

The background of the entire page is a painting of a coastal scene. On the left, a large, dark, textured tree trunk dominates the foreground. A path leads down from the tree towards a small building with a red roof. In the middle ground, a body of water is visible, with a small boat in the foreground. The sky is a deep, dark blue. The overall style is expressive and somewhat somber.

cpo

Boris Papandopulo
Works for Piano & Strings

Triendl · Coeytaux · Szigeti · Ioniță

 **Deutschlandfunk**

Boris Papandopulo 1906–1991

Works for Piano & Strings

Concertino in modo antico op. 56

for two Violins, Violoncello & Piano

15'43

- | | | |
|---|------------|------|
| 1 | Overture | 5'50 |
| 2 | Aria | 6'12 |
| 3 | Tarantella | 3'41 |

Fantasy for Violin & Piano

18'35

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | Allegro appassionato | 6'49 |
| 5 | Andante tranquillo | 7'50 |
| 6 | Tempo libero, quasi cadenza – Allegro con fuoco | 3'56 |

Lyrical Trio for Violin, Violoncello & Piano

16'22

- | | | |
|---|----------|------|
| 7 | Overture | 5'47 |
| 8 | Elegy | 6'34 |
| 9 | Danse | 4'01 |

Rapsodia Concertante for Violoncello & Piano

13'35

- | | | |
|----|--|------|
| 10 | Introduzione. Tempo libero, quasi improvvisato | 5'02 |
| 11 | Arioso. Andante sostenuto | 4'07 |
| 12 | Danza. Allegro non troppo | 4'26 |

Three Musical Movements for Orlando for Piano Trio

13'20

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 13 | Allegro moderato | 5'12 |
| 14 | Andante tranquillo | 5'50 |
| 15 | Allegro vivace | 2'18 |

Total time: 77'40

Oliver Triendl Piano

Amaury Coeytaux Violin

Vanessa Szigeti Violin (2nd violin: Concertino in modo antico)

Andrei Ioniță Violoncello



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting of this record prohibited.

cpo 555 106–2

Co-Production: **cpo**/Deutschlandfunk

Recording: Kammermusiksaal Deutschlandfunk Köln, February 1–4, 2016

Recording Producer, Digital Editing, Balance Engineer: Musikproduktion
Stephan Reh, Mettmann; www.musikproduktion-reh.de

Recording Engineer: Christoph Rieseberg (Deutschlandfunk)

Producers: Burkhard Schmilgun/Christoph Schmitz

Publishers or owner of the material: Croatian Music Information

Centre, Vatroslav Lisinski Concert Hall; Croatian Association of Orchestral
& Chamber Musicians

Cover Painting: Ljubo Babić: »Pred oluju« (Before the Tempest), 1930,

© Property of the National Museum of Modern Art, Zagreb, Croatia
(Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb)

Photo: Goran Vranić; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, D–49124 Georgsmarienhütte

© 2021 – Made in Germany

Boris Papandopulo



Boris Papandopulo

Boris Papandopulo, zweifellos einer der bedeutendsten kroatischen und südslawischen Musiker und Komponisten des 20. Jahrhunderts, war ein Sohn des aus Stawropol gebürtigen russischen-griechischen Aristokraten Konstantin Papandopulo und der berühmten kroatischen Opernsängerin Maja Strozzi, die von Thomas Mann in seinem *Doktor Faustus* mit Bewunderung als »heute vielleicht die schönste Sopranstimme beider Hemisphären« (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, Fischer Verlag, 1974, S. 534) erwähnt wird. Er wurde am 25. Februar 1906 in Bad Honnef am Rhein geboren, kam aber 4 Jahre nach dem Tod seines Vaters (1908) bereits nach Zagreb in die Geburtsstadt seiner Mutter. So wuchs er in einer Familie auf, die immer schon mit Musik und Theater eng verbunden war (seine Großmutter Marija Ružička-Strozzi war als namhafte Tragödin eine Kultfigur des kroatischen Theaters); sein Onkel Tito Strozzi war einer der bedeutendsten kroatischen Regisseure und Schauspieler seiner Zeit; im Salon seiner Mutter versammelte sich die intellektuelle und künstlerische Elite des damaligen Zagreb). Schon sehr früh wendet er sich der Musik zu; zuerst nimmt er privaten Klavierunterricht und studiert dann Dirigieren und Komposition an der Musikakademie in Zagreb. (1929 Diplom in Komposition bei Blagoje Bersa, einem bedeutenden kroatischen Komponisten, der ebenfalls einer der ersten kroatischen Musikpädagogen europäischer Provenienz in Kroatien war). Da Igor Strawinski mit Maja Strozzi (später verheiratete Pečić) befreundet war (sie lernten sich 1919 in der Schweiz kennen), förderte er den jungen Papandopulo und ermöglichte ihm mittels eines Empfehlungsschreibens das Studium bei dem damals bekannten niederländischen Professor und Dirigenten Dirck Fock in Wien und spielte auch eine wichtige

Rolle in der intellektuellen und musikalischen Entfaltung des angehenden Komponisten. Seinen ersten großen Erfolg erlebte Boris Papandopulo als Komponist anlässlich einer Aufführung seiner Kantate *Slavoslovije* [= *Laudamus*] für Soli, Chor und Orchester im Wiener Musikverein (1928), die die damalige Kritik mit jubelndem Beifall würdigte. Der damals junge (professionelle Dirigent) Papandopulo verstand dies als Ansporn zum Schaffen neuer Werke. Nach der Rückkehr vom zweijährigen Studienaufenthalt in Wien beendet Papandopulo sein Studium in Zagreb und leitet seine langjährige Tätigkeit als Chorleiter und Dirigent mehrerer Ensembles ein. 1928 bis 1934 und 1938 bis 1946 Dirigent des Kroatischen Gesangsvereins »Kolo«, von 1931 bis 1934 Dirigent des Vereinsorchesters des Kroatischen Musikvereins sowie Chorleiter des Lehrergesangsvereins »Ivan Filipović«, dessen Gründer er 1933 war. Von 1935 bis 1938 unterrichtet er an der Staatlichen Musikschule in Split; außerdem wirkt er als Dirigent des »Musikalischen Vereins »Zvonimir«. In der Zeit von 1940 bis 1945 ist er Dirigent bei der Zagreber Oper (1943 bis 1945 Operndirektor); gleichzeitig dirigiert er das Orchester des Zagreber Rundfunks (1942 bis 1945).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird Papandopulo im neugeschaffenen Staat Jugoslawien wegen der angeblichen »Kollaboration mit den Besatzungsmächten« vorläufig aus dem musikalischen Leben ausgeschlossen (eine kurze, bizzare Strafe absolviert er als Fahrer eines alten Fordson-LKWs der UNRA (= Nothilfe- und Wiederaufbauverwaltung der Vereinten Nationen) durch ganz Kroatien, wird aber nach kurzer Zeit zum Operndirektor in Rijeka (1946 bis 1948 und 1953 bis 1959) ernannt. 1948 kommt er nach Sarajevo, wo er bis 1953 als Operndirektor und Hochschulprofessor tätig war. Danach setzt er wieder seine Laufbahn als Operndirigent in Zagreb (1959 bis 1968) und

in Split (1968 bis 1974) fort. Als ständiger Gast dirigierte er auch im Zagreber Komödientheater und leitete das Symphonieorchester in Kairo. Papandopulo war ebenfalls als Musikschriftsteller und Publizist, Musikkritiker, Pianist und Korrepetitor tätig.

Papandopulos musikalisches Œuvre ist imposant: in seinem mehr als 450 Kompositionen umfassenden Werkverzeichnis befinden sich instrumentale Werke (Orchesterkompositionen, konzertante Werke, Solostücke, Kammermusik) und vokal-instrumentale Werke (Solostücke und Chorwerke), Bühnenmusik und Filmmusik. In all diesen Gattungen und Genres hinterließ er eine ganze Reihe musikalisch überaus wertvoller Kompositionen.

Kennzeichnend für Papandopulos Frühwerk ist das Zurückgreifen auf die Merkmale des sogenannten »Nationalstils«, programmatisch angelehnt an uraltes (heidnisches) Brauchtum, Aufgreifen von Mustern aus der Folkloremusik (direkte Zitate, aber auch die Folkloremusik selbst als ungeschliffener Baustoff mit modalen Tonleiter- und Harmoniestrukturen archaischen Beiklangs, mit homophonen Formalblöcken, mit reihenartig repetitiven melodisch-rhythmischen Zellen) – eines Eigenstils, der unter dem Einfluß Strawinskys und Janáčeks erarbeitet wurde. Parallel dazu sind auch »kosmopolitische« Einflüsse feststellbar – nach seinen eigenen Worten jene der russischen »Fünf«, aber auch der französischen »Groupe de Six«; hinzu kommt die Anwendung kompositionstechnischer Verfahren (und Elemente) des Neoklassizismus und des Neobarock – polyphone Fakturen, barocke Motorik und rhythmische Lebhaftigkeit mit »Berührungen« von Elementen des impressionistischen und expressionistischen Idioms. Nebst virtuoser, spieltechnisch anspruchsvoller Behandlung der Instrumente lassen sich der Optimismus und die Heiterkeit feststellen, von denen diese Musik

nahezu nahtlos durchdrungen wird. Profunde Kenner seiner Werke aus der früheren (jugendlichen) Schaffensperiode heben als die gelungensten Kompositionen die bereits erwähnte Kantate *Laudamus*, die *Sinfonietta für Streichorchester* (verlegt bei Breitkopf und Härtel), *Zlato* (= *Gold*), Ballettpantomime mit Gesang und Orchester, das brillante und bravouröse *Concerto da camera* für Sopran, Violine, Klavier und sieben Bläser (Universal Edition, Wien) und die wohl bedeutendsten kroatischen Sakralwerke gegen Ende dieser Schaffensperiode – Oratorium für Soli und gemischten Chor *a cappella*, *Die Passion unseres Herrn Jesu Christi* sowie *Kroatische Messe für Soli und gemischten Chor a cappella* hervor.

In seiner »reifen« Schaffensperiode behält Papandopulo Elemente des Folkloreidioms bei, läßt jedoch musikalische Errungenschaften der europäischen Moderne keineswegs außer Acht; so übernimmt er gelegentlich Kompositionsmuster und manche typischen Charakteristiken der vom sozialistischen Realismus geprägten Musik, »ohne sich dabei von traditionellen Formanten musikalischer Zellen, von der üblichen motivisch-faktuellen Entfaltung oder von den festgefahrenen Bewegungsgesetzen der Melodik loszutrennen« (D. Detoni). Diese Periode, durch die die zeitliche Achse des endenden Zweiten Weltkriegs (1945) verläuft, dauert ungefähr bis 1956 an. In dieser Zeit entstehen mehrere sehr gelungene Kompositionen, die durch die aktuelle Zeitgeschichte gekennzeichnet sind: Gründung eines neuen Staatsgebildes, der Föderativen Volksrepublik Jugoslawien und das Geschehen rund um den sogenannten Volksbefreiungskampf (*Symphonie Nr. 2*, *Das Neretva-Poem*, *Stojanka majka Knežopoljka*, ein musikalisches Poem für Sopran, Chor und großes Orchester, *Obnova* [= *Wiederaufbau*], symphonisches Bild für großes Orchester usw.).

