



ty/art

BACH
FRENCH SUITES

CHOPIN
MAZURKAS

ALEXANDRA SOSTMANN
PIANO



TV/art

BACH
FRENCH SUITES

CHOPIN
MAZURKAS

ALEXANDRA SOSTMANN
PIANO

BACH – CHOPIN

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

French Suite No. 5 in G major BWV 816

01	Allemande	03:29
02	Courante	01:47
03	Sarabande	04:27
04	Gavotte	01:08
05	Bourrée	01:19
06	Loure	02:17
07	Gigue	03:25

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810 – 1849)

08	Mazurka Op. 6 No. 1 in F sharp minor	03:18
09	Mazurka Op. 24 No. 2 in C major	02:19
10	Mazurka Op. 17 No. 4 in A minor	04:31
11	Mazurka Op. 24 No. 4 in B flat minor	05:23
12	Mazurka Op. 63 No. 3 in C sharp minor	02:22

13	Mazurka Op. 7 No. 2 in A minor	03:30
14	Mazurka Op. 67 No. 4 in A minor / WN 60 (posthumous)	03:04
15	Mazurka Op. 50 No. 3 in C sharp minor	05:45
16	Mazurka Op. 68 No. 2 in A minor / WN 14 (posthumous)	03:29
17	Mazurka Op. 68 No. 4 in F minor / WN 65 (posthumous)	03:30

JOHANN SEBASTIAN BACH

French Suite No. 3 in B minor BWV 814

18	Allemande	03:55
19	Courante	02:08
20	Sarabande	03:27
21	Menuett I/II	02:58
22	Anglaise	01:32
23	Gigue	01:57

Total time / Gesamtspielzeit / Durée totale / 総合演奏時間: 71:20

ALEXANDRA SOSTMANN PIANO



Alexandra Sostmann

J.S.Bach: Suiten Nr. 3 h-Moll BWV 814 und Nr. 5 G-Dur BWV 816

F. Chopin: Mazurken

Frédéric Chopin wird heute zu den großen musikalischen Erben von Johann Sebastian Bach gezählt, auch wenn beider Temperament, ihre Zeit und die Lebensumstände, unter denen sie wirkten, kaum unterschiedlicher sein könnten. Während Bachs Genie sich in der mitteldeutschen barocken Provinz entfaltete, sein Werk und sein Wesen in der Sicherheit eines unerschütterlichen Glaubens ruhten, gab es für den vom Welt-schmerz zerrissenen Chopin, den Polen im Pariser Exil, in dessen mondänen Salons er gefeiert wurde, keinen wirklichen Ort außer dem „Traumreich der Poesie“, wie Heinrich Heine schrieb. Und der Musik Johann Sebastian Bachs. Bereits seit der Kindheit in Warschau soll er Bachs Präludien und Fugen auswendig gespielt haben, ungewöhnlich zu jener Zeit, fand doch die Wiederentdeckung der Musik Bachs durch die Aufführung seiner Matthäuspassion durch Felix Mendelssohn-Bartholdy erst 1829 statt. Da war Chopin bereits 19 und bald auf dem Weg nach London und Paris, einer großen Karriere als Klaviervirtuose entgegenfiebrnd, auf die er sich im Übrigen eher mit Werken von Bach als den eigenen vorbereitete. Bach war ihm „das Beste, um Fortschritte zu machen“, soll er Schülern gesagt haben. Als er sich im Winter 1838/39 auf seine Reise nach Mallorca in die Kartause von Valldemossa aufmacht, hat er nur eine Partitur im Gepäck: Bachs Wohltemperiertes Klavier, dessen Architektur sich in seinen 24 Préludes op. 28 widerspiegelt.

Doch auch im reichen Mazurka-Schaffen Chopins kommt die Nähe zu Bach zum Ausdruck, auch wenn Chopin behauptet haben soll, dass er „solche Höhen“ nicht erreichen werde. In ihrer konstruktiven Verdichtung aber weisen manche seiner Mazurken auf seine tiefe Auseinandersetzung mit dem Werk des Thomas-kantors hin. Und harmonisch in die Zukunft bis hin zu Wagner. „Ich finde solche Zusammenhänge faszinierend“, sagt die Hamburger Pianistin Alexandra Sostmann. „Einerseits wird der Horizont erweitert. Gleichzeitig schließt sich der Kreis. Bachs Genie ist universal. Er nimmt alles in sich auf, zugleich geht alles von ihm aus.“ Auf ihrer CD „Bach & Contemporary Music“ von 2014 zeichnete sie bereits Bachs Strahlkraft auf moderne Komponisten nach. In ihrer neuen Aufnahme geht sie der Beziehung zwischen Chopin und Bach nach – mit Blick zudem auf einen weiteren Aspekt. „Alle Werke, die ich aufgenommen habe, sind bestimmt durch den Tanz. Den stilisierten Tanz natürlich, der nicht zum Tanzen auffordert“, sagt Sostmann. Dazu wählte sie zehn Mazurken Chopins. Umrahmt werden sie von den zwei französischen Suiten Nr. 3 h-Moll BWV 814 und Nr. 5 G-Dur BWV 816.

„Der Astronom, der mit Hilfe von Notenziffern die wunderbarsten Sterne entdeckt“, lautet ein schönes, wenn auch nicht belegtes Zitat Chopins über sein großes Vorbild. Besser wohl ist Johann Sebastian Bachs Genie kaum zu umschreiben. Sein musikbesessener Geist saugte alles auf, was ihm an Stilen aus den vier Himmelsrichtungen zufloss. Ein erster wichtiger Schritt in die „weite Welt“ war seine Zeit in Lüneburg, wo er als 15-jähriger Stipendiat des St. Michaelisklosters in die Lateinschule aufgenommen wurde. Der benachbarte Hof in Celle war sehr frankophil. Hier erlernte der junge Mann aus der Provinz, der einen Sinn fürs Aristokratische hatte, nicht nur das Parlieren und die „Verfertigung netter Briefe“ in französischer Sprache, die von deutschen Adligen mit Vorliebe gesprochen wurde. Vom Tanzmeister und Geiger Thomas de la Selle, einem ehemaligen Schüler von Jean-Baptiste Lully, wurde er auch im höfischen Tanz unterwiesen, in der Courante, der Sarabande und der Bourrée.

All dies trägt Bach in sich, als er 1722 sein erstes von zwei „Clavierbüchlein“ für seine zweite Ehefrau Anna Magdalena anlegt. Nur ein Teil des Originals blieb erhalten. In der losen Blättersammlung mit 48 beschriebenen Notenseiten finden sich in wunderschön-schwungvoller Handschrift die ersten Fassungen der Suite G-Dur und der Suite h-Moll. Diese und vier weitere Suiten wurden später, offenbar mehrfach überarbeitet, unter dem nicht von Bach stammenden, aber im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Namen „Französische Suiten“ bekannt.

