



Valentin Silvestrov
Arvo Pärt
Galina Ustvolskaya

M i s t e r i o s o

Alexei Lubimov
Alexander Trostiansky
Kyrill Rybakov

ECM NEW SERIES

Valentin Silvestrov

Arvo Pärt

Galina Ustvolskaya

M i s t e r i o s o

Alexei Lubimov

Alexander Trostiansky

Kyrill Rybakov

Valentin Silvestrov (*1937)

1–3 **Post Scriptum** (1990)

Sonata for violin and piano

To Dieter Rexroth

I Largo – Allegro 9:12

II Andantino 3:50

III Allegro vivace, con moto 3:20

4 **Misterioso** (1996) 19:31

for clarinet solo (with piano*)

To Evgeny Orkin

Arvo Pärt (*1935)

5 **Spiegel im Spiegel** (1978/2003) 7:33

for clarinet and piano

To Vladimir Spivakov

Galina Ustvolskaya (*1919)

6–8 **Trio** (1949)

for clarinet, violin and piano

I Espressivo 6:31

II Dolce 3:22

III Energico 6:31

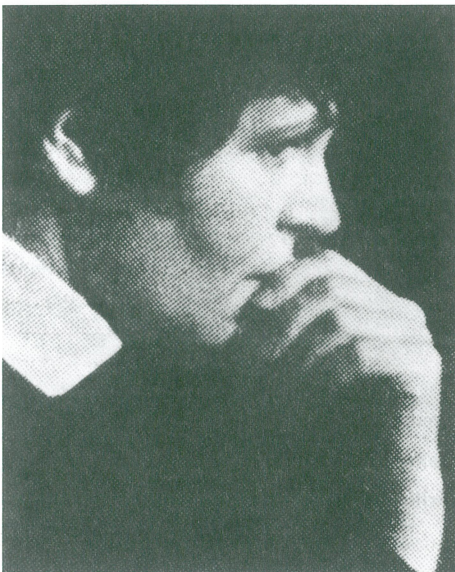
9 **Sonata** (1952) 19:39

for violin and piano

Alexei Lubimov piano

Alexander Trostiansky violin

Kyrill Rybakov clarinet, piano*



Misterioso – Ferne und Nähe

Fünf kammermusikalische Werke: das Trio für Klarinette, Violine und Klavier (1945) und eine Violinsonate (1952), frühe Kompositionen der 1919 in Leningrad geborenen Galina Ustwolskaja. Im Zentrum *Spiegel im Spiegel* (1978) in einer neuen Fassung für Klarinette und Klavier von Arvo Pärt, 1935 im estnischen Paide geboren. Schließlich *Post Scriptum* (1990) und das titelgebende *Misterioso* für Klarinette und Klavier (1996) des 1937 in Kiew geborenen Valentin Silvestrov. Eine knappe Generation liegen die Geburtsdaten der Russin Galina Ustwolskaja und des Ukrainers Valentin Silvestrov auseinander; geboren sind alle drei in der ehemaligen Sowjetunion – heute sind sie Angehörige von drei unabhängigen Staaten.

Jedem aufmerksam lauschenden Hörer – nur ein genaues Hin-, ein Hineinhören ist der Kammermusik dieser drei Komponisten angemessen, bei der es auf die Nuancen, nicht auf die große Geste ankommt –, jedem Hörer erscheinen diese Werke gleichwohl irgendwie verwandt und zusammengehörig. Sicher, es fehlt keineswegs an klar erkennbaren Unterschieden, nicht erstaunlich angesichts von Werken, die während eines knappen Jahrhunderts entstanden sind und deren Schöpfer bei der Niederschrift um die dreißig (Ustwolskaja), um die vierzig (Pärt) und über fünfzig (Silvestrov) Jahre alt waren. Dieser gemeinsame oder zumindest vergleichbare „Ton“ ist mit *misterioso* eher angedeutet, als genau benannt. Es führt auch keineswegs weiter, ihn durch die sowjetische Kulturpolitik erklären zu wollen. Die Komponistin wie die beiden Komponisten haben herkömmliche Kompositionsstudien absolviert, ihre Werke sind aufgeführt worden; der

