



ALEXANDRA SOSTMANN PIANO

# BACH

& CONTEMPORARY MUSIC

GUBAIDULINA PÄRT CHEN RILEY DUTILLEUX SHOSTAKOVICH

# BACH

& CONTEMPORARY MUSIC

## **Johann Sebastian Bach** (1685 – 1750)

01 Toccata C minor / c-Moll, BWV 911 10:40

## **Sofia Gubaidulina** (\*1931)

02 Toccata–Troncata (1971) 01:55

## **Arvo Pärt** (\*1935)

03 „Für Alina“ (1976) 02:58

## **Johann Sebastian Bach**

English Suite No. 2 A minor / Englische Suite Nr. 2 a-Moll, BWV 807

04 Prélude 04:22

05 Allemande 04:00

06 Courante 01:43

07 Sarabande 03:45

08 Bourrée I, Bourrée II 04:08

09 Gigue 03:07

## **Xiaoyong Chen** (\*1955)

Diary III (2004) *World Premiere Recording*

10 Chant of Stones 02:28

11 Wind, Water and Shadow 02:57

**Terry Riley** (\*1935)

12 G-Song (1980) Transcription for Piano by Markus Horn *World Premiere Recording* 03:49

**Henri Dutilleux** (1916 – 2013)

13 Au gré des ondes: Hommage à Bach (1946) 02:53

**Johann Sebastian Bach**

Prelude and Fugue D minor / Präludium und Fuge d-Moll, BWV 851

14 Prelude 01:28

15 Fugue 02:55

**Dmitri Shostakovich** (1906 – 1975)

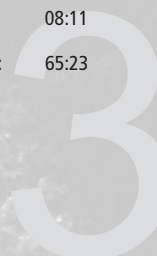
Prelude and Fugue D minor / Präludium und Fuge d-Moll,  
Op. 87, 24 (1950)

16 Prelude 04:02

17 Fugue 08:11

Total time / Gesamtspielzeit / Durée totale / 総合演奏時間: 65:23

ALEXANDRA SOSTMANN PIANO



## DE Ein Geflecht von Traditionen

Auf einzigartige Weise spürt die musikalische Auswahl der Pianistin Alexandra Sostmann den feinen Verzweigungen in der Geschichte der Klaviermusik nach. Bei aller historischen Distanz wird deutlich, dass Musik und Spiel in vielerlei Hinsicht aufeinander verweisen und dabei vielfältige Beziehungen zwischen barocker und zeitgenössischer Musik erkennen lassen.

Als wiederkehrendes Moment tritt die Musik **Johann Sebastian Bachs** innerhalb dieser CD in Erscheinung. Dieses Programm richtet sich jedoch nicht auf die großen Orgelkompositionen, sondern auf die Cembalomusik Bachs. So die *Toccata c-Moll BWV 911*, die als Lehrstück für die Ausbildung von Organisten gedacht war und in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts entstand. Sie zählt damit zu Bachs Jugendwerk und gehört zu einer Sammlung von sechs Stücken, die wahrscheinlich für Saitenklaviere, den traditionellen Instrumenten zum Üben und Unterrichten von Organisten, geschrieben wurden. Die *Toccata* – ein Präludium, ein Vorspiel – soll den Hörer einstimmen und will zugleich das Innere berühren. Auf überraschende Weise variieren bald die rechte, bald die linke Hand das Thema. Es entfaltet sich ein facettenreiches Werk aus Variationen, eleganten Durch- und Fortführungen sowie einer aufregenden Kontrapunktik. Trotz allem liegt es nahe, die *Toccata* als »komponierte« Improvisation zu verstehen, bleiben doch beiden Stimmen Freiräume, die der Pianist auf ganz eigene Art und Weise zu gestalten hat.

An dieses improvisatorische Spiel schließt sich fast nahtlos **Sofia Gubaidulina**s *Toccata-Troncata* an. Gubaidulina gilt als die profilierteste russische Komponistin der Generation nach Dimitri Schostakowitsch, der sie auf ihrem »Irrweg« mit Nachdruck unterstützte und wohl auch seine Begeisterung für die Musik Johann Sebastian Bachs mit ihr teilte. *Toccata-Troncata* (1971) gehört neben *Chaconne* (1962) und *Invention* (1974) zu einer Reihe von Werken, die die Auseinandersetzung mit den formalen sowie klanglichen Aspekten der Musik Bachs widerspiegeln.

Mit Freude stürzt sich die Oberstimme in eine von Quartsprüngen geprägte Bewegung und entwickelt dabei eine 12-tönige Linie, die sich alsdann in die Höhe schraubt. Die kurzen, gleichwohl ausdrucksstarken Motive lösen sich daraufhin immer wieder in stehende chromatische Wolken auf. Der Mittelteil markiert einen Dialog zwischen einer in entfernten Höhen entgleitenden Oberstimme in ruhigem Duktus, und dem energisch immer wiederkehrenden Bass in unerwarteter Tiefe – oftmals brüchig und abgeschnitten, eben »troncato«. Eine solche Bassfigur durchkreuzt auch im folgenden Schlussteil das Sphärische der sich aus der Chromatik zusammensetzenden Akkorde. Hier entschwindet das Stück und lässt den Hörer in einem offenen, nahezu meditativen Raum zurück.

Es überrascht nicht, dass dieses Werk in die Zeit fällt, in der Sofia Gubaidulina mit anderen Komponisten und Musikern die Improvisation entdeckte und sich zugleich in den Toccaten Bachs wiederfindet, konnte sie sich in Improvisationen doch aus dem festen Kompositionskorsett ebenso lösen wie durch die religiöse Einkehr aus dem Druck politischer Repressalien ihrer Zeit.

Der musikalische Spannungsreichtum des Sphärischen zeigt sich vor allem in der Musik von **Arvo Pärt**. Die Eleganz der musikalischen Linie und der Raum, den jeder Ton bekommt, machen aus seinen Stücken eine wahre Klangsphäre.

»Ich habe entdeckt, dass es genügt, wenn ein einziger Ton schön gespielt wird.« (A. Pärt) „Für Alina“ von 1976 ist Pärts erstes Werk nach einer langen Schaffenspause. Zugleich begründet es auch seinen neuen Personalstil. Wie kleine Glocken (tintinnabula) erklingen die kristallinen Töne über dem dauerhaft präsenten Bordun. Die Melodie, so Pärt, habe er in einem seiner Übungshefte entdeckt und anschließend rhythmisch organisiert, wobei letztlich ein »kleines architektonisches Werk« entstand.

