

ROPA
TZ
SCHOFCK
POULENIC

Violin Sonatas



DUO
ARTDECO
WIEN

AUSTRIAN
GRAMOPHONE



Duo Artdeco Wien
Setareh Najfar-Nahvi, violin
Theresia Schumacher, piano

JOSEPH GUY ROPARTZ

(1864–1955)

Sonate en ré mineur pour violon et piano

1	Lento – Allegro moderato	11:08
2	Lento – Adagio espressivo	05:42
3	Allegro molto vivace	09:05

OTHMAR SCHOECK

(1886–1957)

Sonate für Violine und Klavier op. 16

4	I. Nicht zu langsam	05:50
5	II. Ruhig – etwas rascher	04:59
6	III. Allegro con spirito	05:40

FRANCIS POULENC

(1899–1963)

Sonate pour violon et piano

7	I. Allegro con fuoco	06:03
8	II. Intermezzo. Très lent et calme – modéré sans lenteur	05:09
9	III. Presto tragico (nouvelle version 1949)	05:50

59:31

Joseph Guy Marie Ropartz (1864–1955) had already made it to the Maître de Chapelle in Rennes when he went to the Conservatoire National Supérieur in Paris in 1885 with a law degree and his admission as a lawyer. He studied harmony with Théodore Dubois and composition with Jules Massenet. Albéric Magnard and Vincent d'Indy became important friends here. D'Indy's compositions led him to change to César Franck's composition class. In 1894 he received the call to rebuild public musical life in Nancy. He was appointed conservatory director and artistic director of the orchestra. He brings together internationally renowned musicians with local musicians. With subtle pedagogical skill, a systematic approach to the rich classical and romantic repertoire and explanations of compositional-analytical and historical backgrounds in the programs, he wins the audience over to symphonic music. He extends his repertoire to contemporary French compos-

ers who are particularly close to his heart, such as Lalo, d'Indy, Franck, Chausson, Magnard and Dukas. The number of tickets sold is increasing. He introduces a subscription system: a guarantee of a well-filled hall and financial independence for management, programming and the commitment of renowned artists.

The orchestra also feels, that it is accepted and valued by the audience and shows the highest motivation in performing the concerts at the highest professional level. Public and general rehearsals by subscription and ticket sales offer additional incentive and income. The hall is constantly sold out. The demand for seats exceeds the supply. Ropartz conducts his symphony concerts himself. Unknown composers may conduct their works in the premiere themselves. Renowned and unknown soloists are made equally known to the audience in Nancy. Ropartz initiated five festivals: in 1895 and 1897 the focus was on the work of Vincent d'Indy, the 1896 season was dedicated to Jules Massenet, and in 1905 and 1911 Ropartz paid reverence to his esteemed colleague Wagner, whom he had visited during the Bayreuth Festival.

A new organ designed by the Cavallé-Col company in 1898 made it possible for Bach's organ and cantata works to enter local musical life. On 5 March 1899, Ropartz performed Beethoven's Ninth Symphony, rarely performed in Paris, together with the most eager regional amateur singers in the sold-out Salle Poiré, which had 1113 seats. A groundbreaking event of the century for Bach's *St. John Passion* is the first complete performance in France on 16 March 1902. The audience travels from Paris to Nancy. The recall of Ropartz from Nancy to Strasbourg in order to take over the management and setting-up of the Strasbourg Conservatoire from 1919 to 1929 is very much deplored. Ropartz's greatest desire was that musicians, students and the public identify themselves as much as possible with the "living with music". In his compositions, too, he draws on the musical material of the people. Just as his sacred works strive for a very direct relationship to popular spirituality, so introduces his "Sonate en ré" composed in 1907 also a Breton folk way in the meditative style and anchors his contemporary adaptation of a traditional theme in the midst of lived musical

customs. The well-known, cyclically recurring melody creates a transparent and at the same time compact, comprehensible musical texture. Unusual harmonic constructs and colourings and diverse rhythmic structures alienate the familiar, but also lead the composition back to its origin.

This sonata is dedicated to the Belgian violinist Eugène Ysaÿe (and his pianist Raoul Pugno). Since 1884 Ropartz and Ysaÿe had been friends for life.

One of his classmates reports about **Othmar Schoeck's** (1886–1957) piano playing: "We could hardly wait until our teacher put away his violin and called Schoeck to the piano. Was it the same boy who could play such delicate, enchanting melodies with his otherwise firm hands? His eyes had to be seen! They became very deep and dark when he fantasized. Little by little they flashed; then thundering chords broke loose, which we listened to spellbound. We didn't yet know the word 'revelation' then." Schoeck's theory teacher Lothar Kemper states: "In the years in which he received my theory

lessons, Mr Schoeck has often given evidence of his very special gift for composition, which entitles him to the most beautiful hopes.” By 1907 numerous songs, some orchestral, chamber music and choral works had already been written. In April 1907 Max Reger invited him to his newly opened composition class in Leipzig. A young violinist, Stefi Geyer, had already once “inspired Schoeck to the innermost” in Zurich. On 26 November 1907 she, a Hungarian wunderkind, one of the most sought-after violinists of her generation, performed at the Gewandhaus in Leipzig. She was pupil of Jenö Houbay, who later worked in Brussels. “Lately my idol, the fine Stefi Geyer, was here; she played wonderfully and delighted me more than ever. The rest is silence! I’d love to get to know her.” Schoeck and Stefi Geyer met again on the occasion of a concert in Graubünden on 21 July 1908. “It was no wonder to fall in love with her. She was a pretty, graceful girl who knew how to move so beautifully and how to walk so beautifully ...” Schoeck – as well as Bartók – were in love with her. After a first album page for violin and piano from August 1908, with which Schoeck court-

