



Johannes Brahms (1833-1897)

Variations über ein Thema von Joseph Haydn in B-dur op. 56a

1_ Chorale St. Antoni – Andante	2'00
2_ Var. I – Poco più animato	1'15
3_ Var. II – Più vivace	1'00
4_ Var. III – Con Moto	2'17
5_ Var IV – Andante con moto	2'43
6_ Var. V – Vivace	0'54
7_ Var. VI – Vivace	1'23
8_ Var. VII – Grazioso	3'15
9_ Var. VIII – Presto non troppo	1'05
10_ Finale – Andante	3'51

Konzert in d-moll (Nr. 1) für Klavier und Orchester in d-moll op. 15

11_ 1. Maestoso	24'20
12_ 2. Adagio	13'01
13_ 3. Rondo – Allegro non Troppo – Più animato	12'53

Total Time: 70'15

Plamena Mangova, *piano*

**Orchestre National de Belgique
Nationaal Orkest van België
National Orchestra of Belgium**

Walter Weller

Nationale Loterij



Loterie Nationale

Recording: Brussels, Henry Le Bœuf Concert Hall, Center for Fine Arts (BOZAR), 2-3 November 2009 (1-10) and 29 June-2 July 2010 (11-13) – Producer: Michel Stockhem – Sound engineer, editing, mastering: Manuel Mohino – Recording assistant: Harry Charlier – Cover: Markus Pernhart, Besteigung des Großglockner, Graz, Neue Galerie am Universalmuseum Joanneum – Photograph Plamena Mangova: ©Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique – Photograph Walter Weller : ©Frank Höhler – Design: mpointproduction – Executive production: Michel Stockhem

Malgré les efforts de ses biographes et la popularité grandissante de ses œuvres de jeunesse, Brahms reste pour beaucoup cet homme à la barbe de prophète, un peu âgé, sans épouse, sans histoire, mysogine et «tavernicole». L'adolescent de vingt ans qui signait ses compositions «Johannes Kreisler Jr.», jeune Schiller aux yeux bleus pleins de feu et à la mèche longue, complexé par une taille trop petite et une voix longtemps trop haut perchée, et avec cela grand séducteur, est souvent bien oublié. Il est vrai que, par certains aspects, l'accession du compositeur au véritable âge adulte fut tardive, et nourrie d'événements négatifs: décès de Robert Schumann, échec d'aventures amoureuses, disparition de sa mère, éloignement bougon par rapport à l'envahissante «Nouvelle école allemande» de Liszt et Wagner. On finit donc par ne retenir que ce «vieil» adulte, celui qui tint son rang de maître classique de manière impavide, en écrivant quatuors à cordes et symphonies longtemps attendues. *Exit*, donc, ce Kreisler Jr qui fascina Schumann et malgré la quantité de portraits que nous gardons de Brahms, le voici gris et barbu à tout jamais: il est né vieux, comme d'autres meurent jeunes.

La lente maturation de son talent fut marquée par le passage de plusieurs portes. De temple en temple, Brahms devint ce qu'on en retint – dans les pays germaniques du moins (car ailleurs, sa destinée devait connaître une glorification «plus que posthume»¹): un contrepoids aux «excès» de la «Neue Deutsche Schule», cette nouvelle école allemande obsédée de poèmes symphoniques et

1. En France, Brahms fut méprisé par le plus grand nombre jusqu'après la 2^e guerre. Au XIX^e siècle, de courageux pionniers comme le violoniste belge Armand Parent (professeur à la Schola Cantorum) ou le journaliste Hugues Imbert (auteur d'une première biographie enthousiaste en 1896) furent assez seuls. Le seul ouvrage répandu en langue française sur Brahms fut, jusqu'à la parution de la grande étude de Claude Rostand en 1958, un petit ouvrage méprisant dû au musicographe Paul Landormy, dont c'est le plus mauvais livre, écrit en 1914 et réédité en 1948 (!). Brahms en ressortait comme un petit-bourgeois bien trop allemand et d'un talent très mesuré; sur ses 122 Nos d'opus, il n'y avait qu'une petite partie pour laquelle il convenait d'avoir un minimum de considération.

de «Gesamtkunstwerk». Au moment du décès de Brahms, Vienne portait à la direction de son opéra Gustav Mahler, dont les deux premières symphonies avaient alors été révélées à un public stupéfait. En Brahms, on célébra la disparition d'un grand symphoniste: sans qu'ils fussent joués dans le monde entier à ce moment – loin s'en faut – ses chefs-d'œuvre symphoniques semblaient armés pour affronter l'avenir. Cent ans plus tard, c'est vrai, l'ensemble de ses œuvres faisait partie du patrimoine commun de tous les orchestres mondiaux: aucun des quatre concertos, ni les quatre symphonies, ni les autres œuvres – variations, ouvertures, sérénades – ne connaissait plus de purgatoire. Il restait à Schoenberg, au XX^e siècle, de livrer l'exégèse réparatrice du novateur, après qu'Hanslick avait décrété le génie postclassique au XIX^e: oui, Brahms avait été un «passeur» du classicisme, mais il avait été également un moderne.

Au XXI^e siècle, ces questions ne se posent plus guère. Le «maître de Hambourg» est entendu aux quatre coins du monde comme une valeur sûre parmi les valeurs sûres. Cela ne doit pas nous faire oublier que le Brahms symphoniste fut un fruit long à murir. Le présent enregistrement reprend les deux premières grandes œuvres orchestrales du compositeur, alors que ses talents de compositeur et d'orchestrateur étaient toujours discutés. Le Concerto en ré mineur trouve ses origines en 1854, et fut achevé en 1858; les *Variations sur un thème de Haydn* datent de 1874. Ce n'est qu'après cela que l'œuvre symphonique se déploiera régulièrement pendant une bonne décennie de créations consécutives.

En 1854, Schumann, maître à penser en perdition – le drame du pont de Düsseldorf avait eu lieu le 27 février – aussi bien que Clara, son épouse (que le jeune Brahms vénérât comme on le sait), ou Joseph Joachim, qui sera l'ami de toute une vie, sont tous d'accord: Brahms doit écrire pour l'orchestre. Le jeune homme, 21 ans à l'époque, se met au travail. Une ouverture, puis une symphonie s'esquissent. Cette dernière s'incarne d'abord en une sonate pour deux pianos; quant à l'orchestration, elle se fait sous les conseils de l'ami et complice Julius Grimm, un des compositeurs «schumanniens» les plus cotés, et le dédicataire des *Ballades* op. 10. C'est, semble-t-il, Grimm qui, partagé entre la lecture du premier mouvement orchestré et la sonate pour deux pianos achevée qu'il avait entendue exécuter, conseilla à Brahms de transformer ce matériel en concerto pour piano, avec le plein appui de Clara Schumann. Le finale allait échapper à ce traitement et devait être recyclé – de quelle manière – dans *Un Requiem allemand*, sous forme du 2^e numéro de la partition, le sublime «Denn alles Fleisch es ist wie Grass».

Entre-temps, Brahms se produit fréquemment en concerto, recueillant des critiques mélangées lorsqu'il exécute au piano des concertos de Mozart, de Beethoven ou celui de Schumann. Il veille ce dernier en 1856 jusqu'à son dernier soupir, rendu le 29 juillet. Ensuite, une période particulière s'ouvre, correspondant à un des seuls postes réguliers que Brahms acceptera jamais: en 1857, il prend ses fonctions de kapellmeister à la cour de Detmold, bénéficiant d'un bon orchestre malgré la petitesse de la ville. La fonction, prenante mais somme toute agréable, doit l'accaparer chaque année de septembre à décembre. C'est de retour dans sa famille à Hambourg, pendant l'hiver 1858, après une longue interruption créatrice, que Brahms se remettra à la composition: il s'agit de mettre en forme définitivement le concerto en *ré* mineur. La création, un temps prévue à Hambourg, ne pourra avoir lieu; Brahms devra se contenter d'une répétition improvisée à Hanovre par les soins de Joachim, le 30 mars 1858. La création publique devra, elle, attendre un an. Pendant ce temps, le jeune maître composera la *Sérénade* op. 11 qui, après bien des vicissitudes, devait passer du stade d'octuor – à la manière salzbourgeoise du jeune Mozart – à celle d'une œuvre d'orchestre, au point d'apparaître parfois comme la «première œuvre symphonique» de Brahms: on le voit, elle n'est ni la première, ni véritablement symphonique.

Après son deuxième service à Detmold (septembre-décembre 1858), Brahms va créer son concerto à Hanovre, sous la direction de Joachim (22 janvier 1859.) Bien qu'on se soit plu à reconnaître le sérieux et la sincérité de l'art du jeune compositeur, cette première exécution est ce que l'on peut appeler un four. Cinq jours plus tard, au Gewandhaus de Leipzig, c'est encore pire. «*À la fin*», écrit Brahms à Joachim, «*trois mains essayèrent de tomber mollement l'une sur l'autre, sur quoi des sifflets jaillirent de toutes parts pour arrêter une telle démonstration*». Édité en 1861, le concerto sera lent à s'imposer, malgré des critiques dont les meilleures étaient presque enthousiastes; Clara Schumann le défendra elle-même à plusieurs reprises, plus brillamment que ne pouvait le faire Brahms lui-même², mais il faudra attendre longtemps pour que le premier concerto rejoigne la popularité du second, chaleureusement accueilli dès sa composition en 1881.

Que reprochait-on à cet op. 15? Généralement un caractère trop symphonique et un style par trop en porte-à-faux par rapport à la tradition du concerto. Bien que celle-ci ait alors évolué dans un sens symphonique et une tendance à la liberté de forme (avec, précisément à cette époque, un Schumann, un Liszt, un Litolff, un Vieuxtemps), le public reste attaché au concerto de soliste où

2. Bien qu'il lui arrivât de l'exécuter lui-même avec un vif succès, comme lors d'une tournée effectuée en 1876.

la vocation essentielle de l'orchestre demeure dans l'accompagnement; c'est particulièrement vrai des publics les plus conservateurs, comme à Leipzig ou Vienne. Quant à la couleur à dominante sombre du langage et aux dimensions particulièrement imposantes de l'œuvre, elles achèveront de dérouter le public.