Bereits der erste Ton markiert das tonale Fundament. Fast durchgängig wahrzunehmen, erzeugt dieser eine scheinbar unerschütterliche Grundtönigkeit – eine in sich ruhende Gestimmtheit. Darüber erhebt sich die glockenartige Melodielinie, womit eine Art akustischer »Gittereffekt« im Zusammenspiel von Bordun und Melodie entsteht, eine Klangarchitektur aus Ober- und Kombinationstönen. Die Einfachheit und die harmonische Balance laden ein, dem Klang in seine unmittelbare Tiefe zu folgen. Stabil und in sich ruhend, zugleich aber äußerst fragil, führt der schattenhafte Nachklang der Töne im Klavier zu einem fast ununterscheidbaren Resonanzgeflecht – »Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend« wie es die Spielanweisung fordert.

Die sogenannten »Englischen Suiten« von **Johann Sebastian Bach** scheinen insgesamt mehr französisch und italienisch eingefärbt, als dass es der Name vermuten lässt. In der *Englischen Suite Nr. 2* in a-Moll BWV 807 zeigt sich bereits in der Satzfolge die französische Prägung. Die Suite setzt sich aus den »Stammtänzen« Allemande, Courante, Sarabande und Gigue zusammen, wobei sich dazwischen noch zwei Bourrées befinden, deren Rhythmik und Melodik französischen Modellen entsprechen. Eingeleitet wird die Suite durch ein Prélude, das auf schillernde Art und Weise nicht nur die Suite, sondern auch dem Hörer das Ohr öffnet – für Hörer als auch Interpreten eine Entdeckungsreise. Auf äußerst elegante Art und Weise integriert Bach in die Englischen Suiten neben französischen auch italienische Tanztypen und verwebt italienische Stilelemente mit französischen Tänzen – ein wirkliches Novum innerhalb der Geschichte der Klaviersuite.

DE Die Klarheit und Vielseitigkeit der Musik Bachs trifft »in der Tiefe die menschliche Seele« und das »über die kulturellen Grenzen hinweg«, so **Xiaoyong Chen**. Mit *Diary III* blickt er indes auf die zeitgenössische Klaviermusik zwischen östlicher und westlicher Musiktradition. Charakteristisch für den ersten Satz *Chant of Stones* (Gesang der Steine) ist ein Multi-Frequenz-Effekt, der sich im Nachklang angeschlagener Töne entfaltet. Die Interferenzen aus Grund- und Teiltönen bilden hörbare Muster, »die ausschließlich im Raum zwischen den schwingenden Saiten existieren« – ähnlich »den Strukturen im Querschnitt eines Felsens« (Chen). Permanent entstehen im Verhalten der Töne neue Klangfelder und musikalische Mikroformen. Der zweite Satz *Wind, Water and Shadow* (Wind, Wasser und Schatten) erinnert hingegen an eine Windharfe. Die Bewegungen von Wind und Wasser gestalten hier die dynamische Figuration und die Klangfarben verweisen auf verschiedene Kulturen – die Grenzen überschreitende Kraft der Musik wird auch in diesem Stück spürbar. Interessant ist hinzu der bewusste Einsatz der Pedale des Klaviers, die für beide Sätze je eigene musikalische Parameter ausbilden.

Ursprünglich für das Kronos Quartett geschrieben, ist der *G-Song* (1980) von **Terry Riley** hier in einer Transkription für Klavier zu hören. Als Vertreter der Minimal Music zeigt Riley mit diesem Werk ein reduziertes, jedoch rhythmisch nur scheinbar sich endlos wiederholendes Bild. Motive und harmonische Pattern kehren zwar immer wieder, allerdings ergibt sich durch minimale rhythmische Verschiebungen eine verblüffende Polyphonie, die nicht selten an die Fugen Bachs erinnert. Diese aus den »Fugen geratene« Schichtung erzeugt vor allem eine Polyrhythmik aus sich rastlos jagenden Sequenzen, in denen man als Hörer von Zeit zu Zeit verloren gehen kann.

Ob der *G-Song* in den Kontext dieser CD, die die facettenreiche Verzweigung in der Musiktradition erklingen lässt, passt, beantwortet der Komponist mit einem »enthusiastic YES for this project«. Entdeckt man doch erst mit dem Ohr, dass im Barock die Polyphonie den Rhythmus gestaltet, wogegen in der Minimal Music die Polyrhythmik erst die Melodie erscheinen lässt.

Im Werk **Henri Dutilleux** wird wiederum deutlich, wie weit J. S. Bach ganz persönlich ins 20. Jahrhundert hinein wirkt. »Hommage à Bach« stammt aus der sechsteiligen Suite »Au gré des ondes« von 1946. Das Werk verdankt seine Veröffentlichung einem recht eigensinnigen Verleger, der sich das Manuskript auslieh und es sogleich, ohne Zustimmung des Komponisten, publizierte.

Für Dutilleux war das Klavier immer ein Instrument, an dem er studieren und ausprobieren konnte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das Stück eine zarte dreistimmige Textur in einem originellen »lyrisch-kontrapunktischen« Stil aufweist und an ein »gesetztes« Präludium Bachs erinnert – Dutilleux selbst verwies auf das erste C-Dur Präludium.

Zwar orientiert sich Dutilleux an Bach, indes distanziert er sich rasch von der barocken Vorlage und erweitert beispielsweise die harmonische Entwicklung um chromatische Farben. Rhythmisch bleibt das Stück dagegen nahe am barocken Modell und erhält eine typische Figuration in der Begleitung. In dieser konkreten Auseinandersetzung mit der Tradition entsteht eine Musik, die eine faszinierende Klarheit sowie Expressivität erkennen lässt.