ed Stefi Geyer, he arranged a youth work in the winter of 1908, namely a violin sonata in D major, which he wrote at the age of about 19. “The piece shows that even at a young age I attached great importance to lead the voices independently. As far as I can remember, I wrote the piece in the first year of the Conservatory, about at the same time as the Schilflieder and the symphonic poem. I later donated the manuscript to Stefi Geyer. With her I played the sonata several times ...” On 13 January 1909, he reported that he had finished the 2nd movement for the violin sonata and had torn it apart in a fit of rage – it was too “beautiful” for him. On January 26, he then lets Fritz Brun know: “My 2nd movement is finished and gives me pleasure, because I think it is the best thing I have perpetrated in this way. Because when I write sonatas it is actually a small crime!” – and informs his mother on 28 January: “My 2nd movement came off excellently. The third one will also be ready soon.” In May 1909, after a performance of the Violin Sonata op. 16, brother Walter wrote: “The Violin Sonata, performed by Mr. de Boer, Zurich’s concertmaster, was a great perfor-

mance. Everything was there: splendid tone, virtuoso technique, sensation and deepening. Everybody was overwhelmed about the players and the composition. The only mistake was that the pianist Othmar, in the last movement, a frantic speed, was unable to keep up with the violinist’s technique. Here and there, the use of the pedal was no longer discrete enough to hide the technique and blurred some passages that would have been impeccable anyway.” Arthur Honegger, then a student at the Zurich Conservatory and a pupil of Willem de Boer, reports: “I was immediately enchanted by the poetry and undeniable charm that emanated from his melodies. Directly after the concert, Willem de Boer introduced me to Schoeck, to whom I addressed stuttering congratulations. I have still fresh in my memory the smile, the flashing of his blue gaze and the warm handshake with which he thanked me.” Schoeck, who said he “always let the ear decide” when he revised his works, expressed himself about music: it meant something to him only “when it moves me inwardly. When I listen to real music, I forget the creator of the work and, basically, that I listen to music.

Genuine music lifts me out of the everyday state into a higher form of being. ... One cannot produce music like, for example, a machine. Honegger maintained that. ... The few Mozart says about music, is spoken from my heart ... The last movement of the ‘Jupiter Symphony’ contains everything! It contains the whole history of music: Old, contemporary and forward-looking, which even gives a hint of Brahms”. Even in the obituaries compagons like Walter Geiser expressed: “In his musical language he has found his way from the narrowness of the provincial to the vastness of the human universal.” and Albin Zollinger: “There are again crowds of people who remember that in the spiritual of our existence it cannot go forward, it can only go inwards, inwards into the inscrutability of the soul, from whose side alone the eternal touches us.”

Francis Jean Marcel Poulenc (1899–1963) was a member of the “Groupe des Six”/“Les Jeunes”, a group of students who sympathized with each other without any particular aesthetic similarities. The French Composers’ Union rejected both the sound ideal of late Roman-

ticism and “Debussyist Impressionism”. Dadaism and surrealism among the associated painters such as Picasso, Braque and the poets Cocteau and Breton found their breeding ground here. Poulenc’s idea of contemporary, new music was the greatest possible naturalness and transparency, music for everyday use, short and concise, accessible on an intuitive and non-intellectual level; he preferred charming vulgarity and a beautiful melody to artificial sentimentalism and complicated harmony. He remains attached to tonality without revolutionizing it. He was satisfied with the harmonies of “other people’s chords”. He saw composing as an expression of his own personality. A composer should not follow fashion trends, only to give himself avantgardistic. Like Ropartz, he also finds his musical material in folk music. Mozart, Mussorgski, Satie, Chabrier and Stravinsky are among his idols. The melody and the human voice fascinate and inspire him to countless songs and important vocal works. With the burdens of the Second World War, the retreat from the beloved Paris to the country estate in Noizay, he buried himself in his com-

position work. He sees composing more as a craft than an art. And it is for him – apart from his friends – the most important emotional support and an opportunity to profess his French “résistance” in order to endure the retreat caused by the war. Federico Garcia Lorca is one of the poets that Poulenc esteems. In addition to some of his poetry settings, Poulenc dedicated the violin sonata commissioned by Ginette Neveu (1919–1949), the youngest French world-class violinist, to him. Poulenc had already destroyed three previous commissioned works by other violinists. “Ce n’est pas dans mes cordes,” he jokes about himself. The differences between the two instruments seem insurmountable to him. The only solution to the problem was strict equal treatment of the two. The never-ending melody lines of the French violin sonatas of the 19th century are repugnant to him. The Primadonna violin and the piano arpeggiating under it cause him nausea. He takes Brahms and Debussy as his role models. Since the classics, they are the only ones who have successfully mastered the problem of equality. Neveu’s request for a violin sonata could not be

resisted by Poulenc; he began working in September 1942, finished it at Easter 1943 and wrote “Le monstre est au point!” to his friend, the music ethnologist André Schaeffner. Many years later he still insists that the sonata has failed, especially the artificially pathetic tone of the finale. “A mediocre Poulenc,” he called his own sonata. Its only merit lies in the dedication to Lorca – the Intermezzo carries his quote “La guitare fait pleurer les songes” – and in Neveu’s suggestions for valuable playing and sound characteristics. “I first composed a kind of Andante-cantilena, with a Spanish touch. Then, as the finale, I imagined a Presto tragico, whose rhythmic, vital momentum would be suddenly broken by a slow, tragic coda. A first, flamboyant sentence would have to set the mood. All this led to nothing great. Actually, her (Neveu’s) genius was the reason why I didn’t recognize the shortcomings of the sonata at the time.” After a preview in the Paris Salon of the Comtesse Marie-Blanche de Polignac, the sonata was officially premiered on 21 June 1943 in the concert series “La Pleiade”, initiated by the French publisher Gaston Gallimard and cultivated for the benefit

of contemporary French poets and composers, with Ginette Neveu and Poulenc himself – an excellent pianist – at the piano.