Mit ihren kurzen, prägnanten Sätzen waren sie für den häuslichen Gebrauch gedacht. Vielleicht wollte Bach, der ja auch ein gestrenger Lehrmeister war, seine Frau in der Kenntnis der Agréments prüfen, jener französischen Verzerrungen, auf deren Ausführung er größten Wert legte; vielleicht auch ihre Geläufigkeit am Cembalo testen. Wie auch immer: Alle Suiten bestehen im Kern aus vier Tanzsätzen: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. So eröffnet in der 3. wie auch 5. Suite die Allemande den Reigen, ein ruhiger Schreitanz im 4/4-Takt, in „gebrochener, ernsthafter und wol ausgearbeiteter Harmonie“, wie der Musikkritiker Johann Mattheson den Tanztypus 1739 in „Der Vollkommene Capellmeister“ beschrieb. „Das Bild eines zufriedenen oder vernünftigen Gemüths“ zeichnete Mattheson, „das sich an guter Ruhe und Ordnung erfreut. Eine ehrliche deutsche Erfindung“. Gefolgt wird die Allemande von einer Courante. Für die 3. Suite wählt Bach den gravitatisch-zeremoniellen französischen Typ im 6/4-Takt, von dem Johann Gottfried Walther („Musicalisches Lexikon“ 1732) sagt, der „allerernsthafteste den man finden kann“. Für die 5. Suite den italienischen Typ „Corrente“ (von ital. „Läufer“) im 3/4-Takt, der mehr gelaufen denn gesprungen wird. „Es findet sich was herzhafte, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie“, schreibt Mattheson. Nun schließt sich eine Sarabande an, im gemessenen Dreiertakt mit einer Drehung auf dem zweiten Takteil. Sie ist von elegischem und feierlichem Charakter. Nichts deutet mehr auf ihren vermutlich mexikanischen Ursprung, als exotischer, wilder und lasziver Paartanz, der am spanischen Hof von Philipp II. verboten wurde und am französischen Königshof „gezähmt“. Die Gigue steht grundsätzlich am Ende des Suitengefüges. Ihr Ursprung wurde durch Legenden ausgemücket. Sie scheint aus England zu stammen, Deutsche suchten den Namen von giga, dem Urwort von Geige abzuleiten. Wahrscheinlicher ist es, dass er von jig abstammt, einem Wort, das erstmals in Shakespeares „Much Ado about Nothing“ (Viel Lärm um Nichts) auftaucht, als Name für einen bewegten „heißen und hastigen“ Tanz. Die 3. Suite von einer Gigue im 3/8-Takt abgeschlossen, die 5. Suite von einer im 12/16-Takt von fugierter Natur.

In diese Struktur fügt Bach, meist nach der Sarabande, einige galante Modetänze der Zeit ein. Beliebt war das aus Frankreich stammende Menuett. Gleich zwei Menuettsätze im 3/4-Takt hat Bach für die 3. Suite vorgesehen. Beide Sätze wurden im „Clavierbüchlein“ an späterer Stelle nachgetragen. „Behend“ möge man sie nach Johann Joachim Quantz („Versuch einer Anweisung“, 1752) spielen, „auf zweene Viertheile kömmt ein Pulsschlag“. Erst jetzt - an fünfter Stelle in der Satzfolge - folgt bei Alexandra Sostmann die Anglaise, ein englischer Kontratanz, deren „Haupt Eigenschaft ... mit einem Worte der Eigensinn“ sei, so Mattheson. Als Tanztypus hat sie Ähnlichkeit mit der Gavotte, die wiederum in der 5. Suite an vierter Stelle steht. Sie soll angeblich aus der Umgebung der Stadt Gap (im Departement Hautes-Alpes) stammen, deren Bewohner sich „gavots“ nennen. Sie steht im geraden Takt und enthielt einst viele Sprünge, die bei ihrem Aufstieg zum Hofanz entfielen. Der Gavotte verwandt ist auch die Bourrée, aber rascher als jene. Die Loure (von lat. lura = Luftsack) ist laut Walther ein „Tanz, ordinairement in 6/4 Tacte gesetzt, welcher langsam und gravitisch

tractirt wird“. Anweisungen, die dem Interpreten gelten und nicht einem Tänzer, enthält doch die Musik zu viel Irreguläres, als dass man sich dazu mit den ebenso komplizierten Schrittfolgen der höfischen Tänze bewegen könnte.

Tanzmusik im eigentlichen Sinne sind Chopins Mazurken auch nicht. Vielmehr hat man über sie geschrieben, sie seien ein Kaleidoskop seines Seelenlebens, seines Gemütszustandes. In jedem Fall aber lebt in ihnen der Geist seiner Heimat Polen. Bereits als kränkliches Kind verbrachte der in Zelazowa-Wola bei Warschau geborene Komponist seine Sommerfrische auf dem Land. Oft im Bauerndorf Szaflarnia, wo er erstmals die Melodien und Tänze der Provinz Masowiens hörte, von der sich auch das Wort Mazurka ableitet. „Sie beginnt mit einer Prozession wie bei einer Polonaise doch in schnellerem Tempo, wobei die Tänzer gleitende Bewegungen vollführen und dazu mit den Füßen stampfen“, beschrieb ein Zeitgenosse Chopins in Paris die Mazurka, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts weit über Polen hinaus zum Modetanz wurde. Besagter Zeitgenosse dürfte den Komponisten, der leidenschaftlich gerne tanzte, in Paris beobachtet haben: „Die Solotänze sind von besonderer Bedeutung, denn hier sind die Tänzer ganz in ihrem Métier, und hier finden die zahllosen kleinen Dramen statt, an denen sich Chopin so sehr delectierte.“ Doch was Chopin zu Papier bringt, ist weder Tanzmusik noch „Blendwerk für die Damen“ der Salons, sondern zu hoher Kunst erhobene Bewegung. Mit 15 Jahren komponiert Chopin seine erste Mazurka, kurz vor seinem Tod im Alter von 39 Jahren die letzte, op. 68,4. 59 sind es an der Zahl, von denen 51 zu Lebzeiten veröffentlicht wurden. Nur wenige dieser Miniaturen dauern länger als vier Minuten, sie reichen vom deftigen Tanzstück mit einfacher dreiteiliger ABA-Anlage bis hin zur kontrapunktisch komplexen Composition, in denen Chopin seiner Experimentierlust freien Lauf lässt. Vieles klingt „polnisch“ und doch sind nirgends polnische Weisen verarbeitet worden. Wohl aber hält Chopin an den Grundelementen der Mazurka fest, etwa dem raschen 3/4-Takt mit Akzenten auf den schwachen Takteilen und dem Bordunbass des Dudelsacks. Er kannte, so Alexandra Sostmann, „alle landschaftlichen Varianten, etwa den Kujawiak, eine langsame Variante des Masur, mit einer oft in Moll stehenden, schwermütigen Melodie, aber auch den schnelleren Obere.“

Opus 6 von 1830 versammelt die ersten vier Mazurken, die Chopin veröffentlicht hat. Aufmüpfig, lebhaft wirkt op. 6,1 in fis-Moll. Noch ist Chopin nicht in Paris, Aufbruchstimmung macht sich breit, aber auch die Sorge um die Kameraden nach dem Novemberaufstand 1830, dem sogenannten Kadettenaufstand in Polen gegen die russische Besatzungsmacht. Blutig wird er niedergeschlagen, wie Chopin auf Reisen erfährt. Seine Trauer schlägt sich nieder in der a-Moll-Mazurka op. 7,2 von 1832. Leise, wehmütig, von zerbrechlicher „Zal“, wie man in Polen die Schwermut nennt, kommt sie daher, schwebend zunächst im Metrum, dann durch Akkorde gestützt.