Zugang zu den außersowjetischen Musikkulturen, gar Reiseprivilegien blieben allen dreien allerdings während langer Jahre versperrt, auch noch, als Edison Denisov und Alfred Schnittke im Ausland langsam bekannt und erfolgreich aufgeführt wurden. Galina Ustwolskaja war beinahe siebzig, als sie zunächst in Europa Aufsehen erregte. Igor Strawinsky soll angesichts von Ustwolskajas Violinsonate gesagt haben: „Jetzt habe ich begriffen, was der ‚eiserne Vorhang‘ bedeutet.“ Wann und wo hat der 1971 verstorbene Strawinsky diese erst vierzehn Jahre nach ihrer Entstehung 1966 in Leningrad gedruckte Violinsonate gesehen oder gehört?

Mit Strawinskys Worten ist auch angesprochen, was über die Musik aus der Sowjetunion – lobend von den einen, ablehnend von anderen – im Westen immer wieder bemerkt wurde: dass die Kompositionen von Ustwolskaja, Pärt und Silvestrov nicht mit dem, was in Europa, Amerika und auch in Asien als „Neue Musik“ galt, auf einen Nenner zu bringen seien.

Der Vergleich mit Meteoriten, der angesichts von Ustwolskajas späteren Werken fiel, besonders im Hinblick auf deren religiöse Intentionen und rituelle Erscheinungsformen, gilt für den jüngeren Arvo Pärt nicht im gleichen Maße. Mit seiner Schaffenspause von 1972 bis 1976 wendete sich Pärt von seinen zuerst neoklassischen, dann „westlichen“, durch den Serialismus mitgeprägten Kompositionsweisen ab. Dies war mit einer Hinwendung zu Glaubensvorstellungen der orthodoxen Kirche verbunden, aber auch mit zeitlich parallelen Phänomenen der in den USA entstandenen „minimal music“. Der amerikanische Mini-

malismus hatte seit der Mitte der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts auf dem ganzen Globus seine Anhänger und, mehr noch, ungezählte Imitatoren gefunden. Doch der „katholische“ Minimalismus in Polen etwa ist mit Pärts asketischer Musik, für die *Spiegel im Spiegel* ein frühes Beispiel ist, schwerlich vergleichbar. „Die Wahrheit des Herrn währet ewiglich, ich möchte sagen, daß diese Wahrheit einfach ist!“, das war Pärts Credo, nicht aber das seines Bewunderers Steve Reich.

In Silvestrovs Musik sind gleich mehrfache stilistische Neuorientierungen erkennbar: In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre durch die Verwendung aleatorischer, für Silvestrov „magischer“ Verfahrensweisen, nach 1970 dann durch einen diatonischen Minimalismus und in dessen Folge durch die Wiederentdeckung des Melodischen.

Was wir heute als gemeinsamen Ton aus den Kammermusikwerken dieser in Wirklichkeit sehr verschiedenartigen Komponisten herauszuhören glauben, ist das Resultat von durchaus unterschiedlichen biographischen und kompositorischen Wegen hinter dem „eisernen Vorhang“, der in der Zeit vor 1989 keineswegs immer völlig undurchlässig war. Der Weg zu westlicher Avantgarde war hürdenreich; aber wer ihn unbedingt gehen wollte, konnte mühevollen, inoffiziellen Zugänge, teilweise in der UdSSR selbst, finden. Den kompositorischen Weg des offiziell Anerkannten, des Erwünschten zu gehen, war sowohl im Westen als auch im Osten, wenn auch in unterschiedlichen Konstellationen, fast immer ein Weg in einen Akademismus und ins bloß Epigonale, gerade wenn er als „erfolgreich“ oder wenigstens Erfolg versprechend erscheinen mochte.