Un siècle et demi plus tard, ces réserves se sont bien évidemment évaporées. Plusieurs choses viennent nous frapper: la force expressive d'une jeune âme de 21 à 25 ans, impressionnée par les drames environnants et sans qu'aucune certitude de réussite ne l'habite encore; une belle organisation formelle qui a pris Beethoven comme modèle pour les grandes formes; une tendance à l'approfondissement radical des procédés techniques de Schumann, déjà annoncée dans les premières œuvres de piano, mais prenant ici des dimensions nouvelles par la présence de l'orchestre³; un refus du «gadget» berliozien ou lisztien – on atteint à la grandeur par des moyens strictement classiques, avec des vents par deux à l'exception des cors, au nombre de quatre⁴. Ce qui n'empêche l'origine symphonique de la partition d'être sensible: le piano dialogue plus intimement, plus organiquement avec l'orchestre que ne le veut l'usage de l'époque.

Une chose n'a pas changé depuis 1859: la difficulté à la fois extrême et peu «valorisante» de la partie soliste du concerto. Mais par-delà les questions digitales, toujours faites pour être dominées un jour ou l'autre, c'est la longueur inusitée, monstrueuse (comme l'écrivent certains critiques à l'époque de la création) du premier mouvement qui fait encore peur aux interprètes d'aujourd'hui. Dès lors, on ignore souvent la tradition d'interprétation germanique, celle de Schmidt-Isserstedt ou de Furtwängler, par exemple, ou l'on considère qu'il faut être Claudio Arrau pour s'autoriser à donner le temps nécessaire à un page aussi vaste⁵. Or Brahms se montre, dans cette œuvre comme en d'autres, le plus digne des héritiers de Schubert: son 6/4 marqué *Maestoso* (que les chefs de tradition allemande avaient d'ailleurs coutume de subdiviser), n'est pas une course à l'échalote, mais un grand drame qui se déploie dans le temps.

3. Ceci touche à la fois à l'harmonie, avec une harmonie moins élargie et moins chromatique que celle de Wagner, mais aux coloris originaux par des jeux de doublures inusitées, particulièrement sur les tierces; au contrepoint, avec un usage inventif de procédés comme le canon; au rythme, avec une exploration sans pareille à l'époque – on songe plutôt aux maîtres de l'Ars Nova au XIV^e siècle – des superpositions de mesures binaires et ternaires.

4. À cette seule exception près, nous sommes donc en présence du même orchestre que celui du Concerto de Schumann, si souvent vanté pour sa légèreté et son économie de moyens.

5. Les catalogues d'éditeurs mentionnent 42 ou 44 minutes pour un concerto qui, sous les mains d'Arrau, en faisait facilement dix de plus.

Ce drame est, de manière quasi certaine, celui de la tentative de suicide de Schumann. L'ambiance tragique domine une forme somme toute assez classique de sonate, modernisée à trois thèmes principaux et selon le procédé de la variation amplificatrice mis en évidence, chez Brahms, par son pénétrant (psych)analyste Arnold Schoenberg. La plupart du temps, à l'exception d'une entrée qui n'est pas sans rappeler le 4^e Concerto de Beethoven, le piano est intégré à l'orchestre, en une sorte de vaste rencontre de musique de chambre où les protagonistes jouiraient de moyens exceptionnellement puissants (à moins d'y voir une résurgence du *concerto grosso* baroque – aucun de ces rapprochements n'étant dénué de fondement). Le second mouvement, *Adagio*, également en 6/4, portait à l'origine la devise *Benedictus qui venit in nomine Domini*, tirée de l'ordinaire de la messe latine. Bien des suppositions, parfois farfelues, ont été émises au sujet de cette devise. Elle renvoie sans doute également à Schumann, que Brahms appelait parfois «Mein Herr Domine». Le dernier et célébrissime article «Neue Bahnen» que Schumann avait écrit dans l'enthousiasme de sa rencontre avec le jeune Brahms avait paru le 28 octobre 1853 dans la *Neue Zeitschrift für Musik*; il annonçait en quelque sorte, en Brahms, l'arrivée d'un nouveau messie et allait valoir au tout jeune maître de fort sérieuses jalousies. Mais Johannes-le-disciple n'avait guère le choix que d'être reconnaissant à Robert-l'idole (et accessoirement mari de Clara). Encombrant sceptre, peut-être: mais si telle est la vérité, le chant que cette reconnaissance inspire à Brahms est des plus beaux, à la fois expressif et passionné. Le finale, en rondo (*Allegro non troppo*), rappelle celui du 3^e Concerto de Beethoven. Les thèmes qui le constituent semblent sortir d'un socle commun, et le caractère de variation domine.

La variation! Terrain d'excellence pour Brahms pianiste, depuis ses deux premières sonates et les cycles de variations qui s'ensuivirent, cet art devait pénétrer progressivement, et avec bonheur, sa musique de chambre et sa musique symphonique. Tel ou tel mouvement des célèbres Sextuors à cordes op. 18 et 36 avaient montré combien Brahms pouvait transcender le genre en-dehors du piano; les *Variations sur un thème de Haydn*, qui devaient constituer la première page «autoportante» pour orchestre du compositeur, allaient apporter une preuve éclatante de sa maîtrise. On était en 1873; désormais Brahms allait pouvoir accoucher d'un ensemble de compositions symphoniques qui allaient dessiner de lui un portrait définitif (la 1^e Symphonie, tant attendue, devait voir le jour en 1876). C'est par ces *Variations* que nous commençons ce disque.

Les *Variations* (thème, huit variations et finale) sont d'un maître, à tous points de vue. Le choral de Saint-Antoine, qui n'est de Haydn... que dans la mesure où Haydn l'a employé, est un choral

traditionnel de pèlerinage, à l'allure martiale. Brahms y applique un traitement radical, comme il l'avait fait dès les Variations op. 24 pour piano, sur un thème de Haendel: pour lui, bien davantage que la mélodie, comptent la structure et la ligne de la basse. C'est pourquoi l'atmosphère des variations brahmsiennes est si variée et d'allure si libre, proche – en apparence – de l'improvisation, desserrant aussi l'étreinte formelle qui passe sans crier gare des répétitions textuelles AABB à des structures libres, culminant dans un finale aux allures de passacaille grandiose. Et si pèlerinage il y a, sa pérégrination est portée par un souffle guère éloigné de certaine page – *horresco referens!* – du Wagner de *Tannhäuser*. Par rapport au Concerto ou aux Sérénades, l'ambitus élargi (grâce au piccolo et au contrebasson), la percussion plus présente – avec un triangle – constituent un changement de couleur notable, mais toujours marqué d'un esprit classique apparent. C'est pourtant à une exploration du langage symphonique extraordinairement moderne que Brahms nous invite: les techniques de contrepoint les plus variées, les jeux rythmiques les plus travaillés rejoignent de nombreuses trouvailles de sonorités, et de l'humour (Variation VI), et une infinie tendresse; la Variation VII, marquée *Grazioso*, nous montre le visage le plus doux du compositeur. Ce fut Brahms lui-même qui en donna la création à Vienne, le 2 novembre 1873, à la Philharmonique. D'autres chefs comme Hermann Levi n'allaient pas tarder à s'en emparer et à en faire le classique des concerts qu'elles sont encore aujourd'hui.

MICHEL STOCKHEM

Plamena Mangova, piano

Née en 1980, Plamena Mangova a vu sa carrière prendre son envol en 2007, lorsqu'elle remporta le 2^e Prix du prestigieux Concours Reine Élisabeth et remporta le Diapason d'Or de l'année décerné par la revue *Diapason* pour son premier cd solo chez Fuga Libera. Ses tournées l'ont depuis amenée de Berlin (Philharmonie), Amsterdam (Concertgebouw), Leipzig (Gewandhaus) ou Saint-Pétersbourg (Philharmonie) à Tokyo et à Séoul.

Élève de Marina Kapatinskaya à l'Académie de Musique d'État Pancho Vladigerov à Sofia, Plamena Mangova a poursuivi ses études à Madrid à l'École Supérieure de Musique Reina Sofia avec Dimitri Bachkirov. Elle s'est également perfectionnée en Belgique auprès d'Abdel-Rahman El Bacha à la Chapelle Musicale Reine Élisabeth (Waterloo). Lors de nombreuses masterclasses, elle a également reçu les conseils de Leon Fleisher, Rosalyn Tureck, Krystian Zimerman, Ralf Gothoni, Andras Schiff, Mauricio Fucks, Zakhar Bron, Natalia Gutman ou Teresa Berganza. Elle est lauréate de la Fondation Juventus en France, et a remporté de nombreux prix dans de grandes compétitions internationales de piano et de musique de chambre (Paloma O'Shea à Santander, Vittorio Gui à Florence et prix Granados décerné par Alicia de Larrocha).