Op. 17 entstand um 1832/33 in Paris. Chopin widmete die Sammlung der Sängerin Lina Freppa, die auch mit Vincenzo Bellini bekannt war. op. 17,4 in a-Moll ist mit gut vier Minuten Spieldauer keine Miniatur mehr zu nennen. Nach einem verschleierte Vorspiel setzt ein Lamento ein, das melodisch groteske, wunderliche Züge annimmt und angeblich die tragikomische Auseinandersetzung zwischen einem jüdischen Gastwirt und einem betrunkenen Bauern darstellen soll. So deuteten es Experten anhand eines Briefes des 14-jährigen Chopin aus Szaflarnia. Dort erwähnt er, dass er viel Aufmerksamkeit mit einem Tanz um die Figur des „Zydek“ – des „kleinen Juden“ – bekam. In Polen sah man seinerzeit in antisemitischem Spott nichts Schändliches. Eigenartig altertümlich wirkt sie im Ton, wie auch op. 24,2 in C-Dur von 1836. Das liegt am lydischen Modus, der alten, aus dem griechischen Tonsystem entwickelten Kirchentonart, die auch der

polnischen Folklore eigen ist. Charakteristisch dafür ist die übermäßige Quarte, die die fremdartige Wirkung bestärkt.

In der großräumig angelegten Mazurka op. 24, 4 in b-Moll versammelt sich all des Komponisten Können. In der Einleitung lässt er Unter- wie Oberstimme sich metrisch versetzt in Halbtonschritten nähern, doch dies ist nur der Auftakt zu einem kontrapunktischen, zwischen Dur und Moll pendelnden Meisterwerk, dessen Sprache in die Zukunft weist, aber auch von Bach inspiriert scheint.

So auch in op. 50, 3 in cis-Moll von 1841, deren komplexer Satz und intensiver Ausdruck kaum mehr an folkloristische Elemente gebunden ist, vielmehr an Bachs Faktor im Wohltemperierten Klavier, besonders im Finale. Auch hier spielt der lydische Modus eine tragende Rolle.

Op. 63 von 1847 ist die letzte von Chopin veröffentlichte Werkgruppe. Sie ist Gräfin Laura Czoznowska aus Warschau gewidmet, einer Freundin seiner Schwester Ludwika. Berühmt wurde op. 63, 3 in cis-Moll, nicht nur wegen ihres wehmütig anrührenden Themas, das im Verlauf geschickt als Kanon verarbeitet wird, sondern auch, weil sie zu einem Krach zwischen Chopin und Giacomo Meyerbeer führte. Meyerbeer hatte beim Zuhören angemerkt, dass Chopin einen Zweivierteltakt spiele. Chopin verneinte und bestand darauf, dass es ein Dreivierteltakt sei. „Nein“, widersprach Meyerbeer gelassen, während er den Takt dazu schlug, „es ist ein Zweivierteltakt“. Beide trennten sich im Zorn. Ganz anderer Meinung war Hector Berlioz. „So gut wie niemand außer Chopin kann seine Musik spielen und ihr dieses außergewöhnliche Flair“ mit „tausend Nuancen geben ... , die man niemals durch Unterricht vermitteln kann. Es gibt unglaubliche Feinheiten in seinen Mazurken; und er versteht es, sie doppelt interessant zu machen, indem er sie mit einem Höchstmaß an Zartheit spielt. Es ist ein extremes piano, bei dem die Hämmer nur noch die Saiten streicheln, in einem Maße, dass man sich versucht sieht, näher an das Instrument heran zu gehen und sein Ohr hin zu halten, als wäre es ein Konzert von Sylphiden und Elfen.“

Die opera 67 und 68 wurden nach Chopins Tod 1849 von seinem Freund Julian Fontana mit Zustimmung der Familie des Komponisten veröffentlicht, obwohl Chopin die Anweisung hinterlassen hatte, sie zu vernichten. Von op. 67, 4 in a-Moll von 1846, das in der Tradition des schwermütigen Kujawiak steht, soll Johannes Brahms ein Manuskript besitzen haben. Op. 68, 2 in a-Moll ist ein Jugendwerk Chopins von 1826/27. Es besticht durch slawisches Kolorit und wirbelnde Triller.

Rätsel ranken sich um das posthum veröffentlichte Andantino in f-Moll op. 68, 4. „Diese Mazurka ist der letzte musikalische Einfall, den Chopin zu Papier gebracht hat, kurze Zeit vor seinem Tod; er war schon zu krank, um sie noch auf dem Klavier anzuspielden“, notierte Fontana. Op. 68, 4 ist von elegisch-nostalgischem Ton, durchdrungen von chromatischen Abenteuern, jedenfalls in dem, was Chopins Freund, dem Cellisten Auguste Francomme, und später diversen Musikologen, darunter Arthur Hedley, aus der chaotischen Skizze zu entziffern gelang. „Senza fine“ (ohne Ende) soll Chopin am Ende des Mittelteils als Vortragsanweisung notiert haben. So, als könnte es ewig weitergehen. Und dies tut es.

Denn: „In welchem anderem Rahmen als in dem dieser Tänze, darin so viele Anspielungen, so viel schwungvolle Begeisterung und stumme Gebete Raum finden“, fragte sich Franz Liszt in seiner Chopin-Biographie von 1852, „hätten seine persönlichen Erinnerungen besser vermocht Dichtungen zu schaffen, Szenen und Stimmungen festzuhalten?“

Teresa Pieschacón Raphael

Alexandra Sostmann

Die Pianistin Alexandra Sostmann gehört zum erlesenen Kreis der Musiker, die in ihren Programmen eine außergewöhnlich große stilistische Bandbreite präsentieren und dabei den Bogen von der Barockzeit bis zur Moderne spannen. Scheinbar mühelos bewegt sie sich auf den fein verzweigten Pfaden der Musikgeschichte – sei es im Konzert oder auf ihrer 2014 erschienenen CD „Bach & Contemporary Music“. Mit ihren intelligenten, sensiblen Interpretationen der Werke von Bach bis Xiaoyong Chen begeistert sie Kritiker und Publikum gleichermaßen. „Musik und Klang: sehr gut!“, war im „Fono Forum“ zu lesen und Dr. Thorsten Preuß vom Bayerischen Rundfunk schwärmte: „Magische Augenblicke, die aus der CD eine faszinierende Entdeckungsreise in die Tiefe der Zeit machen“.

Sostmann studierte an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei Prof. Volker Banfield und dem berühmten Bach-Interpreten Prof. Evgeni Koroliov sowie am Royal College of Music in London bei Dr. Peter Katin, wo sie ihr Studium mit dem Konzertexamen abschloss. Auslandssemester am Mozarteum in Salzburg sowie an der École Normale de Musique Alfred Cortot in Paris rundeten ihre künstlerische Ausbildung ab. In Paris gehörte Marcella Crudeli zum Kreis ihrer Lehrer.

Noch während ihrer Studienzeit gewann sie den 1. Preis beim Internationalen Kammermusikwettbewerb Caltanissetta (1998). Weitere Auszeichnungen bei internationalen Klavier- und Kammermusikwettbewerben folgten.

Alexandra Sostmann konzertiert als Solistin und Kammermusikerin auf berühmten deutschen Bühnen (z.B. Konzerthaus Berlin, Frauenkirche Dresden), ist aber ebenso auf internationalem Parkett zu erleben. Zu den Orchestern, mit denen sie auf der Bühne steht, gehören u.a. das Göttinger Sinfonie Orchester, die Kammer-symphonie Berlin, die Cappella Istropolitana, das Orquesta Sinfonica de Bahía Blanca und das Deutsche Filmorchester Babelsberg. Große Anerkennung finden ihr Auftritte sowohl bei international bekannten Festivals als auch bei kleinen aber feinen Musikfesten (z.B. Schleswig-Holstein Musikfestival, Klavier-Festival Ruhr, Festival d'Ile de France).