Das *Wohltemperierte Klavier* von **Johann Sebastian Bach** gilt nicht zu unrecht als Meilenstein der europäischen Musikgeschichte. Wie es nachweislich bereits Mozart, Beethoven oder Schumann ebenso prägte wie Hindemith oder Schostakowitsch, hat es bis heute von dieser Strahlkraft nichts verloren. Trotz seiner technischen Differenziertheit und seiner Spontaneität erscheint es wie aus einem Guss. Der »Lehrbegierigen Musicalischen Jugend«, wie es auf den Titelblatt des 1722 veröffentlichten I. Teils heißt, widmet Bach dieses Werk. Nicht erstmalig, aber im Umfang und in der Umsetzung sicherlich einzigartig, arbeitet sich der Komponist durch alle 12 Tonarten der wohltemperierten Stimmung. Die innerliche Verknüpfung der 24 Stücke zeigt sich auch in *Präludium und Fuge* 6 in d-Moll BWV 851. Das Präludium knüpft an das erste Präludium in C-Dur an und weist als »Figuriertes Präludium« auf die nachfolgende »Tanzfolge« hin. Als Vorspiel bereitet es idealtypischer Weise durch motivische oder stilistische Verbindungen den Boden für die Fuge. Es erklingen gebrochene Akkorde in triolischer Figuration, die sich an der Harmonie und Takt gebenden linken Hand orientieren und durch weit ausgreifende Bewegungen einen großen Klangreichtum evozieren. Damit zeichnet sich bereits hier der Charakter der dazugehörigen Fuge ab. Das Fugenthema erhebt sich zu Beginn mäßig schreitend, dann schwungvoll und ist motivisch mit dem Präludium verbunden. Die Fuge selbst zählt im Kontext des Zyklus' zu den strengsten ihrer Art. Harmonisch ist sie hinzu sehr anspruchsvoll, scheut sie doch in keinsten Weise Dissonanzen. Ein Werk, das zugleich die Beziehungen innerhalb des Zyklus' und weit darüber hinaus aufscheinen lässt.

Galten dem Dirigenten Hans von Bülow die Präludien und Fugen von Bachs *Wohltemperierten Klavier* als »das Alte Testament der Klavierspieler«, die Sonaten Beethovens als »das Neue Testament«, so können die *24 Präludien und Fugen* für Klavier op. 87 von **Dimitri Schostakowitsch** nur als deren logische Weiterentwicklung im 20. Jahrhundert verstanden werden.

Im Bachjahr 1950 entstanden, zeichnet sich *Nr. 24* in d-Moll durch ihr dynamisches Temperament, eine überraschende formale Gestaltung, intelligente pianistische Texturen und eine hohe Expressivität aus. In einer ausladenden Geste greift dieses Stück gleichermaßen die inneren Zusammenhänge des gesamten Zyklus' und verschiedene Perspektiven der Musiktradition auf.

DE Gleich mit den ersten Takten markiert der Bass ein lautstarkes, rhythmisch hingegen labiles Fundament, über dem sich ein Duett zwischen den eigenwilligen Oberstimmen entspinnt. Die formale Verbindung von Präludium und Fuge schafft das erste Fugenthema. Ungewöhnlich früh, bereits im Präludium selbst, tritt dies in Erscheinung und ist nicht allein die Verknüpfung beider Teile, sondern etabliert sich als Eigenständiges. Melodisch ist die Fuge in erster Linie durch die »jambische Prime« geprägt, eine der jüdischen Musik entlehnte absteigende Sekunde, die zugleich einen charakteristischen Rhythmus herausbildet. Die vielschichtige Kontrapunktik, die der jüdischen Musik entlehnte Melodik und die ambige Harmonik hinterlassen ein Geflecht europäischer sowie jüdischer Musiktradition.

*Fabian Czolbe*

## Alexandra Sostmann

Die Pianistin Alexandra Sostmann studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Volker Banfield und Evgeni Koroliov sowie am Royal College of Music in London bei Peter Katin, wo sie sich mit dem Konzertexamen ihr Studium abschloss. Auslandssemester am Mozarteum in Salzburg und an der École Normale de Musique Alfred Cortot in Paris rundeten ihre Ausbildung ab.

Als Preisträgerin internationaler Klavier- und Kammermusikwettbewerbe (u.a. 1. Preis Internationaler Kammermusikwettbewerb Caltanissetta) führte sie ihre Konzerttätigkeit nach Rom, Lissabon, Wien, London, Paris, Amsterdam, Südamerika, in die USA und nach Kanada.

Vielbeachtete Auftritte fanden u.a. beim Schleswig-Holstein Musikfestival, dem Klavier Festival Ruhr, dem Festival d'Ile de France, dem Zentraleuropäischen Festival Žilina/Slovakie, im Konzerthaus am Gendarmenmarkt Berlin und in der Frauenkirche Dresden statt. Auch ist Alexandra Sostmann regelmäßig für Solo-Konzerte und Meisterkurse in den USA zu Gast.

Über zehn Jahre spielte sie mit der Pianistin Judith Mosch im international erfolgreichen „Duo Villarceaux“ und konzertierte dabei mit zahlreichen Orchestern (u.a. Capella Istropolitana, Orquesta Sinfonica de Bahía Blanca, Göttinger Sinfonieorchester). Ihre gemeinsame CD-Einspielung mit Strawinskys „Le Sacre du Printemps“ fand internationale Anerkennung. Neben Rundfunk- und Fernsehaufnahmen liegen mehrere CD-Veröffentlichungen bei Thorofon und Phoenix Edition mit Werken von Ravel, Debussy, Strawinsky, Rachmaninoff und Piazzolla vor.





## EN A Net of Traditions

In this personal musical selection, the pianist Alexandra Sostmann traces the delicate ramifications in the history of piano music. Despite the historical distance between the separate works, the choice makes clear that music and interpretation are dependent upon one another and that, together, they can reveal similarities between baroque and contemporary music.

**Johann Sebastian Bach's** music constantly recurs on this CD, which is not, however, orientated programmatically towards the important organ compositions but to Bach's harpsichord works, such as the *Tocatta* in C minor BWV 911. This was composed as an exercise for organists, and written in the first decade of the 18th century. It is, therefore, one of Bach's early works and is part of a collection of six pieces, probably composed for "Saitenklaviere", the traditional instruments then used by organists for teaching and practising.

The *Tocatta* — a prelude or overture — was intended to put the listener into the right mood but to move him emotionally at the same time. In an unpredictable fashion, the right and left hands alternate in varying the theme. A many-faceted work unfolds that consists of variations, elegant development and exciting counterpoint. Despite this, it seems feasible to think of the *Tocatta* as a "composed" improvisation, for Bach leaves space in both voices for the pianist to fill with his own individual inspiration.