Plamena s'est produite avec de nombreux orchestres réputés (UBS Verbier Festival Orchestra, BBC Philharmonic Manchester, Tokyo Philharmonic, Sinfonia Varsovia, Orchestre Philharmonique de Luxembourg, Orchestre National de Belgique, Orchestre Symphonique de Saint-Pétersbourg, European Union Chamber Orchestra, MDR-Orchester Leipzig, Orchestre Symphonique de la Radio-Télévision Espagnole, Holland Radio Chamber Philharmonic, Orchestre National de Lille, Orchestre Philharmonique de Liège) sous la direction e.a. d'Emmanuel Krivine, Walter Weller, Tadaaki Otaka, Jean-Jacques Kantorow, Peter Csaba, Jaap van Zweden, Dmitri Jurowski, Karl Heinz Steffens, Gilbert Varga, Jean-Bernard Pommier, François-Xavier Roth et Rossen Milanov. Fervente chambriste, elle se produit avec des musiciens tels que Maria João Pirès, Augustin Dumay, Boris Berezovsky, Dimitri Makhtine, Alexander Kniazev, Jian Wang, Kyoko Takezawa, le quatuor Michelangelo, le quatuor Ysaÿe, Larry Dutton (alto du quatuor Emerson), Sebastian Klinger et Natalia Prischepenko (1^{er} violon du Quatuor Artemis).

Sa musicalité a été saluée dans les salles les plus prestigieuses (Philharmonie de Berlin, Suntory Hall de Tokyo, International Forum, Kennedy Center à Washington, Concertgebouw d'Amsterdam)

dans le projet “Carte Blanche à Maxim Vengerov”, Gewandhaus de Leipzig, Mozarteum de Salzbourg), Grande salle de la Philharmonie de Saint-Pétersbourg, Philharmonie de Luxembourg, BOZAR (Bruxelles), Komische Oper (Berlin), Théâtre du Châtelet (Paris), DeSingel (Anvers) et dans les plus grands festivals (Verbier Festival & Academy, Folle Journée de Tokyo et Nantes, Festival International de Piano de La Roque d’Anthéron (grande scène), Great Mountains International Music Festival en Corée du Sud, Santander, Gstaad (Sommets Musicaux), Montpellier, Menton, Mecklenburg-Vorpommern, Bach Akademie Stuttgart, etc.

Après un premier enregistrement de musique de chambre pour Cypres (œuvre pour violon et piano de Prokofiev avec Tatiana Samouil), Plamena a enregistré pour Fuga Libera, en commençant par un diptyque consacré à Chostakovitch. Le premier cd, en récital (FUG517 – Préludes et 2^e Sonate) a remporté le «Diapason d’Or de l’Année 2007». Le deuxième (FUG525), rassemblant la soprano russe Tatiana Melnychenko, Natalia Prichepenko (1^{er} violon du quatuor Artemis) et Sebastian Klinger (violoncelle solo de l’Orchestre de la Radio Bavaroise à Munich), a remporté le prix «Supersonic» du magazine *Pizzicato* (Luxembourg). Un disque récital plus récent, consacré à Beethoven et soutenu par la banque Fortis dans la foulée de son succès au Concours Reine Élisabeth (FUG530), fut également chaleureusement accueilli par les médias (Choix de France Musiques, 5 Diapasons...) et son dernier enregistrement en date, particulièrement impressionnant (FUG546 – R. Strauss, *Burlesque* avec l’Orchestre National de Belgique/Walter Weller) a été publié en novembre 2008, remportant e.a. 5 Diapasons.

Plamena Mangova a participé à deux éditions d’un prestigieux projet soutenu par Martha Argerich et Médecins du Monde, «Main dans la Main» (2007 et 2009). En novembre 2009, elle a participé à un concert officiel de l’Unesco à Paris, donné en l’honneur de sa nouvelle Secrétaire Générale, Irina Bokova. Elle a également été invitée à donner de nombreuses masterclasses, en Espagne, en Afrique du Sud, au Japon, en Belgique (Chapelle Musicale Reine Élisabeth) et en Bulgarie (Académie de Sofia).

Orchestre National de Belgique

Fier d’une histoire riche et féconde de plus de 70 ans, l’Orchestre National de Belgique est aujourd’hui un orchestre moderne et flexible qui, outre son regard rafraîchissant sur l’essence du réper-

toire classique, sait aussi offrir des découvertes à son public. En passant commande à des compositeurs belges et en interprétant de la musique nouvelle avec beaucoup d'enthousiasme, l'ONB suit de très près la vie musicale nationale et internationale. Parallèlement, l'orchestre interprète en direct des musiques de film pour accompagner des projections et constate (avec joie) que grâce à l'offre étendue et variée de projets s'adressant aux enfants et aux adolescents, la passion pour la musique symphonique se transmet aux jeunes générations.

Pour faire scintiller ce kaléidoscope musical, l'éminent maître viennois Walter Weller et le dynamique chef d'orchestre invité, le Suisse Stefan Blunier, unissent désormais leurs forces. Le choix des solistes et des autres chefs d'orchestre invités frappe, lui aussi, par la complémentarité entre interprètes renommés et talents émergents, comme les jeunes lauréats du Concours Reine Élisabeth.

L'ONB est le partenaire privilégié du Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, où il présente ses propres séries en collaboration avec BOZAR MUSIC. L'orchestre se produit également pour les trois Communautés du pays, dans toutes les provinces et hors frontières. Après des tournées au Japon et à travers divers pays européens au cours des années précédentes, l'ONB retourne de nouveau en Allemagne et en Suisse lors de la saison 2010-11. L'orchestre accompagne par ailleurs de grands solistes internationaux comme Jean-Yves Thibaudet, Akiko Suwanai, Janine Jansen, Arabella Steinbacher, Anna Netrebko, Roberto Alagna ou Rolando Villazon.

Depuis 2006, l'ONB a développé une lignée d'enregistrements avec son directeur musical Walter Weller sous le label Fuga Libera. Le premier d'entre eux, à l'affiche duquel on retrouve le pianiste Severin von Eckardstein et le compositeur russe Alexandre Glazounov, a remporté un vif succès (FUG521). Il fut suivi par un cd consacré à Bohuslav Martinů (FUG531), salué par la critique internationale, de même que les suivants (Richard Strauss, *Burlesque* avec Plamena Mangova et *Ein Heldenleben*, FUG546; Jozef Suk, *Asrael*, FUG559), tous trois étant, par exemple, gratifiés d'une note de Cinq Diapasons par le mensuel français *Diapason*.

Walter Weller

Né à Vienne en 1939, Walter Weller devient membre du Wiener Philharmoniker à l'âge de 17 ans. Parallèlement, il fonde le quatuor Weller. Cette formation, qui signe de 1964 à 1970 des enre-

gistements d'une qualité exceptionnelle pour Decca, connaît un vif succès international mais se dissout au début des années 1970. La réédition en 2006 de l'intégrale des enregistrements du quatuor Weller (huit cd) a été saluée comme un événement par la presse internationale.

Devenu Konzertmeister du Wiener Philharmoniker en 1961, Walter Weller y fait en 1966 ses débuts de chef d'orchestre. Trois ans plus tard, il est engagé au Staatsoper de Vienne, ce qui lui permet d'acquérir un large répertoire lyrique. De 1977 à 1980 Walter Weller est directeur musical et artistique du Royal Liverpool Philharmonic (dont il est aujourd'hui chef émérite) et de 1980 à 1985, chef permanent du Royal Philharmonic Orchestra à Londres. De 1991 à 1996, il est directeur musical et chef permanent du Royal Scottish National Orchestra, qui en fait aussi son chef émérite; de 1994 à 1997 il est directeur de l'Orchestre Symphonique de Bâle. Bien que lié depuis à plusieurs excellentes formations en tant que premier chef invité (Stuttgart, Trondheim, Valence), Walter Weller n'avait plus souhaité occuper un poste de directeur musical, étant régulièrement invité à diriger les plus grands orchestres internationaux et de nombreuses productions d'opéra (Scala de Milan, English National Opera, Teatro Comunale de Bologne, Scottish Opera, Opéra de Monte-Carlo...). Séduit tant par l'Orchestre National de Belgique en son niveau actuel que par l'environnement offert par la capitale de l'Europe, il devient directeur musical de cet orchestre en septembre 2007. La qualité des prestations de l'orchestre depuis cette date n'a cessé de séduire les critiques les plus exigeants.

La discographie de Walter Weller est particulièrement impressionnante et comprend des références incontestables. On y relève plusieurs intégrales : symphonies et concertos de piano de Beethoven avec John Lill et le City of Birmingham Orchestra (Chandos); symphonies de Prokofiev avec le London Symphony Orchestra et le London Philharmonic Orchestra (Decca); symphonies de Mendelssohn avec les Philharmonia Orchestra & Chorus (Chandos); symphonies de Rachmaninov avec l'Orchestre de la Suisse Romande (Decca), *Ma Patrie* de Smetana avec l'Orchestre Philharmonique d'Israël (Decca), Concertos pour piano de Bartók avec Pascal Rogé et le London Symphony Orchestra (Decca)... On y trouve également bien d'autres enregistrements de qualité, comme la Symphonie et *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas avec le London Philharmonic Orchestra (Decca, Grand Prix de l'Académie Charles Cros). Cette impressionnante discographie se poursuit depuis 2006 avec l'Orchestre National de Belgique et Fuga Libera.

Ondanks de inspanningen van zijn biografen en de groeiende populariteit van zijn jeugdwerken, blijft Brahms voor velen een wat oudere man met profetenbaard, zonder vrouw en zonder verhaal, een misogyne ‘kroegloper’. De twintiger die zijn composities ondertekende met ‘Johannes Kreisler Jr.’, de jonge Schiller met vurige blauwe ogen en lange lokken, die complexen had door zijn kleine gestalte en zijn soms nogal schrille stem, maar die bijzonder verleidelijk kon zijn, wordt al te vaak vergeten. Hij was als componist weliswaar in bepaalde opzichten laatrijp en had inmiddels diverse negatieve ervaringen achter de rug: het overlijden van Robert Schumann, mislukte liefdesavonturen, de dood van zijn moeder en de mopperende distantiëring van de allesoverheersende ‘Neue Deutsche Schule’ van Liszt en Wagner. Bijgevolg onthoudt men slechts de ‘oude’ volwassene, die op onvervaarde wijze zijn statuut van klassieke meester huldigde door strijkkwartetten en langverwachte symfonieën te schrijven. *Exit* dus die Kreisler Jr. die Schumann fascineerde, en ondanks de vele portretten die van Brahms bewaard zijn gebleven, lijkt hij voorgoed de man met de grijze baard: hij werd oud geboren, zoals anderen jong zijn gestorven.