Das je Besondere, Unverwechselbare herauszuhören, darin liegt das Faszinierende der hier um Arvo Pärts *Spiegel im Spiegel* angeordneten Werke. Galina Ustvolskajas dreisätziges Klarinetten trio ist nur zwei Jahre nach dem 1947 in Schostakowitschs Leningrader Kompositionsklasse abgeschlossenen Studium entstanden. Charakteristisch sind die strenge Linearität und der ausgesparte Stil; den ersten Satz beschließt ein unvermittelt beginnender, leiser *espressivo*-Teil mit einem Klarinetten solo, der dritte endet mit 21 perkussiven Klavierklängen. So neoklassisch und thematisch geprägt sich das Werk zu nächst auch ausnehmen mag, die Stimmen gehen über weite Strecken ganz eigene Wege und verlieren sich in einer weiten Landschaft; Themenimitationen sind nur scheinbare wie der auch nur scheinbare Fugenbeginn des dritten Satzes. Etwas nach der Mitte beginnt dann auch hier, mit *ppp dolce*, ein *espressivo*-Teil, der die Anfangsthematik in einer bloßen Scheinreprise aufgreift. Das von der Klarinette in der Satzmitte im *pppp* exponierte Thema hat Schostakowitsch 1952 in seinem 5. Streichquartett, 1974 im neunten Lied seiner *Suite nach Versen von Michelangelo* zitiert.

Drei Jahre später erscheint die Disposition dieses Klarinetten trios in der einsätzigen Violinsonate in erheblich verschärfter Gestalt: Taktstriche entfallen, die Notenwerte sind, noch radikaler als im Trio, auf Viertel und ihre Mehrfache reduziert. Die Lineaturen des Klaviers scheinen sich im Kreise zu drehen. Der Geigenpart ist zunächst eine starre Marionette mit einer simplen Quarte, und am Ende bleibt nur noch das Klopfen auf den Geigenkorpus. Der ganze Satz ist durch einen durchgehaltenen Puls (Viertel = 112, später *più mosso*) bestimmt,

der immer wieder durch Fermaten in Inseln des Stillstandes erlahmt, bis der Puls wieder zu herrschen beginnt. Von einem „klassischen“ Verständnis von Kammermusik im Sinne eines „Gesprächs“ ist nichts geblieben in diesem Endspiel zweier Gefangener in einer Einöde, die ihre Existenz konditioniert, Michelangelo Antonionis Wüsten vergleichbar, selbst wenn man davon ausgehen muss, dass die Komponistin Filme wie *Deserto rosso* nie sehen konnte.

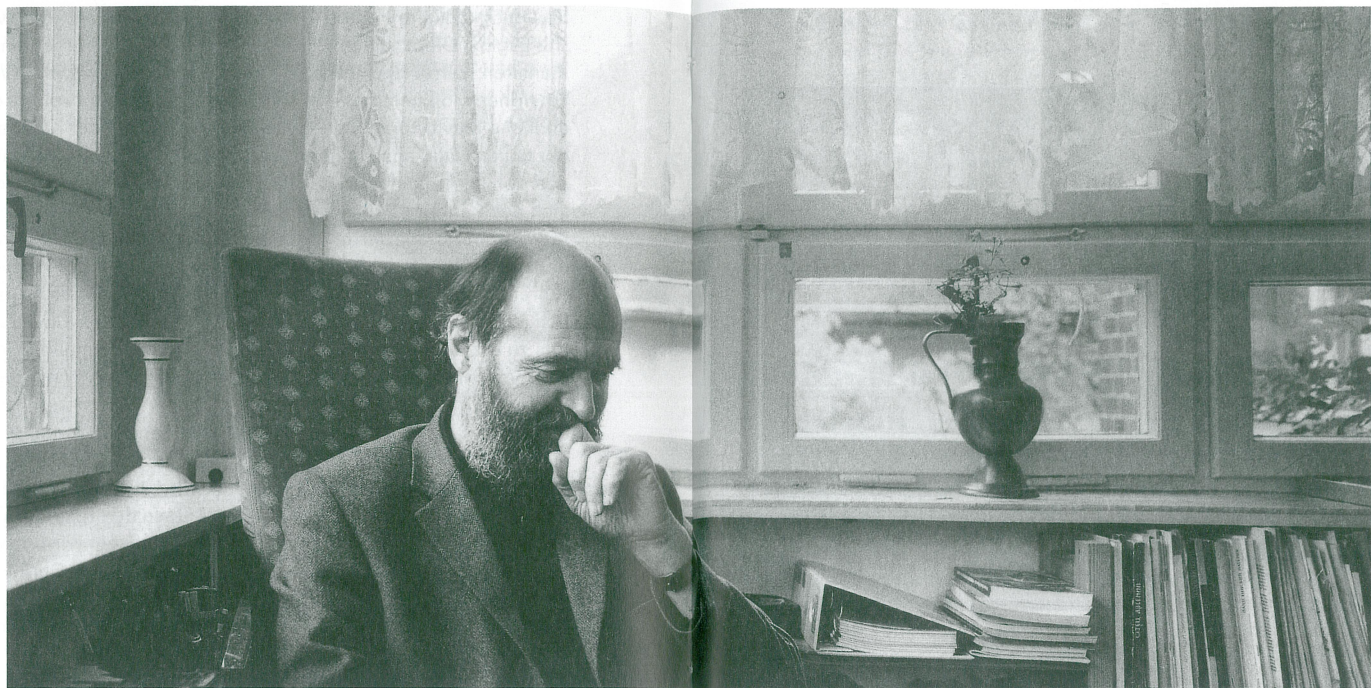
Von Arvo Pärts *Spiegel im Spiegel*, das er 1978 für den Geiger Vladimir Spivakov komponierte, gibt es Fassungen für weitere Instrumente und Klavier. Dazu schrieb der Komponist: „Für mich liegt der höchste Wert der Musik jenseits der Klangfarbe. Ein besonderes Timbre der Instrumente ist ein Teil der Musik, aber nicht der wichtigste. Musik muss durch sich selber existieren... zwei, drei Noten. Das Geheimnis muss da sein, unabhängig von jedem Instrument.“ Die Idee von *Spiegel im Spiegel* ist es denn auch, einen musikalischen Gegenstand in stets wechselnden Ansichten vorzustellen. Das war in der franko-flämischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts, aber auch in den großen Variationsreihen von Frescobaldi über Bach und Beethoven bis zu Webern ein formales Prinzip. Bei Arvo Pärt aber ist es ein geistliches Prinzip, und er selbst bezeichnete die „ideale Polyphonie“ als ein „unaufhörliches Gebet“: „Der ‚ideale‘ Kontrapunkt ist in der Lage, in allem und überall ideale Beziehungen herzustellen“, und das „in freiwilliger Armut“. Die Musik und ihre Faktur stehen nicht für sich, sondern sollen die Hörenden auf etwas Anderes verweisen – ein Gedanke aus der „Zeit der Kathedralen“.