**Sofia Gubaidulina's** *Tocatta-Troncata* follows this improvisational style quite naturally. Gubaidulina has a reputation as one of the most original Russian composers in the generation after Dmitri Shostakovich, who supported her on her "wrong track" and shared his enthusiasm for Johann Sebastian Bach with her. Along with *Chaconne* (1962) and *Invention* (1974), *Tocatta-Troncata* (1971) belongs to a series of works that show the composer's preoccupation with the formal and tonal aspects of Bach's music.

The upper voice throws itself joyfully into a dynamic passage dominated by leaps in fourths, whilst at the same time developing a twelve-tone melodic phrase that then spirals upwards. The short but expressive motives now begin to disintegrate into static chromatic clouds. The middle part is marked by a dialogue between an upper voice that retains a calm ductus, even though it almost loses itself in the extreme heights, and an energetic repetitive bass in unusually low notes — often fragmentary and chopped off or, as the title says, »troncato«. A similar bass figure also traverses the spheric, chromatically constructed chords in the final part and the piece vanishes, leaving the listener behind in an open, almost meditative space.

One is hardly surprised to learn that this work was composed at a time when Sofia Gubaidulina (along with other composers and musicians) discovered improvisation and began to identify with Bach's Toccatas. In her improvisations, she was able to escape from the compositional straitjacket in the same way that she could escape from the pressure of political repressive measures by religious retreat.

The musical excitement of the spheres is most clearly demonstrated by **Arvo Pärt's** music. The elegance of the musical phrases, and the space devoted to each single note, turn his pieces into an authentic sphere of sound.

»I have discovered that it is quite enough if a single note is played beautifully.« (A. Pärt) *Für Alina* (1976) is the first work Pärt wrote after a long creative pause. It is also the first work in which he began a new personal style. Crystalline tones resound like little bells (tintinnabula) above an ever-present bourdon-like bass. Pärt tells that he came upon the melody in one of his exercise books and organised it rhythmically, so that finally a "small architectural work" emerged. The very first note states the tonal foundation. It is heard almost constantly throughout the piece and produces what seems to be an imper-turbable basic mood of peace and tranquility. Above this, a bell-like melodic phrase rises and an acoustic "lattice effect" is created by the interaction between the bass and the melody; a tonal construction of overtones and other sound combinations. The simplicity and the harmonic balance lure one to follow the sound to its very depths. The shadowy echoes of the tones on the piano, steady and calm, but at the same time extremely fragile, form an almost indistinguishable mesh of resonance — "peacefully, in an elevated and introspective manner", as the tempo mark stipulates.

**Johann Sebastian Bach's** so-called »English Suites« seem to be more French or Italian in style than the name suggests. In the *English Suite No. 2* in A minor BWV 807, the order of the movements shows French influence. The Suite consists of the traditional dances Allemande, Courante, Sarabande and Gigue with two inserted Bourrées that resemble French models in rhythm and melodies. The Suite begins with a Prelude that, with its colourful character, not only opens the Suite itself but also the ears of the listener — for both the listener and the interpreter a journey of discovery now begins. With extraordinary elegance, Bach integrates both French and Italian dance forms into the English Suites, weaving Italian elements into French dances — an absolute novelty in the history of the piano suite.

The clarity and diversity of Bach's music touch »the depths of the human soul« and »cross all cultural borders« as **Xiaoyong Chen** writes. In *Diary III* he views the relationship of contemporary piano music to traditional music from East and West. Characteristic for the first movement, *Song of Stones*, is a multi-frequency effect that unfolds in the echo of the struck notes. The interference of the bass tones and overtones creates acoustic patterns »that only exist in the space between the vibrating strings« — similar to »the structures in the cross-section of a rock« (Chen). In the echoes of the tones, new sound fields and musical micro-forms continually emerge. By contrast, the second movement, *Wind, Water and Shadow*, is reminiscent of an Aeolian harp. Here the movements of wind and water form the dynamic figurations, and the tone colours bear reference to various cultures — the power of music to cross traditional borders can be experienced in this work. The deliberate use of the piano pedal, which creates special musical parameters for each movement, is an additional, interesting aspect.

**Terry Riley's** *G Song* (1980) was originally written for Kronos Quartet and is played here in a transcription for piano. A representative of Minimal Music, Riley here shows a reduced but rhythmic picture that gives the impression of endless repetition. But although the motives and harmonic patterns keep recurring, small rhythmic syncopations cause an astounding polyphony to arise that often reminds one of a Bach fugue. The layers, that have now come apart at the seams, create a polyrhythmic structure of wildly chasing passages, in which the listener can easily lose his bearings from time to time. The question of whether *G Song* fits into the context of this CD, which accentuates the many-faceted flourishing of musical tradition, is answered by the composer with an »enthusiastic YES for this project«. The ear is best qualified to recognise that in Baroque Music, polyphony forms the rhythm, whereas in Minimal Music, polyrhythmic conjurs up the melody.

In **Henri Dutilleux'** work it becomes obvious what a great influence J. S. Bach had on the 20th century. »Hommage à Bach« comes from the six part suite »Au gré des ondes« (*Along the waves*) (1946). The work owes its publication to a rather eccentric publisher who borrowed the manuscript and then published it without informing the composer. For Dutilleux, the piano was always an instrument on which to study and experiment. It is, therefore, not surprising that the piece is made up of a delicate three part texture in an original "lyrical, contrapuntal" style, and that it is reminiscent of one of Bach's preludes — Dutilleux referred to the first C major Prelude. Though guided by Bach, he quickly distanced himself from the baroque source and expanded the harmonic development by adding chromatic colours. Rhythmically, the piece keeps close to its model

and makes use of a typical baroque figuration in the accompaniment. Here, the composer's intensive involvement with tradition has brought forth a new style of music that demonstrates both fascinating clarity and expressivity.