De langzame rijping van zijn talent verliep in verschillende fasen. Geleidelijk ging Brahms in alle muziektempels – of toch in die van de Duitstalige gebieden (want elders zou zijn consecratie ‘meer dan postuum’ plaatsvinden, in sommige landen, zoals Frankrijk, zelfs bijzonder laat) – een tegenwicht vormen tegen de ‘excessen’ van de ‘Neue Deutsche Schule’, die nieuwe Duitse school die bezeten was door symfonische gedichten en door het ‘Gesamtkunstwerk’. Op het ogenblik dat Brahms overleed, werd in Wenen de leiding over de opera toevertrouwd aan Gustav Mahler, van wie de eerste twee symfonieën toen het publiek met verstomming hadden geslagen. Brahms werd bij zijn heengaan geëerd als een groot symfonisch componist. Zijn symfonische meesterwerken werden toen weliswaar niet overal gespeeld, maar ze leken gewapend om de toekomst tegemoet te treden. Een eeuw later behoort zijn verzameld werk inderdaad tot het gemeenschappelijke erfgoed van alle grote orkesten. Geen van zijn vier concerten, vier symfonieën of andere orkest-

werken – variaties, ouvertures, serenades – zit nog langer in het vagevuur. In de twintigste eeuw zou Schoenberg hem alsnog als vernieuwer bestempelen, nadat Hanslick hem in de negentiende al een postklassiek genie had genoemd: toegegeven, Brahms was een ‘smokkelaar’ van classicisme geweest, maar hij was niet minder modern.

In de eenentwintigste eeuw worden zulke vragen nog nauwelijks gesteld. De ‘meester van Hamburg’ wordt in alle hoeken van de wereld als een vaste waarde onder de vaste waarden beschouwd. Dat mag ons niet uit het oog doen verliezen dat Brahms als symfonisch componist slechts langzaam tot rijping kwam. Deze opname bevat zijn eerste twee grote orkestwerken, maar zijn talent als componist en als orkestrator stond voortdurend ter discussie. Het *Concerto in d-klein* ontstond in 1854 en werd voltooid in 1858; de *Variaties op een thema van Haydn* dateren van 1874. Pas vanaf toen volgden de symfonische werken elkaar gedurende een creatief decennium vlot op.

In 1854 waren Schumann, Brahms’ leidsman die toen op instorten stond – de sprong van de brug in Düsseldorf vond plaats op 27 februari – en diens echtgenote Clara (voor wie de jonge Brahms zoals bekend in beate bewondering stond) het met zijn levenslange vriend Joseph Joachim eens: Brahms moest orkestwerken componeren. De toen 21-jarige jongeman ging aan de slag en zette de eerste schetsen op papier voor een ouverture en vervolgens voor een symfonie. Die laatste kreeg aanvankelijk gestalte als een sonate voor twee piano’s. De orkestratie verliep in samenspraak met de vertrouwde Julius Grimm, een van de hoogste gewaardeerde ‘Schumanniaanse’ componisten, aan wie aan de *Ballades* op. 10 zijn opgedragen. Naar verluidt gaf Grimm, die de voltooide sonate voor twee piano’s had horen uitvoeren en het georkestreerde eerste deel van de symfonie kon lezen, Brahms de raad het materiaal om te vormen tot een pianoconcerto, en kreeg hij daarbij de volle steun van Clara Schumann. De finale ontsnapte aan deze omwerking en werd later gerecupereerd – en hoe – in *Ein deutsches Requiem*, namelijk in het tweede nummer ervan, het sublieme ‘Denn alles Fleisch es ist wie Grass’.

Inmiddels gaf Brahms geregeld concerten, en oogste hij gemengde kritieken voor zijn uitvoeringen van pianoconcerti van Mozart, Beethoven en Schumann. Die laatste stond hij in 1856 bij op zijn sterfbed, tot Schumann op 29 juli overleed. Daarna volgde een heel bijzondere periode, met een van de zeer weinige vaste betrekkingen die Brahms ooit aanvaardde: in 1857 trad hij in dienst als kapelmeester aan het hof in Detmold, waar hij ondanks de beperkte omvang van de stad een

goed orkest vond. Deze veeleisende maar alles in aanmerking genomen aangename functie legde ieder jaar van september tot december beslag op hem. Toen hij in de winter van 1858 naar zijn familie in Hamburg terugkeerde, begon Brahms na een lange creatieve onderbreking weer te componeren. Hij werkte eindelijk zijn *Concerto in d-klein* af, maar de première, die aanvankelijk voorzien was voor Hamburg, kon niet plaatsvinden. Brahms moest zich tevredenstellen met een geïmproviseerde repetitie onder leiding van Joachim, op 30 maart 1858 in Hannover. De publieke première volgde pas een jaar later. Intussen componeerde de jonge meester zijn *Serenade* op. 11, die na vele wederwaardigheden van een octet – in de Salzburgse stijl van de jonge Mozart – was geëvolueerd tot een orkestwerk, en soms zelfs het ‘eerste symfonische werk’ van Brahms is genoemd, terwijl het in feite noch het eerste werk noch echt symfonisch was.

Na zijn tweede periode in Detmold (september tot december 1858) bracht Brahms de première van zijn concerto in Hannover, onder leiding van Joachim (22 januari 1859.) Hoewel men graag de ernst en oprechtheid van de stijl van de jonge componist erkende, was deze eerste uitvoering in feite een fiasco. Vijf dagen later, in het Gewandhaus in Leipzig, werd het nog erger. *‘Aan het eind,’* schreef Brahms aan Joachim, *‘probeerden enkele handen zachtjes te klappen, waarna van alle kanten gefluit weerklonk om een dergelijke uiting een halt toe te roepen.’* Het concerto werd in 1861 gepubliceerd en verwierf slechts langzaam een plaats op het repertoire, ofschoon sommige critieken haast enthousiast te noemen waren. Clara Schumann verdedigde het werk meer dan eens, op briljantere wijze dan Brahms zelf had kunnen doen⁶, maar het zou nog lang duren voordat het eerste concerto de populariteit verwierf van het tweede, dat bij zijn première in 1881 al meteen enthousiast werd ontvangen.

Wat werd het op. 15 dan wel verweten? Doorgaans een al te symfonisch karakter en een te onstabiele stijl in vergelijking met traditionele concerti. Hoewel die toen al geëvolueerd waren in de richting van de symfonie en er een neiging bestond om vrijere vormen te gebruiken (in diezelfde periode bijvoorbeeld bij Schumann, Liszt, Litolff of Vieuxtemps), bleef het publiek gehecht aan het solistenconcerto, waarin het orkest in wezen een begeleidende rol speelt. Dat gold met name voor een conservatiever publiek zoals dat in Leipzig en Wenen. Bovendien werd dat publiek in de war gebracht door de overwegend donkere stijl en de bijzonder indrukwekkende omvang van het werk.

6. Hoewel hijzelf het met veel succes ten uitvoer wist te brengen, bijvoorbeeld tijdens een tournee in 1876.

Anderhalve eeuw later zijn die reserves uiteraard opgelost. Verscheidene aspecten vallen nog steeds op: de expressieve kracht van een jonge twintiger die onder de indruk was van de drama's om hem heen, en die er hoegenaamd nog niet zeker van was dat hij in zijn opzet zou slagen; de knappe vormelijke opbouw, met in de grote lijnen Beethoven als model; de neiging om de technische procedés van Schumann radicaal uit te diepen, een tendens die al werd aangekondigd in Brahms' eerste pianowerken, maar die hier een nieuwe dimensie krijgt door de aanwezigheid van het orkest⁷; het afwijzen van de 'gadgets' die kenmerken waren voor Berlioz en Liszt – want hier wordt grootsheid gerealiseerd met louter klassieke middelen, met steeds twee blazers, uitgezonderd de hoorns, waarvan er vier zijn.⁸ Dat belet niet dat de symfonische origine van het werk tastbaar blijft: de piano treedt op een intiemere, meer organische wijze met het orkest in dialoog dan toen gebruikelijk was.

Wat sinds 1859 niet is veranderd, is de soms extreme, weinig eer opleverende moeilijkheidsgraad van de solopartij in dit concerto. Maar afgezien van de vingerzettingen, die vroeg of laat toch door pianisten beheerst kunnen worden, is het vooral de ongewone, 'monsterlijke' (zoals sommige critici ten tijde van de première schreven) lengte van het eerste deel die vertolkers ook nu nog angst inboezemt. Vaak wordt daarbij de Duitse uitvoeringstraditie uit het oog verloren, die van Schmidt-Isserstedt of Furtwängler bijvoorbeeld, of meent men dat slechts iemand als Claudio Arrau toegestaan is de nodige tijd uit te trekken voor een zo lange compositie.⁹ Brahms toont zich nochtans, zowel in dit werk als in andere, de waardigste erfgenaam van Schubert: zijn *Maestoso* in 6/4 (dat door dirigenten uit de Duitse school gewoonlijk in stukken werd verdeeld) is geen machtsstrijd, maar een groots drama dat zich langzaam ontplooit.

