und Ziele folgendes geschrieben:

> Ich fixiere die wichtigsten Themen und den dramaturgischen Grundplan, doch dann entwickle ich Note für Note einen musikalischen Diskurs, der die Phantasie des Hörers anregen und möglichst einen Eindruck von Schönheit, Beständigkeit und von oben fließendem Licht vermitteln sollte – ja eigentlich sollte er im weitesten Sinne ein Gefühl von Religiosität suggerieren, das ich in jeder Musik finde, die mir lieb und wert ist … Ich habe den Eindruck, einen Raum auszufüllen, der von Menschen zurückgelassen worden ist, die vor vielen Jahrhunderten lebten und denen es nicht gelungen ist, alle ihre Ziele zu verwirklichen.

Es kommt nicht oft vor, daß ein Musikwissenschaftler jemanden zu Musik von herzzerreißender Schönheit inspiriert. Doch Giwi Ordzhonikidze, der Herausgeber eines einschlägigen Buches über Schostakowitsch, gehörte zu Kancheli engsten Freunden und treuesten Anhängern, und es war das Gefühl von Verlust nach seinem Tod im Jahre 1984, das Kancheli veranlaßte, seine "Liturgie" **Vom Winde betrauert** zu komponieren. Ein weiterer Impuls kam von dem Widmungsträger Juri Baschmet, denn dieses ausgedehnte viersätzige Lamento war ursprünglich für Bratsche und Orchester geschrieben. Es läßt sich jedoch auch hervorragend auf dem Violoncello ausführen, und in dieser Form regt es unausweichlich Vergleiche mit John Taveners *The Protecting Veil* an, das zufällig in demselben Jahr entstand (Tavener ist einer der wenigen zeitgenössischen Komponisten außerhalb des Einflußbereichs der ehemaligen Sowjetunion, für den Kancheli seine Bewunderung zum Ausdruck gebracht hat).

Wie Kanchelis eigene Kommentare bestätigen, ist der liturgische Gedanke vielen seiner Werke gemein. Aus einem anderen Blickwinkel hätte man *Vom Winde betrauert* leicht auch als Sinfonie bezeichnen können (wie Silwestrow viele seiner Werke betitelte, die eine prominente konzertante Partie enthalten). Die Komposition entstand vor seinem Umzug in den Westen als Auftragswerk für die Berliner Festspiele; der Titel entstammt dem Gedicht eines von dem Komponisten besonders geschätzten georgischen Dichters namens Galaktion Tabidze. Das Stück folgt dem von Schostakowitsch (Zweites Klaviertrio, Erstes Violinkonzert) bevorzugten viersätzigen Schema langsam-schnell-langsam-schnell, allerdings wird die Satzstruktur hier unterstützt von der für Kancheli so typischen radikal reduzierten musikalischen Sprache.

Trotz all seiner offensichtlichen Gesten des Klagens und der Besänftigung ist dies nicht ein Werk, das zu Tränen rühren soll. Die Satzstruktur ist meist recht transparent und Kancheli weicht immer wieder vor potentiell manipulativen Klischees der musikalischen Trauer zu steinigeren Pfaden aus (man achte zum Beispiel darauf, wie das Violoncello im dritten Satz das Orchester mit bangem Rascheln unterhöhlt). Je intensiver das Bedürfnis nach Trost wird, desto stärker wird auch das Gefühl der Untröstlichkeit; daher erreicht die im zweiten und vierten Satz herausbrechende blinde Wut eine fast unerträgliche Intensität. Der zwölfminütige erste Satz beschäftigt sich ausgiebig mit einer einfachen Wiegebewegung, als wolle er den Schmerz seines harschen, Cluster-reichen Beginns beschwichtigen.

Das große Orchester enthält Partien für fünf Schlagzeuger, Celesta, Spinett (das einige Minuten nach Beginn des ersten und zu Anfang des dritten Satzes zu hören ist), Klavier und Baßgitarre (die einen Großteil der Baßstimme verdoppelt). Die Partitur erwähnt die Möglichkeit, das Klavier elektronisch zu verstärken, vor allem in den Gewehrschuß-artigen Akzenten in der Mitte des zweiten Satzes.

Zahlreiche ähnliche Gesten bilden auch das Rohmaterial von **Simi**, einem Titel, der wiederum gewählt wurde, weil der Komponist zögerte, den generischen Begriff "Konzert" zu verwenden. Das vom Kontrabaß gestützte anfängliche Oszillieren des solistischen Violoncellos kehrt in regelmäßigen Abständen wieder. Von ihm leiten sich Seufzerfiguren, Tonrepetitionen und unversöhnliche aufsteigende Skalen ab, die gelegentlich zu dichten Clustern zusammengepreßt werden.