Mit der Zeit wird die Musik Papandopulos zunehmend dissonanter, harmonisch und melodisch herber. Mitte der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts integriert er in sein kompositionstechnisches Arsenal Elemente der Zwölftontechnik, des Jazz (intensiver gegen Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre; *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3*, *Mosaik für klassisches Streichquartett und Jazzquartett*, *Capriccio für Solo-Violine und Jazzquartett*, *Ein Orchestermosaik* usw.), später auch der Popmusik und anderer kompositionstechnischer Trends der zeitgenössischen musikalischen Avantgarde, wenngleich er im Hinblick auf manche dieser Strömungen kritische Distanz beibehält und zuweilen dazu neigt, sie zu ironisieren oder sogar zu parodieren.

Die Entstehung der Kompositionen aus den sechziger und siebziger Jahren hängt mit Gastauftritten Papandopulos im damals geteilten Deutschland zusammen, wo er sowohl in der Bundesrepublik als auch in der ehemaligen DDR oft Gelegenheit hatte, außergewöhnlichen künstlerischen Persönlichkeiten zu begegnen und das europäische Musikleben kennenzulernen. Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die Ensembles *Camerata musica Berlin*, das *Rostocker Nonett*, der in Gelsenkirchen tätige Dirigent Ljubomir Romansky, der Schriftsteller Kurt Barthel oder der Maler Paul Struck.

Ideologische und ästhetische Anschauungen haben Papandopulo niemals daran gehindert, außermusikalische Sujets für seine eigenen Werke auffindig zu machen. Überall konnte er immer wieder universelle Ideen und zutiefst menschliche Werte entdecken. Bereits am Anfang seines Schaffens stößt er auf außermusikalische Anregungen in Themen, die mit älteren Schichten der Folkloretradition verbunden sind: »In Legenden, Riten und Mythen« (*Svatovske* [= *Hochzeitlieder*], *Dodolice*, *Zlato*, *Utva Zlatokrila* [= *Goldflügelfee*

usw.). Nach 1950 schöpft er seine Inspiration kurioserweise aus anscheinend diametral entgegengesetzten Weltanschauungen: religiös anmutende Kompositionen mit spezifischen Elementen der kroatisch-katholischen Liturgie, die auf glagolitischen Gesängen basiert (*Osorski rekviem* [= *Requiem von Osor*], *Poljička pučkamisa* [= *Volksmesse von Poljice*], die Kantate *Jubilate*, eine Reihe kleinerer Sakralwerke) entstehen gleichzeitig mit monumentalen Werken des sozialistischen Realismus (inspiriert durch Ideologie und Poetik des Volksbefreiungskampfes und der Nachkriegsrevolution) wie beispielsweise die musikalisch-poetische Komposition *Pasija po srcu* [= *Die Herzenspassion*], die poetisch-musikalische *Vision Credo, 1943*, (ein Liederzyklus nach Versen des kroatischen Dichters I. G. Kovačić), aber auch Kompositionen, die von der kroatischen Zeitgeschichte inspiriert sind (die Kantaten *Libertas*, *Pohvala Dubrovniku* [= *Lob an Dubrovnik*], *Non bene pro toto libertas venditur auro*, *Mila Gojslavića*, Triptychon für gemischten Chor und großes Symphonieorchester *Istarske freske* [= *Die Fresken aus Istrien*] usw.).

Intensiv und schwungvoll komponierte Papandopulo 65 Jahre lang, sozusagen bis zu seinem Todestag. In allen Werken bewährt er sich immer wieder als Meister in seinem Metier – ein geistreicher Musiker mit schier unerschöpflicher und stets frischer Inspiration, ein tadelloser Kenner kompositionstechnischer Verfahren, musikalischer Gattungen und nicht zuletzt auch spieltechnischer Möglichkeiten der Instrumente und der Vokaltechnik.

Ungeachtet der Entstehungszeit und der stilbezogenen Ausdruckskraft verschafft sich die Musik Papandopulos sehr leicht und überaus spontan einen unmittelbaren Weg sowohl zum Publikum als auch zu ihren Interpreten, von denen sie nach wie vor gern gespielt wird.

Neben einer Vielzahl von Konzerten und solistischen Werken für verschiedene Besetzungen hinterließ Papandopulo einen bedeutungsvollen Beitrag zur Ballett- und Opernproduktion seiner Zeit: seine sechs Opern (*Amfritrion*, *Rona*, *Sunčanica*, *Madame Buffault*, *Kentervilskiduh* [= *Das Gespenst von Canterville*], *Požar u operi* [= *Der Brand in der Oper*] und 15 Ballette (*Žetva* [= *Die Ernte*], *Tri kavalira gospođice Melanije* [= *Drei Kavalier von Fräulein Melanie*], *Teuta*, *Horoskop* (Ballettsuite für zwei Klaviere), *Veze* [= *Beziehungen*] (Ballettskizzen für Kammermusikensemble), *Zlato* [= *Gold*] Ballettpantomime mit Gesang und Orchester, *Kći dalmatinskih planina* [= *Die Tochter des dalmatinischen Gebirges*], *Intermezzo*, *Beatrice Cenci*, *Gitanella*, *Dr. Atom*, *Kraljevo* [= *Königlicher Jahrmarkt*], *Prsten* [= *Der Ring*], *Menschen im Hotel*, *Der Königsreihher*) beweisen deren anthologischen Wert durch zahlreiche abermalige Aufführungen auf den Bühnen in Kroatien und in der ganzen Welt. Papandopulo schrieb szenische Musik für mehrere Theaterstücke und Filme; manche seiner Werke widmete er Kindern und Jugendlichen (Puppenspiele, Instrumentalstücke und Konzerte).

Mehrere Werke des Komponisten kennzeichnet ein origineller, für Papandopulo charakteristischer, ansteckender Humor (in einer großen Spannweite von heiterem Tonspiel bis hin zur Persiflage, zur herben musikalischen Grotteske), wobei auch Themen anderer Komponisten zitiert werden (*Grotteske für Tuba, Klavier und Schlagzeug*, *Pop-Konzert für zwei Klaviere und Orchester*, *Die Zauberflöte*, *Papandopuliade*, *Divertimento alla pasticcio* usw.).

Eine zusammenfassende, aussagekräftige und umfassende Einschätzung des von Papandopulo geschaffenen Gesamtwerks ist aus der heutigen Perspektive infolge des immer noch eingeschränkten Zugangs zum ganzen Notennachlaß derzeit noch

unmöglich. Der zeitgenössische kroatische Komponist Dubravko Detoni versuchte dies jedoch folgendermaßen zu formulieren: »Sollte diesbezüglich doch eine Definition ausgesprochen werden, müßte man die Zusammenfassung des von Papandopulo geschaffenen Opus in einer Art Synthese aller wichtigeren, neuen weltmusikalischen Einflüsse mit rhythmisch-melodisch-harmonischen Charakteristiken des kroatischen volkstümlichen Melos suchen.«

Wegen seines heiteren Naturells, des Charmes und insbesondere wegen des unwiderstehlichen Humors und der Zugänglichkeit unter seinen Musikkollegen und Freunden beliebt, wurde Papandopulo bereits zu Lebzeiten zu einer Kultfigur und zu einem der hervorragendsten Tonkünstlern im ganzen ehemaligen Jugoslawien. Heutzutage gilt er zweifellos als einer der bekanntesten kroatischen Komponisten.

Boris Papandopulo spielte ebenfalls eine große Rolle als Bearbeiter volkstümlicher Gesänge und Lieder aus der umliegenden Region (Südosteuropa und Balkan) sowie als Popularisator und Bearbeiter von Werken anderer Komponisten, was sich insbesondere auf anthologische Kompositionen der kroatischen Konzert- und Opernmusik bezieht, wodurch er einige Kompositionen revitalisiert und in eigener Bearbeitung inszeniert hatte (z. B. Werke von Vatroslav Lisinski, Ivan Zajc und Franjo Krežma).

Papandopulo starb am 16. Oktober 1991 in Zagreb.

Davor Merkaš

Ein ungewöhnliches Schicksal war Boris Papandopulos **Concertino in modo antico** für zwei Violinen, Violoncello und Klavier op. 56 beschieden. Da der Komponist seine Autographen gern den Künstlern überließ, die sie zur Aufführung brachten (und die ohnehin seine persönlichen Freunde und die Widmungsträger der Werke waren), ohne daß er jemals um die Rückgabe der Manuskripte oder Kopien derselben gebeten hätte, waren viele Stücke lange Zeit verschollen oder falsch abgelegt und wurden erst nach Jahren wiederentdeckt. Deshalb sind viele seiner Werke anscheinend noch immer unauffindbar und möglicherweise für immer verloren. Die originale und einzige Partitur des *Concertino*, über deren Verbleib man seit sechzig Jahren nichts wußte, konnte der Autor des vorliegenden Textes nach einer Suche, die eines Sherlock Holmes würdig gewesen wäre, in der deutschen Gemeinde Weiler-Simmerberg (Landkreis Lindau) unter den nachgelassenen Papieren des bekannten deutschen Pianisten Udo Dammert (1904–2003) aufspüren. Dieser hatte das Werk 1947 mit drei Mitgliedern des Lenzewski-Streichquartetts bei den Internationalen Zeitgenössischen Musiktagen Darmstadt aufgeführt, und seither hatte es bis zu seiner Entdeckung im Jahre 2008 auf Dammerts Dachboden in einem Partiturenschrank gelegen, ohne daß jemand danach gefragt hätte.

Diese auf dieser CD enthaltene Ersteinspielung des *Concertino* wird freilich zeigen, daß es sich in Wahrheit um ein kleines Meisterstück des kroatischen Neoklassizismus handelt. Papandopulo schrieb das Werk 1935, als er in Split an der Städtischen Musikschule unterrichtete. Da die Komposition relativ einfach gehalten und sowohl in technischer als auch in musikalischer Hinsicht nicht allzu kompliziert ist, dürfte sie für Unterrichtszwecke geschrieben worden sein – was überdies daraus erhellt, daß der dritte Satz, die *Tarantelle*, noch

im Entstehungsjahr von Musikschülern aus Split uraufgeführt wurde. Die Premiere des vollständigen Werkes fand 1938 in Zagreb statt. Es spielten Zlatko Topolski, Milan Graf und Umberto Fabbri vom Zagreber Quartett sowie der Komponist am Klavier.