Post Scriptum (Sonate für Violine und Klavier) bezeichnete Valentin Silvestrov als ein „Postskriptum zu Mozart und, in einem weiteren Sinn, zur Klassik“. Von seinen vielfachen Bezügen zu alter Musik her gesehen erscheint es sinnvoll, dass der Komponist diese dreisätzig „Sonate“ dem Musikhistoriker Dieter Rexroth gewidmet hat, ist sie doch auch ein Postskriptum zur Neoklassik nach deren für Silvestrov offensichtlich nicht definitivem Ende. „Klassisches“ wie die Dreisätzigkeit mit einem zentralen, langsamen Mittelsatz, eingängig-schlichte Themen, Perioden von vier und acht Takten, tonale Harmonik, das alles erinnert eher an Diabelli, Clementi und Mozart-Formeln als an Mozart. Selbst das kammermusikalische thematische Wechselspiel zwischen den beiden Instrumenten ist von „klassischen“ Verarbeitungen weit entfernt. Silvestrov verwendet Elemente „klassischer“ Musik, um damit eigene Absichten zu verwirklichen: Die Musik tendiert immer wieder zum Stillstand oder zu einem Kreisen auf der Stelle. Dafür deutet sich, weder klassisch noch neoklassisch, bald Nostalgie an, eine verlangsamte, schwärmerische „Träumerei“ (ohne beängstigende „Traumes Wirren“). Im mittleren Satz ist der Komponist gar zu einem ironischen, jedenfalls spätzeitlichen „Rosenkavalier“ geworden, der, ein letztes Mal, gegen seine eigene Zeit, die Weiten und die Trauer einer Seelenlandschaft Klang werden lässt. Der dritte Satz fungiert als eine Art Postskriptum zum ersten; die Reminiszenzen wirken am Ende wie – durchaus mysteriöse – Sterbeglöckchen in einer weiten, leeren Landschaft auf einem alten Gemälde.