**Johann Sebastian Bach's** *The Well-Tempered Clavier* has a well-earned reputation as a milestone in the European history of music. Without a doubt, it influenced not only Mozart, Beethoven and Schumann but also Hindemith and Shostakovich and has, up to the present day, lost none of its fascination. Despite its technical complexity and its spontaneity, the work seems to be completely homogenous. Bach dedicated it to the »musical youth desirous of learning«, as he wrote on the title page of Part I, that was published in 1722. Although the idea was not entirely new, the magnitude and compositional process with which the composer worked his way through all 12 keys of the well-tempered tuning system was absolutely unique. The existing inner links between the 24 pieces are also demonstrated in *Prelude and Fugue 6* in D minor BWV 851. The Prelude is a continuation of the first Prelude in C major and, as a »Figured Prelude«, leads up to the following »Dance Fugue«. As an overture, it prepares the way perfectly for the Fugue by its use of motives and stylistic associations. Broken chords in triplet figurations, orientated to the harmony and time signature in the left hand, resound, and in widely extended movements, evoke a great wealth of sound. Here the character of the Fugue begins to emerge. The theme of the Fugue begins at a moderate tempo, then gains pace and is linked to the Prelude by its motives. The Fugue itself is one of the strictest of its kind in the cycle. Extremely sophisticated harmonically, it never takes the trouble to avoid even the most harsh dissonance. It is a work that brings relationships to light, within the cycle and far beyond.

For the conductor Hans von Bülow, the Preludes and Fugues of Bach's *Well-Tempered Clavier* were »the Old Testament for pianists«, Beethoven's Piano Sonatas »the New Testament«. And so the *24 Preludes and Fugues for piano* Opus 87 by **Dmitri Shostakovich** can be seen as a logical further development in the 20th century.

*No. 24* in D minor, that was written in the Bach Year 1950, is characterised by its dynamic temperament, an unexpected form, intelligent pianistic textures and extreme expressivity. In a sweeping gesture, the piece takes up both the inner ideas of the entire cycle and a variety of perspectives from the musical tradition.

The first bars begin with a loud but rhythmically instable bass foundation, above which a duet with the idiosyncratic upper voice is spun. The formal fusion of the Prelude and the Fugue creates the first theme for the Fugue. Unusually soon, in the Prelude, this appears and not only provides a link between both parts but also establishes itself

EN independently. Primarily, the melodics of the Fugue are dominated by the »iambic prime«, a descending second borrowed from Jewish music, which, at the same time, develops into a distinctive rhythm. The many-layered counterpoint, the Jewish melodics and the ambiguous harmony bequeath a net of European and Jewish musical tradition.

*Fabian Czolbe*

## Alexandra Sostmann

The pianist Alexandra Sostmann studied at the Hochschule für Musik und Theater Hamburg with Volker Banfield and Evgeni Koroliov, and with Peter Katin at the Royal College of Music in London, where she graduated with the concert exam. She rounded off her studies by travelling abroad to spend terms at the Mozarteum in Salzburg and the École Normale de Musique Alfred Cortot in Paris.

She has been awarded prizes at international piano and chamber music competitions (among others 1st Prize International Chamber Music Competition Caltanissetta) and has given concerts in Rome, Lisbon, Vienna, London, Paris, Amsterdam, South America, USA and Canada.

Further prominent performances took place at the Schleswig-Holstein Musikfestival, the Klavier Festival Ruhr, the Festival d'Île de France, the Central European Festival Žilina/Slovakia, in the Konzerthaus am Gendarmenmarkt Berlin and in the Frauenkirche Dresden. Alexandra Sostmann is also a frequent guest in the USA where she gives solo recitals and master classes.

For more than ten years, she has played with the pianist Judith Mosch as the internationally successful "Duo Villarceaux", which has given concerts with numerous orchestras (such as Capella Istropolitana, Orquesta Sinfonica de Bahía Blanca, Göttinger Sinfonieorchester). The Duo's CD recording of Stravinsky' "Le Sacre du Printemps" received enthusiastic international reviews. Apart from radio and television recordings, "Duo Villarceaux" has also released CDs with Thorofon and Phoenix Edition with works by Ravel, Debussy, Stravinsky, Rachmaninoff and Piazzolla.



## FR Un entrelacs de traditions

Le choix musical de la pianiste Alexandra Sostmann reflète de manière exceptionnelle les ramifications subtiles existant dans l'histoire de la musique pour piano. Malgré la distance historique la réciprocité entre la musique et son interprétation devient évidente et il est possible de reconnaître de multiples relations entre la musique baroque et contemporaine.

La musique de **Jean Sébastien Bach** se manifeste sur ce CD comme facteur répétitif. Pourtant ce programme ne se concentre pas sur les grandes compositions pour orgue mais sur la musique pour clavecin comme la *Toccatà* en do-mineur BWV 911 qui était conçue comme morceau d'exercice pour la formation d'organistes et qui date de la première décennie du 18<sup>ème</sup> siècle. Elle compte donc parmi l'oeuvre de jeunesse de Bach et fait partie d'un recueil de six morceaux qui furent probablement écrits pour pianos à cordes, les instruments traditionnels d'exercice et d'enseignement pour organistes.

La *Toccatà* – un prélude, un prologue – veut à la fois préparer l'auditeur et toucher son for intérieur. C'est tantôt la main droite et tantôt la main gauche qui varient le thème d'une façon surprenante. Ainsi se développe une oeuvre de facettes multiples, faite de variations, d'élégantes organisations et continuations de même que d'un contrepoint passionnant. Il est pourtant facile de concevoir la *Toccatà* comme « improvisation composée » du fait qu'il reste aux deux voix des espaces libres que le pianiste doit réaliser de manière tout à fait individuelle.

La *Toccatà-Troncata* de **Sofia Gubaidulina** fait suite à ce jeu d'improvisation sans problème. Gubaidulina est considérée comme la compositrice la plus profilée de la génération après Dimitri Schostakowitsch qui la soutint instamment sur sa « fausse voie » et partageait sans doute avec elle son enthousiasme pour la musique de Jean Sébastien Bach. *Toccatà-Troncata* (1971) fait partie à côté de *Chaconne* (1962) et *Invention* (1974) d'une série d'oeuvres qui reflètent l'examen des aspects formels et sonores de la musique de Bach.

La partie supérieure s'élanche joyeusement dans un mouvement empreint de sauts de quarts développant ainsi une ligne dodécaphonique pour prendre ensuite de la hauteur. Les motifs courts mais néanmoins expressifs se dissolvent ensuite sans cesse dans une sorte de nuages chromatiques. La partie intermédiaire se caractérise par un dialogue entre une partie supérieure s'échappant dans des hauteurs éloignées dans un calme ductus et une basse énergique se répétant dans une gravité inattendue – souvent fragile et coupée, « *troncato* » précisément. Une basse semblable croise également dans la partie finale qui suit la sphère des accords chromatiques. Le morceau disparaît alors



peu à peu, abandonnant l'auditeur dans un espace ouvert, presque méditatif. Il n'est pas surprenant que cette pièce date de la période lors de laquelle Sofia Gubaidulina, avec d'autres compositeurs et musiciens, découvrait l'improvisation et en même temps se retrouvait dans les toccatas de Bach, les improvisations d'une part lui permettant de se libérer du corset rigide de la composition et le recueillement religieux d'autre part du poids des repréailles politiques de son temps.

