



WARNER
CLASSICS

Alison Balsom Seraph

Trumpet Concertos

Arutiunian

MacMillan

Zimmermann

A BBC recording

James Macmillan b.1959

Seraph for trumpet and string orchestra

To Alison Balsom

*Commissioned by the Scottish Ensemble and the Perth Concert Hall with the support of
PRS for Music Foundation and The Radcliffe Trust*

- | | | |
|----------|------------------------|------|
| 1 | I. | 4.41 |
| 2 | II. (Adagio) | 5.11 |
| 3 | III. Marcato e ritmico | 5.23 |

Toru Takemitsu 1930–1996

- | | | |
|----------|-------------------------------|------|
| 4 | Paths for solo trumpet | 6.15 |
|----------|-------------------------------|------|
- In memoriam Witold Lutosławski*

Alexander Arutiunian b.1920

Trumpet Concerto in A flat

- | | | |
|----------|-------------------------------|------|
| 5 | I. Andante – Allegro energico | 8.16 |
| 6 | II. Meno mosso | 3.23 |
| 7 | III. Tempo I | 3.28 |

- | | | |
|----------|----------------------|------|
| 8 | Nobody knows* | 4.24 |
|----------|----------------------|------|
- Negro spiritual, arranged by Tom Poster and Alison Balsom

Bernd Alois Zimmermann 1918–1970

- | | | |
|----------|---|-------|
| 9 | Trumpet Concerto 'Nobody knows de trouble I see' | 14.34 |
|----------|---|-------|
- for trumpet and chamber orchestra

56.04

Alison Balsom *trumpet and accompaniment**

Scottish Ensemble *leader* Jonathan Morton (Macmillan)

BBC Scottish Symphony Orchestra

conducted by **Lawrence Renes** (Zimmermann & Arutiunian)



Praise and protest: Modern trumpet concertos

Mighty trumpet solos helped define the last century's soundtrack. The instrument announced its heroic modern presence at the opening of Mahler's Fifth Symphony. It went on to assault conservative ears in Stravinsky's scores for the *Ballets russes* and celebrate virtuosity in everything from Scriabin and Shostakovich symphonies to Paul McCartney's *Penny Lane*. Countless 20th-century composers provided orchestral trumpeters with moments to shine, albeit briefly within the context of substantial scores. Few among them, however, appeared able to imagine the instrument in the role of concerto soloist. Those who did were often snared by convention, slavishly echoing fanfare figures from the trumpet's ceremonial past or pitching plodding solo melodies against busy orchestral textures.

The small stock of modern concertante trumpet works was gradually enriched for all that, not least by the arrival of two strikingly different works fashioned during the Cold War's opening decade. The concerto by the Armenian composer Alexander Arutiunian was exported to the West and eagerly adopted by talented students. 'Nobody knows de trouble I see', by Bernd Alois Zimmermann, was effectively sidelined by its technical demands, unusual and extravagant orchestration, and stylistic

estrangement from prevailing ideas of 'pure' modernism.

Alison Balsom, a passionate advocate of both works, is determined to draw new audiences to music little known beyond the trumpet-playing community. 'A player has to show every facet of her instrument's character,' she comments. 'These pieces allow me to project big, often dark sounds, in a style that would not have been appropriate to the works I recorded earlier in my career. It would be pointless to record the Arutiunian or Zimmermann unless you feel you have something personal to say and can show total belief in these works. That's what makes recordings come alive and, with luck, remain in people's minds.'

Arutiunian composed his Trumpet Concerto in the wake of Andrei Zhdanov's infamous decrees on the purpose of Soviet art and the collectivist responsibilities of its creators. Arutiunian's dutiful graduation work, a spirited *Cantata on the Homeland*, received the State Stalin Prize in 1949. His Trumpet Concerto, completed the following year, underlines its young composer's confident handling of neo-Classical forms and melodies strongly infused with the flavour of Armenian folk music. The piece, cast in five distinct sections, opens with a grand solo proclamation, improvisatory in nature, preface to an energetic call-and-response

dance for trumpet and full orchestra. The first of two slow sections, evocative of the melodic language of Rimsky-Korsakov's *Scheherazade*, unfolds with orchestral clarinet and horn solos followed by a long, lyrical trumpet tune. Traces of Arutiunian's ebullient dance theme restore the music to vibrant life before the trumpet delivers a mellifluous, overtly romantic slow melody, its tone warmed by the soloist's use of a cup mute. The principal clarinet again occupies the borderlands between sections, preparing for the recapitulation of the work's dance melody, a flamboyant trumpet cadenza and last orchestral hurrah.