Dat drama is haast zonder enige twijfel de zelfmoordpoging van Schumann. Die tragische sfeer hangt over een alles welbeschouwd behoorlijk klassieke sonatevorm, in een licht gemoderniseerde vorm, met drie hoofdthema's, volgens het procedé van de versterkende variatie dat bij Brahms is blootgelegd door zijn indringende (psycho)analyst Arnold Schoenberg. Met uitzondering van de

7. Dat heeft zowel te maken met de harmonie, met een harmonie die minder weids en minder chromatisch is dan bij Wagner, maar met een origineel coloriet, als met het spelen met ongewone verdubbelingen, in het bijzonder van de tertsen; met het contrapunt, en zijn inventief gebruik van procedés zoals de canon; en met het ritme, en een voor die tijd uniek experimenteren met opeenstapelingen van tweeledige en drieledige maten dat veeleer aan de meesters van de veertiende-eeuwse Ars Nova doet denken.

8. Deze uitzondering buiten beschouwing gelaten, vinden we hier dus hetzelfde orkest terug als in het Pianoconcerto van Schumann, dat zo vaak is geroemd om zijn lichtheid en zijn spaarzaam omspringen met de beschikbare middelen.

9. De uitgeverscatalogi vermelden 42 of 44 minuten, voor een concerto dat in de versie van Arrau ruim tien minuten langer duurde.

aanhef, die aan het *Concerto nr. 4* van Beethoven herinnert, is de piano geïntegreerd in het orkest, in een soort uitgebreide kamermuziekontmoeting waarin de protagonisten over uitzonderlijk krachtige mogelijkheden beschikken (of het ware dat men er een heropleving van het barokke *concerto grosso* in wil zien – geen van deze vergelijkingen is trouwens geheel ongegrond). Het tweede deel, *Adagio*, eveneens in 6/4, kreeg aanvankelijk als devies *Benedictus qui venit in nomine Domini* mee, een zin die ontleend is aan het ordinarium van de Latijnse mis. Over dat devies zijn heel wat hypothesen geformuleerd, tot en met de meest belachelijke. Het is allicht ook een verwijzing naar Schumann, die door Brahms soms ‘Mein Herr Domine’ werd genoemd. Het laatste, beroemde artikel ‘Neue Bahnen’ dat Schumann in zijn enthousiasme na zijn kennismaking met de jonge Brahms had geschreven, was op 28 oktober 1853 verschenen in het *Neue Zeitschrift für Musik*. Schumann kondigde met Brahms in zekere zin de komst van een nieuwe Messias aan, wat de piepjonge meester heel wat erg jaloerse reacties opleverde. Johannes-de-Leerling had echter geen andere keus dan zich erkentelijk te tonen tegenover Robert-de-Afgod (tevens echtgenoot van Clara). Een zware verantwoordelijkheid, wellicht, maar desondanks inspireerde die erkentelijkheid Brahms tot een wondermooi, expressief en gepassioneerd zangerig tweede deel. Het slot, in de vorm van een rondo (*Allegro non troppo*), doet denken aan dat van het *Concerto nr. 3* van Beethoven. De thema’s die erin aanwezig zijn, lijken uit eenzelfde bron voort te komen, en in beide concerten overheerst het gebruik van variaties.

Van variaties gesproken! Ze waren het uitverkoren terrein van de pianist Brahms. Vanaf zijn eerste twee sonates en de cycli van variaties die erop volgden vond deze kunst geleidelijk, en met succes, haar weg naar zijn kamermuziek en symfonische werken. Diverse delen van zijn beroemde *Strijksextetten* op. 18 en 36 hadden al aangetoond hoe goed Brahms ook buiten zijn pianowerk genres wist te overstijgen. De *Variaties op een thema van Haydn*, die Brahms’ eerste ‘zelfdragende’ orkestcompositie moesten worden, leverden het overtuigende bewijs van zijn meesterschap. Het was 1873, en Brahms stond op het punt een reeks symfonische werken te componeren die een definitief portret van hem zouden borstelen (De langverwachte *Symfonie nr. 1* zou het daglicht zien in 1876). Met die variaties beginnen we dus deze cd.

De *Variaties* (thema, acht variaties en slot) zijn die van een meester, in alle opzichten. Het Sint-Antoniuskoraal, dat slechts van Haydn is... in de mate waarin Haydn er gebruik van heeft gemaakt, is een traditioneel pelgrimskoraal met een krijgshaftige allure. Brahms gaat radicaal naar de kern

ervan, zoals hij ook al had gedaan in zijn *Variaties* op. 24 voor piano op een thema van Haendel: veel meer dan de melodie tellen voor hem de structuur en de baslijn. Daardoor is de sfeer van Brahms' variaties zo gevarieerd en vrij, en staan ze – schijnbaar – dicht bij een improvisatie, en laten ze ook de formele beperkingen achter zich, ongemerkt van de AABB-tekstherhalingen overgaand in vrije structuren, en culminerend in een slot met het karakter van een grandioze passacaglia. En als er al sprake is van een pelgrimstocht, worden die omzwervingen aangestuurd door een inspiratie die sterk lijkt op – *horresco referens!* – die van Wagner in zijn *Tannhäuser*. In vergelijking met het *Concerto* of de *Serenades* brengen de uitgebreide ambitus (dankzij de toevoeging van piccolo en de contrafagot) en het meer aanwezige slagwerk – met een triangel – een opvallende kleurverandering met zich mee, zij het dat de sfeer uitgesproken klassiek blijft. Niettemin nodigt Brahms ons uit voor een heel moderne verkenning van de symfonische stijl. De meest uiteenlopende contrapunttechnieken en doorwrochte ritmewisselingen leiden tot talrijke klankvondsten, en spreiden humor (Variatie VI) en een oneindige tederheid tentoon: Variatie VII, *Grazioso*, toont ons het lieflijkste gezicht van de componist. Brahms dirigeerde zelf de première, op 2 november 1873 met de Wiener Philharmoniker. Andere dirigenten, bijvoorbeeld Hermann Levi, haastten zich om zich het werk eigen te maken en maakten er de concertklassieker van die het nog altijd is.

MICHEL STOCKHEM (VERTALING JEROEN DE KEYSER)

Plamena Mangova

In 2007 won de in 1980 geboren pianiste Plamena Mangova de 2^{de} Prijs van de prestigieuze internationale wedstrijd Koningin Elisabeth, terwijl haar eerste solo-cd bij Fuga Libera pas later het ‘Diapason d’Or de l’Année’ van het Franse magazine *Diapason* behaalde. Sindsdien heeft haar carrière een duidelijk internationaal profiel bereikt, met concerten overal in Europa (Berlin, Filharmonie – Amsterdam, Concertgebouw – Leipzig, Gewandhaus – Sint-Petersburg, Filharmonie) maar ook in Tokyo of Seoel.

Leerlinge van professor Marina Kapatsinkaja van de Pancho Vladigerov State Academy of Music van Sofia, heeft Plamena Mangova daarna in Madrid gestudeerd bij de beroemde pianist Dmitri Bashkirov. Ze vervolmaakte zich in België in de Muziekkapel Koningin Elisabeth (Waterloo) onder leiding van Abdel-Rahman El Bacha. Ze volgde ook talrijke masterclasses met meesters als Leon Fleisher, Rosalyn Tureck, Krystian Zimerman, Ralf Gothoni, Andras Schiff, Mauricio Fucks, Zakhar Bron, Natalia Gutman of Teresa Berganza. Laureaat van de Juventus stichting in Frankrijk, heeft Plamena Mangova talrijke prijzen gehaald in belangrijke internationale wedstrijden voor piano en kamermuziek (Paloma O’Shea in Santander, Vittorio Gui in Firenze, Granados Prijs van Alicia de Larrocha...).

Plamena Mangova heeft al met veel befaamde orkesten gespeeld (UBS Verbier Festival Orchestra, BBC Philharmonic Manchester, Tokyo Philharmonic, Sinfonia Varsovia, Filharmonisch Orkest van Luxemburg, Nationaal Orkest van België, Symphonisch Orkest van Sint-Petersburg, European Union Chamber Orchestra, MDR-Orchester Leipzig, Symphonisch Orkest van de Spaanse Radio-Televisie, Kamerorkest van de Nederlandse Radio, Nationaal Orkest van Rijsel, Filharmonisch Orkest van Luik) onder leiding van o.a. Emmanuel Krivine, Walter Weller, Tadaaki Otaka, Jean-Jacques Kantorow, Peter Csaba, Jaap van Zweden, Dmitri Jurowski, Karl Heinz Steffens, Gilbert Varga, Jean-Bernard Pommier, François-Xavier Roth en Rossen Milanov. Vurige aanhangster van kamermuziek, speelt ze regelmatig met eminente vertolkers: Maria João Pirès, Augustin Dumay, Boris Berezovsky, Dimitri Makhtine, Alexander Kniazev, Jian Wang, Kyoko Takezawa, Michelangelo Kwartet, Ysaÿe Kwartet, Larry Dutton (altviool van Emerson Kwartet), Sebastian Klinger en Natalia Prsjepenko.

Haar talent heeft haar al langs de meest prestigieuze zalen van Europa gebracht: Philharmonie van Berlin, Suntory Hall in Tokyo, International Forum, Kennedy Center te Washington, Concert-

gebouw Amsterdam (in het project ‘Open Kaart aan Maxim Vengerov’), Gewandhaus Leipzig, Mozarteum Salzburg, Grote Zaal van de Filharmonie in Sint-Petersburg, Philharmonie van Luxemburg, BOZAR (Brussel), Komische Oper (Berlin), Théâtre du Châtelet (Parijs), DeSingel (Antwerp)... Ze nam deel aan verschillende belangrijke festivals (Verbier Festival & Academy, Folle Journée in Tokyo en Nantes, Festival International de Piano de La Roque d’Anthéron, Great Mountains International Music Festival in Zuid-Korea, Santander, Gstaad (Sommets Musicaux), Montpellier, Menton, Mecklenburg-Vorpommern, Bach Akademie Stuttgart, enz.