Das *Concertino in modo antico* greift, wie der Titel bereits andeutet, formal und inhaltlich auf historische Vorbilder zurück. Die *Ouvertüre*, eine frei aufgefaßte Sonatenform, erinnert an ähnliche Formen des Spätbarock und der Vorklassik. Sie pulsiert in einem lebhaft-motorischen Rhythmus und fußt auf der polyphonen Imitation zahlreicher kurzer Motive, die den gesamten Satz durchziehen und in einem kleinen *Fugato* enden. Die zentrale *Aria* ist in einer einfachen ABA-Form komponiert und enthält eine schöne, gesangliche, von heiterem Sonnenschein erfüllte Melodie, die sich auf einfache Begleitakkorde stützt, wobei der gesamte Satz wie eine ruhige Meditation oder Träumerei, wenn nicht gar wie ein mit großer Liebe gesungenes Wiegenlied wirkt. Die abschließende *Tarantella* bewegt sich in dem Rhythmus des bekannten süditalienischen Volkstanzes, der nach der im Mittelmeerraum lebenden Giftspinne gleichen Namens (*Lycosa tarantula*) benannt ist. Der Tanz soll so etwas wie eine Therapie gewesen sein: Wenn ein Unglücklicher von der Tarantel gestochen worden war, kamen Musiker in (oder vor) sein Haus, um für ihn zu spielen. Das Opfer der Tarantel tanzte dann einen wilden Tanz, bis es völlig erschöpft war und auf diese Weise das Gift möglichst schnell aus dem Körper ausgeschieden wurde. Diese Idee eines hemmungslosen, beinahe frenetischen Tanzes hat Papandopulo im Finale seines *Concertino* exzellent aufgegriffen. Über die Jahrhunderte konnte man die kulturelle Nähe zwischen Split und Italien beobachten, die sich in demselben südländischen Temperament manifestiert, das hier mit aller Kraft und Schönheit aus der Musik hervorbricht.

Eine meisterhafte Motivarbeit, Glanz und Schwung und eine echte, ehrliche Spielfreude kennzeichnen diese anspruchslose Komposition, die leicht den Weg in die Herzen der Musiker und des Publikums findet.

Eine ungewöhnliche Laufbahn hatte auch die **Rapsodia concertante** für Violoncello und Klavier, die Papandopulo ursprünglich als »Introduzione, Arioso e Danza« bezeichnet und deren Manuskript er dem Zagreber Cellisten Aleksandar Fučkar überlassen hatte. Doch erst der junge, später berühmt gewordene Cellist und Lehrer Valter Dešpalj äußerte wirkliches Interesse an dem Stück, nachdem er Anfang der siebziger Jahre von seinem amerikanischen Studienaufenthalt in die Heimat zurückgekehrt war. Daraufhin ließ sich der Komponist seine Handschrift von Fučkar zurückgeben, die allerdings bei der großen Überschwemmung, die Zagreb 1964 heimgesucht hatte, völlig durchnäßt worden und teilweise nicht mehr lesbar war. Papandopulo sah sich genötigt, einige Teile des Werkes zu rekonstruieren. Indessen übernahm er einige interpretatorische und technische Vorschläge Dešpaljs, der die *Rapsodia* 1979 in Split aus der Taufe hob und die Noten 1988 bei der International Music Company of New York herausgab. Seither haben viele Cellisten in aller Welt das Stück in ihr Repertoire aufgenommen.

Die *Rapsodia concertante* entstand in der ersten Hälfte des Jahres 1938 in Split. Die *Introduzione* ist wie eine notierte Improvisation gedacht und verrät einige orientalische Einflüsse. Papandopulo hat zwar keine schriftlichen Hinweise auf die Entstehung und die Ursprünge des Werkes hinterlassen, wurde aber anscheinend unter anderem durch die Musik der sephardischen Juden inspiriert, die Ende des 15. Jahrhunderts von Spanien nach Bosnien kamen, das damals zum osmanischen Reich gehörte. Man spürt diese Elemente vor allem in dem rezitativischen Charakter der

Introduzione mit ihren erregten, wechselhaften Melodie-linien, ihren arabeskenartigen Ranken und ihrer »exotisch« grundierten Harmonik, die zu einem guten Teil aus der sogenannten »Zigeunertonleiter« besteht. Wie im Mittelsatz des *Concertino*, so bildet auch im *Arioso* der konzertanten Rhapsodie eine inspirierte, breite, alle Lagen des Instruments durchschreitende, neo-romantische Melodie das Zentrum des Geschehens, während die Begleitung aus einfachen Akkorden besteht, die oft arpeggiert sind und dergestalt die klanglichen Qualitäten und Farben einer Harfe erreichen. Auch dieser Satz schaut poetisch und lichterfüllt nach innen und ist von einer beinahe transzendenten Schönheit. Die *Danza* ist eines der unverwechselbaren Scherzi, in denen Papandopulo den Volkstanz durch das Prisma seiner eigenen Inspiration betrachtet und transformiert hat. In ihrer Leidenschaft und ihrem Feuer erweist sich diese stilisierte *Danza* als eine entfernte Verwandte der Bizet'schen *Aragonaise* und als das Werk eines Vollblutmusikers, der von der ersten bis zur letzten Note sein Temperament versprüht. Auch hier läßt die Harmonik von Ferne die Folklore der Balkanhalbinsel durchschimmern, doch im Mittelteil des Satzes können wir darüber hinaus die Einflüsse der urbanen Musiktradition Dalmatiens vernehmen – was nicht überrascht, wenn man weiß, mit welcher erstaunlichen Empfänglichkeit und nahezu chamäleonartiger Fähigkeit Papandopulo sich in seine jeweiligen Lebensumgebungen einzufühlen und deren Volksmusik, wie im vorliegenden Falle, destillierend in sich aufzunehmen verstand. Die *Rapsodia concertante* ist nicht nur eine wirkungsvolle und attraktive Komposition, in der drei kontrastierende Sätze gekonnt miteinander verbunden sind; sie ist auch ein technisch anspruchsvolles, vollendet ausgeführtes Virtuosenstück, das jedem Cellisten, der es tadelloso beherrscht, einen großen Publikumserfolg garantiert.

Seine **Fantasie für Violine und Klavier** hat Boris Papandopulo 1950 während seines fünfjährigen Aufenthalts in Sarajevo geschrieben und seinem Freund, dem ausgezeichneten Geiger Aleksandar Szegedi, gewidmet, der das Werk auch am 13. Januar 1951 zur Uraufführung brachte. Während Papandopulo seine musikalische Ausdrucksweise in früheren Schaffensphasen eher auf den Neobarock gründete, befließigte er sich inzwischen einer neoromantischen Sprache, die zum Teil auf die politisch und ideologisch motivierte Forderung nach einem »sozialistischen Realismus« zurückging. Zwar hatte Josip Broz Tito, der damalige Führer Jugoslawiens, Josef Stalin schon 1948 erfolgreich die Stirn geboten und den »eisernen Griff der Hand« gelockert, die in fast allen osteuropäischen Staaten ihre fatalen, katastrophalen Folgen auf die freie Entwicklung der Kunst und Musik gezeitigt hat – doch über Nacht ließen sich die ästhetischen Vorschriften nicht auslöschen.

Der erste Satz der *Fantasie* bringt also ein leidenschaftlich-berauschendes, von der Volksmusik gefärbtes Thema, dessen hymnischer Grundton den gesamten Satz durchzieht und »aromatisiert«. Neben diesem Gedanken erscheint ein zweites, sehr expressives Thema von lyrisch-sanftem Charakter, das einen weiten Tonraum durchmißt. Das Hauptthema nimmt im Laufe des Satzes immer neue rhythmische und melodische Gestalten an, wobei die Variation das wichtigste kompositionstechnische Mittel der charakterlichen Veränderung ist. Der in einer Üppigkeit und Opulenz an Brahms erinnernde Klavierpart spielt im musikalischen Geschehen eine wichtige Rolle; sein reiches Passagenwerk und sein Umgang mit dem thematischen Material ist der Violinstimme durchaus ebenbürtig. Erneut ist ein imaginäres Folklore-Element zu beobachten, das sich hier eher auf der Ebene des rohen Baumaterials, der

Skalenbildung und Motivfragmente zeigt. Im zweiten Satz liegt das hauptsächliche Augenmerk des Komponisten wieder auf dem Gesang: Das in den Tiefen verborgene Wesen des Musikers Papandopulo äußert sich hier durch eine ausdrucksstarke, intensive Elegie, die die Züge eines Trauermarsches erkennen läßt und im weiteren Verlauf des Satzes einen geheimnisvollen Charakter annehmen wird. Im ersten Teil des Satzes ist der Klavierpart klanglich auf einfache, leichte Akkordstützen reduziert, um die Aufmerksamkeit so wenig wie möglich von der Kantilene der Violine abzulenken. Der musikalische Fluß ist zudem durch starke Harmoniewechsel geprägt, ist dabei aber auch auf würdevolle Weise von folkloristischen Elementen gefärbt. Der dritte Satz verwandelt sich nach seiner flackernden, deutlich orientalisch getönten Einleitung, bei der es sich eigentlich um ein freies Rezitativ handelt, wieder in einen glühenden, stilisierten Tanz, dessen Ausführung der Komponist in die Hände außergewöhnlicher Violinvirtuosen à la Paganini legt. Erneut erkennt man die Merkmale der Tarantella, und es scheint, als habe der Geiger ein weiteres Mal den Auftrag erhalten, mit seinem wilden Spiel einen »von der Tarantel gestochenen« Menschen zu solch frenetischen Tanzbewegungen anzustacheln, daß dieser mit dem Leben davon kommt. Tatsächlich tobt in dieser Musik so etwas wie ein Kampf auf Leben und Tod. Das Ganze wirkt wie eine tänzerische Phantasmagorie von ungeheurer Energie, die in einem einzigen großen Atemzug dahinfegt – wie ein unwirklicher, sehr aufregender, höchst intensiver Traum.

Das **Lyrische Trio** für Violine, Violoncello und Klavier entstand 1982 in Tribunj und Opatija an der Adria, wo Papandopulo damals lebte. Es ist ein Musterbeispiel für das spätere Schaffen des Komponisten, in dem man eine Reihe verschiedener Stile und Kompositionstechniken entdeckt, die er nacheinander in seiner Kunst

verwandt hatte. Der erste Satz ist im neoklassizistischen Stil geschrieben, der zweite hingegen enthält Elemente der Zwölftontechnik, und das strukturelle Material des dritten ist aus der Volksmusik gewonnen. Auf diese Weise verliert das Gesamtwerk seine Kohärenz, doch der krasse Kontrast zwischen den einzelnen Sätzen erzeugt eine weitaus größere Spannung und Unberechenbarkeit. Auch die Einheiten innerhalb der einzelnen Sätze sind recht heterogen und wie Filmszenen durch scharfe Schnitte voneinander getrennt. Der Beginn des Kopfsatzes (*Ouverture*) basiert auf polyphonen Imitationen des Hauptthemas, das plötzlich und unerwartet erscheint und in einen beinahe impressionistischen Klang getaucht ist. Stellenweise nimmt die Musik den Charakter eines tänzerischen Scherzos an, doch die musikalischen Bilder und Stimmungen verändern sich mit der Rasanz eines Filmes oder wie die Landschaften bei der Fahrt in einem Hochgeschwindigkeitszug. Am Ende des Satzes liegt der Schwerpunkt noch einmal auf dem Hauptthema, das sich – sogar augmentiert – in kanonischen Imitationen zu Worte meldet. Für einen Moment benutzt der Komponist Elemente der istrischen Volksmusik (mit ihrer sogenannten »istrischen Tonleiter«), die sehr harte und dissonante Klänge kennt.