Arutiunian wrote his concerto for Haykaz Mesriyan, who gave its premiere in Moscow's Tchaikovsky Hall with the USSR State Symphony Orchestra under Karl Eliasberg. The Ukrainian musician Timofei Dokschitzer, a prodigiously gifted trumpeter and winner of the 1947 Prague International Music Competition, became the work's most significant champion and added his own cadenza to its final section. Dokschitzer's rich tone, overwhelming power, sustained legato and bold vibrato marked his recording of the work and set benchmarks that many subsequent interpreters sought to emulate. 'Although the concerto contains moments of lyrical reflection, it is an unashamed showpiece,' Alison Balsom observes. 'Arutiunian's music certainly demands elements of the Dokschitzer

style.

I hope I have been able to bring my own voice to it and offer a different approach from the one people associate with his recording.'

'Nobody knows de trouble I see' was written in a Europe scarred by the Second World War. Fears that a third global conflict was at hand, although partly eased by Stalin's death in March 1953, were founded on the rise of communist East Germany and the spectre of a future conflict to be fought on European soil. Zimmermann, who briefly served with the Wehrmacht on the Russian front and in occupied France, emerged from the war years with musical skills partly honed while studying at Cologne's Musikhochschule and glossed by the experience of writing for dance bands. Past studies in philosophy and German literature supplied the firm intellectual underpinning for Zimmermann's artistic development.

'Nobody knows de trouble I see' arose from sketches penned in 1951, which Zimmermann developed and completed three years later. The concerto, first performed in Hamburg on 11 October 1955 by Adolf Scherbaum with the orchestra of the Nordwestdeutscher Rundfunk under Ernest Bour, juxtaposes and interleaves traces of the eponymous African-American spiritual (first introduced by alto saxophone and subsequently treated like a chorale prelude); a 12-note theme; passages of notated jazz, and

echoes of Stravinskian neo-Classicism. The single-movement work stands in opposition to racial hatred and as an invitation to accept difference through the union of apparently disparate styles of music. It is worth noting that parties of the nationalist right, with unrepentant, unreconstructed Nazis among their membership, claimed 48 seats at the West German parliamentary elections in 1949, almost equalling the number secured by the Free Democrats. 'The work', wrote the composer, 'was written under the impression of racial hatred (which unfortunately still exists today), and in the blending of apparently heterogeneous structural principles points the way, as it were, towards brotherly unity.'

Zimmermann's densely woven score draws together its eclectic materials by employing the spiritual as structural support to extended passages in what the composer calls 'free variation form' and episodes of 'jazz modified as concert music'. Technical demands and compositional ingenuity, however, take second place here to unrelenting expressive power and an unsettling register of emotions. 'Zimmermann's score is among the greatest of all post-war instrumental concertos,' believes Balsom. 'It comes close to being unplayable at times, because of the physical calls on the soloist, and is testing for a large orchestra that includes five saxophones and Hammond organ.

But it's worth the effort for such an incredible piece. My approach in the jazzy sections is simply to go for it.'

Echoes of the past sound through James MacMillan's *Seraph*. Its brisk opening is initially informed by Shostakovich in martial mood, before being enriched by the appearance of a cantabile trumpet tune and a canny misquote of the opening of Haydn's Trumpet Concerto. Semiquaver scale figures and insistent octave leaps drive the movement's sparky musical argument towards an abrupt close. The central Adagio establishes and upholds a disquieting, albeit oblique conflict between a yearning solo violin melody and the trumpet's introspective line, their apparent disconnection masked by moments of harmonic reconciliation and thematic exchange.

MacMillan's 'marked and rhythmic' finale employs low strings to project what his programme-note describes as 'a closely worked canonic idea' with a 'somewhat "ungainly" sensation at the outset... Eventually the music settles down to a cadenza-like passage where the soloist is accompanied by tremolando strings.' The soloist's central *cantabile e sonore* melody offers temporary respite from her prevailing fanfare duties, which resume following the 'ungainly' canon's return in the violins and violas. MacMillan's chosen title reflects the trumpet's traditional association with the seraph, a celestial

being common to Judaeo-Christian sources. 'Seraph is often playful in expression and genuinely beautiful in its meditative slow movement,' notes Balsom, the score's dedicatee. 'And there are profound moments in the piece, especially in the finale's cadenza.'