Obwohl die Polarisierung von Stimmungen und Gesten ebenfalls vertraut ist, ist Kancheli hier sogar noch mehr darum bemüht, jegliche direkte Aussage zu vermeiden. Gerade verspricht die Musik einen Durchbruch zu zarter Lyrik – wie sie es nach etwa zehn Minuten mit dem Eintreten sanft abwärtsgleitender Figuren im Klavier tut –, da wird dieser Gedanke schon zurückgezogen. Überhaupt scheut das Stück sowohl vor seinen

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 14

Krisen als auch vor seinen Hinweisen auf rettende Auflösungen zurück.

Die späteren Stadien von *Simi* verwenden Material aus Kanchelis *Musik für die Lebenden*, seiner weitgehend handlungslosen Oper über Kinder, die die Welt vor der Katastrophe retten. Ihm widerstrebt jedoch der Gedanke, daß man diesem Selbstzitat symbolische Bedeutung beimessen könnte. Wie dem auch sei, auf einer allgemeinen Ebene sind Bilder von Kindheit und Reife, Unschuld und Erfahrung stets ein unausweichlicher Bestandteil von Kanchelis Musik. Bewußt oder unbewußt scheint er ein Drama zwischen der Gewalttätigkeit der äußeren Welt und der beständig kontemplativen Betrachtung der inneren durchzuspielen. Der Gewalt gibt es nichts entgegenzusetzen, und hierin liegt die von seiner Musik zum Ausdruck gebrachte Tragik. Noch kann jedoch der beständige innere Blick jemals ausgelöscht werden; und hierin liegt das Element der Hoffnung.

© 2005 David Fanning

Übersetzung: Stephanie Wollny

In den eigenen Worten des Komponisten:

Vom Winde betrauert

Liturgie in Memoriam Givi Ordzhonikidze

Im Prinzip könnte man jedes meiner Werke als "Liturgie" bezeichnen. Für mich ist es wichtig, daß meine Musik eine Art Andacht oder Ritus ist, ich möchte da aber nicht weiter ins Detail gehen. Insgesamt scheint mir, daß, wenn Hörer sich während einer Aufführung Gedanken über die religiösen Überzeugungen des Komponisten machen, mit der Musik etwas nicht stimmt.

Ich habe bereits gesagt, daß ich keinen großen Unterschied sehe zwischen früheren Werken von mir, die ich als Sinfonien bezeichnet habe, und dem, was ich jetzt schreibe. Beide Arten können gleichermaßen als programmatische und als "reine" Musik angesehen werden. Es ist allerdings sinnvoll, hier noch ergänzend hinzuzufügen, daß ich gewöhnlich über den Titel erst dann nachzudenken beginne, wenn ich meine Arbeit an einem Stück beendet habe; es wäre daher irreführend, den Titel irgendeines meiner Werke mit dem Inhalt zu identifizieren.

Die Plattenhülle meiner letzten LP, eine in der Sowjetunion produzierte Einspielung der Liturgie, enthält die folgenden Worte Alfred Schnittkes, die mir teuer sind:

> *Vom Winde betrauert* ist zugleich einfach und komplex, jedoch keinesfalls unoriginell oder epigonal. Wir scheinen in dem Werk die Wechselwirkung von drei verschiedenen Zeitebenen zu beobachten: metrisch-dramatische Zeit (unerwartete, plötzlich wiederbelebte historische Blitzlichter), nicht-metrische oder ewige Zeit (wolkengleich in erhabener Unveränderlichkeit schwebend) und zusammenfassend-abschließende Zeit (wo Inseln des ewigen menschlichen Dramas und der ewigen Distanz seiner unveränderlichen Ruhe eine Auflösung des Persönlichen und Über-Persönlichen, des Subjektiven und Objektiven finden).
>
> Eine solche formale Konzeption wird trotz ihrer Neuheit als objektiv empfunden und ist zutiefst überzeugend; wir sehen sie augenblicklich als etwas, das schon immer existiert hat, das jedoch aus irgendeinem Grund vor Kancheli noch von niemandem bemerkt worden ist. Sämtliche früheren Urteile über Form und Dynamik, über Tradition und Innovation verlieren hier ihre Kraft; all dies erscheint in einem neuen Licht, und wir werden noch lange die nicht-erfinderische Neuheit dieses erstaunlichen Komponisten erkennen …

Anders als Schnittke [in dessen Konzert für Bratsche und Orchester] habe ich meine Komposition nicht als Konzert bezeichnet, und im Titel habe ich das "Bratsche solo" sogar hinter "Orchester" plaziert. Das liegt daran, daß es meinem Verständnis nach bei einem Konzert immer um Virtuosität geht, um die Demonstration all dessen, was ein Spieler aus seinem Instrument herausholen kann. Ich könnte ein solches Werk nicht komponieren, obwohl ich natürlich manchmal das Gefühl habe, mich zu versündigen, wenn ich für einen Baschmet, einen Rostropowitsch, einen Kremer einfache horizontale Linien schreibe. Allerdings ist die Ausführung dieser langen Linien in Wirklichkeit sehr schwierig – sie verlangen eine bestimmte Kultur der Klangerzeugung und ein bestimmtes Gespür für Timbre, die Fähigkeit, abgestufte *diminuendi* zu spielen und eine ganze dynamische Palette von *p* bis *pppp* zu entwickeln … In anderen Worten, auch dies ist Virtuosität, nur halt ohne schnelle Tempi und brillante Passagen.