Valentin Silvestrovs *Misterioso* (1996) hat die eigenartige Besetzung „für Klarinette solo (mit Klavier)“ und ist eines jener ungezählten Wer-

ke, bei denen ein Komponist von den ungewöhnlichen und neuartigen Spielmöglichkeiten eines Virtuosen ausgeht. Bereits die Widmung „für Evgenij Orkin“, einen Klarinettenvirtuosen und bemerkenswerten Pianisten, verrät die Herkunft dieses Klang-*Mysteriums*: Wind, von Tonhöhen bloß gefärbt, ist nicht weniger bedeutungsvoll als glockenähnliche Klaviertöne und Klavierfigurationen, die der Klarinettist mit der linken Hand anschlägt und mit dem Pedal hält. So verträumt und aus der Ferne klingend das fast zwanzig Minuten dauernde Werk sich auch anhört, bei seiner Aufführung sieht der Zuhörer einen geradezu überstrapazierten Musiker, der schnellste Bewegungen auf dem einen wie dem anderen Instrument mit äußerster Präzision ausführen muss, um meist nur ganz leise Töne und Geräusche, gelegentlich auch Gesungenes, und am Ende im Inneren des Klaviers Gespieltes zu erzeugen. *Misterioso* wird es durchaus erscheinen, dass das alles von einem einzigen Musiker zu realisieren ist. Wenn dann nach gut zwei Dritteln die Klarinette ein längeres Solo ohne Klavier *hell*, *aber etwas nebelhaft* anstimmt, das kurz danach – *lontano* – wieder aufgegriffen wird, liegt die Erinnerung an das Englischhorn-Solo aus Wagners *Tristan* durchaus nahe; nur wird hier der „Wind“ immer stärker und überlagert schließlich die Anteile des Tones; am Schluss bleibt nurmehr ein Atemgeräusch. Umso deutlicher wird, dass Silvestrov gleichwohl am Primat des Tones festhält und im „Geräusch“ eine bloße kontinuierliche Erweiterung desselben sieht.

Jürg Stenzl





***Misterioso* – Near and Far Away**

Five pieces of chamber music: the early *Trio for Clarinet, Violin and Piano* (1945) and *Violin Sonata* (1952) by Galina Ustvolskaya (b. Leningrad, 1919); *Spiegel im Spiegel* (1978), in the late version of 2003 for clarinet and piano, by the Estonian composer Arvo Pärt (b. Paide, 1935); and finally *Post Scriptum* (1990) and the title piece *Misterioso* for clarinet and piano (1996) by Valentin Silvestrov (b. Kiev, 1937). The birth dates of Galina Ustvolskaya from Russia and Valentin Silvestrov from Ukraine are only a generation apart. All three composers were born in the former Soviet Union; today they are citizens of three independent countries.

Alert and introspective listening is the only appropriate approach to the chamber music of these three composers as they focus on nuance rather than grand gesture. And the alert listener will find these pieces both contiguous and, somehow, inter-related. Granted, there is no shortage of differences between them – not surprisingly, given that they arose within the space of a short century and their creators were around thirty (Ustvolskaya), forty (Pärt), and over fifty (Silvestrov) when they committed them to paper. Their common or at least comparable “inflection” is suggested rather than clearly defined by the term “*misterioso*”. Nor will we get any further by trying to explain this inflection on the basis of Soviet cultural policy: all three composers received standard training in composition, and their works were performed in public. But for many years their access to non-Soviet musical cultures, much less their rights of travel, were nil, even as Edison Denisov and Alfred Schnittke were gradually being recog-

nized and successfully performed abroad. Galina Ustvol'skaya was almost seventy when she first began to attract attention in Europe. Igor Stravinsky is said to have exclaimed after hearing her *Violin Sonata*, "Now I understand what 'Iron Curtain' means." But when and where did Stravinsky, who died in 1971, first see or hear this sonata, which was only published in Leningrad in 1966, fourteen years after its origin?

Stravinsky's quip also touches on a point that Western commentators have stressed over and over again about Soviet music, whether in praise or in blame: that the works of Ustvol'skaya, Pärt, and Silvestrov have no features in common with what is regarded as "New Music" in Europe, America, or even Asia.