Between the concertos, she has inserted what she describes as palette cleansers. Toru Takemitsu's *Paths* dates from 1994 and is dedicated to the memory of the Polish composer Witold Lutosławski. The five-minute unaccompanied piece, written for trumpet in C, gently surveys the instrument's wide spectrum of sonorities to reveal subtle timbral contrasts, including those produced by a Harmon mute (minus its characteristically comedic plunger). Balsom's second incidental piece, an unadorned solo setting of the 'Nobody knows de trouble I see' spiritual, acts as a prelude to Zimmermann's concerto. 'I think it will connect listeners directly to the concerto's heart and open ears to this deeply moving work,' she comments. I want as many people as possible to be drawn into Zimmermann's music, to hear the extraordinary passion and vitality of this incredible composition.'

© ANDREW STEWART, 2012

Lob und Protest: Moderne Trompetenkonzerte

Gewaltige Trompetensolos haben den Soundtrack des letzten Jahrhunderts mitbestimmt. Das Instrument kündigte seinen Auftritt im modernen Zeitalter heroisch zu Beginn der fünften Sinfonie Mahlers an. Sodann unternahm es in Strawinskys Partituren für die Ballets russes einen Angriff auf konservative Ohren und huldigte angefangen bei den Sinfonien von Skrjabin und Schostakowitsch bis hin zu Paul McCartneys *Penny Lane* das Virtuose. Zahllose Komponisten des 20. Jahrhunderts schufen für die Orchestertrompete Momente, in denen sie glänzen konnte, wenn auch nur kurz als Teil gewichtiger Orchesterkompositionen. Nur wenige Komponisten scheinen jedoch in der Lage gewesen zu sein, sich das Instrument in der Rolle eines Konzertsolisten vorstellen zu können. Die es konnten, fühlten sich häufig an Konventionen gebunden. Sie ahmten hörig die Fanfarengesten aus der Geschichte der Trompete als zeremonielles Instrument nach oder konfrontierten schwerfällige Solomelodien mit geschäftigen Orchestertexturen.

Doch allmählich wuchs das kleine moderne Repertoire für Konzerttrompete, nicht zuletzt durch die Ankunft von zwei ganz unterschiedlichen Werken, die im ersten

Jahrzehnt des Kalten Krieges entstanden. Das Konzert des armenischen Komponisten Alexander Arutjunjan wurde in den Westen exportierte und von talentierten Studenten eifrig einstudiert. Dagegen hielt man zu Bernd Alois Zimmermanns „Nobody knows de trouble I see“ wegen der technischen Anforderungen, der ungewöhnlichen und extravaganten Orchestrierung sowie der stilistischen Abweichung von der herrschenden Vorstellung eines „reinen“ Modernismus mehr oder weniger Abstand.

Alison Balsom, eine leidenschaftliche Befürworterin beider Werke, ist fest entschlossen, neue Hörer an Musik heranzuführen, die außerhalb der Trompete spielenden Kreise wenig bekannt ist. „Ein Interpret muss jede Charakterfacette seines Instruments zeigen“, meint sie. „Diese Stücke gestatten mir, großartige und häufig dunkle Klänge zu projizieren, in einem Stil, der nicht für die Werke geeignet gewesen wäre, die ich früher in meiner Laufbahn einspielte. Es wäre sinnlos, Arutjunjan oder Zimmermann aufzunehmen, wenn man nicht der Meinung wäre, man habe etwas Eigenes zu sagen und könne seinen festen Glauben an diese Werke zum Ausdruck bringen. Das haucht den Aufnahmen Leben ein und prägt sich mit ein bisschen Glück im Gedächtnis der Hörer ein.“