The tragic fate of the dedicatee may have led Poulenc to revise the third movement. As an exceptional talent of 15 years, she had already won the Warsaw Henryk Wieniawski Competition – David Oistrach, eleven years older, was inferior to her as the second laureate – and has been on the way to a world career ever since. As a soloist in great demand everywhere, concerts in the USA were now also planned. Her brother Jean was to accompany her there as a pianist. Air France’s night flight 009 from Paris to New York crashed on 28 October 1949 during a stopover in the Azores, because the pilot mistook the runways of two neighbouring islands during a visual flight. Nobody survived. Among the passengers were Ginette Neveu, her brother Jean, the professional boxer Marcel Cerdan (Edith Piaf’s lover) and also the then world-famous painter and fashion designer Bernard Boutet de Monvel, nephew of Poulenc’s former piano teacher Cécile Boutet de Monvel.

time member of the Tonkünstler Chamber Orchestra, the Vienna Kammeroper, the 1st Women's Chamber Orchestra of Austria and the "Ensemble 86" for contemporary music. She worked with renowned conductors such as Claudio Abbado and Sir Neville Mariner.

Setareh Najfar-Nahvi began her violin studies at the Tehran Conservatory and was a member of the Tehran Radio Orchestra and the Tehran Symphony Orchestra from 1978 to 1983. From 1984 she continued her concert studies at the Vienna University of Music with Prof. Michael Schnitzler. From 1987 to 1989, she received a scholarship from the Austrian Ministry of Culture. Solo and chamber music activities have taken her to several European countries, including Germany, Denmark, Belgium, Italy, the Netherlands, Switzerland and France.

An intensive engagement with contemporary music was followed by collaborations and world premieres of several works by composers such as Karlheinz Essl, Reza Najfar, Martin Lichtfuss and Norbert Zehm. Setareh Najfar-Nahvi was a long-

The CD "Female Composers, Pieces for Violin and Piano" was released in July 2016 and had positive reactions from the media and the public. In November 2017 a second CD entitled "Exiled Music" with works by Erich Wolfgang Korngold, Nikolai Roslawez, Reza Najfar, Alfred Schnittke and Egon Wellesz was released under the Austrian Gramophone label.

The CD was generously supported by the Egon-Wellesz-Fonds. Both the CD "Female Composers, Pieces for Violin and Piano" and "Exiled Music" have been broadcast on radio in different programmes on Ö1, Radio Klassik and SR2, among others.

Currently Setareh Najfar-Nahvi devotes her time to the performance of chamber music, focusing on rarely played literature for violin and piano together with

pianist Theresia Schumacher. Setareh Najfar-Nahvi and Theresia Schumacher perform together under the name of "Duo Artdeco Wien". She plays a Celeste Farotto violin from 1939.

setarehnajfar.com

Theresia Schumacher received her first piano lessons at the age of four from her father. She continued her private lessons with Inge Rosar. Her teachers at the Hochschule für Musik in Saarbrücken were Prof. Walter Blankenheim and Prof. Bernd Glemser. In 1993 she completed her studies and taught at the Kreismusikschule Obernburg/Main. From 1995 to 2009 she worked as a piano teacher, chamber music partner and music therapist in Linz/Donau, Düsseldorf/Rhein, Basel (Switzerland) and finally in Vienna. Since 2010 she has been working with the violinist Setareh Najfar-Nahvi in the "Duo Artdeco Wien". Some of their programs are recorded on CD. Thus "Female Composers" (2016) and "Exiled Music" (2017) are in demand in radio features of international radio stations as well as at festivals at home and abroad.

In 2017 they gave a guest performance in the "Ensemble Triophonus Viennensis" with a newly arranged and staged world premiere of Erich Wolfgang Korngold's ballet pantomime *Der Schneemann* in the Brahmsaal of the Musikverein Vienna. Their greatest attention is paid to rarely played and sometimes forgotten duo literature.

theresiaschumacher.at

Joseph Guy Marie Ropartz (1864–1955) hatte es in Rennes bereits zum Maître de Chapelle gebracht, als er 1885 mit abgeschlossenem Jurastudium und der Zulassung als Rechtsanwalt ans Conservatoire National Supérieur nach Paris ging. Bei Théodore Dubois studiert er Harmonielehre, bei Jules Massenet das Fach Komposition. Albéric Magnard und Vincent d'Indy werden ihm hier wichtige Freunde. D'Indys Kompositionen veranlassen ihn zum Wechsel in César Francks Kompositionsklasse. 1894 erhält er den Ruf zum Wiederaufbau des öffentlichen Musiklebens in Nancy. Ihm wird die Konservatoriumsleitung und die Funktion des künstlerischen Orchesterleiters übertragen. Er bringt international renommierte

mit regional ansässigen Musikern zusammen. Mit feinsinnigem pädagogischem Geschick, einer systematischen Annäherung an das reichhaltige klassische und romantische Repertoire und Erklärungen zu kompositionsanalytischen und historischen Hintergründen in den Programmheften gewinnt er das Publikum für die symphonische Musik. Das Repertoire erweitert er bis hin zu den zeitgenössischen französischen Komponisten, die ihm besonders am Herzen liegen, wie etwa Lalo, d'Indy, Franck, Chausson, Magnard, Dukas. Die Verkaufszahlen der Eintrittskarten potenzieren sich. Er führt ein Abonnementsystem ein: Garantie für einen gut gefüllten Saal und finanzielle Unabhängigkeit im Management wie auch in der Programmgestaltung und im Engagement renommierter Künstler. Auch das Orchester spürt seine Akzeptanz und Wertschätzung unter der Hürschschaft und zeigt höchste Motivation in der Darbietung der Konzerte auf höchstem professionellem Niveau. Öffentliche Proben und Generalproben im Abonnement und Kartenverkauf bieten zusätzlichen Anreiz und zusätzliche Einnahmen. Der Saal ist immer ausverkauft. Die Nachfrage nach