Na een eerste cd voor Cyprus met violiste Tatiana Samouil (Prokofjev, werken voor viool en piano) heeft Plamena Mangova meerdere cd’s voor Fuga Libera opgenomen, waarvan de twee eerste aan Sjostakovitsj werden gewijd. De eerste (FUG517, Preludes en 2^{de} Sonate) behaalde al prestigieuze prijzen (o.m. een ‘Diapason d’Or de l’Année 2007’ van het Franse magazine *Diapason*). De tweede (FUG525, 2^{de} Trio en 7 Romances op gedichten van Alexander Blok) werd opgenomen met de sopraan Tatjana Melnisjenko, de violiste Natalja Prisjepenko (stichter van het Artemis kwartet) en de cellist Sebastian Klinger (solo cello van het Bayerische Rundfunk Orkest) en behaalde een ‘Supersonic’ prijs van het magazine *Pizzicato* (Luxemburg) (FUG525). Gesteund door Fortis Bank na haar succes tijdens de 2007 Koningin Elisabethwedstrijd, heeft ze dan een recital cd gewijd aan Beethoven (FUG530) waarvan veel recensenten wereldwijd de lof zongen. Haar recentste, bijzonder indrukwekkende opname werd gewijd aan R. Strauss (FUG546 – *Burleske* met het Nationaal Orkest van België/Walter Weller) en verscheen in 2008. Het werd o.a. door 5 Diapasons bekroond.

Plamena Mangova nam deel aan twee edities van een prestigieus project gesteund door Martha Argerich en Artsen zonder Grenzen, ‘Hand in Hand’ (2007 en 2009). In november 2009 heeft ze in Parijs deelgenomen aan een concert aangeboden aan de nieuwe Secretaris-generaal van de UNESCO, Irina Bokova. Ze werd ook uitgenodigd om meerdere masterclasses te geven in Spanje, Zuid-Afrika, Japan, België (Muziekkapel Koningin Elisabeth) en Bulgarije (Academie van Sofia).

Nationaal Orkest van België

Trots op haar rijke geschiedenis van meer dan 70 jaar is het NOB vandaag uitgegroeid tot een modern en flexibel orkest dat naast een frisse kijk op het klassieke kernrepertoire ook wel eens

‘ontdekkingen’ in petto heeft. Door compositieopdrachten aan Belgische componisten te geven en het met veel animo uitvoeren van nieuwe muziek houdt het NOB de vinger aan de pols van het binnen- en buitenlandse muzikleven. Daarnaast is het orkest ook enthousiast over het live begeleiden van filmmuziek en dankzij een uitgebreid aanbod projecten voor kinderen en jongeren wordt de passie voor symfonische muziek ook naar de jonge generaties overgedragen.

Om die muzikale caleidoscoop te laten schitteren slaan de ervaren Weense maestro Walter Weller en de dynamische Zwitserse eerste gastdirigent Stefan Blunier de handen in elkaar. Ook bij de keuze van de solisten en andere gastdirigenten valt de complementariteit op tussen gerenommeerde uitvoerders en jonge aanstormende talenten, zoals Laureaten van de Koningin Elisabethwedstrijd.

Het NOB is een bevoorrechte gast van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel, waar het in samenwerking met BOZAR MUSIC eigen reeksen voorstelt. Daarnaast speelt het orkest in alle Belgische provincies voor de drie Gemeenschappen van het land. Na de succesvolle concerttours van de afgelopen jaren in Japan, en diverse Europese landen, trekt het NOB ook opnieuw naar Duitsland en Zwitserland tijdens het seizoen 2010-11. Het orkest is een trouwe partner geworden voor grote internationale solisten als Jean-Yves Thibaudet, Akiko Suwanai, Janine Jansen, Arabella Steinbacher, Anna Netrebko, Roberto Alagna of Rolando Villazon.

Sinds 2006 heeft het NOB onder label Fuga Libera een reeks opnamen gelanceerd met zijn muziekdirecteur Walter Weller; de eerste cd was aan Glazoenov gewijd, met als solist Severin von Eckardstein, eerste laureaat van de Koningin Elisabethwedstrijd 2003; het heeft een flink succes behaald (FUG521). Het werd gevolgd door een Martinů opname die meerdere internationale prijzen heeft gehaald (FUG531), evenals nieuwere opnamen gewijd aan Richard Strauss (in *Burleske* met Plamena Mangova en *Ein Heldenleben*, FUG546) en Jozef Suk (*Asrael*, FUG559). Deze drie laatste cd's werden bij voorbeeld telkens gekroond door vijf ‘Diapasons’ door het Franse magazine *Diapason*.

Walter Weller

Walter Weller werd in 1939 geboren te Wenen. Op zijn zeventiende werd hij lid van de Wiener Philharmoniker. Daarnaast richtte hij ook het Weller-kwartet op, dat van 1964 tot 1970 opnamen van een bijzonder hoog niveau maakte voor Decca en wereldwijd veel succes oogstte, maar in het

begin van de jaren 1970 werd ontbonden. De heruitgave van de volledige opnamen van het Weller-kwartet (acht cd's) in 2006 werd door de internationale pers dan ook als een belangrijk evenement beschouwd.

Nadat hij in 1961 Konzertmeister was geworden van de Wiener Philharmoniker, debuteerde Walter Weller er in 1966 als dirigent. Drie jaar later werd hij aangeworven door de Weense Staatsoper, waardoor hij zich ook een uitgebreid operarepertoire eigen kon maken. Van 1977 tot 1980 was Walter Weller muzikaal en artistiek directeur van het Royal Liverpool Philharmonic (waarvan hij nu eredirigent is) en van 1980 tot 1985 was hij de vaste dirigent van het Royal Philharmonic Orchestra. Van 1991 tot 1996 was hij muzikdirecteur en vaste dirigent van het Royal Scottish National Orchestra, waarvan hij intussen eveneens eredirigent is, en van 1994 tot 1997 was hij directeur van het Sinfonieorchester Basel. Hoewel hij sindsdien nog als vaste gastdirigent met verscheidene uitstekende orkesten heeft gewerkt (Stuttgart, Trondheim, Valencia), weigerde Walter Weller nog de post van muzikdirecteur te bekleden, aangezien hij geregeld wordt gevraagd om de grootste internationale orkesten en talrijke operaproducties te leiden (Teatro alla Scala in Milaan, English National Opera, Teatro Comunale di Bologna, Scottish Opera, Opéra de Monte-Carlo...). Het is dus bijzonder verheugend dat hij, bekoord zowel door het Nationaal Orkest van België met zijn huidige niveau als door de omgeving in de hoofdstad van Europa, heeft aanvaard om vanaf het seizoen 2007-08 de taak van muzikdirecteur van dit orkest op zich te nemen.

De discografie van Walter Weller als dirigent is ronduit indrukwekkend en telt diverse onbetwistbare referentie-uitgaven. Ze omvat verscheidene integrale uitvoeringen: symfonieën en pianoconcerto's van Beethoven met John Lill en het City of Birmingham Orchestra (Chandos); symfonieën van Prokofiev met het London Symphony Orchestra en het London Philharmonic Orchestra (Decca); symfonieën van Mendelssohn met het Philharmonia Orchestra & Chorus (Chandos); symfonieën van Rachmaninov met het Orchestre de la Suisse Romande (Decca), *Má Vlast* van Smetana met het Israël Philharmonic Orchestra (Decca), pianoconcerto's van Bartók met Pascal Rogé en het London Symphony Orchestra (Decca)... Voorts zijn er andere uitstekende opnamen, bijvoorbeeld van de *Symfonie* en *L'Apprenti sorcier* van Paul Dukas met het London Philharmonic Orchestra (Decca, Grand Prix de l'Académie Charles Cros). Deze indrukwekkende discografie wordt nu verder aangevuld in samenwerking met het Nationaal Orkest van België en Fuga Libera.

In spite of the efforts of his biographers and the growing popularity of his early works, Brahms remains for many that man with a prophet's beard, somewhat advanced in years, with neither wife nor story, misogynous and a "tippler". By contrast people often quite forget the young man of twenty who signed his compositions "Johannes Kreisler Jr", a young Schiller with blue eyes full of fire and on a long fuse, with a complex about his short stature and a voice that for long was too high-pitched, yet for all that possessing great charm. It is true that, in certain respects, the composer's entry into true adult life was late, and charged with negative events: the death of Robert Schumann, the failure of numerous romantic adventures, the death of his mother, a disgruntled distancing of himself from the encroaching "New German school" of Liszt and Wagner. And so in the end one's only mental picture is that of an 'old' adult, someone who held his position of classical master with equanimity, and by writing long-awaited symphonies. *Exit*, therefore, that 'Kreisler Jr' who fascinated Schumann and, despite the number of portraits we have of Brahms, here he is, the eternal greybeard: he was born old, as others die young.

The slow maturing of his talent was marked by his passing through several portals. From temple to temple, Brahms became what he was understood to be (in Germanic countries at least, for elsewhere his destiny was to know a "more than posthumous" glorification, and one that was as times very late in coming, as in France): a counterweight to the "excesses" of the "Neue Deutsche Schule", that new German school obsessed with symphonic poems and the 'Gesamtkunstwerk'. As Brahms was dying, Vienna appointed as director of its opera Gustav Mahler, whose first three symphonies had by then been revealed to a stupefied public. In Brahms was commemorated the passing of a great symphonist. Although he was not played all over the world at that time – far from it – his symphonic masterpieces seemed armed for affronting the future. One hundred years later it is clear that his works as a whole form part of the common inheritance of all international orchestras: none of the four concertos, or the four symphonies, or the other works (variations,

overtures, serenades) were to experience another purgatory. It remained for Schönberg in the twentieth century to provide him with the healing exegesis of the innovator, after Hanslick had decreed him to be the post-classical genius of the nineteenth century: yes indeed, Brahms had been a ‘conveyor’ of classicism, but he had also been a modern.