Arutjunjan komponierte sein

Trompetenkonzert im Gefolge von Andrei Schdanows berüchtigten Dekreten über den Zweck sowjetischer Kunst und die kollektive Verantwortung ihrer Schöpfer. Arutjunjans gehorsames Pflichtstück, die feurige *Kantate von der Heimat*, erhielt 1949 den Stalinpreis. Das Trompetenkonzert, das Arutjunjan im darauffolgenden Jahr abschloss, demonstriert, wie selbstsicher der junge Komponist mit neoklassizistischen Formen und Melodien umging, die stark von armenischer Volksmusik geprägt waren. Das in fünf deutliche Abschnitte unterteilte Stück beginnt mit einem mächtigen, improvisiert klingenden Appell der Solotrompete, ein Vorspiel für einen energischen Tanz für Trompete und gesamtes Orchester, der sich seinerseits durch Aufruf und Antwort auszeichnet. Die melodische Sprache des ersten von zwei langsamen Abschnitten erinnert an Rimski-Korssakoffs *Scheherazade*. Hier führen Solos von Orchesterklarinette und -horn das Geschehen an, dem sich eine lange, lyrische Trompetenmelodie anschließt. Spuren des überschwänglichen Tanzthemas beleben die Musik wieder, worauf die Trompete ein wohlklingendes, unverblümt romantisches langsames Lied vorträgt, in dem sie vermittels eines Cup-Dämpfers einen wärmeren Ton anschlägt. Erneut bevölkert die erste Orchesterklarinette das Grenzland zwischen den Abschnitten und bereitet die Rückkehr der

Tanzmelodie, eine flamboyante Trompetenkadenz und einen abschließenden Orchesterjubiläum vor.

Arutjunjan schrieb dieses Konzert für Haykaz Mesaiyan, der die Uraufführung im Moskauer Tschaikowsky-Saal mit dem Staatlichen Sinfonieorchester der UdSSR unter der Leitung von Karl Eliasberg gab. Der ukrainische Musiker Timofei Dokschitzer, ein außerordentlich begabter Trompeter und Gewinner des Prager Internationalen Musikwettbewerbs 1947, war der wichtigste Förderer des Werkes und schrieb seine eigene Kadenz zum abschließenden Teil. Dokschitzers Aufnahme des Werkes zeichnet sich durch einen satten Ton, überwältigende Energie, beständiges Legato und kühnes Vibrato aus und setzt Maßstäbe, die spätere Interpreten nachzueifern versuchten. „Auch wenn das Konzert Momente lyrischer Reflexion enthält, ist es ein unverhohlenes Virtuosenstück“, bemerkt Alison Balsom. „Arutjunjans Musik fordert sicher Elemente von Dokschitzers Stil. Ich hoffe, ich konnte meine eigene Stimme einbringen und einen anderen Ansatz zeigen als den, den man mit Dokschitzers Aufnahme assoziiert.“

„Nobody knows de trouble I see“ entstand in einem vom Zweiten Weltkrieg gezeichneten Europa. Es herrschte eine Angst vor einem dritten globalen Konflikt, auch wenn sie durch Stalins Tod im März 1953 etwas gedämpft wurde. Sie speisten sich aus dem Aufstieg

des kommunistischen Ostdeutschlands und aus der Furcht, dass eine zukünftige Auseinandersetzung auf europäischen Boden ausgetragen würde. In den Kriegsjahren erhielt Zimmermann, der seinen Wehrmachtsdienst kurz an der russischen Front und im besetzten Frankreich geleistet hatte, eine grundlegende musikalische Ausbildung an der Kölner Musikhochschule, die er mit Kompositionen für Tanzkapelle ergänzte. Vorangegangene Studien der Philosophie und deutschen Literatur lieferten das solide intellektuelle Fundament für Zimmermanns künstlerische Entwicklung.

„Nobody knows de trouble I see“ beruht auf Skizzen, die Zimmermann 1951 anfertigte und drei Jahre später ausbaute und zu einem Werk zusammenfügte. Die Uraufführung des Konzerts fand am 11. Oktober 1955 in Hamburg mit Adolf Scherbaum und dem Orchester des Nordwestdeutschen Rundfunks unter der Leitung von Ernest Bour statt.

Das Werk überlagert und verflechtet das namengebende afrikanisch-amerikanische Spiritual (das zuerst vom Altsaxofon vorgestellt und dann wie ein Choralvorspiel behandelt wird), ein zwölftöniges Thema, Passagen mit ausgeschriebenem Jazz sowie Anklänge an Strawinskys Neoklassizismus. Das einsätzige Werk bezieht Stellung gegen Rassenhass und lädt durch die Vereinigung scheinbar disparater Musikstile dazu ein, Unterschiede zu akzeptieren.