Die *Elegie* ist der Knotenpunkt des gesamten Werkes. Sie fußt auf einem expressiven Thema, das aus den Tiefen eines kalten Universums zu kommen scheint, denn es ist eine Zwölftonreihe, die hernach im Krebsgang wiederholt wird und – ähnlich dem Thema des Kopfsatzes – nach dem Prinzip der polyphonen Imitation alle Stimmen durchwandert. Wieder verändert sich die musikalische Landschaft: Die Melodielinien werden wärmer und wirken stellenweise wie die Fragmente eines Rezitativs. Das zwölftönige Hauptthema meldet sich im Gewande einer wohligen Klavierbegleitung, gefriert dann aber in einem Orgelpunkt, den das Klavier

beharrlich wiederholt. Der Mittelteil des Satzes ist deshalb so interessant, weil durch das *unisono* der beiden Streichinstrumente eine weitaus fülligere Stimme entsteht, die ihren expressiven Gesang vor dem Hintergrund rascher, ungewöhnlicher Klavierakkorde und -passagen entfaltet. Das Zwölftontheema dominiert im letzten Teil der Elegie, die sich in den süßlichen Spitzentönen der beiden Streichinstrumente auflöst.

Der abschließende *Tanz* enthält drei Themen, von denen zwei Zitate sind. Bei dem ersten handelt es sich um ein Fragment aus der Oper *Koštana* des bekannten serbischen Komponisten Petar Konjović – genauer gesagt um den sogenannten *Großen Kjutschek* (oder »Čoček«), einen Volkstanz, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im türkischen Militär entstand und sich auf dem Balkan besonders unter den Roma großer Beliebtheit erfreute. Die Premiere von *Koštana* fand 1931 in Zagreb statt, wo Konjović einige Jahre als Direktor der Oper und des Kroatischen Nationaltheaters wirkte. Er war mit Papandopulos Mutter Maja Strozzi-Pečić befreundet und widmete ihr mehrere Lieder, die sie mit großem Erfolg aufführte – Papandopulos könnte sein Zitat demnach als eine Hommage an Konjović oder eine Erinnerung an die freundschaftlichen Familienbeziehungen gemeint haben. Bei dem zweiten Zitat handelt es sich um das nordmazedonische *Go pratile dedo vo planina* (»Der Großvater wurde in die Berge begleitet«). Die Herkunft des dritten Themas läßt sich zwar nicht bestimmen, doch es könnte durchaus das Fragment eines volkstümlichen *Kolo* sein, der unter Berücksichtigung aller Aspekte vermutlich aus dem Süden des ehemaligen jugoslawischen Staatenbundes stammt. Diese drei Elemente sind so in den Satz integriert, daß die zwei Teile des mazedonischen Volksliedes – wie auch das Thema von Konjović – voneinander getrennt an verschiedenen Stellen erklingen.

Papandopulo hat die Bruchstücke mit höchster Kunstfertigkeit zu einem Ganzen verdichtet, das wir als Paradoxon erleben, da das Material hier, wie auch in den beiden vorausgegangenen Sätzen des Werkes, von denkbar heterogener Art ist. Der rhapsodisch angelegte *Tanz* bezieht seine Energie, seinen Elan und seine Begeisterung aus den sympathischen, charmanten Zitaten, die mit großer Virtuosität und stellenweise in kanonischer Imitation verarbeitet sind. Einmal mehr erweist sich Papandopulo als ein Vollblutmusiker, dem dank der Vitalität seiner Werke ein fester Platz auf den internationalen Konzertpodien sicher ist. Das *Lyrische Trio* wurde am 17. Dezember 1985 in Zagreb von der Pianistin Ljerka Pleslić Bjelinski, der Geigerin Maja Dešpalj und der Cellistin Snježana Rucner uraufgeführt.

Drei musikalische Sätze für Orlando für Klaviertrio war Boris Papandopulos letztes Werk. Es entstand im Oktober 1990 für die drei großen Musiker Vladimir Krpan, Tonko Ninić und Andrej Petrač, die 1985 ihr Trio Orlando gegründet hatten und die ihnen gewidmete Komposition am 6. August 1991 beim Osor-Musikfestival auf der Insel Cres uraufführten. Der inzwischen 84-jährige Papandopulo war zwar immer überaus kreativ, klar und inspiriert, hatte aber, nachdem er einige Jahre zuvor operiert worden war, einen großen Teil seines Sehvermögens verloren und die Musik nur mit viel Mühe zu Papier bringen können. Für einen Mann, der jeden Tag Musik geschrieben und komponiert hatte, muß das ein schwerer Schicksalsschlag gewesen sein (in einem Interview hatte er einmal erklärt, für ihn gelte das Lebensmotto »nulla dies sine linea« des griechischen Malers Apelles). Die Noten des letzten Satzes sind zum Ende hin immer weniger zu entziffern. Papandopulo benutzte am Schluß große Blätter mit besonders großen Linien – die letzten Seiten des Autographs sind daher ein erschütterndes Dokument des Kampfes des

Komponisten um seine letzten musikalischen Ideen aufzuzeichnen.

Vom ersten Ton an offenbart das Werk eine äußerst dramatische und expressive Substanz. Das Hauptthema des ersten Satzes besteht aus einer aufwühlenden, harten Melodielinie von großer Intensität und Weite und enormen Intervallsprüngen, an deren Ende alle drei Instrumente in ihre tiefsten Lagen hinabstürzen – eine Geste, die uns einen Sturz in die Tiefen starker seelischer Wirkungen und eindringlicher Emotionen verrät. Das Thema wird in allen Stimmen imitativ behandelt und tritt im weiteren Verlauf – mitunter fragmentiert und oft in polyphonen Imitationen der einzelnen Motive – immer wieder in Erscheinung. Es gibt in diesem Satz weitere thematische Episoden, von denen sich zwei wie vermeintliche Scherzi gebärden, die wir im Rahmen des dramatischen, unruhigen und düsteren Ganzen als Grotesken und als erzwungenes Lachen empfinden.

Der zweite Satz ist von ganz anderer Art als der erste und führt uns mit seiner transzendenten Schönheit in jenseitige Sphären, zu denen nur die Musik Zugang hat. Die luftige, vollkommene, liebliche Ruhe der einleitenden Takte wird bald durch einen härteren Ton beeinträchtigt. Zeitweilig macht sich eine beinahe impressionistische Stimmung breit, die aber durch plötzlich aufflammende Leidenschaften und unerwartet rasches Passagenwerk an Kraft gewinnt. Im Zentrum des Satzes glauben wir eine Uhr schlagen zu hören – ein Symbol für die Zeit, die unaufhaltsam im Stundenglas verrinnt und sich ihrem Ende nähert. Nach einer weiteren, sehr kurzen und erregten Episode breitet sich erneut die Stimmung des Anfangs aus, an deren einzigartiger Schönheit wir uns erfreuen, bis der Satz in einem wehmütigen Dialog ätherischer Geigenflageolets und ruhiger Klavierakkorde verklungen ist.

Nach diesem beeindruckenden, tief empfundenen Schluß können wir den dritten Satz beinahe wie ein Zugeständnis an die in der Tradition verwurzelte Dreisätzigkeit auffassen. Die verspielte Tanzmusik und die harlekineske, ein wenig angestrenzte, künstliche Fröhlichkeit des Satzes verrät einen gewissen Galgenhumor, der sich mit markanten Passagen verbindet, aus denen wir auf eine Art von Travestie oder mephistophelischer Posse schließen können. Auf diese Weise wirkt das Ende des Satzes inszeniert und gezwungen – vielleicht blieb dem Komponisten gar nichts anderes übrig als die Musik so schroff abreißen zu lassen. Dessen ungeachtet bilden die *Drei musikalischen Sätze für Orlando* ein Werk von echter, authentischer Inspiration, dessen ungewöhnliche, originelle Substanz mit all ihren jähen Wendungen und ihrer intensiven emotionalen Spannung niemanden unberührt lassen wird.

Davor Merkaš

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Oliver Triendl

Man kann sich kaum einen engagierteren Fürsprecher für vernachlässigte und selten gespielte Komponisten vorstellen als den Pianisten Oliver Triendl. Sein unermüdlicher Einsatz – vornehmlich für romantische und zeitgenössische Musik – spiegelt sich in mehr als 100 CD-Einspielungen. Der Umfang seines Repertoires ist wohl einzigartig und umfasst etwa 90 Klavierkonzerte sowie Hunderte von kammermusikalischen Stücken. Viele davon hat er erstmals auf die Bühne gebracht bzw. auf Tonträger dokumentiert.

Solistisch arbeitete Oliver Triendl mit zahlreichen renommierten Orchestern, u. a. Bamberger Symphoniker, NDR-Radio-Philharmonie, Gürzenich-Orchester, Münchner Philharmoniker, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Deutsche Radio Philharmonie, Münchner Rundfunkorchester, Staatskapelle Weimar, Münchener, Stuttgarter und Württembergisches Kammerorchester, Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum-Orchester Salzburg, Tonkünstlerorchester Niederösterreich, Netherlands Symphony Orchestra, Tschechische Staatsphilharmonie, National-Sinfonieorchester des Polnischen Rundfunks, Sinfonia Varsovia, Georgisches Kammerorchester, Camerata St. Petersburg, Zagreber Solisten, Shanghai Symphony Orchestra.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker konzertierte er mit Musikerkollegen wie Christian Altenburger, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, Patrick Demenga, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmerston, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, François Leleux, Lorin Maazel, Mihaela Martin, Paul Meyer, Sabine und Wolfgang Meyer, Pascal Moraguès, Charles Neidich, Arto Noras, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Christian und Tanja

Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, Carolin und Jörg Widmann sowie den Quartetten Apollon musagète, Artis, Atrium, Aury, Carmina, Danel, Keller, Leipziger, Mandelring, Meta4, Minguet, Prazák, Signum, Sine Nomine, Škampa, Talich und Vogler.

Oliver Triendl – Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Wettbewerbe – wurde 1970 in Mallersdorf (Bayern) geboren und absolvierte sein Studium bei Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz und Oleg Maisenberg.