Über zehn Jahre spielte Sostmann im international erfolgreichen „Duo Villarceaux“ und widmete sich der Klaviermusik für zwei Klaviere und zu vier Händen. Neben Rundfunk- und Fernsehaufnahmen liegen mehrere CD-Veröffentlichungen bei Thorofon, Phoenix Edition und TYXart vor.

Alexandra Sostmann ist die künstlerische Zusammenarbeit mit Komponisten und Künstlern aus anderen Sparten ein besonderes Anliegen. Mit der Choreographin und Ballettdirektorin Jutta Ebnother und der Kompanie Nordhausen arbeitete sie z.B. bei der Inszenierung der „Kameliendame“ zusammen und begleitete die Tänzer live am Flügel auf der Bühne. Zu den Komponisten, mit denen sie eine enge Zusammenarbeit verbindet, gehört der renommierte chinesische Komponist Xiaoyong Chen.



Alexandra Sostmann**J.S. Bach: Suites No. 3 in B minor BWV 814 and No. 5 in G major BWV 816****F. Chopin: Mazurkas**

Frédéric Chopin is regarded as one of Johann Sebastian Bach's, most significant musical successors, despite the fact that, as far as temperament, era and the personal circumstances under which they worked are concerned, the two musicians could hardly be more different. Bach's artistic genius developed in a Central German baroque, provincial town, his works and his character protected by his unshakeable faith. In contrast, Chopin was a man continually torn apart by weltschmerz, a Polish emigré in Paris, who was celebrated and admired in the fashionable salons but had no ties to a real place on earth except to the "dream world of poetry", as Heinrich Heine described it. And to Johann Sebastian Bach's music. Even as a child in Warsaw, he was said to have played Bach's Preludes and Fugues by heart. This was unusual at that time, for it was not until 1829, following the performance of the St. Matthew Passion by Felix Mendelssohn-Bartholdy, that Bach's music was rediscovered. By then Chopin was 19 years old and about to leave for London and Paris, at the start of an exciting career as a virtuoso pianist. He had, incidentally, prepared himself for this new life by practising Bach's works, rather than his own compositions and he is said that he have told his students that Bach was "the best for making progress". When he travelled to the Valldemossa Charterhouse in Majorca in the winter of 1838/39, he only took one piece of music with him: Bach's "Well-Tempered Piano", which he reflected in the architecture of his own 24 Préludes Op. 28.

The proximity to Bach is also manifest in the rich creativity of Chopin's Mazurkas, although Chopin is said to have declared that he would never "reach such heights". In their compact structures, some Mazurkas bear witness to his profound analysis of the works of the "Thomaskantor". And they demonstrate a visionary harmony that seems to anticipate Wagner. "I find such relationships fascinating," says Alexandra Sostmann, the pianist from Hamburg. "On the one hand, the horizon is widened, on the other hand, the circle closed. Bach's artistic genius is universal. He absorbs everything but is, at the same time, the source of everything." On her CD "Bach & Contemporary Music", that was released in 2014, she demonstrated Bach's influence on modern composers. In her new recording, she traces the relationship between Chopin and Bach – with one particular aspect in mind. "All the works I have recorded are determined by dance forms, but stylized dances, of course, that were never intended as an invitation to dance," says Sostmann. She has chosen ten Mazurkas by Chopin and placed them between two of Bach's French Suites, No. 3 in B minor BWV 814 and No. 5 in G major BWV 816.

"The astronomer, who discovers the most beautiful stars with the help of musical ciphers." Chopin's poetic quote about Bach, his great inspiring example, although undocumented, is a description of the composer's artistic genius that can hardly be better expressed. Bach was so obsessed with music that he absorbed every different style that he encountered. His first important step into the "wide world" was his sojourn in Lüneburg, where the fifteen-year-old was given a scholarship for the Latin School in the St. Michaeliskloster. The neighbouring court in Celle was very Francophile. Here the young man from the provinces, with a penchant for the aristocracy, learnt the arts of conversation and the "formulation of polite letters" in French, the language that the German nobility preferred to speak. He was also instructed in courtly dances, the Courante, the

Sarabande and the Bourrée, by the dancing master and violinist Thomas de la Selle, one of Jean-Baptiste Lully's former pupils.

Bach has all this knowledge at his disposal, when, in 1722, he composes the first of two "Clavierbüchlein" (Little Piano Books) for his second wife, Anna Magdalena. Only part of the original has survived. It is in this collection of loose leaves with 48 notated pages that the first drafts of the G major and B minor Suites are found, in beautiful curved handwriting. These and four more suites, which have apparently often been reworked, became known as the "French Suites", a name that was common in the 18th Century, but was not given by Bach himself.

With their short, concise movements, they were intended for music making in the home. It is possible that Bach, who was a strict teacher, wanted to test his wife's knowledge of agréments, for he attached great importance to the execution of these French ornaments. He may also have wished to test her dexterity on the harpsichord. But whatever his intentions were: all the Suites consist essentially of four dance movements: Allemande, Courante, Sarabande and Gigue. In the 3rd and 5th Suites, the Allemande begins the round dance, a sedate processional dance in 4/4 time, "an arpeggiated, serious and well-composed harmony, expressing satisfaction or amusement, and delighting in order and calm. An honest German invention," as the music critic Johann Mattheson described this type of dance in 1739 in "The Perfect Capellmeister". The Allemande is followed by a Courante. For the 3rd Suite, Bach chooses the solemn, ceremonious French type in 6/4 time, which Johann Gottfried Walther calls the "absolutely the most serious one can find" ("Musical Dictionary" 1732). For the 5th Suite, Bach uses the Italian type, "Corrente" in 3/4 time, which consists mostly of running steps as opposed to jumps. Mattheson writes: "There is something heartfelt, something longing and also gratifying in this melody." Now a Sarabande follows, in measured 3/4 time with a turn on the second beat of the bar. It has a plaintive and ceremonial character. There is no sign of its supposedly Mexican origins, as an exotic and lascivious dance for two people that was first banned at the Spanish court of Philipp II, before later being "tamed" to become a formal dance at the Royal French court. The Gigue is always the last movement of the Suite. The story of its origin has been embellished by legend. It seems to have come from England. Germans suspected that it was derived from the term giga, an old word for violin (from German, Geige). But it is more likely that it came from the word jig that first appears in Shakespeare's "Much Ado about Nothing" as the name of a lively "hot and hasty" dance. In the 3rd Suite, the final movement is a Gigue in 3/8 time, in the 5th it is in 12/16 time in a fugue-like manner.

Bach inserts a number of chivalrous fashionable dances of the epoch, usually after the Sarabande, into this standard structure. The Menuet from France was popular and Bach had planned two Menuet movements in 3/4 time for the 3rd Suite. He included both in the "Clavierbüchlein", although not chronologically. In his "Versuch einer Anweisung" ("Essay of a Method of Playing") from the year 1752, Johann Joachim Quantz wrote that they should be played "nimble", "on two crotchets comes one pulse beat". Alexandra Sostmann plays the Anglaise, an English country dance, here as the fifth movement. It's "main characteristic..." as expressed by Mattheson is "in a word, waywardness". As a dance type, it is similar to the Gavotte, which forms the fourth movement of the 5th Suite. This dance is said to have originated in the environment of the town of Gap in France (Département Hautes-Alpes), whose residents call themselves "gavots". It is in common time and originally included a lot of jumping steps that were abandoned when the dance was elevated to the

status of a courtly dance. The Bourrée is related to the Gavotte, but has a quicker tempo. The Loure (from Latin = air bag) as described by Walther, is a "common dance in 6/4 time, that is performed slowly and stately". These instructions are intended for the musicians, not for the dancers. The music contains too many irregularities, to allow a courtly dancer to execute equally complicated steps.