Dabei ist zu bedenken, dass die Parteien der nationalistischen Rechten, die reuelose und ungebrochene Nazis zu ihren Mitgliedern zählte, in der westdeutschen Bundestagswahl 1949 48 Sitze erhielten und damit fast die gleiche Anzahl wie die Freien Demokraten erreichten. „Das Werk“, schrieb der Komponist, „wurde unter dem Eindruck des (leider auch heute immer noch bestehenden) Rassenwahns geschrieben und will in der Verschmelzung von drei stilistisch scheinbar so heterogenen Gestaltungsprinzipien gleichsam einen Weg der brüderlichen Verbindung zeigen.

Zimmermanns dicht gewebte Partitur bündelt ihr eklektisches Material mit Hilfe des Spirituals als strukturelle Stütze. Zu diesem Zweck bedient sich der Komponist in längeren Passagen einer „freien Variationsform“ sowie Episoden mit „Jazz, der zu Kunstmusik verarbeitet wurde“, wie es Zimmermann selbst ausdrückte. Spieltechnische Anforderungen und kompositorischer Einfallsreichtum sind hier allerdings weniger wichtig als unablässige expressive Kraft und eine beunruhigende Gefühlspalette. „Zimmermanns Werk gehört zu den großartigsten Solokonzerten der Nachkriegszeit“, meint Alison Balsom. „Bisweilen ist es wegen der physischen Anforderungen an den Solisten fast nicht mehr spielbar, und es treibt ein großes Orchester, zu dem auch fünf Saxophone und eine Hammond-Orgel zählen, an seine Grenzen. Aber der Aufwand lohnt

sich für so ein unglaubliches Stück. Ich habe mich entschieden, in den vom Jazz inspirierten Abschnitten einfach alles zu geben.“

Anklänge an die Vergangenheit finden sich auch in James MacMillans *Seraph*. Dem forschen Beginn mit seiner anfänglich an Schostakowitsch mahnenden martialischen Stimmung schließt sich eine Textur an, die durch eine gesangliche Trompetenmelodie sowie durch ein gewitztes Falschzitat aus dem Anfang von Haydns Trompetenkonzert bereichert wird. Sechzehntelläufe und hartnäckige Oktavsprünge treiben den feurigen musikalischen Diskurs einem abrupten Ende entgegen. Das in der Mitte stehende Adagio schafft einen unterschwelligen und beunruhigenden Konflikt zwischen einer sehnsuchtsvollen Solovioline und der introspektiven Trompetenlinie und hält diese Spannung aufrecht. Der offenbare Gegensatz zwischen den Melodien wird von Momenten harmonischer Versöhnung und thematischen Austauschs maskiert.

MacMillans „prägnanter und rhythmischer“ Schluss-Satz setzt tiefe Streicher ein, um „einem konzentriert gearbeiteten kanonischen Gedanken“, wie der Komponist das in seiner Werkeinführung beschreibt, anfänglich ein „etwas ‚ungelenkes‘ Gefühl“ zu verleihen. „Schließlich entspannt sich die Musik in einer kadenzartigen Passage, wo der Solist von tremolierenden Streichern begleitet wird“, sagt

der Komponist. Die zentrale, *cantabile e sonore* vorgetragene Melodie bietet der Solotrompete vorübergehende Entspannung von ihrem allgemeinen Fanfarendienst, den sie nach Rückkehr des „ungelenken“ Kanons in den Violinen und Bratschen auch wieder aufnimmt. MacMillans gewählter Titel knüpft an die herkömmliche Assoziation der Trompete mit einem Seraph an, einem himmlischen Wesen, das in vielen jüdischen und christlichen Quellen vorkommt. „*Seraph* ist häufig von spielerischer Natur und in seinem meditativen langsamen Satz wirklich schön“, äußert Alison Balsom, die Widmungsträgerin der Partitur. „Und es gibt profunde Momente im Stück, besonders in der Kadenz des Schluss-Satzes.“

Zwischen die Konzerte hat Alison Balsom Stücke eingefügt, die sie als Geschmacksneutralisatoren bezeichnet. Toru Takemitsus *Paths* stammt aus dem Jahre 1994 und ist dem Andenken des polnischen Komponisten Witold Lutosławski gewidmet. Das fünfminütige unbegleitete Stück für eine Trompete in C erkundet vorsichtig das weite Klangspektrum des Instruments und enthüllt subtile Klangkontraste einschließlich der Farbtöne, die durch einen Harmon-Dämpfer hervorgerufen werden (ohne dessen typisch komischen Plunger). Alison Balsoms zweiter Neutralisator, eine unverzierte Fassung des Spirituals „Nobody knows de trouble I see“

für Trompete solo, dient als Vorspiel zu Zimmermanns Konzert. „Ich denke, es wird Hörer direkt zum Kern des Konzerts führen und die Ohren für dieses zutiefst ergreifende Werk öffnen“, kommentiert sie. Ich möchte so viele Menschen wie möglich an die Musik Zimmermanns heranzuführen, an die außergewöhnliche Leidenschaft und Vitalität dieses unglaublichen Komponisten.“