Natürlich können die Hörer meiner Liturgie (wie auch bei anderen Werken von mir) sie mit verschiedenen Assoziationen verknüpfen, und das ist völlig normal; einerseits ist es praktisch unmöglich, in der Musik irgendetwas Neues zu schaffen, andererseits jedoch kommt trotzdem immer etwas Neues dabei heraus. Insofern als alles irgendwie schon einmal von irgendwem gesagt worden ist, leben wir mit dieser Musik und benutzen sie auf die gleiche Weise als lexikalische Quelle wie wir die Wörter und Idiome unserer Muttersprache benutzen.

In der Liturgie – und das ist in meinen Instrumentalwerken einzigartig – gibt es vier separate, eigenständige Sätze, jeder mit seiner eigenen Tonalität und Tempobezeichnung. Ich habe das so gemacht, weil mir alle meine Vorliebe für einsätzige Strukturen vorwarfen. Es stimmt, wenn ich mir Aufführungen angehört habe, habe ich die Dirigenten immer gebeten, ihre Hände in den Pausen zwischen den Sätzen nicht zu senken, um den Zuhörern nicht die Möglichkeit zu geben, zu husten, ihre Nase zu putzen oder in ihren Sitzen

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 16

herumzurutschen, sondern das Werk wie in einem Atemzug zu spielen. Bei der Moskauer Premiere der Liturgie, die fünfzehn Jahre nach der Komposition des Werks stattfand, wurden auf meine Bitte hin alle Sätze *attacca* gespielt, und mir fiel auf, wieviel besser das war. Auch hier also war das Resultat wiederum ein einsätziges Werk, das in diesem Fall dreiundvierzig Minuten dauerte.

Im Laufe der Jahre wurde die Liturgie von Juri Baschmet, Kim Kaschkaschian und der belgischen Cellistin France Springuel eingespielt, auf deren Bitte hin ich die Fassung für Violoncello schuf, die seither auch von anderen Cellisten gespielt und aufgenommen wurde, so zum Beispiel von Alexander Iwaschkin. Außerdem wurden zu dieser Musik zwei Ballette choreographiert, eines in Mainz und das andere in Sydney.

Simi

Düstere Reflektionen für Violoncello und Orchester

"Simi" ist das georgische Wort für "Saite". Eine klingende Saite ist vielfarbig wie ein Regenbogen. Im Gegensatz zum Regenbogen aber nimmt eine von menschlicher Hand zum Klingen gebrachte Saite eine unendliche Zahl von Schattierungen an; das Spektrum ihres Timbres ist wahrhaft unerschöpflich …

Doch gelegentlich kann die grenzenlose Welt der Farben uns in undurchdringliche Fernen entführen, wo die Farbe definitionslos wird und eine irreale Tönung annimmt. Und eben dieses irreale Timbre scheint mir am passendsten für die wiederholten motivischen Bilder in meiner Mstislaw Rostropowitsch gewidmeten Komposition. Genau dieses irreale, "jenseitige" Timbre stellt eine Verbindung her zu meinen "düsteren Reflektionen". Ich bin nicht in der Lage, dieses jenseitige Timbre mit Worten zu beschreiben – aus dem einfachen Grund, daß auch ich es nur vage empfinden kann.

Es ist allgemein bekannt, daß das, was ein ausführender Musiker tun kann, in keiner Weise hinter der unerschöpflichen Phantasie des Komponisten zurücksteht, ja diesem sogar als Anregung dienen kann. Es ist ebenfalls bekannt, daß Rostropowitsch auf dem Cello nicht nur alle erdenklichen Klänge und deren Kombinationen produzieren kann, sondern auch solche, die weit jenseits des Möglichen zu liegen scheinen. Für den Komponisten ist das eine riesige Versuchung … Trotzdem habe ich in mir die Kraft gefunden, dieser großen Versuchung zu widerstehen und dem eminenten Cellisten eine extrem einfache, langsame, bekennerische Komposition zu präsentieren, die auf jegliche äußere Effekte verzichtet.

© 2005 Gija Kancheli

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

(Aus unveröffentlichte Gesprächen mit der Musikwissenschaftlerin Natalia Zeifas)