In the twenty-first century these questions are hardly asked any more. The “master of Hamburg” is heard in the four corners of the globe as a gilt-edged security among gilt-edged values. This should, however, not lead us to forget that Brahms the symphonist was a long maturing fruit. The present recording includes the composer’s first two large-scale orchestral works, from a time when his talents as a composer and orchestrator were still being called into question. The Concerto in D minor had its origins in 1854, and was completed in 1858; the *Variations on a theme by Haydn* date from 1874. It was only after this that for a good decade his symphonic output was regularly enlarged with successive new works.

In 1854, Schumann, a leading light who was gradually fading – the drama on Düsseldorf bridge had taken place on 27 February, – as well as his wife Clara (whom, as we know, the young Brahms venerated) and Joseph Joachim, who was to be a life-long friend, were all in agreement: Brahms should write for the orchestra. The young man, aged 21 at the time, got to work. An overture, then a symphony were drafted. This latter saw life first as a sonata for two pianos; as for the orchestration, it was accomplished under the guidance of his friend and colleague Julius Grimm, one of the most highly prized “Schumannian” composers, and the dedicatee of the Ballades op. 10. It was, so it seems, Grimm who, torn between reading through an orchestration of the first movement and the completed sonata for two pianos that he had actually heard performed, advised Brahms to transform this material into a piano concerto, and this with the full support of Clara Schumann. The finale was to escape such treatment and would be recycled – in what manner! – in *A German Requiem*, as the second number in the score, the sublime “Denn alles Fleisch es ist wie Grass”.

Meanwhile, Brahms was appearing frequently as a soloist in concertos, garnering mixed reviews when he performed those of Mozart, Beethoven or Schumann. He looked after the latter in 1856 until his dying breath, which occurred on 29 July. After this, a special period opened up, centred on one of the few regular jobs that Brahms ever accepted: in 1857 he took on the responsibilities of *Kapellmeister* at the court of Detmold, benefiting from a good orchestra despite the smallness of

the city. This charge, onerous yet pleasant, was to take up his time every year from September to December. It was on his return to his family in Hamburg, during the winter of 1858, after a long creative interruption, that Brahms set himself once more to composition: this time it was to finalise the Concerto in D minor. The premiere, at one time planned for Hamburg, could not take place; Brahms had to be content with an improvised rehearsal in Hanover thanks to Joachim on 30 March 1858. The actual public premiere had to wait a year. During this time, the young master composed the Serenade op. 11 that, after many vicissitudes, was to graduate from the status of an octet – in the Salzburgian manner of the young Mozart – to that of an orchestral work. Indeed, it sometimes appears as Brahms’s “first symphonic work”, but, as we have seen, it was not the first, and nor was it truly symphonic.

After a second period of service at Detmold (September–December 1858), Brahms gave the first performance of his concerto in Hanover, under the direction of Joachim (22 January 1859.) Although the seriousness and sincerity of the young composer’s art was readily acknowledged, this first performance was what one might call a flop. Five days later, at the Gewandhaus in Leipzig, it fared even worse. “*In the end*”, as Brahms wrote to Joachim, “*three hands tried to fall limply upon one another, at which point whistling erupted from all parts to stop such a demonstration*”. Published in 1861, the concerto was slow to establish itself, despite reviews of which the best were almost enthusiastic; Clara Schumann herself championed it on several occasions, more brilliantly than Brahms himself could do¹⁰, yet it was a long wait until the first concerto gained the popularity of the second, a work warmly received from the moment of its composition in 1881.

What were the reproaches in connection with op. 15? Generally, an overly symphonic character and a style that sat much too awkwardly with regard to the tradition of the concerto. Although this latter had by then evolved in a symphonic direction and had tended to become freer in form (with, just at this time, a Schumann, a Liszt, a Litolff, a Vieuxtemps), the public remained attached to the solo concerto in which the essential role of the orchestra is to provide the accompaniment; this was particularly true of the most conservative publics, those at Leipzig and Vienna. As for the predominantly sombre colouring of the musical language and the particularly imposing dimensions of the work, they ensured the public’s bewilderment.

10. Even though he was able to perform it himself to great success, as during a tour in 1876.

A century and a half later, these reserves have obviously dissipated. Several things now strike us: the expressive force of a young soul of 21 to 25, impressed by the surrounding dramas and without being as yet inwardly convinced of any certainty of success; fine formal organisation that took Beethoven as a model for large-scale form; a tendency towards a radical extension of Schumann's technical procedures, already heralded in his first piano works, though here acquiring new dimensions through the presence of the orchestra¹¹; a rejection of the “gadgetry” of a Berlioz or a Liszt – grandeur being achieved by strictly classical means, with winds in twos – except for the horns, four in number¹². This does not prevent the symphonic origin of the score from being apparent: the piano is in a more intimate, more organic dialogue with the orchestra than was customary at the time.

One thing has not changed since 1859: the extreme and “unrewarding” difficulty of the solo part. Yet over and above such digital matters, that are always destined to be overcome one day or other, it was the unaccustomed length – monstrous, as certain critics wrote at the time of the premiere – of the first movement. Even today it strikes fear into the hearts of performers. And yet one often forgets the Germanic performing tradition, that of Schmidt-Isserstedt or Furtwängler, for example. Or it is thought one has to be an authority such as Claudio Arrau in order to take the necessary time for such a vast work¹³. Brahms in fact showed himself to be, in this as in other works, the most worthy of Schubert's heirs: his 6/4 marked *Maestoso* (that conductors of the German tradition had, moreover, the habit of subdividing), is not an egg and spoon race, but a great drama unfolding over time.

That drama was, almost certainly, Schumann's attempted suicide. A tragic atmosphere dominates what is, in fact, a fairly classical sonata form, modernised with three main themes and with an amplified variation procedure revealed, in Brahms, by his penetrating (psych)analyst Arnold Schönberg. Most of the time, with the exception of an entry that recalls Beethoven's Fourth Concerto, the piano is integrated into the orchestra in a kind of vast gathering of chamber musicians, in which

11. This concerns the harmony: the harmony being less expanded and less chromatic than that of Wagner, yet with originality of colouring through the use of unusual doublings, particularly in thirds; the counterpoint: with imaginative use of procedures such as canon; and the rhythm, with, for the time, unparalleled exploration (that puts one in minds of the masters of the fourteenth-century *Ars Nova*) of the superimposition of binary and ternary bars.

12. With this sole exception, we have therefore the same orchestra as that of Schumann's Concerto, a work so often praised for its lightness and economy of means.

13. The publishers' catalogues indicate 42 or 44 minutes for a concerto that, in the hands of Arrau, easily lasts another ten.

the protagonists exploit resources that are exceptionally powerful (unless one sees in this a resurgence of the baroque *concerto grosso* – neither of these comparisons being entirely without justification). The second movement, *Adagio*, also in 6/4, was originally headed by the phrase *Benedictus qui venit in nomine Domini*, taken from the ordinary of the Latin mass. Many suppositions, some whimsical, have been made in connection with this motto. It refers no doubt to Schumann, whom Brahms at times called “Mein Herr Domine”. The last and most famous article, “Neue Bahnen”, that Schumann had written in the rush of enthusiasm after his meeting with the young Brahms, had appeared on 28 October 1853 in the *Neue Zeitschrift für Musik*; it was in some sense an announcement of, in Brahms, the arrival of a new messiah and it was to create for the very young maestro some very heavy jealousy. Yet Johannes-the-disciple did not really have any choice; he could but be grateful to Robert-the-idol (and additionally husband of Clara). A cumbersome sceptre, perhaps: yet if such was the truth, the lyricism with which this acknowledgement inspired Brahms is one of the most beautiful, being both expressive and impassioned. The finale, a rondo (*Allegro non troppo*), recalls that in Beethoven’s Third Concerto. Its constituent themes seem to spring from a common bedrock, and the character of variation predominates.

The variation! A pre-eminent terrain for Brahms the pianist (ever since his first two sonatas and the cycles of variations that followed), this art was gradually and successfully to permeate his chamber music and his symphonic music. This or that movement of the celebrated String Sextets op. 18 and 36 had shown how Brahms could transcend the genre other than on the piano; the *Variations on a theme by Haydn*, that was to constitute the composer’s first ‘self-contained’ orchestral work, was to bring dazzling proof of his mastery. This was 1873; from now on Brahms would be able to produce a group of symphonic compositions that would draw a definitive portrait of him (the long awaited First Symphony would see the light of day in 1876). It is with these that this disc begins.

The *Variations* (theme, eight variations and a finale) are the work of a master, from all points of view. The chorale of Saint Anthony, which is by Haydn only to the extent that Haydn used it, is a traditional pilgrimage chorale, with a martial tone. Brahms subjects it to radical treatment, as he had done as early as the Variations op. 24 for piano, on a theme by Handel. For him it is the structure and the bass line that count, much more than the melody. This is why the atmosphere of the Brahmsian variations is so varied and has such an untrammelled feel, not far – apparently –

from improvisation, thus loosening the formal embrace that moves without warning from textual repetitions of AABB to unrestricted structures, culminating in a finale that has the feel of a grandiose passacaglia. And if this be a pilgrimage, its peregrination is born by a sweep hardly dissimilar from a certain passage – *horresco referens!* – in the Wagner of *Tannhäuser*. Compared with the Concerto or the Serenades, the enlarged range (thanks to the piccolo and the contrabassoon), the more conspicuous percussion (including a triangle) bring about a notable change of colour, one that, however, is still clearly marked with a classical spirit. It is, nonetheless, to an exploration of an extraordinarily modern symphonic language that Brahms invites us: the most diverse techniques of counterpoint, the most elaborate rhythmic play, blend with many innovative sonorities, as well as with humour (Variation VI) and infinite tenderness: Variation VII, marked *Grazioso*, shows us the composer's gentlest facet. It was Brahms himself who premiered the work in Vienna on 2 November 1873, at the Philharmonic. Other conductors, Hermann Levi for example, would not be slow in taking up the work and turning it into the concert classic it is still today.