Plätzen ist größer als das Angebot. Ropartz dirigiert seine Symphoniekonzerte selbst. Noch unbekannte Komponisten dürfen ihre Werke in der Uraufführung selber dirigieren. Renommierte und unbekannte Solisten werden dem Publikum in Nancy gleichermaßen bekannt gemacht. Ropartz initiiert fünf Festivals: 1895 und 1897 steht das Werk von Vincent d'Indy im Mittelpunkt, die Saison 1896 ist Jules Massenet gewidmet, 1905 und 1911 er bietet Ropartz dem hochverehrten Kollegen Wagner seine Reverenz, den er im Rahmen der Bayreuther Festspiele aufgesucht hatte. Eine neue Orgel der Firma Cavaillé-Col in 1898 ermöglicht den Einzug von Bachs Orgel- und Kantatenwerk ins lokale Musikleben. Am 5. März 1899 führt Ropartz Beethovens Neunte Symphonie, in Paris nur selten gespielt, unter Aufbietung aller verfügbaren professionellen Musiker, gemeinsam mit den eifrigsten regionalen Laiensängern in der 1113 Plätze zählenden, ausverkauften Salle Poirel auf. Ein für Bachs Johannespassion bahnbrechendes Jahrhundertereignis ist die am 16. März 1902 aufsehenerregende, frankreichweite erste Komplettaufführung. Das Publikum reist hierzu von

Paris in die Provinz nach Nancy. Die Abberufung Ropartz' aus Nancy nach Straßburg, um dort von 1919 bis 1929 die Leitung und den Aufbau des Straßburger Konservatoriums zu übernehmen, löst allergrößtes Bedauern aus. Ropartz' wichtigstes Anliegen war eine größtmögliche Identifikation der Musiker, Studenten und des Publikums mit dem „Leben mit Musik“. Auch in seinen Kompositionen greift er auf das im Volk lebendige musikalische Material zurück. So wie seine geistlichen Werke einen ganz unmittelbaren Bezug zur volkstümlichen Spiritualität anstreben, so leitet auch eine volkstümliche bretonische Weise im getragenen meditativen Duktus seine 1907 komponierte „Sonate en ré“ ein und verankert seine zeitgenössische Bearbeitung eines traditionellen Themas mitten im gelebten musikalischen Brauchtum. Die bekannte, zyklisch wiederkehrende Melodie schafft ein transparentes und gleichzeitig kompaktes, nachvollziehbares musikalisches Gewebe. Ungewohnte harmonische Konstrukte und Färbungen und vielfältige rhythmische Strukturen verfremden das Bekannte, führen die Komposition aber auch wieder zu ihrem Ursprung zurück.

Diese Sonate ist dem belgischen Geiger Eugène Ysaye (und dessen Pianisten Raoul Pugno) gewidmet. Seit 1884 waren Ropartz und Ysaye auf Lebenszeit freundschaftlich verbunden.

Über **Othmar Schoecks** (1886–1957) Klavierspiel berichtet eine seiner Mitschülerinnen: „Wir konnten es kaum erwarten, bis unser Lehrer seine Geige weglegte und Schoeck ans Klavier rief. War das derselbe Bub, der mit seinen sonst fest zupackenden Händen solch zarte, zauberhafte Melodien spielen konnte? Seine Augen musste man dabei sehen! Ganz tief und dunkel wurden sie, wenn er phantasierte. Nach und nach blitzten sie auf; dann brachen donnernde Akkorde los, denen wir gebannt lauschten. Das Wort ‚Offenbarung‘ kannten wir damals noch nicht.“ Schoecks Theorielehrer Lothar Kempter stellt fest: „Herr Schoeck hat in den Jahren, in denen er meinen Theorieunterricht erhielt, des öfteren Beweise von seiner ganz besonderen Kompositionsgabe abgelegt, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigten.“ Bis 1907 lagen bereits zahlreiche Lieder, einige Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke vor.

Im April 1907 lud Max Reger ihn in seine soeben eröffnete Kompositionsklasse nach Leipzig ein. Eine junge Geigerin, Stefi Geyer, hatte Schoeck in Zürich bereits einmal „bis ins Innerste begeistert“. Am 26. November 1907 trat sie, ein ungarisches Wunderkind, Schülerin des später in Brüssel wirkenden Jenő Houbay, eine der gefragtesten Geigerinnen ihrer Generation, im Leipziger Gewandhaus auf. „Letzthin war mein Schwarm, die feine Stefi Geyer hier; sie spielte wundervoll und hat mich mehr denn je entzückt. Der Rest ist Schweigen! Zu gern möchte ich sie kennenlernen.“ Anlässlich eines Konzertes in Graubünden am 21. Juli 1908 begegneten sich Schoeck und Stefi Geyer wieder. „Es war kein Wunder, wenn man sich in sie verliebte. Sie war ein hübsches, anmutiges Mädchen, das sich so schön zu bewegen wusste und das so schön zu gehen verstand ...“ Schoeck – wie auch Bartók – waren in sie verliebt. Nach einem ersten „Albumblatt“ vom August 1908 für Violine und Klavier, mit dem Schoeck um Stefi Geyer wirbt, bearbeitet er im Winter 1908 ein Jugendwerk, nämlich eine Violinsonate in D-Dur, die er im Alter von etwa 19 Jahren schrieb. „Das Stück zeigt,

dass ich schon in jungen Jahren darauf bedacht war, die Stimmen selbständig zu führen. Ich schrieb das Stück, soweit ich mich erinnere, im ersten Konservatoriumsjahr etwa gleichzeitig mit den Schilfliedern und der sinfonischen Dichtung. Das Manuskript schenkte ich später Stefi Geyer. Mit ihr zusammen spielte ich die Sonate verschiedene Male ...“ Am 13. Januar 1909 berichtet er noch, dass er den 2. Satz zur Violinsonate fertig hatte und ihn dann in einem Wutanfall zerrissen habe – er war ihm zu „schön“. Am 26. Januar lässt er dann Fritz Brun wissen: „Mein 2ter Satz ist fertig und macht mir Freude, denn ich glaube, es ist das Beste was ich in dieser Art verbrochen habe. Denn wenn ich Sonaten schreibe ist es eigentlich doch ein kleines Verbrechen!“ – und informiert seine Mutter am 28. Januar: „Mein 2ter Satz ist mir trefflich geraten. Der 3te ist auch bald fertig.“ Im Mai 1909, nach einer Aufführung der Violinsonate op. 16, schreibt Bruder Walter: „Eine Primaleistung war die Violinsonate, vorgetragen durch Herrn de Boer, dem Zürcher Konzertmeister. Alles war da: Prächtiger Ton, spielende Technik, Empfindung und Vertiefung. Alles war paff