Der Cellist **Alexander Iwaschkin** ist als Solist und Kammermusiker in mehr als dreißig Ländern aufgetreten. Er ist regelmäßiger Gast bei zahlreichen bedeutenden Musikfestivals in Europa, den USA, Japan, Australien und Neuseeland und hat als Solist mit den führenden Orchestern der Welt musiziert. Auftritte haben ihn in die großen Konzertsäle geführt, darunter die Royal Festival Hall und die Wigmore Hall in London, die Queen's Hall in Edinburgh, das Concertgebouw in Amsterdam, die Kölner Philharmonie, der Dvořák-Saal in Prag, der Große Konzertsaal des Moskauer Konservatoriums, die Philharmonie in St. Petersburg und die Vredenburg in Utrecht. Er ist – neben Mstislaw Rostropowitsch und Natalia Gutman – einer von drei Cellisten, für die Alfred Schnittke Werke für Violoncello komponierte, außerdem hat er mit zahlreichen weiteren führenden zeitgenössischen Komponisten aktiv zusammengearbeitet. Er hat sämtliche Werke für Violoncello von Prokofjew, Schostakowitsch, Rachmaninow, Schnittke, Roslawets und Tscherepnin aufgenommen und spielte im Oktober 2004 in Hamburg die Welturaufführung der Originalfassung von Brahms' Doppelkonzert. Alexander Iwaschkin ist Professor für Musik und Leiter der Abteilung für Praktische Musik an der University of London, außerdem wirkt er als künstlerischer Leiter verschiedener alljährlich in London stattfindender Kammermusik-Festivals sowie des Adam International Cello Festivals und Wettbewerbs, und schließlich gibt er im Sommer weltweit Meisterkurse.

Alexander Iwaschkin spielt ein Violoncello von Giuseppe Guarneri aus dem Jahr 1710 (zur Verfügung gestellt vom Bridgewater Trust).

Das **Staatliche russische Sinfonieorchester** wurde 1962 gegründet. 1981 übernahm Gennadi Roschdestwenski das Amt des Chefdirigenten, und seine Energie und sein Engagement leiteten eine wichtige neue Phase der Kreativität und des Erfolgs für das Orchester ein. Bei weltweiten Tourneen und bei Aufnahmen spielte es ein reichhaltiges Repertoire, darunter alle Sinfonien von Bruckner und Schostakowitsch sowie Musik von Honegger, Schnittke und Vaughan Williams. 1992 übernahm Waleri Poljanski als Chefdirigent und trug durch einen erfolgreichen Zusammenschluss mit der Staatlichen russischen Sinfonie-Cappella zur weiteren Entfaltung des Orchesters bei. Unter seiner Führung hat es sich zu einem der besten russischen Ensembles überhaupt entwickelt, wobei die Aufführung sinfonischer Werke sich mit Choraufführungen abwechselt.

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 18

Nach seinem Abschluss am Staatlichen Konservatorium in Moskau studierte **Waleri Poljanski** bei Odissey Dimitriada und später bei Gennadi Roschdestwenski Oper und sinfonische Orchesterleitung. Zu Beginn seiner professionellen Laufbahn arbeitete er als Dirigent am Bolschoi-Theater. 1992 wurde er zum Chefdirigenten des Staatlichen russischen Sinfonieorchesters ernannt. Seit mehr als 25 Jahren ist er bereits für die künstlerische Leitung der Staatlichen russischen Sinfonie-Cappella verantwortlich, und er hat beide Ensembles bei bedeutenden Produktionen in aller Welt geleitet, u.a. in Island, Finnland, der Türkei und im Fernen Osten. Unter seiner Leitung wurde das Repertoire erweitert, so dass es heute Musik der Barockzeit ebenso umfasst wie Werke zeitgenössischer Komponisten der verschiedensten Nationalitäten. Zu seinen zahlreichen künstlerischen Errungenschaften zählen vielbeachtete Aufführungen von *Eugen Onegin* am Musiktheater Göteborg und seine Ernennung zum Chefdirigenten des Opera Nights Festivals in Göteborg.

Kancheli: Simi / Pleuré par le vent

Giya Kancheli, qui naquit à Tbilissi, en Géorgie, en 1935, est donc le proche contemporain des compositeurs russes Sofia Gubaidulina (née en 1931) et Alfred Schnittke (1934–1998), de l'Estonien Arvo Pärt (né en 1935) et de l'Ukrainien Valentin Silvestrov (né en 1937). Comme c'est le cas pour ces compositeurs, son éducation musicale bénéficia de la seconde phase de "détente" post-stalinienne survenue en Union soviétique à la fin des années 1950 et au début des années 1960, époque où le pays rattrapa soudain les tendances culturelles occidentales proscrites depuis un quart de siècle. La musique de Kancheli, comme celle de ses contemporains, a progressivement témoigné d'un intérêt accru pour un contenu ouvertement spirituel, mais contrairement à celle de ses collègues, est profondément influencée par la musique traditionnelle de son pays natal; toutefois, plus par son esprit que par son langage réel, faudrait-il préciser, puisque Kancheli considère que cette musique polyphonique, d'une richesse et d'une âpreté paradoxales, est impossible à imiter et ne l'a donc que rarement incorporée à ses compositions.

Fils d'un chirurgien, Kancheli reçut d'abord une formation de pianiste. De 1959 à 1963, il étudia la composition au Conservatoire de Tbilissi avec Iona Tuskiya, lui-même élève d'un des plus grands modernistes russes des années 1920, Vladimir Shcherbachov. À partir de 1970, Kancheli enseigna la composition au sein de la même institution et, l'année suivante, devint directeur musical du célèbre Théâtre Rustaveli.