Like Bach's Suites, Chopin's Mazurkas are not dance music in the true sense of the word. On the contrary, he described them as a kaleidoscope of his inner life, his emotional frame of mind. At all events, they are filled with the spirit of his homeland, Poland. Born in Zelazowa-Wola near Warsaw and often ill as a child, the composer spent the summer months in the country, often in the farming village Szafarnia, where he first heard the melodies and dances from the province Masovia, from which the name Mazurka is derived. A contemporary of Chopin's in Paris described the Mazurka, which at the beginning of the 19th century had become a fashionable dance even outside Poland, as follows: "It begins with a procession, like a Polonaise but with a faster tempo and the dancers execute gliding movements and stamp their feet". This contemporary seems to have observed the composer, who was a passionate dancer, in Paris: "The solo dances have a special function because here the dancers are completely in their métier and it is here that the numerous small dramas, which so delighted Chopin, take place". But the compositions are neither dances or "disguised dramas" from the salons but an expression of movement that has been transformed into art.

Chopin composed his first Mazurka at the age of fifteen and his last, Op. 68,4 shortly before his death at the age of 39. 59 Mazurkas exist: 51 that were published during his life time. Very few of these miniatures last longer than 4 minutes. They vary from ribald dance pieces, with simple three part ABA constructions, to polyphonic, complex compositions, in which Chopin gives vent to his love of experimentation. Much of the music sounds "Polish" but there is not one arrangement of an original Polish tune. However, Chopin does follow the traditional elements of the Mazurka, such as a quick 3/4 time with accents on the weak parts of the bar and the drone bass of the bagpipe. Alexandra Sostmann claims that the composer knew "all the regional differences, such as the Kujawiak, a slow variation of the Masur, which often had a melancholic melody in a minor key, or the faster Oberek".

Op. 6 from the year 1830, is a collection of the first four Mazurkas published by Chopin. The first is in F-sharp minor and is rebellious and lively. Chopin had not yet arrived in Paris, one senses an atmosphere of departure and optimism, but also the anxiety he felt for his comrades, who took part in the November Uprising in 1830, the so-called Cadet Revolution in Poland against the Russian annexation. This was crushed with a great bloodshed, as Chopin learned whilst travelling to Paris. His grief is expressed in the A minor Mazurka Op. 7,2, written in 1832. Soft, lugubrious and with the fragile quality "żał", as melancholy is called in Poland, the melody first hovers over the rhythm and is then supported by the underlying chords.

Op. 17 was composed about 1832/33 in Paris. Chopin dedicated the pieces to the singer Lina Freppa, who was also acquainted with Vincenzo Bellini. Op. 17,4, which lasts for over four minutes, can no longer be described as a miniature. After the veiled introduction, a Lamento begins that develops into a melody with grotesque, strange features and is said to portray the tragi-comic dispute between a Jewish innkeeper and a drunken peasant. Experts give this interpretation, in the light of a letter that the fourteen-year-old Chopin wrote in Szafarnia. Here he reports that he attracted great attention with a dance about the figure "Zydek" – the "little Jew". In Poland at that time, no-one saw any harm in such anti-Semitic mockery. The Mazurka

has a strange antiquated quality, as does Op. 24,2 in C major, from the year 1836. This is due to the use of the Lydian musical scale, the old church mode that developed from the Greek harmonic system, which is typical for Polish folk music. The use of the augmented fourth is especially characteristic and this enhances the foreign sound.

In the expansive construction of the Mazurka Op. 24,4 in B minor, the composer demonstrates all his expertise. In the introduction, he allows the upper and lower voices, which begin consecutively, to converge in semitone steps. But this is just the prelude to a polyphonic masterpiece that oscillates between major and minor keys, and to a language that points the way into the future, whilst, at the same time, seeming to be inspired by Bach.

Similarly, in Op. 50,3 in C-sharp minor from 1841, where the complex facture and intensive expressivity hardly seem to be influenced by folk song elements any longer, but much more by Bach's "Well-Tempered Piano", especially in the Finale. Here the Lydian mode also plays a major role.

Op. 63, from 1847, is the last collection of works that Chopin published. It is dedicated to Countess Laura Czosnowska from Warsaw, a friend of Chopin's sister Ludwika. Op. 63,3 in C-sharp minor became famous, not only due to the nostalgic, touching theme that is skillfully developed into a canon, but also because it was the source of an argument between Chopin and Giacomo Meyerbeer. Whilst listening, Meyerbeer had remarked that Chopin was playing 2/4 time. Chopin denied this, insisting that it was 3/4 time. "No", Meyerbeer calmly contradicted him, beating time to the music, "it's 2/4 time". The opponents parted angrily. Hector Berlioz had a completely different opinion: "No one can play this music like Chopin and give it the special flair" with "a thousand nuances...., that are impossible to learn by instruction. There are unbelievable subtleties in his Mazurkas; and he knows how to make them doubly interesting, by playing with utmost sensitivity. An extreme piano, where the hammers merely stroke the piano strings, to such an extent that one feels the need to draw closer to the piano and put one's ear on it, as if to a concert of sylphs and elves."

Op. 67 and Op. 68 were published after Chopin's death by his friend Julian Fontana with consent of the composer's family, although Chopin had stipulated that they should be destroyed. Johannes Brahms apparently possessed a manuscript of the melancholic Kujawiak. Op. 67,4 in A minor (written in 1846). Op. 68,2 in A minor is an early work from 1826/27. Its Slavic atmosphere and dramatic trills are especially striking. Mysteries have grown up around the posthumously published Andantino in F minor Op. 68,4. Fontana noted, "This Mazurka is the last musical idea that Chopin wrote down, shortly before his death; he was too ill to play it on the piano". Op. 68,4 has a wistful, nostalgic character, pervaded by chromatic adventures: at least as far as one can judge from the versions that Chopin's friend, the cellist Auguste Franck and later numerous other musicologists, including Arthur Hedley, were able to decipher from the chaotic sketches. Chopin is said to have notated "Senza fine" (without end) as a performance instruction at the end of the middle part. As if it could go on forever. And so it does.

"In which frameworks, other than these dances, is there room for so many allusions, so much excitement and silent prayer?" Franz Liszt asked in his Chopin biography from 1852. "Here he was in the best position to create poetry from his personal memories, and to capture scenic atmosphere."

Alexandra Sostmann

The pianist Alexandra Sostmann ranks among the select circle of musicians whose repertoire represents such an extraordinarily broad stylistic spectrum that ranges from Baroque to Modern. Effortlessly, fluently, she explores the intricately interwoven paths of musical history – in concert or on her CD “Bach & Contemporary Music” released in 2014. Her intelligent, sensitive interpretations of works from Bach to Xiaoyong Chen delight critics and the public alike. Fono Forum wrote: “Musicality and sound score highly!”, and Dr Thorsten Preuß from Bavarian Radio commented: “It is magic moments like these that make the CD a fascinating voyage of discovery into the depths of time.”

Sostmann studied with Volker Banfield and the celebrated Bach interpreter Evgeni Koroliov at the Hamburg University of Music and Theatre and with Dr Peter Katin at the Royal College of Music in London, where she gained her concert diploma. She rounded off her musical studies with semesters abroad at the Mozarteum in Salzburg and at the Ecole Normale de Musique de Paris Alfred Cortot. One of her teachers in Paris was Marcella Crudeli.

While still a student, she won the 1st prize in the Caltanissetta International Chamber Music Competition (1998). Other distinctions at international piano and chamber music competitions followed.