Er konzertiert erfolgreich auf Festivals und in zahlreichen Musikmetropolen Europas, Nord- und Südamerikas, in Südafrika und Asien.

www.oliver-triendl.com

Amaury Coeytaux

Seit seinem gefeierten Debüt 2004 in der New Yorker Carnegie Hall 2004 konzertierte der vielseitige französische Geiger Amaury Coeytaux auf den renommiertesten Bühnen, u. a. Weill Hall (New York), Kennedy Center (Washington), Center Ottawa (Kanada), Salle Gaveau (Frankreich), sowohl kammermusikalisch als auch als Solist mit so herausragenden Orchestern wie dem Orchestre du Capitole de Toulouse, dem Kiev Philharmonic Orchestra und dem Orchestre RTVE Madrid unter Dirigenten wie Tugan Solkhiev, Arie Van Beek, Jean-Jacques Kantorow u. a.

Es folgten Konzerte in Frankreich, Spanien, der Ukraine, in Rumänien, Bulgarien, Deutschland, Italien, der Schweiz, in Österreich, Kanada, den Vereinigten Staaten, der Dominikanische Republik, Südkorea, Japan und Taiwan mit Orchestern wie dem Orchestra Filarmonica di Roma oder dem Orchestre National de

Toulouse, in der Carnegie Hall und im Kennedy Center sowie Aufzeichnungen bei CBC Radio Ottawa, France Musique und beim TV-Sender TF1.

Als Kammermusiker ist er regelmäßiger Gast renommierter Festivals wie Santa Fe, Deauville oder Cordes-Sur-Ciel und arbeitet mit herausragenden Kollegen wie Joseph Silverstein, Pinchas Zukerman, Joseph Kalichstein, Michael Tree, Marielle Nordman, Nicholas Angelich und zahlreichen französischen Top-Solisten zusammen.

Im Jahr 2008 wurde Coeytaux zum Ständigen Solisten des Orchestre d'Auvergne ernannt. Bei vielen Gelegenheiten leitete er dort Orchesterkonzerte ohne Dirigent und übernahm auch die Doppelrolle als Solist und Dirigent für Aufführungen der Konzerte von Bach, Vivaldi, Haydn und Mendelssohn. Seit 2012 ist er zudem ständiger Solist des Orchestre Philharmonique de Radio.

Amaury Coeytaux spielt eine Guadagnini-Violine aus dem Jahr 1773.

Vanessa Szigeti

Vanessa Szigeti entstammt einer Familie mit langer musikalischer Tradition und wurde schon als Fünfjährige von ihrem Vater Florin Szigeti, einem Gründungsmitglied des Enesco Quartetts, im Geigenspiel unterrichtet. Nachdem sie am Regionalen Konservatorium von Paris (CNR) studiert hatte, kam sie in die Klasse von Olivier Charlier am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, wo sie im Jahre 2007 graduierte und ihre Ausbildung dann im *cycle de perfectionnement* bei Jean-Jacques Kantorow sowie bei Svetlin Roussev fortsetzte. Ihren Magister erwarb sie schließlich bei Pavel Vernikov an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien.

Vanessa Szigeti war neun Jahre alt, als sie mit dem Pariser *Concours de Lutèce* ihren ersten Wettbewerb gewann. Es folgten die ersten Preise beim *Concours Vatelot-Rampal* (Paris 2005), beim Französischen Musikwettbewerb (2007) und beim Streichersolisten-Wettbewerb (2008) an der ISA Österreich sowie beim *Concours Flame* (Paris 2008) und der *Prix de la Ville de Ciboure* an der Maurice Ravel Akademie (2008).

Neben ihrem Studium besuchte Vanessa Szigeti die Meisterkurse großer Musiker und Pädagogen wie Ana Chumachenco, Mauricio Fuks, Ida Haendel, Boris Kuschnir, Vladimir Mendelssohn und Hatto Beyerle. Dabei wurde sie von der Fondation Meyer sowie durch Stipendien der Adami-Stiftung und der *Génération Spedidam* unterstützt. Durch die Förderung der Fondation Meyer konnte sie 2009 auch ihre erste CD einspielen, die der französischen Musik und ihren Lehrern Olivier Charlier und Jean-Jacques Kantorow gewidmet ist.

Die begeisterte Kammermusikerin Vanessa Szigeti hat in verschiedenen Formationen mit Künstlern wie Amaury Coeytaux, Franz Helmerson, Yves Henry, Michel Lethiec, Vladimir Mendelssohn, Jeremy Menuhin, Jérôme Pernoo, Svetlin Roussev und Hagai Shaham musiziert. Sie ist in der Salle Gaveau, der Salle Cortot, im Théâtre des Bouffes du Nord und der Cité de la Musique, im Wiener Musikverein, in der Londoner Wigmore Hall, im Auditorio Nacional von Madrid, auf Schloss Elmau, im venezianischen Palazetto Bru Zane und im Athener Megaron Mousikis aufgetreten und gastierte bei der Saison Musicale de l'Epau, beim Festival Berlioz, beim Festival Pablo Casals in Prades, beim Kammermusikfestival im finnischen Kuhmo und bei Musica in Strasbourg, bei Organa, bei den Ravéliades, beim Musikfest auf Schloss Weinzierl, bei der Biennale von Venedig und anderen Festivals.

Vanessa Szigeti setzt sich auch für die Komposition und Verbreitung neuer Werke ein. Unter anderem hat sie mit Pierre Boulez, Oscar Bianchi, Sofia Gubaidulina, Alexandre Fontaines, Thomas Larcher, Alberto Posadas, Miroslav Srnka zusammengearbeitet. Sehr aktiv ist die Künstlerin auch als Vermittlerin musikalischer Kenntnisse. Sie hat sich zunächst im Orchestre de Chambre des Jeunes de Paris an mehreren pädagogischen Projekten beteiligt und gibt inzwischen in Europa und darüber hinaus Meisterkurse für Violine und Kammermusik.

Vanessa Szigeti arbeitet derzeit als Stimmführerin der zweiten Violinen beim Tonhalle Orchester Zürich.

Andrei Ioniță

Als Gewinner des Internationalen Tschairowsky-Wettbewerbs 2015 sowie Preisträger des ARD-Wettbewerbs, des Feuermann- und des Chatschaturian-Wettbewerbs ist Andrei Ioniță einer der meist beachteten jungen Solisten auf seinem Instrument weltweit. Der rumänische Cellist war BBC New Generation Artist von 2016 bis 2018 und Artist-in-Residence bei den Symphonikern Hamburg in der vergangenen Saison.

Höhepunkte der letzten Jahre waren seine Auftritte mit den Münchner und Dresdner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra London, BBC Philharmonic und BBC National Orchestra of Wales, dem Royal Scottish National Orchestra, Danish National Symphony und Turku Philharmonic, dem Russischen Nationalorchester und den Philharmonikern St. Petersburg, San Diego Symphony und Orchestre symphonique de Montréal. Dabei arbeitete er mit Dirigenten wie Valeriy Gergiev, Kent Nagano, Omer Meir Wellber und John Storgårds. Andrei Ioniță spielte Soloabende an der Carnegie Hall und der Wigmore Hall, dem Konzerthaus

Berlin, der Elbphilharmonie Hamburg und der Tonhalle Zürich, wurde eingeladen zum Verbier Festival und zum Martha Argerich Festival.

Auf seiner hoch gelobten Debüt-CD präsentiert Andrei Ioniță eine Uraufführung von Brett Dean mit Bach und Kodály. 1994 in Bukarest geboren, war er Schüler von Ani-Marie Paladi in Bukarest und Prof. Jens Peter Maintz an der Universität der Künste in Berlin. Als Stipendiat der Deutschen Stiftung Musikleben spielt er auf einem Violoncello von Giovanni Battista Rogeri (Brescia 1671).



Vanessa
Szigeti



Andrei
Ioniță



**Amaury
Coeytaux**

Boris Papandopulo

Boris Papandopulo is unquestionably one of the major Croatian and southern Slavic composers of the twentieth century. His father, Konstantin Papandopulo, was a Russian aristocrat of Greek ancestry born in Stavropol, his mother the famous Croatian opera singer Maja Strozzi, whom Thomas Mann, in his novel *Doktor Faustus*, immortalized as "perhaps the most beautiful soprano voice of our time in either hemisphere" (*Die Entstehung des Doktor Faustus*, Frankfurt: Fischer, 1974, p. 534). Papandopulo was born in Honnef am Rhein (renamed Bad Honnef in 1960) on 25 February 1906, but following the death of his father in 1908 he moved to his mother's native Zagreb at the tender age of six. He thus grew up in a family that had always been closely associated with music and the theater: his grandmother, Marija Ružička-Strozzi, was a leading actress and cult figure on the Croatian stage, his uncle Tito Strozzi one of the foremost Croatian actors and theater directors of his generation. Zagreb's intellectual and artistic élite assembled in his mother's salon. At a very early age Boris turned to music, first taking private piano lessons and then studying conducting and composition at the Zagreb Academy of Music, where he graduated in 1929. There his composition teacher was Blagoje Bersa, an important Croatian composer and likewise one of the first music educators of European stature in Croatia. Maja Strozzi (she later adopted the married name of Pečić) was friends with Igor Stravinsky, whom she had met in Switzerland in 1919, and who took an active interest in the young Papandopulo. Stravinsky wrote a letter of recommendation that enabled him to study in Vienna with Dirck Fock, a well-known Dutch professor and conductor of his day; he also played an important role in the budding composer's intellectual and musical

development. Papandopulo witnessed his first major success in 1928 at a performance of his cantata *Slavoslovije* ("Laudamus"), for solo voices, choir, and orchestra, at the Vienna Musikverein. The reviews were ecstatic, and Papandopulo, at that time still a young professional conductor, took this as an incentive to create new works. After returning from his two years of study in Vienna, he completed his degree in Zagreb and began a lifelong career as a choir director and a conductor of various ensembles. Besides heading the Croatian Choral Society "Kolo" (1928 to 34 and 1938 to 46), the orchestra of the Croatian Musical Institute (1931 to 34), and the Ivan Filipović Teachers' Choral Society, which he founded in 1933, he also taught at the State School of Music in Split (1935 to 38) and conducted the Zvonimir Musical Association. Later he conducted the Zagreb Opera (1940 to 45, director from 1943 to 45) and the Zagreb Radio Orchestra (1942 to 45).

After the Second World War, Papandopulo was temporarily blacklisted from musical life in the newly formed state of Yugoslavia owing to his alleged "collaboration with the occupying powers." As a brief, bizarre punishment, he drove an antiquated Fordson truck throughout the whole of Croatia for the United Nations Relief and Rehabilitation Administration (UNRA). Before long he was appointed head of the Rijeka Opera (1946 to 48 and 1953 to 59). In 1948 he moved to Sarajevo, where he worked as an opera director and college professor until 1953. He then resumed his career as an opera conductor in Zagreb (1959 to 68) and Split (1968 to 74). He was also a regular guest conductor at the Zagreb Comedy Theater and headed the symphony orchestra in Cairo. As if that were not enough, he wrote about music, dabbled in music criticism, and worked as a pianist and vocal coach.