ANDREW STEWART

Übersetzung: Elke Hockings

Louange et protestation : Concertos modernes pour trompette

Les solos de trompette imposants ont contribué à caractériser la musique enregistrée du siècle passé. L'instrument proclama sa présence héroïque dans l'orchestre moderne au début de la Cinquième Symphonie de Mahler. Il assaillit ensuite les oreilles conservatrices dans les partitions de Stravinski pour les Ballets russes et célébra sa virtuosité dans tous les contextes possibles, des symphonies de Scriabine et de Chostakowitch au *Penny Lane* de Paul McCartney. D'innombrables compositeurs du XX^e siècle ont fourni aux trompettistes d'orchestre des passages où ils peuvent briller, même si ceux-ci ne sont que de courte durée au sein de partitions

d'envergure. Mais peu d'entre eux se sont révélés capables d'imaginer la trompette dans un rôle de soliste de concerto. Et ceux qui l'ont fait restaient souvent contraints par les conventions, reprenant servilement les figures de fanfares d'un passé où la trompette était un instrument cérémoniel, ou plaquant des *sol*i plats sur des textures orchestrales agitées.

Néanmoins, l'humble répertoire des pièces concertantes modernes pour la trompette s'est graduellement enrichi, notamment grâce à l'apport de deux pièces remarquablement différentes écrites durant la première décennie de la guerre froide. Le concerto du compositeur arménien Alexandre Aroutiounian fut exporté à l'Ouest et adopté avec empressement par les étudiants talentueux. *Nobody knows de trouble I see*, de Bernd Alois Zimmermann, fut en fait laissé de côté à cause de ses exigences techniques, de son orchestration peu courante, extravagante, et de son style délibérément éloigné des idées prédominantes du modernisme « pur ».

Alison Balsom, qui défend avec passion les deux œuvres, est déterminée à faire découvrir à de nouveaux publics une musique peu connue en-dehors de la communauté des trompettistes. « Un interprète se doit de montrer toutes les facettes de son instrument », observe-t-elle. « Ces pièces me permettent de projeter des sons

puissants, souvent sombres, dans un style qui n'aurait pas convenu aux œuvres que j'ai enregistrées plus tôt dans ma carrière. Il serait vain d'enregistrer les concertos d'Aroutiounian ou de Zimmermann si l'on ne ressent pas le désir d'exprimer quelque chose de personnel et que l'on n'éprouve pas une confiance totale en ces œuvres. C'est cela qui donne vie à un enregistrement, et, avec un peu de chance, ce qui reste dans les esprits. »

Aroutiounian composa son Concerto pour trompette dans le sillage du tristement célèbre décret d'Andreï Jdanov sur le but de l'art soviétique et les responsabilités collectivistes de ses créateurs. Sa « Cantate de la Patrie », pièce de fin d'études écrite dans le respect des règles, reçut le Prix Staline en 1949. Son Concerto pour trompette et orchestre, achevé l'année suivante, souligne l'assurance avec laquelle son jeune auteur manie les formes néoclassiques et les mélodies fortement imprégnées du parfum de la musique folklorique arménienne. Cette œuvre, subdivisée en cinq sections distinctes, s'ouvre sur un majestueux solo d'allure improvisée, préface à une danse énergique en forme d'un jeu de questions-réponses entre le trompettiste et le tutti. La première des deux sections lentes, qui évoque le langage mélodique de la *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov, se déploie sur des *sol*i de la clarinette et du cor suivis d'une longue phrase lyrique à la trompette. Des réminiscences du

thème de danse exubérant raniment la musique, puis la trompette entonne une mélodie lente et harmonieuse, ouvertement romantique, à la sonorité adoucie par l'utilisation d'une sourdine bol. La première clarinette occupe à nouveau l'espace entre les sections, préparant la voie à la reprise de la mélodie de danse, une flamboyante cadence de la trompette et le dernier hurra de l'orchestre.