über Spieler und Komposition. Der einzige Fehler war, dass der Klavierspieler Othmar im letzten Satze, ein rasendes Tempo, dem Geiger in der Technik nicht gewachsen war. Das Pedal hat hie und da, wo es der Technik zuliebe nicht mehr ganz diskret sein durfte, Stellen verwischt, die jedenfalls tip top geklungen hätten.“ Arthur Honegger, seinerzeit Student am Zürcher Konservatorium und Schüler von Willem de Boer, berichtet: „Ich war augenblicklich bezaubert von der Poesie und dem nicht zu bestreitenden Charme, die von seinen Melodien ausströmten. Unmittelbar nach dem Konzert stellte mich Willem de Boer Schoeck vor, an den ich stotternde Glückwünsche richtete. Ich habe ein Lächeln, das Aufblitzen seines blauen Blicks und den herzlichen Händedruck, mit dem er mir dankte, noch frisch im Gedächtnis.“ Schoeck, der nach eigenen Aussagen „stets das Ohr entscheiden“ ließ, wenn er seine Werke überarbeitete, äußerte sich über Musik: Sie bedeutete ihm nur etwas, „wenn sie mich innerlich bewegt. Beim Anhören echter Musik vergesse ich den Schöpfer des Werkes und im Grunde auch, dass ich Musik höre. Echte Musik hebt mich aus dem Alltags-

zustand heraus in eine höhere Form des Seins. ... Man kann Musik nicht herstellen wie zum Beispiel eine Maschine. Honegger hat das behauptet. ... Das wenige, was Mozart über Musik sagt, ist mir aus dem Herzen gesprochen ... Im letzten Satz der ‚Jupiter-Sinfonie‘ ist alles drin! Die ganze Musikgeschichte ist darin enthalten: Altes, Zeitgenössisches und Zukunftsweisendes, das sogar schon Brahms ahnen lässt!“ Auch in den Nachrufen äußern sich Weggefährten wie Walter Geiser: „In seiner musikalischen Sprache hat er den Weg gefunden aus der Enge des Provinziellen zur Weite des menschlichen Allgemeingültigen.“ und Albin Zollinger: „Es gibt wieder Menschenmengen, die sich darauf besinnen, dass es im Geistigen unseres Daseins nicht vorwärts, nur einwärts gehen kann, einwärts in die Unergründlichkeit der Seele, von deren Seite allein uns das Ewige berührt.“

Francis Jean Marcel Poulenc (1899–1963) war Mitglied der „Groupe des Six“/„Les Jeunes“, eine miteinander sympathisierende Studentengruppierung ohne ausgesprochen ästhetische Gemeinsamkeiten. Der französische Kompo-

nistenbund lehnte sowohl das Klangideal der Spätromantik als auch den „debussyistischen Impressionismus“ ab. Dadaismus und Surrealismus unter den angeschlossenen Malern wie Picasso, Braque und den Dichtern Cocteau, Breton fanden hier ihren Nährboden. Poulencs Vorstellung einer zeitgemäßen, neuen Musik war eine größtmögliche Natürlichkeit und Transparenz, Musik für den täglichen Gebrauch, kurz und bündig, zugänglich auf einer intuitiven und nicht intellektuellen Ebene; charmante Vulgarität und eine schöne Melodie seien ihm lieber als künstliche Gefühlsduselei und komplizierte Harmonik. Er bleibt der Tonalität verbunden, ohne sie zu revolutionieren. Mit den Harmonien „anderer Leute Akkorde“ war er zufrieden. Das Komponieren sah er als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit. Ein Komponist sollte sich nicht nach Modeerscheinungen richten, nur, um sich anvatgardistisch zu geben. Wie Ropartz findet auch er sein musikalisches Material in der Volksmusik. Mozart, Musorgski, Satie, Chabrier und Stravinsky gehören zu seinen Vorbildern. Die Melodie und die menschliche Stimme faszinieren und inspirieren ihn zu unzähligen Lie-

dern und bedeutenden Vokalwerken. Mit den Belastungen des 2. Weltkriegs, dem Rückzug aus dem geliebten Paris auf den Landsitz in Noizay vergräbt er sich in seine Kompositionsarbeit. Das Komponieren sieht er eher als ein Handwerk denn als eine Kunst. Und es ist ihm selbst – neben den Freunden – der wichtigste emotionale Halt und eine Möglichkeit, sich zur französischen „résistance“ zu bekennen, um die kriegsbedingte Zurückgezogenheit zu ertragen. Federico Garcia Lorca ist einer der Dichter, die Poulenc hochschätzt. Neben einigen seiner Gedichtvertonungen widmet Poulenc ihm die Violinsonate, die Ginette Neveu (1919–1949), die jüngste französische Weltklassegeigerin, in Auftrag gegeben hatte. Drei vorangegangene Auftragswerke anderer Geigerinnen hatte Poulenc bereits vernichtet. „Ce n’est pas dans mes cordes“, scherzt er über sich selbst. Die Verschiedenheit der beiden Instrumente scheinen ihm unüberwindbar. Die einzige Lösung des Problems sei die strikte Gleichbehandlung beider. Nicht enden wollende Melodielinien der französischen Violinsonaten des 19. Jh. sind ihm zuwider. Die Primadonna-Violine und das darunter arpeggierende Kla-