Alexandra Sostmann performs both as soloist and chamber musician in notable German concert halls such as Berlin's Konzerthaus, or in Dresden's Frauenkirche as well as internationally. Among the many orchestras accompanying her are Göttingen Sinfonieorchester, Kammer-symphonie Berlin, Cappella Istropolitana, Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca, and Deutsches Filmorchester Babelsberg. She has performed memorably at festivals, both internationally renowned and regionally prestigious, such as the Schleswig-Holstein Music Festival, the Ruhr Piano Festival, the Festival d'Île de France.

For over 10 years, she and Judith Mosch co-performed in the internationally successful Duo Villarceaux devoted to piano music for two pianos and for four hands. Besides radio and TV recordings, the duo has published several CDs on the Thorofon, Phoenix Edition und TYXart labels.

Alexandra Sostmann is keen to work with composers and artists from other disciplines such as the choreographer and ballet director Jutta Ebnother and the Nordhausen Company in the production of “La dame aux Camélias”, in which she accompanied the dancers on stage on the piano. She also works closely with the renowned Chinese composer Xiaoyong Chen.



FR **Alexandra Sostmann**
J.S.Bach: suites no.3 en si-mineur et no.5 en sol-majeur
F.Chopin: Mazurkas

Chopin est considéré aujourd'hui comme l'un des grands héritiers musicaux de Jean Sébastien Bach, aussi différents que soient leur tempérament, leur époque et les conditions de vie dans lesquelles ils composèrent. Alors que le génie de Bach s'épanouissait dans la province baroque de l'Allemagne centrale, son œuvre et son être reposant dans la sécurité d'une foi inébranlable, il n'y avait pour Chopin, déchiré par la douleur du monde, le vague à l'âme, le polonais en exil à Paris adulé dans ses salons moudains aucun véritable endroit excepté le royaume de rêve de la poésie (« Traumreich der Poesie »), ainsi que l'écrivit Heinrich Heine et la musique de Jean Sébastien Bach. On rapporte que pendant son enfance à Varsovie il jouait déjà par cœur les préludes et fugues de Bach, fait inhabituel à cette époque car la redécouverte de la musique de Bach grâce à l'exécution de la Passion selon Saint-Mathieu par Félix Mendelssohn-Bartholdy n'eut lieu qu'en 1829. Chopin avait alors dix-neuf ans, était sur le point de partir pour Londres et Paris et impatient de débiter une carrière de pianiste virtuose pour laquelle il se préparait d'ailleurs plus avec les œuvres de Bach que les siennes. Il aurait dit à des élèves : « Bach est le meilleur pour faire des progrès ». Lorsqu'il entreprend son voyage à Majorque à la Chartreuse de Valldemossa en hiver 1838/39 il n'a qu'une partition dans ses bagages : le Clavier bien tempéré de Bach dont l'architecture se reflète dans ses vingt-quatre préludes op.28.

La proximité avec Bach se manifeste aussi dans le vaste répertoire de Mazurkas même si Chopin prétendait qu'il n'atteindrait jamais de tels sommets. Pourtant la construction de plusieurs Mazurkas démontre à quel point il s'est concentré sur l'œuvre du cantor de Saint-Thomas. « De tels parallélismes me fascinent » dit la pianiste hambourgeoise Alexandra Sostmann. « D'une part l'horizon s'élargit et en même temps le cercle se ferme. Le génie de Bach est universel. Il absorbe tout et tout part de lui ». Sur son CD « Bach & Contemporary Music » paru en 2014 elle mettait déjà en évidence le rayonnement de Bach sur des compositeurs modernes. L'objectif de son nouvel enregistrement est la relation entre Bach et Chopin considérée par ailleurs sous un autre point de vue. « Tous les morceaux que j'ai enregistrés sont déterminés par la danse. La danse stylisée bien sûr, non pas celle invitant à danser » dit Sostmann. Pour cela elle choisit dix Mazurkas de Chopin. Elles sont encadrées par les deux suites françaises no.3 en si bémol BWV 814 et no.5 en sol majeur BWV 816.

Une belle citation de Chopin à propos de son grand exemple, même si elle n'est pas documentée : « L'astronome qui découvre les plus belles étoiles qui soient à l'aide de notes de musique ». Le génie de Bach ne peut être mieux décrit. Son esprit possédé par la musique aspirait tous les styles. Un premier pas important dans le « vaste monde » fut le temps qu'il passa à Lüneburg où à l'âge de quinze ans il fut admis comme boursier à l'école de latin du cloître St.Michel. La cour voisine de Celle était très francophile. Le jeune provincial avec un sens pour ce qui est aristocratique n'y apprit non seulement l'art de la conversation et de la rédaction de « gentilles lettres » en français, la langue préférée des nobles allemands mais il y fut aussi instruit dans l'art des danses de cour, la Courante, la Sarabande et la Bourrée par le maître de danse et violoniste Thomas de la Selle, ancien élève de Jean Baptiste Lully.

Bach porte tout cela en lui lorsqu'en 1722 il rédige son premier des deux « Clavierbüchlein » pour sa seconde épouse Anna Magdalena. Il n'est resté qu'une partie de l'original. Dans une collection de quarante-huit pages de partition éparées notées d'une magnifique et dynamique écriture calligraphique on découvre les premières versions des suites en sol majeur et si bémol. On donna plus tard à ces deux et quatre autres suites, manifestement révisées plusieurs fois, le nom de « Suites Françaises ». Cette dénomination ne provenait pas de Bach mais était commune au dix-huitième siècle.

Leurs mouvements courts et succincts les destinaient à l'usage domestique. Bach qui était aussi un maître sévère voulait peut-être examiner sa femme, vérifier sa connaissance des Agréments, ces fioritures françaises à l'exécution desquelles il attachait une grande importance ; peut-être aussi son aisance au clavecin. Toutes les suites se composent de quatre mouvements de danse : Allemande, Courante, Sarabande et Gigue. Les suites no. 3 et 5 débutent par l'Allemande, une danse tranquille à quatre temps d'une « harmonie brisée, sérieuse et bien élaborée » ainsi que décrivait le critique musical Johann Mattheson ce genre de danse en 1739 dans « Der Vollkommene Capellmeister ». « L'image d'un esprit satisfait ou gai qui se réjouit d'une bonne tranquillité et d'un bon ordre. Une sincère invention allemande ». L'Allemande est suivie d'une Courante. Bach choisit pour la suite no.3 la version française grave et cérémoniale à la mesure 6/4 « la plus sérieuse qui soit » d'après Johann Gottfried Walther (« Musicalisches Lexikon » 1732). Pour la suite no.5 le type italien « Corrente » (de l'italien « coureur ») à la mesure 3/4, plus marché que sauté. « Cette mélodie a quelque chose de piquant, d'exigeant et aussi de réjouissant » écrit Mattheson. Pour terminer, une Sarabande sur un rythme à trois temps modéré avec une rotation sur la deuxième mesure. Rien ne rappelle son origine probablement mexicaine, une danse de couple exotique, sauvage et lascive qui fut interdite à la cour espagnole de Philippe II et « domptée » à la cour de France. En principe la Gigue termine la suite. Son origine est entourée de légendes. Elle semble venir d'Angleterre, les Allemands tentèrent de tirer le nom de giga, le nom d'origine pour violon. Il est plus vraisemblable qu'elle vienne de jig, un mot apparaissant pour la première fois dans « Much to do about nothing » (« Beaucoup de bruit pour rien ») de Shakespeare, comme nom pour une danse rapide et fougueuse. La suite no.3 se termine par une Gigue en 3/8, la suite no.5 en 12/16 de facture fuguée.