Aroutiounian écrivit son concerto à l'intention de Haykaz Mesaiyan, qui en donna la création à la Salle Tchaïkovski de Moscou, avec l'Orchestre symphonique d'état de Moscou dirigé par Karl Eliasberg. Le musicien ukrainien Timofei Dokchitser, trompettiste prodigieusement doué et premier lauréat du Concours international de musique de Prague en 1947, devint le plus illustre champion de l'œuvre et ajouta sa propre cadence à la section finale. La riche sonorité de Dokchitser, sa puissance irrésistible, son *legato* soutenu et son vibrato audacieux ont donné à son enregistrement du concerto un cachet tout particulier, et posé des jalons que maints interprètes ultérieurs ont tenté d'égaler. « Bien que le concerto contienne des moments de réflexion lyrique, il est incontestablement une pièce de bravoure », note Alison Balsom. « L'interprétation de la musique d'Aroutiounian exige certainement des éléments propres au style de Dokchitser. J'espère avoir réussi à y apporter ma propre voix et à offrir une approche

différente de celle que le public associe à son enregistrement. »

Nobody knows de trouble I see fut écrit dans une Europe dévastée par la Deuxième Guerre mondiale. La peur de l'imminence d'un troisième conflit mondial, bien qu'atténuée partiellement par la mort de Staline en mars 1953, y était très répandue, étant fondée sur l'ascension de l'Allemagne de l'Est communiste et le spectre d'un conflit futur sur le sol européen. Zimmermann, qui servit brièvement dans la Wehrmacht sur le front russe et dans la France occupée, sortit de la guerre avec des aptitudes musicales partiellement formées par des études à la Musikhochschule de Cologne et affinées par l'expérience de l'écriture pour orchestres de danse. Auparavant, il avait étudié la philosophie et la littérature allemande, domaines qui donnèrent un solide fondement intellectuel à son développement artistique.

Nobody knows de trouble I see vit le jour à partir d'esquisses couchées sur papier en 1951, que Zimmermann développa et compléta trois ans plus tard. Le concerto fut joué pour la première fois à Hambourg le 11 Octobre 1955 par Adolf Scherbaum avec l'orchestre du Norddeutscher Rundfunk dirigé par Ernest Bour. Il juxtapose et entrelace des éléments du spiritual afro-américain éponyme (qui est d'abord introduit par le saxophone alto, puis traité comme un prélude de choral), un thème

dodécaphonique, des passages de jazz écrits en toutes notes et des réminiscences du néoclassicisme de Stravinski. Cette œuvre en un seul mouvement s'oppose à la haine raciale et se donne comme une invitation à accepter les différences par le mariage de styles musicaux à première vue disparates. Cela vaut la peine de souligner que lors des élections parlementaires de 1949 en Allemagne de l'Ouest, des partis de la droite nationaliste comptant parmi leurs membres des nazis non repentis, figés dans leurs convictions, obtinrent 48 sièges, un nombre presque équivalent à celui qu'avaient obtenu les libéraux-démocrates. « J'ai écrit cette œuvre marqué par le problème de la haine raciale (qui malheureusement existe toujours aujourd'hui) et, par son alliance de principes structurels apparemment hétérogènes, elle montre la voie vers l'unité fraternelle », écrivit le compositeur.

La partition au tissu dense de Zimmermann unit ses éléments éclectiques en utilisant le spiritual comme support structurel à de longs passages écrits dans ce que le compositeur nomme la « forme en variation libre », et d'épisodes de « jazz transformé en musique de concert ». Les exigences techniques et l'habileté de l'écriture musicale prennent toutefois la seconde place par rapport à une force expressive inexorable et à un éventail d'émotions troublant. « La partition de Zimmermann est un des plus grands de tous les concertos pour instrument soliste écrits après la

guerre », estime Balsom. « Elle est par endroits presque injouable pour le soliste à cause des efforts physiques qu'elle lui impose, et elle est difficile pour un grand orchestre qui inclut cinq saxophones et un orgue Hammond. Mais l'œuvre est extraordinaire et vaut bien les efforts consentis. Mon attitude dans les passages *jazzy* est de simplement me lancer à fond. »

Seraph de James MacMillan fait entendre des échos du passé. Son introduction vive est d'abord inspirée de Chostakovitch, dans une atmosphère martiale, puis s'enrichit d'une mélodie chantante à la trompette et d'une citation déformée, spirituelle de l'ouverture du Concerto pour trompette de Haydn. Des figures de gammes en doubles croches et des sauts d'octave insistants mènent l'argument musical étincelant du mouvement vers une conclusion abrupte. L'*Adagio* central établit et maintient un conflit inquiétant bien qu'indirect entre une mélodie langoureuse du violon solo et la ligne introspective de la trompette, leurs apparentes divergences étant masquées par des moments de réconciliation harmonique et d'échanges thématiques.