L'intensité musicale du sphérisme se manifeste surtout dans la musique de **Arvo Pärt**. L'éléance de la ligne musicale et l'espace accordé à chaque ton font de ses morceaux une véritable sphère acoustique.

« J'ai découvert qu'il suffit d'un seul et unique ton très bien joué. » (A. Pärt)  
*Pour Alina* 1976 est la première œuvre de Pärt après une longue pause de création. En même temps elle est à l'origine de son nouveau style personnel. Les sons cristallins retentissent comme des clochettes (titinnabula) au-dessus du bourdon continuellement présent. Pärt dit avoir découvert la mélodie dans un de ses cahiers d'exercice et ensuite l'avoir organisée rythmiquement, ce qui fit qu'en fin de compte il en résulta « une petite œuvre architectonique ».

La première note déjà définit le fondement tonal. Etant perceptible presque sans interruption elle crée une tonie de base apparemment inébranlable – un état harmonieux. La ligne mélodique tintinnabulante s'éleve par-dessus, créant par la combinaison du bourdon et de la mélodie une sorte de « grillage acoustique », une architecture sonore. La simplicité et l'équilibre harmonieux invitent à suivre le son dans sa profondeur imminente. L'écho fantomatique des sons au piano, stable et en harmonie mais en même temps extrêmement fragile aboutit à un treillis de sons presque indistinct – « Calme, sublime, écoutant en son for intérieur » ainsi que l'exige l'indication de jeu.

Les prétendues « Suites Anglaises » de **Jean Sébastien Bach** semblent être plus de style français ou italien que ce que leur nom suggère. On distingue déjà l'influence française dans l'ordre des mouvements de la *Suite Anglaise No.2* en la-mineur BWV 807. Elle se compose des danses traditionnelles Allemande, Courante, Sarabande et Gigue entre lesquelles se trouvent également deux Bourrées dont le rythme et la mélodie correspondent à des modèles français. Elle débute par un Prélude chatoyant qui, non seulement introduit la suite mais aussi ouvre les oreilles de l'auditeur – un voyage d'exploration autant pour l'auditeur que pour l'interprète. Dans les *Suites Anglaises* Bach intègre très élégamment des danses de type italien aux danses françaises en leur tissant des éléments de style italien – une véritable innovation dans l'histoire de la suite pour piano.

FR La clarté et la polyvalence de la musique de Bach touche « l'âme humaine au plus profond » et cela « au-delà des frontières culturelles » ainsi **Xiaoyong Chen**. Avec *Diary III* il considère cependant la musique contemporaine pour piano entre la tradition musicale de l'est et de l'ouest. Un effet de fréquence multiple se développant dans l'écho des sons touchés caractérise le premier mouvement de *Chant des Pierres*. Les interférences entre fondamentales et tons partiels créent des motifs audibles « qui n'existent que dans l'espace entre les cordes vibrantes » – semblables « aux structures d'un rocher » (Chen). De nouveaux champs acoustiques et des microformes musicales émergent en permanence des sons expirants. Le second mouvement *Vent, Eau et Ombre* par contre fait penser à une harpe éolienne. Les mouvements de l'eau et du vent forment ici la figuration dynamique et les timbres réfèrent à différentes cultures – dans ce morceau aussi le pouvoir de la musique à surmonter des frontières est sensible. L'emploi délibéré des pédales du piano, créant des paramètres propres à chaque mouvement est un aspect intéressant en plus.

Le *G-Song* (1980) de **Terry Riley**, écrit d'abord pour le Kronos Quartett, est présenté ici dans une propre transcription pour piano. En tant que représentant de la Minimal Music Riley montre avec ce morceau une image réduite, qui ne se répète pourtant qu'en apparence à l'infini. Certes, des motifs et des modèles harmoniques se répètent mais il résulte de décalages rythmiques minimes une étonnante polyphonie rappelant souvent les fugues de Bach. Cet empiement « sorti des gonds » engendre surtout une polyrythmie de séquences se chassant sans relâche dans lesquelles l'auditeur peu de temps en temps se perdre.

Le compositeur, à qui l'on demande si le *G-Song* va avec le contexte de ce CD qui laisse entendre la ramification des multiples facettes de la tradition musicale, répond par un « OUI enthousiaste pour ce projet ». C'est avec l'ouïe que l'on découvre que dans la musique baroque c'est la polyphonie qui crée le rythme et que par contre dans la Minimal Music c'est la polyrythmie qui permet à la mélodie d'apparaître.

D'autre part c'est dans l'œuvre d'**Henri Dutilleux** qu'il devient évident dans quelle mesure J.S.Bach influença le 20<sup>ème</sup> siècle. « Hommage à Bach » provient de la suite en six parties « Au gré des ondes » de 1946. La publication de l'œuvre est due à un éditeur assez entêté qui avait emprunté le manuscrit et l'avait, sans l'approbation du compositeur, aussitôt publié.

Pour Dutilleux le piano a toujours été un instrument avec lequel il pouvait étudier et expérimenter. Il n'est donc pas étonnant que le morceau présente une fine texture à trois voix dans un style « lyrique et en contrepoint », rappelant un prélude de Bach – Dutilleux lui-même renvoyait au premier Prélude en do-majeur. Bien que s'orientant à Bach,

Dutilleux se distancie vite du modèle baroque et ajoute par exemple des couleurs chromatiques au développement harmonique. Le morceau reste rythmiquement très proche du modèle baroque et obtient une figuration typique dans l'accompagnement. C'est grâce à l'étude concrète de la tradition que naît une musique à la clarté et l'expressivité fascinantes.