Ustvol'skaya's later works have been compared to meteorites, especially in view of their religious aims and ritual manifestations. The comparison does not equally apply to her younger contemporary Arvo Pärt. During his creative hiatus from 1972 to 1976 he turned away from his initially neoclassical and then "westernized" (i.e. serialist) approaches to composition. This *volte-face* was connected with a return to the religious beliefs of the Orthodox Church and an espousal of a phenomenon that arose at the same time in the United States: "minimal music". Beginning in the mid-1960s, American Minimalism found adherents and, what is more, countless imitators in every corner of the globe. Polish Minimalism, for instance, with its Catholic leanings, is worlds apart from Pärt's musical asceticism, of which *Spiegel im Spiegel* is an early example. "The truth of the Lord shall

last forever, and I wish to say that this truth is simple!" That is Pärt's creed, but it is not the creed of his admirer Steve Reich.

In Silvestrov's music several stylistic realignments are visible at once: the use of aleatoric techniques (he calls them "magical devices") in the latter half of the 1960s, followed by a diatonic minimalism, combined with a rediscovery of melody, from the 1970s on.

What we hear today as the common inflection in these pieces of chamber music by composers who are, in reality, different in kind is the result of the contrasting biographical and compositional paths they traversed behind the Iron Curtain, which was never wholly impermeable, even in the years before 1989. The road to the Western avant-garde was fraught with obstacles, but anyone dead-set on traveling it could find arduous unofficial entryways, some of them in the Soviet Union itself. The path of official recognition and desirability – whether in the West or the East, albeit in different forms – almost always led to academicism and epigonism, especially when it was meant to constitute or at least promise "success".

Yet the fascinating thing about the works clustered around Arvo Pärt's *Spiegel im Spiegel* on our album lies in descrying the special, unmistakable flavor in each one. Galina Ustvol'skaya's three-movement *Clarinet Trio* was completed only two years after she had finished her studies with Shostakovich in Leningrad in 1947. It is typified by rigorous linearity and an impersonal style: the first movement is abruptly followed by a soft *espressivo* section with a clarinet solo,

while the third ends with twenty-one percussive sonorities from the piano on the pitches. As neoclassical and theme-driven as the trio may seem at first, the parts go their own ways for long stretches at a time and vanish in a broad vista. The thematic imitations are merely fictitious, as is the fugal opening of the third movement. Somewhere around the middle this movement, too, has an *espressivo* section, marked *ppp dolce*, that returns to the opening themes in a feigned recapitulation. The theme stated *pppp* by the clarinet toward the middle of the movement was later quoted by Shostakovich in his *Fifth String Quartet* (1952) and again in the ninth song of his *Suite on Poems by Michelangelo* (1974).

Three years later the layout of the *Clarinet Trio* reappeared in far more incisive form in the single-movement *Violin Sonata*. Bar lines have now disappeared, and, even more radically than in the *Trio*, the durations are reduced to quarter-notes and their multiples. The filaments of the piano seem to spin on their own axes. Initially the violin part is a stiff marionette playing a simple fourth; all that remains at the end is a rapping on the body of the instrument. The entire movement is governed by a sustained pulse (quarter-note = 112, later *più mosso*) that constantly freezes into islands of motionlessness, brought about by fermatas, until the pulse begins to reassert itself. Nothing remains of the “classical” notion of chamber music as a “conversation”; instead we have an endgame of two prisoners shut in a wasteland that conditions their very existence – a wasteland comparable to Michelangelo Antonioni’s deserts, even if we may safely assume that the composer never saw such films as *Deserto rosso*.

Arvo Pärt’s *Spiegel im Spiegel*, composed in 1978 for the violinist Vladimir Spivakov, also exists in versions for other instruments and piano. To quote the composer: “To me, the supreme value of music lies beyond timbre. A special instrumental timbre is part of the music, but not its most important part. Music must exist through itself ... two or three notes. The mystery must be there, irrespective of each instrument. “Accordingly, the idea behind *Spiegel im Spiegel* is to present constantly changing views of a single musical object. This formal principle was used in fifteenth-century Franco-Flemish polyphony and in the great sets of variations from Frescobaldi via Bach and Beethoven to Webern. In Pärt’s case, however, it is a spiritual principle, and he himself refers to his “ideal polyphony” as an “unceasing prayer”: “‘Ideal’ counterpoint is capable of creating ideal relations in every place and every thing”, and it does so “in voluntary poverty”. Music and its fabric are not sufficient unto themselves, but are meant to redirect listeners to something else – an idea from the “age of cathedrals”.