vier verursachen ihm Übelkeit. Brahms und Debussy nimmt er zum Vorbild. Seit den Klassikern seien sie die einzigen, die die Gleichberechtigungsproblematik erfolgreich bewältigt haben. Neveus Anfrage für eine Violinsonate kann Poulenc nicht widerstehen, beginnt im September 1942 mit der Arbeit, beendet sie zu Ostern 1943. „Le monstre est au point!“, schreibt er an seinen Freund, den Musikethnologen André Schaeffner. Noch viele Jahre später besteht er darauf, dass die Sonate misslungen sei, insbesondere der künstlich pathetische Tonfall des Finales. „Ein mittelmäßiger Poulenc“, bezeichnete er seine eigene Sonate. Ihr einziger Verdienst liege in der Widmung an Lorca – das Intermezzo trägt dessen Zitat „La guitare fait pleurer les songs“ – und in Neveus Anregungen zu wertvollen spiel- und klangtechnischen Besonderheiten. „Ich komponierte zunächst eine Art cantables Andante, spanisch angehaucht. Dann, als Finale, stellte ich mir ein Presto tragico vor, dessen rhythmischer, vitaler Schwung würde jäh zerbrochen von einer langsamen, tragischen Coda. Ein erster, aufbrausender Satz müsste die Stimmung festlegen. All das führte zu nichts

Großem. Eigentlich war ihr (Neveu) Genie sogar die Ursache dafür, dass ich die Mängel der Sonate seinerzeit nicht erkannte.“ Nach einer Vorpremiere im Pariser Salon der Comtesse Marie-Blanche de Polignac kommt die Sonate am 21. Juni 1943 in der von dem französischen Verleger Gaston Gallimard initiierten und zugunsten der zeitgenössischen französischen Dichter und Komponisten gepflegten Konzertreihe „La Pléiade“ zur offiziellen Uraufführung mit Ginette Neveu und Poulenc selbst – ein ausgezeichnete Pianist – am Klavier.

Das tragische Schicksal der Widmungsträgerin mag Poulenc zur Überarbeitung des dritten Satzes bewegt haben. Als 15-jährige Ausnahmebegabung hatte sie bereits den Warschauer Henryk-Wieniawski-Wettbewerb gewonnen – David Oistrach, um elf Jahre älter, war ihr als 2. Preisträger unterlegen – und befand sich seither auf dem Weg zu einer Weltkarriere. Als überall begehrte Solistin waren nun auch Konzerte in den USA geplant. Ihr Bruder Jean sollte sie als Pianist dorthin begleiten. Der Nachtflug 009 der Air France von Paris nach New York verunglückte am

28. Oktober 1949 beim Zwischenstopp in den Azoren, weil der Pilot beim Sichtflug die Landebahnen zweier benachbarter Inseln verwechselte. Niemand überlebte. Unter den Passagieren befanden sich Ginette Neveu, ihr Bruder Jean, der Profiboxer Marcel Cerdan (Edith Piafs Geliebter) und auch der damals weltberühmte Maler und Modedesigner Bernard Boutet de Monvel, Neffe von Poulencs früherer Klavierlehrerin Cécile Boutet de Monvel.



SETAREH
NAJFAR-NAH
AR-NAH
AR-NAH
AR-NAH

Setareh Najfar-Nahvi begann ihr Geigenstudium am Teheraner Konservatorium und war von 1978 bis 1983 Mitglied des Teheraner Rundfunkorchesters und bei den Teheraner Symphonikern. Ab 1984 setzte sie ihr Konzertfachstudium an der Wiener Musikuniversität bei Prof. Michael Schnitzler fort. Von 1987 bis 1989 erhielt sie ein Stipendium des österreichischen Kulturministeriums. Solo- und Kammermusiktätigkeiten führten sie in mehrere Länder Europas, darunter Deutschland, Dänemark, Belgien, Italien, die Niederlande, die Schweiz und Frankreich. Einer intensiven Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik folgten Zusammenarbeiten und Uraufführungen mehrerer Werke von Komponisten wie Karlheinz Essl, Reza Najfar, Martin Lichtfuss

und Norbert Zehm. Setareh Najfar-Nahvi war langjähriges Mitglied des Tonkünstler Kammerorchesters, der Wiener Kammeroper, des 1. Frauen Kammerorchesters Österreichs und beim „Ensemble 86“ für zeitgenössische Musik. Sie arbeitete mit anerkannten Dirigenten wie Claudio Abbado und Sir Neville Mariner zusammen. Im Juli 2016 wurde die CD „Female Composers, Pieces for Violin and Piano“ veröffentlicht und stieß auf positive Reaktionen von Medien und dem Publikum.

Im November 2017 wurde eine zweite CD mit dem Titel „Exiled Music“ mit Werken von Erich Wolfgang Korngold, Nikolai Roslawez, Reza Najfar, Alfred Schnittke und Egon Wellesz unter dem Label Austrian Gramophone veröffentlicht. Die CD wurde vom Egon-Wellesz-Fonds großzügig unterstützt. Sowohl die CD „Female Composers, Pieces for Violin and Piano“ als auch „Exiled Music“ wurden im Rahmen von unterschiedlichen Sendungen u.a. auf Ö1, Radio Klassik und SR2 ausgestrahlt. Zur Zeit widmet Setareh Najfar-Nahvi ihre Zeit der Aufführung von Kammermusik, mit Fokus auf selten gespielter Literatur für Violine und Klavier

gemeinsam mit der Pianistin Theresia Schumacher. Setareh Najfar-Nahvi und Theresia Schumacher treten gemeinsam unter dem Namen „Duo Artdeco Wien“ auf. Sie spielt auf einer Celeste Farotto Violine aus dem Jahr 1939.