C'est de bon droit que le *Wohltemperierte Klavier (Le piano bien tempéré)* de **Jean Sébastien Bach** est considéré comme étape importante de l'histoire de la musique européenne. Il est prouvé qu'il influença autant Mozart, Beethoven ou Schumann que Hindemith ou Schostakowitsch et qu'il n'a jusqu'à aujourd'hui rien perdu de son rayonnement. Malgré sa complexité technique et sa spontanéité il paraît absolument homogène. Bach dédie cette œuvre à la « Jeunesse musicale et avide d'apprendre » comme l'indique la page titre de la première partie éditée en 1722. Bien que l'idée ne soit pas tout à fait neuve, l'envergure et la réalisation du processus de composition par lequel le compositeur fait son chemin au travers des douze tonalités de l'accordage bien tempéré est certainement unique. Le lien intérieur entre les vingt-quatre morceaux apparaît aussi dans *Prélude et Fugue 6* en ré-mineur BWV 851. Le prélude se rattache au premier prélude en do-majeur et, en tant que « Prélude figuré » annonce la « Fugue dansée » qui lui fait suite. Comme ouverture et grâce à des liaisons de motifs et de styles il prépare idéalement le terrain pour la fugue. Retentissent des accords brisés en figuration de triolets qui s'orientent à la main gauche responsable de l'harmonie et de la mesure et qui par de larges mouvements évoquent une grande richesse acoustique. Le caractère de la fugue apparaît ici déjà. Le thème de la fugue débute dans un tempo modéré, continue plein d'entrain et est relié au prélude par le motif. Dans le contexte du cycle la fugue compte parmi les plus strictes. Ne craignant en rien les dissonances, elle est de plus harmoniquement très exigeante. Il s'agit d'une œuvre qui tout à la fois met à jour les relations à l'intérieur du cycle et bien au-delà.

Si les préludes et fugues du *Wohltemperiertes Klavier (Piano bien tempéré)* de Bach représentaient pour le chef d'orchestre Hans von Bülow « L'Ancien Testament des pianistes », les sonates de Beethoven « le Nouveau Testament » on peut considérer les *24 Préludes et Fugues* pour piano op.87 de **Dimitri Schostakowitsch** comme leur développement logique au 20<sup>ème</sup> siècle.

Le *No.24* en fa-mineur, écrit en l'année Bach 1950, est caractérisé par son tempérament dynamique, une forme inattendue, des textures pianistiques intelligentes et une très grande expressivité. En un large geste le morceau reprend également les corrélations intérieures du cycle complet et de différentes perspectives de la tradition musicale. Aux premières mesures la basse détermine un fondement fort mais rythmiquement

FR précaire au-dessus duquel se développe un duo entre les voix entêtées du registre aigu. Le premier thème de la fugue crée la relation entre prélude et fugue. Cela apparaît, fait inhabituel, très tôt, dans le prélude même et n'est pas uniquement le lien entre les deux parties mais s'établit à part entière. Du point de vue mélodique la fugue est déterminée par la « prime iambique », une seconde descendante empruntée à la musique juive qui en même temps développe un rythme caractéristique. Le contrepoint complexe, emprunté lui aussi à la musique juive et l'harmonie iambique lèguent un treillis de tradition musicale européenne et juive.

*Fabian Czolbe*

## Alexandra Sostmann

La pianiste Alexandra Sostmann fit ses études à la Hochschule für Musik und Theater de Hambourg avec Volker Banfield et Evgeni Koroliou ainsi qu'au Royal College of Music de Londres avec Peter Katin où elle acheva ses études par l'examen de concertiste. Des semestres à l'étranger au Mozarteum de Salzbourg et à l'Ecole Normale de Musique Alfred Cortot à Paris complétèrent sa formation.

En tant que lauréate de concours internationaux de piano et de musique de chambre(entre autres premier prix au concours international de musique de chambre de Caltanisseta) elle donna des concerts à Rome, Lisbonne, Vienne, Londres, Paris, Amsterdam, en Amérique du Sud, aux Etats Unis et au Canada.

Elle fut très remarquée entre autres au Schleswig-Holstein Musikfestival, au Klavier Festival Ruhr, au festival d'Île de France, au festival d'Europe Centrale à Zilina/Slovaquie, au Konzerthaus am Gendarmenmarkt à Berlin et à la Frauenkirche de Dresde. Alexandra Sostmann est aussi régulièrement artiste invitée aux Etats Unis pour des concerts en soliste et des Master Class.

De plus, pendant plus de dix ans elle fut avec la pianiste Judith Mosch membre du « Duo Villarceaux » qui joua avec succès au niveau international, donnant des concerts avec de nombreux orchestres (entre autres Capella Istropolitana, Orquestra Sinfonica de Bahia Blanca, Göttinger Sinfonieorchester). Leur enregistrement sur CD du « Sacre du Printemps » de Strawinsky jouit d'une appréciation internationale. En plus d'enregistrements pour la radio et la télévision il existe des publications sur CD aux éditions Thorofon et Phoenix Edition avec des œuvres de Ravel, Debussy, Strawinsky, Rachmaninoff et Piazzolla.

## 伝統の繋がり

ピアニスト、アレクサンドラ・ソストマンが選ぶ楽曲は、ピアノ音楽の歴史の多岐をひとえに追求しています。歴史的な隔たりに対しても、音楽と演奏は多くの点で互いに参照し合い、そこにはバロック音楽と現代音楽との複眼的な認識関係が明らかにされています。回帰の現れとして、ヨハン・セバスチャン・バッハの音楽がこのCDに収録されています。例えば、バッハの初期期の作品の一つであり、18世紀初期に創られたトッカータ ハ短調BWV 911です。

アレクサンドラ・ソストマンは、フォルカー・バンフィールド及びエフゲニー・コロリオフの指導のもとドイツ・ハンブルク音楽演劇大学において学び、また、ピーター・ケイティンの指導のもとイギリス・ロンドンにある英国王立音楽院で大学院課程を修めています。その他、オーストリア・ザルツブルクにあるモーツァルテウム、またフランス・パリにあるエコールノルマル音楽院へも留学しています。彼女は、国際ピアノコンクールや室内楽コンクール（カルタニッセッタ国際室内楽コンクールで1位など）の優秀者として、ローマ、リスボン、ウィーン、ロンドン、パリ、アムステルダム、南アメリカ、アメリカおよびカナダでコンサート活動を行いました。