Durant les années passées dans son pays natal, Kancheli travailla en étroite collaboration avec trois personnalités marquantes de la vie culturelle géorgienne: le musicologue Givi Ordzhonikidze, à qui il succéda en 1984 comme premier secrétaire de l'Union des Compositeurs géorgiens, le metteur en scène Robert Sturua (pour qui il composa quantité de musiques de scène destinées à accompagner des pièces de Shakespeare, Anouilh et Brecht), et le chef d'orchestre Dzansug Kakhidze. Son déménagement à Berlin en 1991 fut suscité par les bouleversements politiques survenus en Géorgie à la suite de l'effondrement de l'URSS. Il vit en Belgique depuis 1994.

Avant son émigration, ses sept symphonies constituaient la base de la production de Kancheli, la plupart sont des structures à

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 20

progression lente, constituées d'un seul mouvement et durant entre vingt et trente-cinq minutes. Parmi ses autres œuvres majeures figurent l'opéra *Musique pour les vivants* (1983–1984), son cycle de mélodies orchestrales, *Radieux chagrin* (1985) et une succession d'œuvres de grande envergure écrites depuis les années 1990. Sans renier le langage musical dépouillé, mais essentiellement tonal, de ses symphonies, ni leur flot essentiellement méditatif, les œuvres écrites par Kancheli durant cette dernière quinzaine d'années ont adopté des titres poétiques qui rendent leur spiritualité, leur douleur et leur sentiment d'aliénation explicites.

Kancheli a fait les remarques suivantes à propos de ses méthodes et de ses objectifs:

> Je détermine les thèmes les plus importants et le plan dramaturgique d'ensemble, et développe ensuite, note après note, un discours musical devant éveiller la fantaisie de l'auditeur et, si possible, transmettre une impression de beauté, de durabilité et de lumière venant d'en haut – le discours musical devrait effectivement suggérer un sentiment de religiosité au sens le plus général, ce que je trouve personnellement dans toute musique qui m'est chère… J'ai le sentiment de remplir un espace laissé par des gens qui ont vécu il y a des siècles, mais ne sont pas parvenus à réaliser tous leurs objectifs.

Il n'arrive pas souvent qu'un musicologue inspire une musique d'une beauté déchirante. Mais Givi Ordzhonikidze, en plus d'être l'éditeur d'un livre célèbre sur Chostakovitch, était un des plus grands amis de Kancheli et un de ses plus fidèles partisans, et ce fut le sentiment de perte que le compositeur éprouva après sa mort en 1984, qui le poussa à écrire sa "Liturgie", **Pleuré par le vent**. L'autre source d'inspiration en fut le dédicataire de l'œuvre, Yuri Bashmet, car cette lamentation prolongée comptant quatre mouvements fut à l'origine écrite pour alto et orchestre, bien qu'elle convienne aussi superbement au violoncelle et, sous cette forme, invite inévitablement à la comparaison avec *The Protecting Veil* de John Tavener, qui fut par coïncidence composée la même année. (Tavener est un des rares compositeurs vivants n'appartenant pas à l'orbite soviétique pour qui Kancheli a affiché de l'admiration.)

Comme le confirment les commentaires de Kancheli, l'idée de liturgie se retrouve dans bon nombre de ses œuvres. Toutefois, en considérant les choses sous un autre angle, *Pleuré par le vent* aurait pu facilement être qualifiée de symphonie (Silvestrov a ainsi intitulé plusieurs de ses œuvres dotées d'une partie concertante très importante). Composée pour répondre à une commande du Berliner Festspiele avant le départ de Kancheli pour l'Occident, et tenant son titre d'un poème écrit par un poète géorgien très apprécié du compositeur, Galaktion Tabidze, la pièce suit le plan à quatre mouvements (lent-rapide-lent-rapide) préféré par Chostakovitch (Deuxième Trio avec piano, Premier Concerto pour violon), mais sa structure est soutenue par le langage radicalement dépouillé si caractéristique de Kancheli.

Malgré toutes ses manifestations évidentes de lamentation et d'apaisement, ce n'est pas une pièce qui cherche à apitoyer. La texture y est en majeure partie transparente et Kancheli évite constamment les clichés du deuil musical à caractère potentiellement manipulateur pour prendre des chemins plus rocailleux (écoutez la façon dont le violoncelle mine l'orchestre en faisant par exemple entendre des bruissements angoissants au troisième mouvement). Plus le désir de consolation s'intensifie, plus le sentiment de son impossibilité augmente, en résultat la rage aveugle qui éclate dans les deuxième et quatrième mouvements est d'une intensité presqu'insupportable. Long de douze minutes, le premier mouvement exploite une simple figure dont le bercement semble vouloir apaiser la douleur créée par l'âpreté de son ouverture envahie de clusters.