setarehnajfar.com

Theresia Schumacher erhielt ihren ersten Klavierunterricht im Alter von vier Jahren von ihrem Vater. Bei Inge Rosar setzte sie den Privatunterricht fort. An der Hochschule für Musik in Saarbrücken waren Prof. Walter Blankenheim und Prof. Bernd Glemser ihre Lehrer. 1993 schloss sie das Studium ab und unterrichtete an der Kreismusikschule Obernburg/Main. Von 1995 bis 2009 war sie als Klavierlehrerin, Kammermusikpartnerin und Musiktherapeutin tätig in Linz/Donau, Düsseldorf/Rhein, Basel (Schweiz) und schließlich in Wien. Seit 2010 pflegt sie mit der Geigerin Setareh Najfar-Nahvi das „Duo Artdeco Wien“. Einige ihrer Programme sind auf CD eingespielt. So sind „Female Composers“ (2016) und „Exiled Music“ (2017) sowohl in Radiofeatu-

res internationaler Rundfunkanstalten als auch bei Festivals im In- und Ausland gefragt. Im Ensemble Triophonus Viennensis gastierten sie 2017 mit einer neu arrangierten und neu inszenierten Welturaufführung von Erich Wolfgang Korngolds Ballett-Pantomime Der Schneemann im Brahmsaal des Musikverein Wien. Ihre größte Aufmerksamkeit legt auch sie auf selten gespielte und teilweise in Vergessenheit geratene Duolliteratur.

theresiaschumacher.at

Joseph Guy Marie Ropartz (1864–1955) avait déjà fait son entrée comme Maître de Chapelle de Rennes lorsqu'il entra au Conservatoire National Supérieur de Paris en 1885 avec une licence en droit et une admission comme avocat. Il étudie l'harmonie avec Théodore Dubois et la composition avec Jules Massenet. Albéric Magnard et Vincent d'Indy y sont devenus des amis importants pour lui. Les compositions de d'Indy l'amènent à passer dans la classe de composition de César Franck. En 1894, il reçoit l'appel à reconstruire la vie musicale publique à Nancy. Il est

nommé directeur du conservatoire et directeur artistique de l'orchestre. Il réunit des musiciens de renommée internationale avec des musiciens locaux. Grâce à ses subtiles compétences pédagogiques, à son approche systématique du riche répertoire classique et romantique et à l'explication des contextes analytiques et historiques des compositions dans les programmes, il conquiert le public pour la musique symphonique.

Il étend le répertoire à des compositeurs français contemporains qui lui tiennent particulièrement à cœur, tels que Lalo, d'Indy, Franck, Chausson, Magnard et Dukas. Le nombre de billets vendus augmente. Il introduit un système d'abonnement qui donne la garantie d'une salle bien remplie et d'une indépendance financière en termes de gestion, de programmation et d'engagement d'artistes de renom. L'orchestre, qui ressent également l'acceptation et l'estime que lui témoigne le public, fait preuve de la plus grande motivation et donne des concerts au plus haut niveau professionnel. Les répétitions publiques et générales par abonnement et la vente de billets offrent

des incitations et des revenus supplémentaires. Le hall est toujours complet. La demande de sièges dépasse l'offre. Ropartz dirige lui-même ses concerts symphoniques. Les compositeurs encore inconnus peuvent diriger eux-mêmes leurs œuvres lors de la première. Des solistes connus et inconnus sont présentés de la même manière au public nancéen. Ropartz initia cinq festivals : en 1895 et en 1897, l'accent fut mis sur l'œuvre de Vincent d'Indy, la saison 1896 fut consacrée à Jules Massenet, et en 1905 et en 1911 Ropartz rendit hommage à son estimé collègue Wagner, auquel il avait rendu visite pendant le Festival de Bayreuth. Un nouvel orgue fabriqué par Cavaillé-Col en 1898 permet aux œuvres pour orgue et aux cantates de Bach d'entrer dans la vie musicale locale. Le 5 mars 1899, Ropartz interprète la Neuvième Symphonie de Beethoven, rarement jouée à Paris, avec les chanteurs amateurs régionaux les plus enthousiastes et tous les musiciens professionnels disponibles, dans la salle Poirel – de 1113 places – comble. Un événement séculaire marquant du siècle pour la « Passion selon Saint-Jean » de Bach est la première représentation com-

plète sensationnelle tenue en France le 16 mars 1902. Le public voyage de Paris à Nancy. Le rappel de Ropartz de Nancy à Strasbourg, pour y prendre la direction et mettre sur pied le Conservatoire de Strasbourg de 1919 à 1929, suscite de grands regrets. La principale préoccupation de Ropartz était de faire en sorte que les musiciens, les étudiants et le public s'identifient le plus possible à l'idée de « vivre avec la musique ». Dans ses compositions aussi, il puise dans le matériel musical vivant du peuple. De même que ses œuvres sacrées s'efforcent d'établir un rapport très direct avec la spiritualité populaire, sa « Sonate en ré » composée en 1907 présente une approche folklorique bretonne dans le style méditatif et ancre son adaptation contemporaine d'un thème traditionnel au milieu des coutumes musicales vécues. La mélodie bien connue et cycliquement récurrente crée un tissu musical transparent et en même temps compact et compréhensible. Des constructions et des colorations harmoniques inhabituelles et des structures rythmiques diverses aliènent le familier, mais ramènent aussi la composition à son origine.

Cette sonate est dédiée au violoniste belge Eugène Ysaye (et à son pianiste Raoul Pugno). Ropartz et Ysaye ont été amis à partir de 1884 et le sont restés toute la vie.