シュレスヴィヒ・ホルシュタイン音楽祭、ルールピアノフェスティバル、イル・ド・フランス音楽祭、スロバキア・ジリナ中央ヨーロッパフェスティバル、ペルリン・ゲンダメルマルクトにあるコンツェルトハウスおよびドレスデンの聖母教会での演奏など広く賞賛されています。またアレクサンドラ・ソストマンは、米国でのソロリサイタルやマスタークラスのために定期的にゲストとして渡米しています。その他にも彼女はピアニスト、ユディス・モシュと共に10年以上、「デュオ・ヴィラルソー」という名で国際的に成功しており、また数々のオーケストラ（カペラ・イストロポリターナ、パイアブランカオーケストラ、ゲッティンゲン交響楽団など）と共演しました。二人で録音したCDストラヴィンスキーの「春の祭典」は、国際的にも高い評価を受けています。ラジオやテレビの出演に加え、ラヴェル、ドビュッシー、ストラヴィンスキー、ラフマニノフおよびピアソラなどの作品もCDリリースしています。

Wenn das, was Du zu sagen hast, nicht schöner ist als die Stille, dann schweig.

Only open your mouth if what you are about to say is more beautiful than silence.

Si ce que tu as à dire n'est pas plus beau que le silence, tais-toi.

*Henri Dutilleux*

[www.alexandra-sostmann.de](http://www.alexandra-sostmann.de)

---

*Recording:* 09/2013 - Friedrich-Ebert-Halle Hamburg

*Producer:* Andreas Ziegler

*Tonmeister:* Bernhard Hanke

*Piano Technician:* Jan Kittel - Steinway & Sons Hamburg

*Piano:* Steinway D

*Artwork/Layout:* gruppeblau@gmx.de

*Translations:* Susan Oswell (EN), Lise Michel (FR), Mieko Inaba-Maurer (JP)

*Photos:* Marco Borggreve, Markus Horn (Digipak inside),

Leipziger Städtische Bibliotheken - Musikbibliothek - III.8.4,Bl.58\* (p. 24)

©+©2013 TYXart® Germany, Andreas Ziegler

Best.-Nr. / Ord. No. / n° de cde / 申し込み番号: TXA13036 | GTIN (EAN): 4250702800361

All rights reserved. All trademarks and logos are protected.

Made in Germany — for a worldwide community of creative music-lovers.

[www.TYXart.de](http://www.TYXart.de) [info@TYXart.de](mailto:info@TYXart.de) [www.twitter.com/TYXart](https://twitter.com/TYXart)

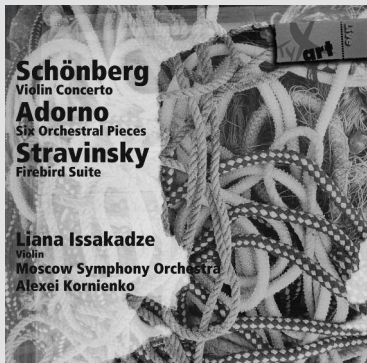
Weitere CDs / Further CDs / Autres CDs / その他のCD録音: [www.TYXart.de](http://www.TYXart.de)



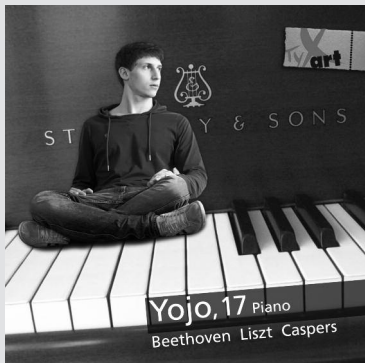
Best.-Nr. / Ord. No. / n° de cde / 申し込み番号: TXA12016



Best.-Nr. / Ord. No. / n° de cde / 申し込み番号: TXA13024



Best.-Nr. / Ord. No. / n° de cde / 申し込み番号: TXA12004



Best.-Nr. / Ord. No. / n° de cde / 申し込み番号: TXA13028

Tocatta C. v. Harmonistor da Gio. Seb. Bach.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Tocata in C minor, BWV 911, by Johann Sebastian Bach. The score is written on ten staves. The notation includes various note values, rests, and clefs. The paper is aged and shows some staining. The title at the top reads "Tocatta C. v. Harmonistor da Gio. Seb. Bach." The page number "126" is visible at the bottom left.

Tocata C minor, BWV 911, mm. 1-27. MS copy in the hand of Johann Christoph Bach. (Original size: approx. 32 x 21 cm)  
Tocata c-Moll, BWV 911, Takt 1-27. Abschrift von der Hand Johann Christoph Bachs (Originalgröße: ca. 32 x 21 cm)





## Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

01 Toccata C minor / c-Moll, BWV 911 10:40

## Sofia Gubaidulina (\*1931)

02 Toccata – Troncata (1971) 01:55

## Arvo Pärt (\*1935)

03 „Für Alina“ (1976) 02:58

## Johann Sebastian Bach

04 - 09 English Suite No.2 A minor / Englische Suite Nr.2 a-Moll, BWV 807 21:05

## Xiaoyong Chen (\*1955)

10 - 11 Diary III (2004) *World Premiere Recording* 05:25

## Terry Riley (\*1935)

12 G-Song (1980) (Transcription for Piano) *World Premiere Recording* 03:49

## Henri Dutilleux (1916 – 2013)

13 Au gré des ondes: Hommage à Bach 02:53

## Johann Sebastian Bach

14 Prelude / Präludium 01:28

15 Fugue D minor / Fuge d-Moll, BWV 851 02:55

## Dmitri Shostakovich (1906 – 1975)

16 Prelude / Präludium 04:02

17 Fugue D minor / Fuge d-Moll, Op. 87, 24 08:11

Total time / Gesamtspielzeit / Durée totale / 総合演奏時間: 65:23

ALEXANDRA SOSTMANN PIANO

Booklet Text: DE / EN / FR / JP

©+©2013 TYXart® Made in Germany www.TYXart.de

Alle Urheber- und Leistungsschutzrechte vorbehalten. Kein Verleih. Keine unerlaubte Vervielfältigung, Vermietung, Aufführung, Sendung. All rights of the producer and the owner of the work reproduced reserved. Unauthorised copying, hiring, lending, upload / streaming, public performance and broadcasting of this recording prohibited.

GTIN (EAN)

Order No. / Bestell-Nr. / n° de cde /  
申し込み番号: TXA13036



4 250702 800361



LC28001

COMPACT  
DISC  
DIGITAL AUDIO

ISRC

GEMA