Le grand orchestre comprend des parties pour cinq percussionnistes, célesta, épinette (entendue après quelques minutes dans le premier mouvement, puis au début du troisième), piano et guitare basse (doublant une grande partie de la ligne de basse). La partition donne l'option d'utiliser un amplificateur électronique pour le piano, en particulier pour les accents crépitant pareils à des coups de feu, trouvés au milieu du deuxième mouvement.

Les mêmes signes de lamentation et d'apaisement reviennent en grand nombre dans le matériel de base de **Simi**, titre ici encore choisi par le compositeur à cause de sa réticence à adopter le terme générique de "concerto". Les oscillations exécutées à l'ouverture par le violoncelle soliste soutenu par la contrebasse, reviendront à intervalles réguliers. Il en dérive des figures gémissantes, des notes répétées, et d'implacables gammes ascendantes qui sont à l'occasion comprimées en clusters serrés.

Bien que la polarisation des sentiments et de leurs manifestations y soit aussi familière, Kancheli met ici un soin encore plus méticuleux à éviter les franches affirmations. Dès que la musique promet de laisser percer un doux lyrisme, comme elle le fait environ dix minutes après le début, avec l'entrée de figures pianistiques descendant doucement, l'idée est abandonnée. De plus, la pièce évite généralement d'exprimer les crises et les allusions à des résolutions rédemptrices.

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 22

Les dernières étapes de *Simi* comportent des citations de *Musique pour les vivants* de Kancheli, son opéra en majorité dépourvu d'intrigue où des enfants sauvent le monde de la catastrophe. Toutefois il s'oppose à l'idée que cette auto-citation pourrait être interprétée comme étant symbolique. Quoi qu'il en soit, d'un point de vue général, les images de l'enfance et de la maturité, de l'innocence et de l'expérience, font inéluctablement partie de la musique de Kancheli. Consciemment ou non, il semble jouer jusqu'au bout un drame opposant la violence du monde extérieur à la calme contemplation du monde intérieur. La violence ne pourra jamais être neutralisée – c'est la tragédie qu'exprime sa musique – mais la calme contemplation intérieure ne pourra jamais être anéantie non plus, et c'est là que réside l'élément d'espoir.

© 2005 David Fanning

Quelques réflexions du compositeur lui-même:

Pleuré par le vent
Liturgie à la mémoire de Givi Ordzhonikidze
En principe toutes mes œuvres, quelles qu'elles soient, pourraient être appelées "Liturgie". Il est pour moi important que ma musique soit une sorte de service religieux ou de rite, mais je ne m'étendrai pas sur ce point. En général il me semble que si les auditeurs pensent aux convictions religieuses du compositeur au cours de l'interprétation, il y a quelque chose qui ne va pas au niveau de la musique.

J'ai déjà dit que je ne voyais pas de grande différence entre mes œuvres antérieures, que j'ai appelées symphonies, et celles que j'écris maintenant. Les deux sortes peuvent être considérées comme de la musique à programme ou comme de la musique "pure". Il vaut cependant la peine d'ajouter que, d'habitude, je ne commence à penser au titre qu'une fois l'œuvre achevée, et qu'il serait donc inexact d'identifier le titre d'une de mes œuvres, quelle qu'elle soit, avec son contenu.

La pochette de mon dernier 33 tours, un enregistrement de la Liturgie réalisé en URSS, se pare d'un commentaire d'Alfred Schnittke, qui m'est particulièrement précieux et que voici:

> *Pleuré par le vent* est à la fois simple et complexe, mais aucunement rebattu ni dénué d'originalité. Nous semblons y percevoir l'interaction de trois niveaux temporels: le temps métrique-dramatique (fugitifs retours en arrière, aussi soudains qu'inattendus faisant revivre l'histoire), le temps non-métrique ou éternel (s'élevant comme des nuages d'éternité éthérée) et le temps "conclusif-accumulatif" (où les îles du drame éternel vécu par le genre humain et l'éternel lointain de sa tranquillité immuable trouvent une résolution englobant le personnel et le suprapersonnel, le subjectif et l'objectif).
>
> Une telle conception formelle, en dépit de toute sa nouveauté, est perçue comme objective et s'avère profondément convaincante; nous la percevons momentanément comme quelque chose qui a toujours existé, mais qui, pour quelque raison, n'a été remarqué par personne avant Kancheli. Ici tous les jugements antérieurs concernant forme et dynamisme, tradition et innovation, perdent toute force; tout apparaît sous un jour neuf, et nous reconnaîtrons encore pendant longtemps toute la nouveauté dénuée d'invention de cet étonnant compositeur.

Par contraste avec Schnittke [dans son Concerto pour alto et orchestre], je n'ai pas donné à mon œuvre le nom de concerto, et j'ai même placé dans le titre "alto soliste" après "orchestre". C'est parce que je vois le concerto comme étant inextricablement lié à la virtuosité, au désir de montrer tout ce qu'un interprète est capable de tirer de son instrument. Je serais incapable de composer une telle œuvre, bien que parfois, bien sûr, j'aie presque l'impression de pêcher lorsque j'écris de simples lignes horizontales pour un Bashmet, un Rostropovitch ou un Kremer. Néanmoins, il est en fait extrêmement difficile d'exécuter ces longues lignes: elles exigent une connaissance spécifique de la production du son et une appréciation spéciale du timbre, la capacité de produire des *diminuendi* gradués et d'établir une échelle dynamique complète allant du *p* au *pppp*… Autrement dit, il s'agit aussi de virtuosité, mais sans tempi rapides ni passages brillants.