Papandopulo produced an impressive body of music encompassing more than 450 works, among which we find instrumental compositions (orchestral pieces, concertos, solo works, chamber music), vocal-instrumental works (solo pieces and choral music), theater music, and film music. In each of these genres he left behind a large number of highly valuable compositions.

Papandopulo's early works are marked by a recourse to features from the so-called "national style." Here he drew on ancient heathen rites and adopted patterns from folk music, whether as direct quotations or as rough material, with archaically tinged modal scales and harmonies, homophonic blocks of sound, and serially reiterated melodic-rhythmic cells. In this way he worked out a distinctive style beholden to the influence of Stravinsky and Janáček. At the same time we can also note "cosmopolitan" influences, including, by his own admission, the "Mighty Handful" from Russia and "Les Six" from France. To this were added compositional devices and elements from Neo-Classicism and the Neo-Baroque style (contrapuntal textures and a Baroque propulsion and rhythmic vitality) with "admixtures" from Impressionism and Expressionism.

Besides his virtuosic and technically demanding treatment of the instruments, we also sense an optimism and cheerfulness that almost seamlessly pervades his music. The most successful pieces from this early youthful period are, in the judgment of connoisseurs, the aforementioned cantata *Laudamus*, the *Sinfonietta* for string orchestra (published by Breitkopf & Härtel), *Zlato* (Gold), a ballet-pantomime with voice and orchestra, the brilliant and thrilling *Concerto da camera* for soprano, violin, piano, and seven wind instruments (published by Universal Edition in Vienna), and, toward the end of this period, perhaps Croatia's most important sacred works: *The Passion of Our Lord Jesus Christ* and *The*

Croatian Mass, both for solo voices and mixed a *capella* choir.

In his “mature” period, Papandopulo retained elements of the folk idiom while paying heed to the musical achievements of European modernism. Occasionally he adopted compositional devices and a few typical features of Socialist Realism, but “without abandoning his traditional hallmarks of musical cells, the customary motivic and textural development, or the established laws of melodic motion” (D. Detoni). This period, centered on the chronological axis of the waning Second World War (1945), extended roughly to 1956. Among the successful compositions we find several reflecting recent history, namely, the founding of a new state (the Federal People’s Republic of Yugoslavia) and the events surrounding the so-called National Liberation War: Symphony No. 2, *The Neretva Poem*, *Stojanka majka Knežopoljka*, a musical poem for soprano, chorus, and large orchestra, and *Obnova* (Reconstruction), a symphonic picture for large orchestra.

As time marched on, Papandopulo’s music steadily became more dissonant and acerbic in its harmony and melody. In the mid-1950s his compositional arsenal came to include elements of twelve-tone technique, jazz (more intensively in the late 1950s and early 1960s, e.g. in his *Piano Concerto No. 3*, *Mosaic* for classical string quartet and jazz quartet, *Capriccio* for solo violin and jazz quartet, and *Orchestral Mosaic*), and later popular music and other compositional trends of the contemporary avant-garde. Yet he maintained a critical detachment from some of these currents and sometimes tended to treat them ironically or even parodistically.

Papandopulo’s music of the 1960s and 1970s arose in connection with his guest appearances in Germany, both East and West. Here he had an opportunity to meet leading artistic figures and to encounter recent

European music. Especially worthy of mention are the ensembles Camerata Musica Berlin and the Rostock Nonet, the conductor Ljubomir Romansky (active in Gelsenkirchen), the writer Kurt Barthel, and the painter Paul Struck.

Ideological and aesthetic philosophies never prevented Papandopulo from finding extra-musical subjects for his own works. He was capable of discovering universal ideas and profoundly human values everywhere, over and over again. At the very outset of his career, he found extra-musical stimuli in themes connected with earlier layers of folk tradition, in legends, rituals, and myths, as in *Svatovske* (Wedding Songs), *Dodolice*, *Zlato*, and *Utva Zlatokrila* (The Golden-Winged Fairy). After 1950 he drew inspiration from, curiously, world-views that seem to be diametrically opposed. Religious pieces with specific elements from Croatia’s Catholic liturgy based on Glagolithic hymns, such as *Osorski rekvijem* (Osor Requiem), *Poljička pučka misa* (People’s Mass of Poljice), the cantata *Jubilate*, and a number of lesser sacred works, rub shoulders with monumental edifices of Socialist Realism inspired by the ideology and poetics of the National Liberation War and the post-war revolution. The latter include the musico-poetic composition *Pasija po srcu* (Passion of the Heart), the musico-poetic vision *Credo, 1943* (a song cycle on verses by the Croatian poet I. G. Kovačić), and pieces inspired by recent Croatian history: the cantatas *Libertas*, *Pohvala Dubrovniku* (Praise to Dubrovnik), *Non bene pro toto libertas venditur auro*, *Mila Gojslavića*, and *Istarske freske* (The Frescoes of Istria), a triptych for mixed chorus and large orchestra.

Papandopulo composed with energy and verve for sixty-five years, practically until the day of his death. Each work reveals a master of his craft, a brilliant musician with inexhaustible and always fresh inspiration,

and an impeccable connoisseur of compositional devices, musical genres, and, not least, the technical potential of musical instruments and the human voice. Despite its date of origin and its style-related expressivity, his music is readily and spontaneously accessible both to listeners and to performers, who then as now are delighted to play it.

Besides a number of concertos and solo pieces for various combinations of instruments, Papandopulo also made a significant contribution to the ballet and opera of his day. His six operas (*Amfitrion*, *Rona*, *Sunčanica*, *Madame Buffault*, *Kentervilski duh* [The Canterville Ghost], and *Požar u operi* [The Fire at the Opera]) and fifteen ballets (*Žetva* [The Harvest], *Tri kavalira gospođice Melanije* [Miss Melanie’s Three Cavaliers], *Teuta*, *Horoskop* [a ballet suite for two pianos], *Veze* (Relations), a ballet sketch for chamber ensemble, *Zlato* [Gold], a ballet pantomime with voices and orchestra, *Kći dalmatinskih planina* [The Daughter of the Dalmatian Mountains], *Intermezzo*, *Beatrice Cenci*, *Gitanel-la*, *Dr. Atom*, *Kraljevo* [The Royal Fair], *Prsten* [The Ring], *Menschen im Hotel*, and *Der Königsreiher*) can boast of many repeat performances in the theaters of Croatia and the world at large, bearing witness to their high value. He also wrote music for several stage plays and films as well as works dedicated to children and young people, including marionette plays, instrumental pieces, and concertos.

Several of Papandopulo’s works betray an original, distinctive, and infectious sense of humor ranging widely from cheerful inflection to parody and acerbic musical *grotesqueries*, sometimes with themes quoted from other composers. Outstanding examples are *Grotesques* for tuba, piano, and percussion, *Pop Concerto* for two pianos and orchestra, *The Magic Flute*, *Papandopuliade*, and *Divertimento alla pasticcio*.

Owing to the still limited access to his musical estate, a comprehensive, meaningful, and synoptic assessment of Papandopulo's oeuvre remains impossible. Nonetheless, the contemporary Croatian composer Dubravko Detoni has attempted to sum it up as follows: "If a definition were to be advanced on this matter, one would have to seek to summarize Papandopulo's oeuvre as a sort of synthesis of all the major influences from the world's new music and the essential rhythmic, melodic, and harmonic features of Croatia's folk music."

Thanks to his cheerful disposition, his charm, and especially his irresistible sense of humor and his approachability among his friends and fellow-musicians, during his lifetime Papandopulo became a cult figure and a towering musician throughout the whole of the former state of Yugoslavia. Today he numbers without question among the best-known Croatian composers.

Papandopulo also bulked large as an arranger of folk songs and ballads from outlying regions (southeastern Europe and the Balkans) and as a popularizer and arranger of works by other composers, especially with regard to established Croatian concert music and opera. Several works were revived and staged in his arrangements, including pieces by Vatroslav Lisinski, Ivan Zajc, and Franjo Krežma.

Boris Papandopulo died in Zagreb on 16 October 1991.

Davor Merkaš

Translation: J. Bradford Robinson

Papandopulo's **Concertino in modo antico** for 2 violins, cello and pianoforte op. 56 was overtaken by an uncommon fate. Since Papandopulo gave a large number of the autographs of his compositions to the artists who performed them (who were anyway personal friends, to whom he had dedicated the works) without ever asking to have them returned or have copies made, many of these compositions were lost or misplaced for long years and needed more years to be rediscovered. And for this reason, many of the compositions are still, it seems, irretrievably lost. After a search for the original (and only) score of the *Concertino*, one worthy of Sherlock Holmes, the whereabouts of which had been unknown for 60 years, the current writer found it in the little German town of Weiler-Simmerberg, in the posthumous papers of the prominent German pianist Udo Dammert (1904–2003). Dammert performed the work in Darmstadt in 1947 together with members of the Lenze-wski String Quartet under the aegis of the International Contemporary Music Days (Internationale Zeitgenössische Tage) and from then, until 2008, when the composition was found in a cupboard with Dammert's scores in an attic in Simmerberg, nobody had ever asked after the composition.

But as this CD will show, the first ever audio recording of the *Concertino*, it is in fact a real little masterpiece of Croatian neo-Classical music. Papandopulo wrote the work in 1935 while he was working in Split as a teacher at the Municipal Music School. Judging from the musical facture, relatively simple and not too complex in technical and interpretative terms, the composition was written for teaching purposes, which would be borne out by the fact that the third movement, the *Tarantella*, was first performed by pupils of the school in Split in 1935. In complete form it was first performed in Zagreb in 1938 by members of the Zagreb Quartet

(Zlatko Topolski, Milan Graf and Umberto Fabbri) with the composer himself taking the piano part.

Concertino in modo antico as the title suggests draws on historical models in terms of both form and content. The introductory *Overture* is constructed on a freely-understood sonata form and recalls identical Late Baroque and pre-Classical forms. It has vivacious motor rhythm and pulse, and is based on frequent polyphonic imitations of short motifs that go throughout the movement, finishing with a little *fugato*. The central movement, *Aria*, has a simple ABA form and includes a lovely cantabile melody full of sunshine and serenity drawing on a simple chordal accompaniment, the whole of the movement giving the impression of being a calm meditation somewhat like a reverie, even like a lullaby, sung with a great deal of love. The last movement, *Tarantella*, is a well-known dance stemming from southern Italy, and according to folk tradition it is named after a venomous spider of the same name that lives in Italy and the Mediterranean, its common name in Italy being tarantula (*Lycosa tarantula*). This dance was supposed to have been a kind of therapy, with musicians arriving in the house of the unfortunate who had been bitten by the spider (or below the windows out on the street) and beginning to play. The victim of the venom would dance a wild dance and dance until they were completely exhausted, for the venom to be excreted as fast as possible out of the body. It was this idea of an unrestrained dance, frenetic almost, that excellently describes the character of Papandopulo's movement. The centuries have witnessed to the cultural closeness of Split and Italy, which is manifested in the same meridional temperament, which here breaks out from the music in all its power and beauty. The masterful work with the motifs, the brightness, drive, genuine and sincere joy in music making are characteristics of this unpretentious composition that

easily finds its way to the hearts of musicians and audience alike.