Bach ajoute à cette structure, généralement après la Sarabande, quelques danses galantes à la mode de son temps. Le menuet provenant de France était populaire. Pour la suite no.3 Bach a même prévu deux menuets à trois temps. Les deux mouvements furent notés ultérieurement dans le « Clavierbüchlein ». « A jouer vivement » d'après Johann Joachim Quantz (« Versuch einer Anweisung » - tentative de directive, 1752), « auf zweene Viertheile kommt ein Pulsschlag ». C'est ici, en cinquième position qu'Alexandra Sostmann place l'Anglaise, une contre-danse anglaise dont « la caractéristique principale... en un mot est l'obstination » d'après Mattheson. Elle ressemble à la Gavotte qui vient en quatrième position dans la suite no.5. Elle vient paraît-il des environs de Gap (département Hautes-Alpes) dont les habitants s'appellent « gavots ». Elle a une mesure à deux temps et comprend à l'origine beaucoup de sauts qui disparaurent lors de son avènement à une danse de cour. La Bourrée est également apparentée à la Gavotte mais plus rapide. La Loure (du latin lura = sac d'air) est d'après Walther une « Tantz, ordinairement in 6/4 Tacte gesetzt, welcher langsam und gravitatisch tractirt wird » (une danse, ordinairement à 6/4, exécutée lentement et

majestueusement). Des indications à l'intention de l'interprète et non d'un danseur car il y a trop d'irrégularités dans cette musique, il n'est guère possible de l'exécuter avec les suites de pas compliquées elles aussi des danses de cour.

Les Mazurkas de Chopin ne sont pas vraiment destinées à être dansées. On a dit à leur propos qu'elles sont un caléidoscope de son état d'esprit. En tous les cas c'est l'âme de sa patrie, la Pologne qui vit en elles. Le compositeur, né à Zelasowa-Wola près de Varsovie, enfant maladi, était en villégiature à la campagne. Souvent à la ferme Szafarnia où il entendit pour la première fois les mélodies et les danses de la province de Mazowie, nom dont est dérivé Mazurka. « Elle débute par une procession comme dans une polonaise mais à un rythme plus rapide, les danseurs exécutant des mouvements glissants en tapant des pieds », c'est ainsi qu'un contemporain de Chopin à Paris décrivait la Mazurka, qui devint au début du dix-neuvième siècle une danse à la mode bien au-delà de la Pologne. Ce contemporain a certainement observé le compositeur, danseur passionné : les danses solo sont d'une importance particulière car les danseurs y sont absolument dans leur métier et c'est ici que se jouent les innombrables petits drames dont Chopin se délectait tant ». Pourtant ce qu'écrivit Chopin n'est ni de la musique de danse ni « un artifice pour les dames » des salons mais le mouvement élevé au niveau de grand art.

Chopin compose sa première Mazurka à quinze ans, la dernière op.68,4 à trente-neuf ans. Au total il y en a cinquante-neuf, cinquante-et-une furent publiées de son vivant. Très peu de ces miniatures durent plus de quatre minutes et vont de la danse rustique au simple schéma ABA jusqu'à des compositions en contrepoint complexes dans lesquelles Chopin laisse libre cours à sa créativité. Beaucoup semble « polonais » et pourtant aucune mélodie polonaise n'y est traitée. Mais Chopin s'en tient aux éléments de base de la Mazurka, le rythme rapide à trois temps avec accentuation sur le deuxième temps et la basse bourdon de la cornemuse. D'après Alexandra Sostmann il connaissait toutes les variantes régionales comme le Kujawiak, une variante lente de la Masur, à la mélodie mélancolique, souvent en si bémol ou l'Oberek, plus rapide ».

L'opus 6 de 1830 réunit les quatre premières Mazurkas que Chopin publia. L'opus 6,1 en fa dièse mineur est rebelle. Chopin n'est pas encore à Paris mais déjà règne l'atmosphère de départ, l'inquiétude à propos des camarades après l'insurrection des cadets de 1830 en Pologne contre les forces d'occupation russes, réprimée dans le sang comme Chopin l'apprend en voyage. Son deuil se manifeste dans la Mazurka op.7,2 en la bémol de 1832, d'abord silencieusement, mélancolique, fragilement triste, flottant dans le mètre et soutenu ensuite par des accords.

Opus 17 date d'environ 1832/33, écrit à Paris. Il dédia le recueil à la chanteuse Lina Freppa qui connaissait aussi Vincenzo Bellini. Op.17,4 en la mineur avec une durée de plus de quatre minutes n'est plus une miniature. A un prélude déguisé suit un Lamento aux traits grotesques et fantasques qui décrit soi-disant la dispute tragi-comique entre un aubergiste juif et un paysan soûl. C'est ainsi que l'interprètent des experts sur la base d'une lettre que Chopin écrit de Szafarnia à quatorze ans. Il y mentionne qu'une danse à propos de « Zydek » - le « petit juif » - lui valut beaucoup d'attention. A l'époque la moquerie antisémite n'avait rien de scandaleux en Pologne. Elle paraît, de même que l'op.24,2 de 1836, curieusement archaïque. Cela tient au mode lydien, l'ancienne tonalité ecclésiastique développée à partir du système tonal grec et qui est

aussi propre à la musique folklorique polonaise. La quarte augmentée qui accentue l'effet étrange est caractéristique.

La grande Mazurka op.24,4 reflète tout le savoir-faire du compositeur. Dans l'introduction les voix aiguë et basse se rapprochent métriquement d'un demi-ton en décalage ceci n'est pourtant que le prélude à un chef-d'œuvre oscillant entre majeur et mineur et indiquant l'avenir mais qui semble aussi être inspiré par Bach.

L'op.50,3 en do dièse mineur dont la construction complexe et l'intensité expressive n'ont plus guère de relation à des éléments folkloriques mais plutôt à la facture de Bach dans le Clavier bien tempéré surtout dans le final. Ici aussi le mode lydien joue un rôle important.

Op.63 de 1847 est le dernier groupe d'œuvres publié par Chopin. Il est dédié à la comtesse Laura Czernowska de Varsovie une amie de sa sœur Ludwika. Op.63,3 en do dièse mineur est célèbre non seulement pour la manière dont son thème mélancolique et touchant est traité en forme de canon mais aussi parce qu'il fut la cause d'une dispute entre Chopin et Giacomo Meyerbeer. Celui-ci avait fait la remarque que Chopin jouait une mesure à deux temps. Chopin nia et maintint qu'il jouait une mesure à trois temps. « Non » répliqua Meyerbeer tandis qu'il battait la mesure, « c'est une mesure à deux temps ». Ils se séparèrent en colère. Hector Berlioz avait une toute autre opinion. « Pour ainsi dire personne à part Chopin n'est capable de jouer sa musique et lui donner ce flair exceptionnel aux mille nuances... qu'il est impossible de transmettre par l'enseignement. Il y a des finesses incroyables dans ses Mazurkas ; et il est capable de les rendre encore plus intéressantes du fait qu'il les joue avec un maximum de tendresse. C'est un piano extrême où les marteaux ne font plus que caresser les cordes, de telle manière que l'on est tenté de se rapprocher de l'instrument et d'y coller son oreille, comme s'il s'agissait d'un concert de sylphides et d'elfes ».