MICHEL STOCKHEM (TRANSLATED BY JEREMY DRAKE)

Plamena Mangova

Born in 1980, Plamena Mangova won the Second-Prize of the Queen Elisabeth Competition 2007 and embarked on an international career from Europe to Tokyo, South Korea, Berlin Philharmonic Hall, Amsterdam Concertgebouw, Leipziger Gewandhaus and Saint-Petersburg Philharmony notably. She was granted a most prestigious award of the French critics (Diapason d'Or of the Year 2007) for her first solo recording of Shostakovich's piano music.

After training with Marina Kapatsinskaya at the Pancho Vladigerov Sofia State Music Academy in Bulgaria, Plamena Mangova studied in Madrid at the Queen Sofia Higher Music School with Maestro Dmitri Bashkirov. She also worked with Abdel-Rahman El Bacha at the Queen Elisabeth Music Chapel (Waterloo, Belgium). At masterclasses, Plamena received the precious advice of renowned musicians like Leon Fleisher, Rosalyn Tureck, Krystian Zimerman, Ralf Gothoni, Andras Schiff, Mauricio Fucks, Zahar Bron, Natalia Gutman or Teresa Berganza. She is laureate of the Juventus Festival in France and of important international piano and chamber music competitions ("Paloma O'Shea" in Santander, "Vittorio Gui" in Florence, Alicia de Larrocha's Granados Prize).

Plamena Mangova performed with main orchestras – including UBS Verbier Festival Orchestra, BBC Philharmonic Manchester, Tokyo Philharmonic, Sinfonia Varsovia, Luxemburg Philharmonic, National Orchestra of Belgium, St-Petersburg Symphony Orchestra, European Union Chamber Orchestra, MDR-Orchester Leipzig, RTVE Symphony Orchestra (Spanish Radio and Television Symphony Orchestra), Holland Radio Chamber Philharmonic, National Orchestra of Lille and Liège Philharmonic Orchestra among others – notably under Emmanuel Krivine, Walter Weller, Tadaaki Otaka, Jean-Jacques Kantorow, Peter Csaba, Jaap van Zweden, Dmitri Jurowski, Karl Heinz Steffens, Gilbert Varga, Jean-Bernard Pommier, François-Xavier Roth or Rossen Milanov. A keen chamber music player, she had performed with some of the greatest artists – Maria João Pirès, Augustin Dumay, Boris Berezovsky, Dmitri Makhtin, Alexander Kniazev, Jian Wang, Kyoko Takezawa, the Michelangelo String Quartet (Mihaela Martin, Stephan Picard, Nabuko Imai, Frans Helmerson), the Ysaÿe String Quartet, Larry Dutton (viola player of Emerson Quartet), Sebastian Klinger and Natalia Prischepenko (leader of Artemis Quartet).

Her musicality was acclaimed on international venues, such as Berlin Philharmonic Hall, Tokyo Suntory Hall and International Forum, Kennedy Center in Washington, Concertgebouw (Amster-

dam) at the project “Carte Blanche for Maxim Vengerov”, Gewandhaus (Leipzig), Mozarteum (Salzburg), the Grand hall of the St-Petersburg Philharmony, Luxemburg Philharmony, Bozar Centre for fine Arts (Brussels), Komische Oper (Berlin), Théâtre du Châtelet (Paris), DeSingel (Antwerp) and at major festivals – i.e. at Verbier Festival & Academy, La Folle Journée in Tokyo and in Nantes, at the International Piano Festival La Roque d’Anthéron (evening recital on the main stage), in South Korea (Great Mountains International Music Festival), Santander, Gstaad (Sommets Musicaux), Montpellier, Menton, Mecklenburg-Vorpommern Festival, at Bach Akademie Stuttgart, etc.

After a recording of Prokofiev’s complete works for violin and piano with Tatiana Samouil (Cypres), Plamena Mangova recorded for Fuga Libera a Shostakovich’s musical diptych. The first CD, a solo-piano recital (FUG517), was awarded a «Diapason d’Or de l’Année 2007». The second (FUG525) gathers the Russian soprano Tatiana Melnychenko, Natalia Prischepenko (leader of the Artemis Quartet) and Sebastian Klinger (solo cello of the Bavarian Radio Symphony Orchestra Munich), which was awarded the Supersonic Prize of the Luxembourg magazine *Pizzicato*. Another recital CD, published with the help of Fortis Bank after her success in the Queen Elisabeth Competition, and dedicated to Beethoven (FUG530), was highly praised by the media (Choice of France Musiques, 5 Diapasons). Her most recent, highly impressive CD for Fuga Libera (FUG546 – R. Strauss’ *Burleske* with the National Orchestra of Belgium/Walter Weller) was released in November 2008 (5 Diapasons).

Plamena Mangova participated in two editions of a prestigious project called “Hand in Hand” (2007 and 2009) in Brussels, highly supported by Martha Argerich and “Médecins du Monde”. November 2009 was especially marked by an invitation to participate at a celebration concert in Paris, for which Plamena played in honour of the new Unesco General Secretary, Mrs. Irina Bokova. Plamena was invited to give masterclasses in several occasions – in Spain, South Africa, Japan, Belgium (Queen Elisabeth College for Music) and Bulgaria (Sofia Academy).

The National Orchestra of Belgium

The NOB, whose proud history goes back over 70 years, has developed in our time into a modern, flexible orchestra, capable both of taking a fresh look at the core classical repertoire and of offering new discoveries. By commissioning work from Belgian composers and eagerly performing new

music, the orchestra keeps its finger on the pulse of musical life, both in Belgium and abroad. Live performance to accompany film screenings has become one of its passions, while a wide range of projects for children and young people have helped to awaken a love of symphonic music among the younger generations.

The task of enabling this musical kaleidoscope to sparkle is shared by the experienced Viennese maestro Walter Weller and the dynamic Swiss principal guest conductor Stefan Blunier. The orchestra's choice of soloists and of other guest conductors, moreover, shows a balance between renowned performers and up-and-coming young talent such as the laureates of the Queen Elisabeth Competition.

The NOB is a valued guest at the Brussels Centre for Fine Arts, where – in cooperation with BOZAR MUSIC – it presents a number of concert series. The orchestra also performs in each of the provinces of Belgium, for the country's three linguistic Communities. During the 2010-11 season, following successful concert tours of Japan and various European countries in recent years, the NOB will travel to Germany and Switzerland again. It enjoys a faithful partnership with such celebrated international soloists as Jean-Yves Thibaudet, Akiko Suwanai, Janine Jansen, Arabella Steinbacher, Anna Netrebko, Roberto Alagna or Rolando Villazon.

Since 2006, under label Fuga Libera, an ambitious recording program has been settled, Walter Weller conducting, with as a first release a very successful recording of Glazunov's symphonic works with pianist Severin von Eckardstein (FUG521). It was followed up by another brilliant recording devoted to Bohuslav Martinů (FUG531), which received several international awards, a Richard Strauss production (with Plamena Mangova in *Burlesque* and *Ein Heldenleben*, FUG546) and a thoroughly impressive rendering of Josef Suk's masterwork, *Asrael* (FUG557). These three most recent productions have been awarded with five "Diapasons" by the French magazine *Diapason*.

Walter Weller

Born in Vienna in 1939, Walter Weller became a member of the Vienna Philharmonic at the age of 17. In parallel, he founded the Weller Quartet, a group that from 1964 to 1970 made recordings of exceptional quality for Decca and met with great international success before dissolving in the

early seventies. The re-release in 2006 of the complete recordings of the Weller Quartet (eight CDs) has been hailed as an event by the international press.

Appointed leader of the Vienna Philharmonic Orchestra in 1961, Walter Weller made his debut there as a conductor in 1966. Three years later he was taken on by the Vienna Staatsoper and this enabled him to acquire a broad stage repertory. From 1977 to 1980 Walter Weller was music and artistic director of the Royal Liverpool Philharmonic (of which he is today emeritus conductor) and from 1980 to 1985 he was the permanent conductor of the Royal Philharmonic Orchestra. From 1991 to 1996 he was music director and permanent conductor of the Royal Scottish National Orchestra, of which also he is now emeritus conductor. From 1994 to 1997 he was director of the Basel Symphony Orchestra. Although tied to several excellent formations as first guest conductor (Stuttgart, Trondheim, Valence), Walter Weller has since not wished to have a position as music director, as he is regularly invited to conduct the world's greatest orchestras as well as many opera productions (La Scala in Milan, English National Opera, Teatro Comunale in Bologna, Scottish Opera, Monte Carlo Opera, etc.). It is consequently particularly happy that, charmed as much by the National Orchestra of Belgium at its current level as by the environment offered by the capital of Europe, he has accepted the post of music director of this orchestra from the 2007-08 season. This engagement proved since then to be extremely successful.

Walter Weller's discography is especially impressive, including some unquestioned classic recordings. There are several complete series: symphonies and piano concertos of Beethoven with John Lill and the City of Birmingham Orchestra (Chandos); the symphonies of Prokofiev with the London Symphony Orchestra and the London Philharmonic Orchestra (Decca); the symphonies of Mendelssohn with the Philharmonia Orchestra & Chorus (Chandos); the symphonies of Rachmaninov with the Orchestre de la Suisse Romande (Decca), Smetana's *Ma Vlast* with the Israeli Philharmonic Orchestra (Decca), the piano concertos of Bartok with Pascal Rogé and the London Symphony Orchestra (Decca), etc. There are many other magnificent recordings, for example Dukas' Symphony and *L'Apprenti Sorcier* with the London Philharmonic Orchestra (Decca, Grand Prix of the Académie Charles Cros). Since 2006, this impressive discography continues on a regular basis with the National Orchestra of Belgium and the label Fuga Libera.