Le finale, « marqué et rythmé », fait appel aux cordes graves pour énoncer ce que MacMillan décrit dans ses notes de programme comme « une idée canonique rigoureusement travaillée », « produisant un effet quelque peu maladroit au début [...] ». Finalement, la musique s'apaise pour

laisser la place à un passage en style de cadence, où le soliste est accompagné par les cordes en trémolo. » La mélodie *cantabile* e sonore centrale confiée au soliste offre à la trompette un répit temporaire de ses obligations précédentes d'instrument de fanfare, qui reprennent après le retour du canon « maladroit » aux violons et aux altos. Le titre choisi par MacMillan, « *Seraph* », rappelle l'association traditionnelle de la trompette au séraphin, un être céleste commun aux traditions juives et chrétiennes. « *Seraph* est souvent d'une expression enjouée et est véritablement magnifique dans son mouvement lent méditatif », écrit Alison Balsom, la dédicataire de l'œuvre. « Et la pièce possède des moments d'une grande profondeur, surtout dans la cadence du finale. »

Entre les concertos, Balsom a inséré ce qu'elle appelle des « pauses fraîcheur ». *Paths* (Chemins) a été écrit par Toru Takemitsu en 1994 à la mémoire du compositeur polonais Witold Lutosławski. Cette pièce d'une durée de cinq minutes, écrite pour trompette en *ut* sans accompagnement, parcourt en douceur le large éventail de sonorités de l'instrument et met en évidence des contrastes de timbres subtils, y compris ceux qui sont produits par l'utilisation

d'une sourdine Harmon (dépourvue du tube coulissant qui donne une sonorité comique). La seconde pièce d'intermède, un solo sans fioritures du spiritual *Nobody knows de trouble I see*, sert de prélude au concerto de Zimmermann. « Je pense qu'elle mettra les auditeurs directement en communication avec l'essence même du concerto et préparera l'oreille à cette œuvre profondément émouvante », explique Alison Balsom. « Je souhaite attirer le plus de personnes possibles à la musique de Zimmermann, pour leur faire entendre la passion et la vitalité extraordinaire de cette incroyable composition. »

ANDREW STEWART

Traduction : Sophie Liwszyc

Tracks 1–3

Recorded live, 17.II.2011, Wigmore Hall, London, and broadcast live by BBC Radio 3

Broadcast produced by Lindsay Pell

Post-production: Alison Balsom & Arne Akselberg

© 2011 The copyright in this sound recording is owned by the BBC. Licensed courtesy of BBC Worldwide.

Tracks 5–7, 9

Recorded: 13–15.VI.2011, City Halls, Glasgow

Producer: Andrew Trinick

Balance engineer: Graeme Taylor

Post-production: Alison Balsom & Arne Akselberg

Produced in association with BBC Radio 3 and the BBC Scottish Symphony Orchestra

© 2011 The copyright in this sound recording is jointly owned by the BBC and Warner Classics,

Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

Tracks 4 & 8

Recorded: 14.X.2011, Potton Hall, Suffolk

Recorded by Arne Akselberg

Produced by Alison Balsom & Arne Akselberg

© 2012 Warner Classics, Warner Music UK Ltd. A Warner Music Group Company.

Production manager: Kerry Hill

Publishers: Boosey & Hawkes Music Publishers Limited (MacMillan & Arutiunian); Schott Music Ltd (Zimmermann)

Artist photos: Mat Hennek

Design: Georgina Curtis for WLP Ltd. 

The BBC, BBC Radio 3 and the BBC Scottish Symphony Orchestra word marks and logos are trade marks of the British Broadcasting Corporation and used under licence. BBC logo © BBC 2011

This compilation © & © 2012 Warner Classics, Warner Music UK Ltd.

A Warner Music Group Company. www.warnerclassics.com