Post Scriptum, a sonata for violin and piano, is referred to by Valentin Silvestrov as a “postscript to Mozart and, in a broader sense, to the classical period”. In view of its many relations to early music, it seems only logical that the composer should dedicate this three-movement “sonata” to the music historian Dieter Rexroth: it is, after all, also a postscript to neoclassicism following its demise, which, for Silvestrov, is obviously not yet final. Its “classical” features include a three-movement design with a central slow movement, simple and memorable themes, four- and eight-bar periods, and tonal harmony, all of

which more closely resemble Diabelli, Clementi, and Mozart formulae than Mozart himself. Even the chamber-like thematic interplay between the two instruments is far removed from “classical” textures. Silvestrov employs elements from “classical music” to implement his own intentions: time and again the music tends toward motionlessness or marking time. In compensation there is soon a hint of nostalgia, albeit neither classical nor neoclassical, a decelerated and ecstatic “*Träumerei*” without a fear-inducing “*Traumes Wirren*”. In the middle movement the composer even becomes an ironic or at any rate a latter-day “Cavalier of the rose” who, against the currents of his age, lends a voice one final time to the expanses and sadness of a psychic landscape. The third movement functions as a sort of postscript to the first; the reminiscences at the end sound like wholly mysterious death-knells set in a broad and empty landscape in an old painting.

Valentin Silvestrov’s *Misterioso* (1996) is oddly scored for “solo clarinet (with piano)”. It is one of those many works in which a composer has proceeded from the new and unusual possibilities opened up by a virtuoso instrumentalist. Its very dedication – “to Evgeny Orkin”, a clarinet virtuoso and remarkable pianist – betrays the origins of this sonic “mystery”: breath, merely tinged by pitch, is no less significant than the bell-like sounds and figurations enticed from the piano by the clarinetist’s left hand and sustained by the pedal. But as distant and somnambulant as this twenty-minute piece may sound, in live performance the listener witnesses an almost overstrained musician making ultra-fast motions in one instrument after the other with ut-

most precision, usually only to obtain soft pitches, noises, and occasionally a sung tone, and finally to produce sounds inside the piano. That all of this can be accomplished by a single musician certainly seems *misterioso*. Two-thirds of the way through the piece the clarinet plays a longish solo without the piano – “bright, but somewhat misty” – that returns a short while later, this time *lontano*. Memories of the English horn solo in Wagner’s *Tristan* are not far away. But here the “breath” becomes more conspicuous, finally overlapping the sections devoted to pitch. All that remains at the end is the sound of breath, making it all the more evident that Silvestrov nonetheless clings to the primacy of tone and regards “noise” merely as its expanded continuation.

Jurg Stenzl

Translation: J. Bradford Robinson



Alexei Lubimov, 1944 in Moskau geboren, war einer der letzten Schüler des legendären Klavierpädagogen Heinrich Neuhaus. Früh engagierte er sich für die Komponisten der westlichen Avantgarde, die er dem Moskauer Publikum in einer Reihe sowjetischer Erstaufführungen vorstellte. Als seine Karriere in den siebziger Jahren immer stärkere Restriktionen erfuhr, gründete Lubimov das Moskauer Barockquartett, das ihm Gelegenheit gab, zahlreiche Werke der Alten Musik auf historischen Tasteninstrumenten aufzuführen – eine Pioniertat in der damaligen Sowjetunion. 1988 gründete er das Avantgarde-Festival „Alternativa“. Seit den achtziger Jahren tritt Lubimov international mit wichtigen Orchestern und bedeutenden Dirigenten auf. Zu seinen Kammermusikpartnern zählen Christian Tetzlaff, Natalia Gutman und Andreas Staier. Die Diskographie des Pianisten umfasst Werke vom Barock bis zur Gegenwart. Neben dem Silvestrov-Album „Metamusik/Postludium“ und Arvo Pärts „Lamentate“ für Klavier und Orchester hat Lubimov bei ECM New Series zwei Solo-Recitals vorgelegt: die Sammlung elegischer Miniaturen „Der Bote“ (2002) und „Messe Noire“, ein Programm mit Werken von Skrjabin, Strawinsky, Prokofjew und Schostakowitsch (2005). Alexei Lubimov ist Professor für Klavier und Hammerklavier am Mozarteum Salzburg.