Papandopulo's **Rapsodia concertante** for cello and piano also had an uncommon career. Papandopulo gave the autograph of the composition, originally entitled *Introduzione, Arioso e Danza* to the Zagreb cellist Aleksandar Fučkar. But only with the return of the brilliant Croatian cellist and famed teacher Valter Dešpalj from studies in the USA in the early 1970s did the young cellist express to the composer his wish to play some composition of his. Papandopulo retrieved the autograph of the score but because of the major flooding that occurred in Zagreb in 1964, some of the pages were completely illegible, and almost the whole of the score was soaked, as a result of which the composer was obliged to reconstruct some parts of the notation. After he had successfully achieved this, and had accepted some suggestions regarding interpretation and technique given by Dešpalj, in 1988 Papandopulo's composition was issued by the publisher International Music Company of New York (edited by Dešpalj, who did the first performance in Split in 1979) and since then it has become a standard part of the repertoires of many cellists worldwide.

The *Rapsodia concertante* was also written in Split, this time in the first half of 1938. *Introduzione*, the first part, is conceived as a kind of written-down improvisation, in which some eastern influences are to be observed. Although Papandopulo left no written remarks about the creation and origins of the work, taking everything into consideration, the composer was partially inspired by the music of Sephardic Jews who arrived in Bosnia, by then part of the Ottoman Empire, from Spain at the end of the 15th century, which is particularly perceptible in the introductory movement. *Introduzione* has the character of a recitative, with stirring and interrupted melodic lines

like arabesques, and an exotic harmonic ground that is in good part made up of the so-called Gypsy scale. In the *Arioso* too, as well as in the central movement of the *Concertino in modo antico*, he makes the centre of attention an inspired broad-breathed melodic line, a large tonal range (in all the instrumental positions) and neo-Romantic qualities by paring down the accompaniment into simple chords that he often turns into arpeggios, achieving in this way a quality and colour of sound like those of the harp. This movement too is introspective, full of poetry, light and an almost transcendental beauty. The *Danza* is one more in a series of typically Papandopulo scherzo movements, that are stylised folk dances, transformed through the prism of his own inspiration. *Danza* is also in its passion and fiery temperament a distant relative of Bizet's *Aragonaise*, and is certainly the music of a true musician, heart and soul, sparkling with temperament from the first note to the last. Although here too in the harmonic expression we can hear the distant echoes of the folk music of the Balkan peninsula, in the central part of the movement we can remark the influences of the original Dalmatian urban traditional music. This does not surprise in view of Papandopulo's amazing power of reception and his almost chameleonic ability to merge into the setting in which he is working, to absorb and distil folk music, as is the case here. *Rapsodia concertante* is not just an effective and attractive composition in which three contrasting movements are skilfully conjoined, but also a technically demanding, virtuoso and consummately written piece for the violoncello, that guarantees every cellist who can perform it impeccably great success with an audience.

Papandopulo composed **Fantasy for violin and piano** in 1950 during his five-year-long stay in Sarajevo and dedicated it to his friend the excellent violinist Aleksandar Szegedi. Szegedi also performed the

work for the first time, on January 13, 1951. Unlike the previous periods in which Papandopulo relied more on neo-Baroque for his musical idiom, in this period of his work he was speaking with the musical language of neo-Romanticism. This was partially under the influence of the then aesthetics of socialist realism (the forcing and proclamation of which, of course, was politically and ideologically motivated). Although the leader of Yugoslavia at that time, Josip Broz Tito, had managed as early as 1948 successfully to challenge Stalin, and managed to "weaken the iron grip of his hand", which had fatal and disastrous consequences for the freedom and development of art, including of music, in almost all countries of Eastern Europe, the influences of socialist realism could not be wiped out overnight.

The first movement of the *Fantasy*, then, has a heady and passionate theme, coloured by the music of the folk, with something of the feeling of a hymn, an underlying thread that stretches throughout the movement and imparts its basic flavour. Apart from this theme, one more theme appears in the movement, one of great expressive charge, lyrical, gentle and with a great range of tones. The main theme is during the movement clad in an ever-changing rhythmic and melodic garb, and takes on new characters, variation being the main compositional and technical means of the writer. The piano part has an important role in the musical events, being almost Brahmsianly lush and opulent, rich in its passages and completely equal in the statement of thematic material to that of the violin. In this movement too one can observe an imaginary folk element that is present here more at the level of raw building material, the scalar sequence or the fragment of motif. The composer's main attention in the second movement of the composition is this time on the singing: the most deeply hidden musical being of Papandopulo here is embodied in the

powerfully expressive and intensive distinctive elegiac melody that has the elements of a funeral march and that will in the further course of the movement take on a mysterious character. The piano part in the first part of the movement is acoustically reduced to simple, airy chord pillars, all for the purpose of the greatest possible concentration on the violin's cantilena. The musical flow is also marked by vigorous harmonic changes but here too, although with dignity, coloured by the presence of elements of folk music. The third movement, after the quivering introduction, a cadence with pronouncedly oriental tones and a free character that is practically a recitative, turns once again into a red-hot stylised dance in which the composer puts the violin into the hands of an exceptional virtuoso, of qualities matching those of Paganini almost. This movement too has the qualities of the Tarantella, and it seems that this time too the violinist has obtained the task by frantic playing to set someone afflicted by a deadly spider bite moving in a frenetic dance, the only thing that can save his life. Almost like a kind of life or death battle in the music. It all seems like some fantastic dance, charged with some enormous energy, which gusts through in a single breath, like some unreal, very exciting and highly intense dream.

Lyrical trio for violin, cello and piano was composed in 1982 in Tribunj and Opatija, places on the Adriatic, where he lived in those years. The composition is paradigmatic of Papandopulo's later composing style, in which there are simultaneously present a number of different styles as well as of technical and compositional techniques that he had gradually employed in his compositions over many years of working at and developing his art. The first movement is thus written in neo-Classical style, but in the second Papandopulo uses elements of dodecaphonic techniques while in the third

movement the structural material of which the movement is composed originates in folk music. In this way the composition as a whole loses in terms of coherence, but the glaring contrast among the movements makes the composition still more exciting and unpredictable. The units inside the movement are also fairly heterogeneous and are organised like a scene in a film, separated by sharp cuts. The beginning of the first movement, *Overture*, is built on polyphonic imitations of the main theme, which appears suddenly and unexpectedly, immersed in a sound that is well-nigh impressionist. The movement takes on in places the character of scherzo, almost of a dance but the musical images and moods change with cinematic rapidity like landscapes in a high speed train. The focus in the last part of the movement is once again on the main theme, which appears in imitations of a canon, augmented even. For a moment the composer uses elements of Istrian folk music (of the Istrian scale, as it is called), which is very harsh and dissonant in sound.

The *Elegy* is the nexus of the whole composition. It is built upon an expressive theme that comes as if from the depths of a cold universe, inherent in it being a twelve-tone sequence that is repeated once more in retrogression and, as in the first movement, permeates through all the voices according to the principles of polyphony. The musical landscape changes again and the melodic lines become warmer, seeming in places like fragments of recitative. The main twelve-tone theme returns once more first of all dressed in the garb of a warm piano accompaniment, soon becoming frozen in the pedal tone, which persistently comes back again in the piano. The central part of the movement is interesting for the fact that both violin and cello play *unisono* and in this way create a single much richer voice that places its expressive singing against a background of rapid and uncommon chords and passages in the piano part.

The twelve-tone theme is dominant in the last part of the movement, which dissipates in the sweetish tones of violin and cello at the top of their registers.

The third movement, *Dance*, makes use of three themes, two of which are quotations. The first is a fragment from the opera *Koštana* of the well-known Serbian composer Petar Konjović (from, in fact, a dance that is called the Great Čoček Dance – an ethnic dance from the Balkans, which originated in the first half of the 19th century in Turkish military troops, and was a particular favourite with the Balkan Roma). *Koštana* was first performed in 1931 in Zagreb, where for a number of years Konjović was director of the Opera and director of the Croatian National Theatre. Since he was friendly with Papandopulo's mother Maja Strozzi-Pečić, to whom the Serbian composer dedicated several songs that she performed with great success, the quotation of his theme in this work of Papandopulo might be considered an *hommage* to Konjović and a reminiscence of friendly familial relationships. The second theme quoted is a Macedonian (N. Macedonia) folk song *Go pratile dedo vo planina*. It is not possible to ascertain the origin of the third theme, but it would also seem to be a fragment of a folk *kolo* dance, and when all things are considered probably from the area of one of the southern republics of the former Yugoslavia. All three of these elements were compacted by Papandopulo into a whole with the remarkable skill of a true master, which we can experience as a paradox, for the musical material, as in other movements, is entirely heterogeneous. This movement, formally rhapsodic, draws its energy, élan and enthusiasm from the attractive and charming quoted parts, which are arranged with great virtuosity, in places in imitation of canon form. This movement too, like many others, presents Papandopulo as a full blooded musician, whose music possesses a vitality

that guarantees him a permanent place on concert platforms all around the world. The composition was first performed in Zagreb on December 17, 1985, by pianist Ljerk Pleslić Bjelinski, violinist Maja Dešpalj and cellist Snježana Rucner.

Three musical movements for Orlando for piano trio was the last composition of Papandopulo, composed in September and October 1990 for three excellent musicians: Vladimir Krpan, Tonko Ninić and Andrej Petrač, who in 1985 formed the Trio Orlando; they first performed the composition on August 6, 1991, at the Osor Musical Festival on the island of Cres. Although in his eighty fourth year, Papandopulo was still vigorously creative, lucid and inspired, as a result of an operation he had had a few years earlier his sight was much weakened and he was able to set down his music only with a lot of pains and effort. For a man who had written music and composed every day (in an interview he had stated that his lifetime motto was the same as that of the Ancient Greek painter Apelles – *nulla dies sine linea*) this must have been a stroke of fate difficult to bear. The autograph of the last movement of the work shows us note symbols that, as the composition comes towards the end, are ever more difficult to read. The last pages are written on large sheets of paper with extra large staves, the authors fight to register his last musical ideas becoming touching, moving even.