Bien sûr, ceux qui écoutent ma Liturgie (comme pour certaines de mes autres œuvres) peuvent faire plusieurs sortes d'associations, et c'est absolument normal: d'un côté il est quasiment impossible de créer quelque chose de neuf en musique, mais d'un autre côté il y a pourtant toujours quelque chose de nouveau qui émerge. Dans la mesure où, d'une certaine manière, tout a déjà été dit par quelqu'un, nous vivons avec cette musique et nous en servons comme d'une ressource lexicale, de la même façon que nous utilisons les mots et les tournures idiomatiques de notre langue natale.

Dans la Liturgie – et c'est la seule fois dans mes œuvres instrumentales – on trouve quatre mouvements séparés et indépendants, chacun pourvu de sa propre tonalité et de sa propre marque de tempo. Je l'ai écrite ainsi parce que tout le monde m'accusait d'être voué aux structures en un seul mouvement. Il est vrai que, lorsque j'ai assisté à ses exécutions, j'ai toujours demandé aux chefs d'orchestre de ne pas baisser les mains durant les pauses entre les mouvements afin de jouer l'œuvre d'une seule haleine, et pour ne pas donner aux spectateurs la possibilité de tousser, de se moucher ou de gigoter au creux de leurs

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 24

fauteuils. Lors de la création à Moscou de la Liturgie, qui eut lieu quinze ans après sa composition, tous les mouvements furent joués *attacca* sur ma demande, et je me suis rendu compte de toute l'amélioration que cela apportait. Le résultat fut donc encore une fois une œuvre en un seul mouvement, et la durée de celle-ci fut de quarante-trois minutes.

Au fil des ans, la Liturgie a été enregistrée par Yuri Bashmet, Kim Kashkashian et la violoncelliste belge France Springuel; ce fut sur la demande de cette dernière que j'ai écrit la version pour violoncelle qui a depuis été jouée et enregistrée par d'autres violoncellistes, par exemple Alexandre Ivashkin. Deux ballets ont été réglés sur cette musique – l'un à Mainz, l'autre à Sydney.

Simi

Sombres réflexions pour violoncelle et orchestre

"Simi" est le mot géorgien pour "corde". Une corde qui résonne est multicolore, tel un arc-en-ciel. Néanmoins, à la différence d'un arc-en-ciel, une corde jouée par la main humaine acquiert une infinité de nuances; la gamme de son timbre est véritablement inépuisable…

Cependant, de temps à autre le monde illimité des couleurs peut nous entraîner dans d'impénétrables lointains où la couleur perd toute définition et prend une teinte d'irréalité. Et c'est ce timbre irréel qui me frappe comme étant le plus approprié pour les images motiviques répétées se trouvant dans ma composition dédiée à Mstislav Rostropovitch. C'est précisément ce timbre irréel, "détaché du monde" qui correspond à mes "sombres réflexions". Je suis incapable de décrire ce timbre "détaché du monde" par des mots, pour la simple raison que je ne puis moi-même que vaguement le percevoir.

Il est bien connu que ce dont l'interprète est capable n'est en aucune mesure inférieur à l'inépuisable fantaisie du créateur et peut même stimuler ce dernier. Il est aussi bien connu que Rostropovitch est capable de produire au violoncelle tous les sons imaginables et leurs combinaisons, mais aussi des sons qui dépassent le domaine du possible. Pour le compositeur, la tentation est énorme… Néanmoins j'ai trouvé en moi la force de résister à cette grande tentation pour offrir à cet éminent violoncelliste une composition extrêmement simple, lente, dans le style de la confession et dénuée de tout effet externe.

© 2005 Giya Kancheli

(tiré d'entretiens inédits avec la musicologue Natalia Zeifas)

Traduction: Marianne Fernée

Le soliste et chambriste **Alexandre Ivashkin** a joué dans plus de trente pays. Il est régulièrement invité à participer aux grands festivals de musique d'Europe, des États-Unis, du Japon, d'Australie et de Nouvelle-Zélande et a joué en soliste avec des orchestres de renom dans le monde entier. Il s'est produit dans des salles aussi prestigieuses que le Royal Festival Hall et le Wigmore Hall à Londres, le Queen's Hall à Edimbourg, le Concertgebouw à Amsterdam, la Salle Philharmonique de Cologne, la Salle Dvořák à Prague, la Grande Salle du Conservatoire de Moscou, la Salle Philharmonia à Saint-Pétersbourg ainsi qu'au Vredenburg à Utrecht. Il est l'un des trois violoncellistes (avec Mstislav Rostropovitch et Natalia Gutman) pour qui Alfred Schnittke composa des œuvres pour violoncelle et il a collaboré avec plusieurs grands compositeurs contemporains. Il a enregistré l'intégrale des œuvres pour violoncelle de Prokofiev, Chostakovitch, Rachmaninov, Schnittke, Roslavetz et Tchérepnine. En octobre 2004, il a pris part à Hambourg à la première mondiale de la version originale du Double Concerto pour violon de Brahms. Professeur de musique et responsable des études d'interprétation à la University of London, Alexandre Ivashkin est également directeur artistique de festivals annuels de musique de chambre à Londres et du Festival et Concours international de violoncelle Adam. Il enseigne également dans le monde entier dans le cadre de cours d'été. Alexandre Ivashkin joue sur un Giuseppe Guarneri de 1710 (grâce à la générosité du Bridgewater Trust)