Kyryll Rybakov wurde 1977 in Moskau geboren und begann seine Klarinetten-Ausbildung im Alter von fünf Jahren an der dortigen Spezialschule für Musik bei Ivan Mozgovenko. Nach weiteren Studien bei Richard Vieille, Jörg Widmann und Wolfgang Meyer übernahm er 2003 die Leitung einer Klarinettenklasse am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Als Solist und Kammermusiker ist er regelmäßig zu Gast bei internationalen Festivals. Neben seiner intensiven Beschäftigung mit historischen Klarinetten und dem frühen Repertoire für sein Instrument hat sich Rybakov insbesondere auf zeitgenössische Musik spezialisiert. Die Klarinetten-Fassung von Arvo Pärts „Spiegel im Spiegel“ entstand auf seine Anregung.

Alexander Trostiansky, geboren 1972 in Nowosibirsk, erhielt seinen ersten Violinunterricht an der Spezialschule für Musik seiner Heimatstadt und studierte dort anschließend am Konservatorium. 1990 wurde er Schüler und bald auch Assistent von Irina Bochkova am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Seit 1999 hat er dort eine Dozentur inne. Trostiansky wurde 1990 beim Paganini-Wettbewerb in Genua und 1998 beim Tschaikowsky-Wettbewerb in Moskau mit Preisen ausgezeichnet. Er war Mitglied der Moskauer Solisten sowie des Romantic Trio der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft. Alexander Trostiansky hat Aufnahmen für verschiedene Labels vorgelegt.





Alexei Lubimov was born in Moscow in 1944, and studied with the legendary Russian piano pedagogue Heinrich Neuhaus, as one of his last students. Lubimov developed a strong interest in the western avant-garde at an early age, championing major works in a series of Soviet first performances. Equally drawn to early music, he formed the Moscow Baroque Quartet in the 1970s when officialdom clamped down on artistic freedoms. The ensemble enabled him to perform the early repertoire on historic keyboard instruments – a pioneering deed in the then Soviet Union. In 1988 he founded the avant-garde festival “Alternativa”. Since the 80s, Lubimov has performed with numerous important orchestras and renowned conductors around the world and has played chamber music with partners such as Christian Tetzlaff, Natalia Gutman and Andreas Staier. His extensive discography includes works from the Baroque to the present day. As well as the Valentin Silvestrov album “Metamusik/Postludium” and Arvo Pärt’s “Lamentate” for piano and orchestra Lubimov has recorded two recital programs for ECM New Series: “Der Bote” (“The Messenger”), an anthology of elegiac miniatures, and “Messe Noire”, containing major works by Scriabin, Stravinsky, Prokofiev and Shostakovich. Alexei Lubimov is a professor for piano and Hammerklavier at Mozarteum Salzburg.

Kyrill Rybakov was born in Moscow in 1977 and began his clarinet training at five with Ivan Mozgovenko. After further studies with Richard Vieille, Jörg Widmann and Wolfgang Meyer, he led his own clarinet class at the Moscow Tchaikovsky Conservatory, from 2003. As both a soloist and chamber music player he is a regular guest at major international music festivals. Besides his ardent interest in historic clarinet instruments and the early repertoire Rybakov specializes in contemporary music. The clarinet version of Pärt’s “Spiegel im Spiegel” was written on his initiative.

Alexander Trostianky, born in Novosibirsk in 1972, attended the local music school for children before continuing his violin studies at the city’s conservatory. In 1990 he became a student of Irina Bochkova’s at the Moscow Tchaikovsky Conservatory and her assistant shortly afterwards. He has been teaching his own class there since 1999. Trostiansky received prizes at the Premio Paganini in Genoa in 1990 and the Tchaikovsky competition in 1998. He has been a member of the Moscow soloists and of the Moscow Philharmonic Society’s Romantic Trio, and recorded widely.

Recorded May 2005
Historischer Reitstadel, Neumarkt
Tonmeister: Stephan Schellmann
Cover Photo: Jean-Guy Lathuilière
Liner Photos: Lebrecht Music & Arts (p.4),
Roberto Masotti (pp.12–14),
Ilya Dolgopolski (pp.22–26),
Design: Sascha Kleis
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

© 2006 ECM Records GmbH
© 2006 ECM Records GmbH
www.ecmrecords.com

ECM New Series 1959
476 3108