From the very first note the work reveals a musical substance full of drama and great power of expression. The main theme of the first movement is a stirring and harsh melodic line of great intensity, huge scope and jumps of intervals that at the end tumble into the depth of the extreme positions of each one of the instruments, a gesture that we can recognise as a fall into the depth of a powerful psychological effect and of intense emotions. The theme is conducted imitation-wise in all the

parts, and later always appears again, sometimes fragmented and often in polyphonic imitations of its individual motif units. During the movement there are other thematic episodes, two of which stand out in particular as being pseudo-scherzos and that in the dramatic, anxious and gloomy context of the whole we experience as grotesque and as forced laughter.

The second movement is very different from the first and with its transcendental beauty takes us to metaphysical spheres into which music alone has ingress. The light and perfect sweet calm of the introductory bars rapidly become turbid with some harsher tones. The mood is in places almost impressionist, but suddenly changes and powers up with the help of sudden flaring of passion and unexpected rapid passages. In the centre of the movement it is as if we can hear a clock striking, metaphor for the passage of time that sifts implacably down in the hourglass, coming close to its end. After one more very short excited episode, a new return to the mood of the beginning of the movement once again enables us to take pleasure in its unique beauty.

The movement evanesces in a nostalgic dialogue of violin and piano, with quite chords on the piano and ethereal flageolet tones. The third movement that, after the ending of the previous movement, so impressive and so deeply felt, we can almost feel as a concession to the three movement formal model ingrained in the tradition. The playfulness of the dance music and the harlequin-esque somewhat forced and artificial merriment of the movement with a degree of gallows humour is combined with distinctive passages suggesting that what we are dealing with is a kind of travesty, a Mephistophelean prank. In this sense the very end of the movement seems staged and forced, brusquely broken off, to which the composer was perhaps genuinely constrained. In spite of this, *Three musical movements for Orlando* is a work

that with the strength of authentic inspiration, an uncommon and original musical substance full of unexpected reversals and an intense emotional charge can leave nobody unmoved.

Davor Merkaš

Translation: Graham McMaster

Oliver Triendl

A more committed advocate of neglected and rarely performed composers than the pianist Oliver Triendl could hardly be imagined. His tireless support – primarily of Romantic and contemporary music – is reflected in more than a hundred CD recordings. The breadth of his repertoire may well be unique and comprises some ninety piano concertos and hundreds of chamber works. He has presented many of them for the first time on the stage or in documentation on sound carriers.

As a soloist Oliver Triendl has performed with numerous renowned orchestras. The list includes the Bamberg Symphony, NDR Radio Philharmonic, Gürzenich Orchestra, Munich Philharmonic, Berlin Radio Symphony Orchestra, German Radio Philharmonic, Munich Radio Orchestra, Staatskapelle Weimar, Munich, Stuttgart, and Württemberg Chamber Orchestras, Bavarian Radio Chamber Orchestra, Orchestre de Chambre de Lausanne, Mozarteum Orchestra of Salzburg, Tonkünstlerorchester of Lower Austria, Netherlands Symphony Orchestra, Czech State Philharmonic, Polish Radio National Symphony Orchestra, Sinfonia Varsovia, Georgian Chamber Orchestra, St. Petersburg Camera-ta, Zagreb Soloists, and Shanghai Symphony Orchestra. The avid chamber musician has concertized with many fellow performing artists. Here we may name Christian Altenburger, Eduard Brunner, Ana Chumachenko, Patrick Demenga, David Geringas, Ilya Gringolts, Frans Helmerson, Sharon Kam, Isabelle van Keulen, Pekka Kuusisto, François Leleux, Lorin Maazel, Mihaela Martin, Paul Meyer, Sabine and Wolfgang Meyer, Pascal Moraguès, Charles Neidich, Arto Noras, Christian Poltéra, Alexander Sitkovetsky, Baiba Skride, Christian and Tanja Tetzlaff, Radovan Vlatković, Jan Vogler, Antje Weithaas, and Carolin and Jörg Widmann. The

list of quartets with which he has performed includes the following: Apollon musagète, Artis, Atrium, Aury, Carmina, Danel, Keller, Leipzig, Mandelring, Meta4, Minguet, Prazák, Signum, Sine Nomine, Škampa, Talich, and Vogler. Oliver Triendl – a prizewinner at various national and international competitions – was born in Mellersdorf, Bavaria, in 1970 and completed his studies with Rainer Fuchs, Karl-Heinz Diehl, Eckart Besch, Gerhard Oppitz, and Oleg Maisenberg. He concertizes with success at festivals and in numerous music capitals in Europe, North and South America, South Africa, and Asia.

www.oliver-triendl.com

Vanessa Szigeti

Born in a family of long musical tradition, Vanessa Szigeti started learning the violin with her father, Florin Szigeti, founder member of the Enesco Quartet, at the age of five. After studying under Constantin Bogdanas then Larissa Kolos at the Regional Conservatory (CNR) of Paris, she entered the class of Olivier Charlier in the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, graduating in 2007. She then continued in the Cycle de Perfectionnement (Post-Graduate) of the CNSM de Paris under the guidance of Jean-Jacques Kantorow then Svetlin Roussev. After moving to Vienna, she completed her studies with a Master Degree in the class of Pavel Vernikov at the Konservatorium Wien Privatuniversität.

Vanessa Szigeti won her first competition at the age of nine, obtaining the First Prize at the Concours de Lutèce in Paris. She is laureate of several competitions: 1st Prize of the Concours Vatelot-Rampal – Paris (2005), 1st Prize of the French Music Competition at the ISA – Austria (2007), 1st Prize of the Concours Flame – Paris

(2008), 1st Prize of the String Soloists Competition at the ISA – Austria (2008), Prix de la Ville de Ciboure at the Maurice Ravel Academy (2008).

Parallel to her studies, Vanessa also exchanged with great musicians and teachers during master courses, such as Ana Chumachenco, Mauricio Fuks, Ida Haendel, Boris Kuschnir, as well as Vladimir Mendelssohn and Hatto Beyerle for chamber music. She has been supported in these projects by the Fondation Meyer and awarded scholarships from the Adami and Génération Spedidam founding program.

Also sponsored by the Fondation Meyer, she could record her first CD in 2009, dedicated to French music and to her teachers Olivier Charlier and Jean-Jacques Kantorow.

A keen chamber musician, Vanessa did perform in different formations with musicians such as Amaury Coeytaux, Franz Helmerson, Yves Henry, Michel Lethiec, Vladimir Mendelssohn, Jeremy Menuhin, Jérôme Pernoo, Svetlin Roussev, Hagai Shaham... She was seen and heard at the Salle Gaveau, Salle Cortot, Théâtre des Bouffes du Nord, Cité de la Musique, Musikverein in Vienna, Wigmore Hall in London, the Auditorio Nacional in Madrid, at the Schloss Elmau, the Palazetto Bru Zane in Venice, Megaron Mousikis in Athens, as well as the Saison Musicale de l'Épau, the Festival Berlioz, the Festival Pablo Casals in Prades, Kuhmo Chamber Music Festival, Musica in Strasbourg, Organa, les Ravéliades, the Schloss Weinzierl Musikfest, La Biennale of Venice...

Vanessa also took part in the creation and the spreading of contemporary music pieces, collaborating with well-known composers, among which Pierre Boulez, Oscar Bianchi, Sofia Gubaidulina, Alexandre Fontaines, Thomas Larcher, Alberto Posadas, Miroslav Srnka...

As a musician, she is also very active in the transmission of artistic knowledge and took part in multiple pedagogical projects, at first within the Orchestre de Chambre des Jeunes de Paris, then across Europe and abroad giving violin and chamber music master classes.

Vanessa Szigeti is currently leader of the 2nd Violin section in the Tonhalle Orchester Zürich.

Amaury Coeytaux

Since his acclaimed debut at New York's Carnegie Hall in 2004, the versatile French violinist Amaury Coeytaux has performed in concert on the world's most renowned stages, including the Weill Hall in New York, Kennedy Center in Washington, Ottawa Center in Canada, and Salle Gaveau in France, both as a chamber musician and as a soloist with outstanding orchestras of the rank of the Orchestre du Capitole de Toulouse, Kiev Philharmonic Orchestra, and Orquesta Sinfónica de RTVE of Madrid under conductors such as Tugan Sokhiev, Arie van Beek, and Jean-Jacques Kantorow.

Concerts have followed in France, Spain, Ukraine, Rumania, Bulgaria, Germany, Italy, Switzerland, Austria, Canada, the United States, the Dominican Republic, South Korea, Japan, and Taiwan, with orchestras such as the Orchestra Filarmonica di Roma and Orchestre National de Toulouse, and in Carnegie Hall and the Kennedy Center, along with recordings for broadcast on the CBC Radio of Ottawa, France Musique, and TFI Television.

As a chamber musician Amaury Coeytaux is a regular guest at renowned festivals such as the Santa Fe, Deauville, and Cordes-Sur-Ciel Festivals and works with outstanding fellow musicians such as Joseph Silverstein, Pinchas Zukerman, Joseph Kalichstein, Michael Tree,

Marielle Nordman, Nicholas Angelich, and numerous top French soloists.

In 2008 the Orchestre d'Auvergne named him its regular guest soloist. On many occasions he has led orchestral concerts with this ensemble, either without a conductor or in the double role of soloist and conductor for performances of concertos by Bach, Vivaldi, Haydn, and Mendelssohn. Since 2012 he has also been a regular guest soloist with the Orchestre Philharmonique de Radio. Amaury Coeytaux plays a Guaragnini violin from 1773.

Andrei Ioniță

Andrei Ioniță, the winner of the Tchaikovsky International Competition in 2015 and a prizewinner at the ARD, Feuermann, and Khachaturian Competitions, is one of the most remarkable young soloists on his instrument worldwide. The Rumanian cellist was a BBC New Generation Artist from 2016 to 2018 and an Artist-in-Residence with the Hamburg Symphony during the past season.

Highlights during recent years have included his appearances with the Munich and Dresden Philharmonic Orchestras, Philharmonia Orchestra of London, BBC Philharmonic and BBC National Orchestra of Wales, Royal Scottish National Orchestra, Danish National Symphony and Turku Philharmonic, Russian National Orchestra and St. Petersburg Philharmonic, and San Diego Symphony and Orchestre Symphonique de Montréal. On these occasions he performed with conductors such as Valery Gergiev, Kent Nagano, Omer Meir Wellber, and John Storgårds. Andrei Ionita has presented solo recitals at Carnegie Hall and Wigmore Hall and at the Konzerthaus in Berlin, Elbphilharmonie in Hamburg,

and Tonhalle in Zurich and has received invitations from the Verbier Festival and Martha Argerich Festival. On his highly acclaimed debut CD Andrei Ioniță presented the premiere of a work by Brett Dean along with works by Bach and Kodály. Born in Bucharest in 1994, he studied with Ani-Marie Paladi in Bucharest and Prof. Jens Peter Maintz at the University of the Arts in Berlin. As the recipient of funding from the Deutsche Stiftung Musikleben, he performs on a violoncello by Giovanni Battista Rogeri (Brescia, 1671).

Oliver Triendl
© Dietmar Scholz