L'**Orchestre symphonique de la cappella d'état russe** fut fondé en 1962. Guennadi Rojdestvenski devint chef principal en 1981; par son dynamisme et son dévouement, il assura le renouveau de l'Orchestre, un renouveau nécessaire à sa créativité et à son succès. L'Orchestre fit des tournées dans le monde entier, interprétant et enregistrant un répertoire varié qui comprenait toutes les symphonies de Bruckner et Chostakovitch ainsi que des œuvres de Honegger, Schnittke et Vaughan Williams. Valeri Polianski devint chef principal en 1992 et contribua à l'essor ininterrompu de l'Orchestre en l'amalgamant avec succès au Chœur a cappella symphonique d'état russe. Sous sa direction, cet ensemble est devenu l'un des meilleurs de Russie, alternant les concerts symphonqiues et ceux incluant le Chœur.

Après avoir obtenu son diplôme au Conservatoire d'état de Moscou, **Valeri Polianski** étudia la direction symphonique et lyrique avec Odissey Dimitriada puis avec Guennadi Rojdestvenski. Il débuta sa carrière professionnelle à la tête du Théâtre du Bolchoï

CHAN 10297 BOOK.qxd 14/9/06 2:07 pm Page 26

et devint chef principal de l'Orchestre symphonique de la cappella d'état russe en 1992. Il est directeur artistique du Chœur a cappella symphonique d'état russe depuis plus de vingt-cinq ans et a dirigé ces deux ensembles dans des productions majeures dans le monde entier, entre autres en Islande, en Finlande, en Turquie et en Extrême-Orient. Sous sa houlette, leur répertoire n'a cessé de croître et comprend aussi bien la musique de l'ère baroque que celle de compositeurs contemporains de différentes nationalités. Parmi les grands moments de la carrière de Polianski, notons sa production d'*Eugène Onéguine* au Théâtre musical de Gothenburg qui a fait l'unanimité des critiques ainsi que sa nomination au poste de chef principal du Festival des Nuits de l'Opéra à Gothenburg.

You can now purchase Chandos CDs directly from us. For further details please telephone +44 (0) 1206 225225 for Chandos Direct. Fax: +44 (0) 1206 225201.
Chandos Records Ltd, Chandos House, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HQ, UK
E-mail: chandosdirect@chandos.net Website: www.chandos.net

Any requests to license tracks from this or any other Chandos disc should be made directly to the Copyright Administrator, Chandos Records Ltd, at the above address.

Recording producer Valeri Polyansky
Sound engineer Igor Veprintsev
Editor Elena Buneeva and Vladimir Kisselev
Mastering Michael Common
A & R administrator Charissa Debnam
Recording venue Grand Hall of Moscow Conservatory; 1 & 2 September 2004
Front cover *Hand reaching for sunshine* by Pat Powers and Cherryl Schafer © gettyimages
Back cover Photograph of Valeri Polyansky by Nigel Luckhurst
Design Sarah Wenman
Booklet typeset by Dave Partridge
Booklet editor Elizabeth Long
Copyright Sikorsky
℗ 2005 Chandos Records Ltd
© 2005 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HQ, England
Printed in the EU

CHAN 10297 Inlay.qxd 14/9/06 2:11 pm Page 1

CHANDOS DIGITAL CHAN 10297

Printed in the EU | MCPS

LC 7038 | DDD | TT 64:59

Giya Kancheli (b. 1935)

1		**Simi** Bleak reflections for cello and orchestra	**26:42**
		Mourned by the Wind Liturgy in memoriam Givi Ordzhonikidze For symphony orchestra and solo cello	**38:06**
2	I	Largo	9:29
3	II	Allegro moderato	8:11
4	III	Larghetto	6:45
5	IV	Andante maestoso	13:32
			TT 64:59

Alexander Ivashkin cello
Russian State Symphony Orchestra
Valeri Polyansky

Alexander Ivashkin plays a Joseph Guarneri cello of 1710, courtesy of the Bridgewater Trust

℗ 2005 Chandos Records Ltd © 2005 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

KANCHELI: SIMI/MOURNED BY THE WIND - Ivashkin/RSSO/Polyansky
CHANDOS CHAN 10297