Les op.67 et 68 furent publiés après la mort de Chopin en 1849 par son ami Julian Fontana avec l'accord de la famille du compositeur bien que Chopin ait donné l'ordre de les détruire. Johannes Brahms était paraît-il en possession d'un manuscrit de l'op.67,4 en la mineur de 1846, écrit dans la tradition du Kujawiak mélancolique. Op.68,2 en la -mineur est une œuvre de jeunesse de Chopin datant de 1826/27. Il se caractérise par le coloris slave et des trilles tourbillonnantes.

Nombre d'énigmes se sont tissées autour de l'Andantino en fa mineur op.68,4 publié à titre posthume. « Cette Mazurka est la dernière incidence musicale que Chopin nota, peu de temps avant sa mort ; il était déjà trop malade pour encore pouvoir les jouer au piano » notait Fontana. L'op.68,4 d'une tonalité élégiaque et mélancolique est pénétré d'aventures chromatiques en tout cas dans ce que l'ami de Chopin, le violoncelliste Auguste Franchomme et divers musicologues après lui, parmi eux Arthur Hedley, arrivèrent à identifier dans l'esquisse chaotique. « Senza fine » (sans fin) aurait noté Chopin à la fin de la partie centrale comme indication de jeu. Comme si cela pouvait continuer éternellement. Et c'est ce qui se passe.

« Dans quel autre contexte que celui de ces danses dans lesquelles un tel nombre d'allusions, tant d'enthousiasme dynamique et des prières muettes trouvent place ses souvenirs personnels auraient-ils mieux pu créer des fixions, capturer des scènes et des atmosphères ? » se demandait Franz Liszt dans sa biographie de Chopin de 1852.

Teresa Pieschacón Raphael

Alexandra Sostmann

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

Sostmann fait partie du cercle restreint de musiciens qui présentent dans leurs programmes une exceptionnelle gamme stylistique s'étendant du baroque au contemporain. Elle passe apparemment sans effort d'une époque à l'autre de l'histoire de la musique - en concert ou sur son CD paru en 2014 « Bach et la musique contemporaine ». Ses interprétations sensibles et intelligentes des œuvres de Bach à Xiaoyong Chen enthousiasment tant la critique que le public. On pouvait lire dans « Fono Forum » : « Musique et son » : excellent ! Dr. Thorsten Preuß de la Radio Bavaroise, plein de louanges : « Des instants magiques qui font de ce CD un fascinant voyage de découverte dans les profondeurs du temps ».

Elle apparaît en soliste et comme musicienne de chambre sur des scènes allemandes de renom comme le Konzerthaus Berlin, la Frauenkirche Dresden et au niveau international. L'orchestre symphonique de Göttingen, la KammerSymphonie Berlin, Deutsches Filmorchester Babelsberg, la Capella Istropolitana et l'Orchestra Sinfonica di Bahia Blanca sont quelque uns des nombreux orchestres qui l'accompagnent. Ses apparitions lors de divers festivals, internationaux et régionaux mais excellents comme le Schleswig-Holstein Musikfestival, le Klavier Festival Ruhr ou le Festival d'Île de France sont toujours très appréciés.

Pendant plus de dix ans elle fut membre du « Duo Villarceaux » et se consacra à la musique pour piano à deux pianos et à quatre mains. Outre des enregistrements pour la radio et la télévision il existe plusieurs publications sur CD chez Thorofon, Phoenix Edition et TYXart.

Pour Alexandra Sostmann la coopération avec des compositeurs et des artistes d'autres disciplines sont un objectif important. Ainsi elle participa à la mise en scène de « La dame aux Camélias » avec Jutta Ebnother, chorégraphe et directrice de la Compagnie Nordhausen et accompagna les danseurs sur scène au piano à queue. Le célèbre compositeur chinois Xiaoyong Chen fait partie des compositeurs avec lesquels elle collabore étroitement.




20



www.alexandra-sostmann.de

Die Realisierung dieser Einspielung wurde durch eine Crowdfunding-Kampagne bei www.startnext.com ermöglicht. Dank an alle Unterstützer, insbesondere an die Taurus Investment Holding München, Markus Pohl und viele andere.

<i>Recording:</i>	03/2017 – Friedrich-Ebert-Halle Hamburg/Germany
<i>Balance Engineer:</i>	Bernhard Hanke
<i>Concert Grand:</i>	Steinway D-274
<i>Piano Technician:</i>	Thomas Lepler – Steinway & Sons Hamburg
<i>Producer:</i>	Andreas Ziegler
<i>Artwork/Layout:</i>	gruppeblau@gmx.de
<i>Translations:</i>	EN: Susan Oswell; Ruth Baldwin (CV) FR: Lise Michel
<i>Photos:</i>	Marco Borggreve; Kaupo Kikkas (Digipack inside, Booklet); Markus Horn (Booklet Backcover)

©+© 2017 TYXart[®] Germany, Andreas Ziegler   

GTIN (EAN): 4250702800972 | ISRC: DEPU71709701 ... DEPU71709723

Ord. No. / Best.-Nr. / n° de cde / 申し込み番号: TXA17097

All rights reserved. All trademarks, logos, texts and photos are protected.

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

www.TYXart.de



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

For example: The question of whether G Song fits into the context of this CD, which accentuates the many-faceted flourishing of musical tradition, is answered by the composer Terry Riley with an »enthusiastic YES for this project«. The ear is best qualified to recognise that in Baroque Music, polyphony forms the rhythm, whereas in Minimal Music, polyrhythmic conjurs up the melody. Magnificent Baroque as well as „new“ Piano Music by Johann Sebastian Bach, Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt, Xiaoyong Chen (Premiere Recording), Terry Riley (Transcription for Piano — Premiere Recording), Henri Dutilleux and Dmitri Shostakovich.

BACH & CONTEMPORARY MUSIC
GUBAIDULINA PÄRT CHEN RILEY
DUTILLEUX SHOSTAKOVICH
ALEXANDRA SOSTMANN PIANO

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

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

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

Wunderbare Musik des Barock begegnet in dieser Einspielung neuen, zeitgenössischen Werken: Von Johann Sebastian Bach, Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt, Xiaoyong Chen (Ersteinspielung), Terry Riley (Bearbeitung für Klavier — Ersteinspielung), Henri Dutilleux und Dmitri Shostakowitsch.



LC28001
TXA17097

BACH – CHOPIN

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

01-07 French Suite No. 5 in G major BWV 816 17:57

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810 – 1849)

08 Mazurka Op. 6 No.1 in F sharp minor 03:18

09 Mazurka Op. 24 No.2 in C major 02:19

10 Mazurka Op. 17 No.4 in A minor 04:31

11 Mazurka Op. 24 No.4 in B flat minor 05:23

12 Mazurka Op. 63 No.3 in C sharp minor 02:22

13 Mazurka Op. 7 No.2 in A minor 03:30

14 Mazurka Op. 67 No.4 / in A minor / WN 60 (posthumous) 03:04

15 Mazurka Op. 50 No.3 in C sharp minor 05:45

16 Mazurka Op. 68 No.2 in A minor / WN 14 (posthumous) 03:29

17 Mazurka Op. 68 No.4 in F minor / WN 65 (posthumous) 03:30

JOHANN SEBASTIAN BACH

18-23 French Suite No. 3 in B minor BWV 814 15:58

Total time / Gesamtspielzeit / Durée totale / 総合演奏時間: 71:20

ALEXANDRA SOSTMANN PIANO

Booklet Text: DE / EN / FR (24 pages)

©+©2017 TYXart® Made in Germany www.TYXart.de



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

LC 28001

ISRC

GEMA

Order No. / Bestell-Nr. / n° de cde /
申し込み番号: TXA17097



EAN/
GTN