La pratique du piano d'**Othmar Schoeck** (1886–1957) est racontée par une de ses camarades de classe : « Nous avions hâte que notre professeur range son violon et appelle Schoeck au piano. Était-ce le même garçon qui pouvait jouer des mélodies aussi délicates et envoûtantes avec ses mains si fermes ? Il fallait voir ses yeux ! Ils devenaient très profonds et sombres quand il se laissait aller à son imagination. Peu à peu, ils jetaient des éclairs de lumière, puis des accords tonitruants se déchaînaient, et nous écoutions envoûtés. À l'époque nous ne connaissions pas encore le mot « révélation ». » Lothar Kempter, professeur de théorie chez Schoeck, déclare : « Au cours des années où il a reçu mes cours théoriques, M. Schoeck a souvent montré son don très particulier pour la composition, lui donnant droit aux plus beaux espoirs. » En 1907, il existait déjà de nombreuses œuvres de chant, des œuvres orchestrales, de musique de

chambre et de chorale. En avril 1907, Max Reger l'invite à sa nouvelle classe de composition à Leipzig. A Zurich une jeune violoniste, Stefi Geyer, avait déjà « touché Schoeck au plus profond de lui-même ». Le 26 novembre 1907, cette enfant prodige d'origine hongroise, l'une des violonistes les plus recherchées de sa génération, se produit au Gewandhaus de Leipzig. Elle fut élève de Jenö Houbay, qui travailla plus tard à Bruxelles.

« Récemment, mon idole, la belle Stefi Geyer, était là ; elle a joué à merveille et m'a ravi plus que jamais. Le reste est silence ! J'aimerais tant apprendre à la connaître. » Lors d'un concert dans les Grisons le 21 juillet 1908, Schoeck et Stefi Geyer se retrouvent. « Ce n'était pas étonnant de tomber amoureux d'elle. Elle était une jolie fille gracieuse qui savait si bien bouger et si bien marcher ... » Schoeck – tout comme Bartók – était amoureux d'elle. Après une première « page d'album » pour violon et piano en août 1908, avec lequel Schoeck a voulu courtiser Stefi Geyer, il retravaille en hiver 1908 une œuvre de jeunesse, qu'il avait écrite quand il avait 19 ans, à sa-

voir une sonate pour violon en ré majeur. « La pièce montre que même très jeune, je veillais à porter les voix de manière indépendante. Autant que je me souviens, j'ai écrit la pièce dans la première année du Conservatoire, à peu près en même temps que les « Schilflieder » et le poème symphonique. Plus tard, j'ai fait don du manuscrit à Stefi Geyer. Avec elle, j'ai joué la sonate plusieurs fois ... » Le 13 janvier 1909 encore, il raconte avoir terminé le 2ème mouvement de la sonate pour violon mais l'avoir déchiré ensuite dans un accès de rage - c'était trop « beau » pour lui. Le 26 janvier, il fait alors savoir à Fritz Brun : « Mon 2ème mouvement est terminé et me fait plaisir, car je pense que c'est la meilleure chose du genre que j'ai composée. Parce que quand j'écris des sonates, c'est en fait un petit crime ! » – et informe sa mère le 28 janvier : « Mon 2ème mouvement est très réussi. Le 3ème mouvement sera également bientôt terminé ». En mai 1909, après l'exécution de la Sonate pour violon op. 16, le frère Walter écrivait : « La Sonate pour violon, interprétée par M. de Boer, le violon solo de Zurich, fut une grande réussite. Tout y était : sonorité splendide, technique vir-

tuose, sensation et expressivité. Le public était sans voix d'entendre les musiciens et la composition. La seule erreur a été que dans le dernier mouvement d'une vitesse folle le pianiste Othmar n'a pas été à la hauteur de la technique du violoniste. Ici et là, l'utilisation de la pédale n'était plus suffisamment discrète pour dissimuler la technique et a rendu flous certains passages qui de toute façon auraient été impeccables. » Arthur Honegger, alors élève au Conservatoire de Zurich et élève de Willem de Boer, raconte : « J'ai tout de suite été enchanté par la poésie et le charme indiscutable qui émanaient de ses mélodies. Immédiatement après le concert, Willem de Boer m'a présenté Schoeck, à qui j'ai bredouillé des félicitations. J'ai encore fraîchement en mémoire un sourire, l'éclair de son regard bleu et la poignée de main chaleureuse avec laquelle il m'a remercié. »

Schoeck, qui selon ses propres dires « laisse toujours l'oreille décider » lorsqu'il retravaille ses œuvres, a dit sur la musique : elle ne signifie quelque chose pour lui que « quand elle me touche de l'intérieur. Quand j'écoute de la vraie musique,

j'oublie le créateur de l'œuvre et, au fond, que j'écoute de la musique. La musique authentique m'élève hors du quotidien et vers une forme supérieure de l'Être ... On ne peut pas produire de la musique comme, par exemple, une machine. Honegger l'a affirmé. ... je ne peux que me rallier au peu que Mozart dit de la musique ... Le dernier mouvement de la « Symphonie de Jupiter » contient tout ! Il contient toute l'histoire de la musique : Ancienne, contemporaine et avant-gardiste, qui donne même un soupçon de Brahms. » Même dans la rubrique nécrologique, des compagnons comme Walter Geiser s'expriment : « Dans son langage musical, il a trouvé son chemin, de l'étroitesse du provincial à l'immensité de l'universel humain », et Albin Zollinger : « Il y a encore des foules de gens qui se souviennent que, dans le spirituel de notre existence, on ne peut qu'aller vers l'intérieur, pas de l'avant, à l'intérieur de l'insondable de l'âme, à partir duquel l'éternel nous touche. »

Francis Jean Marcel Poulenc (1899-1963) était membre du « Groupe des Six »/ « Les Jeunes », un groupe d'étudiants qui ont sympathisé mais sans

points communs esthétiques particuliers. L'Union des compositeurs français rejette à la fois l'idéal sonore du romantisme tardif et « l'impressionnisme debussyste ». Le dadaïsme et le surréalisme des peintres associés comme Picasso, Braque et des poètes Cocteau et Breton y ont trouvé leur terrain fertile. L'idée que Poulenc se faisait d'une musique contemporaine et nouvelle était la plus grande naturalité et transparence possible, une musique de tous les jours, courte et concise, accessible sur un plan intuitif et non intellectuel ; il préférait la vulgarité charmante et une belle mélodie au sentimentalisme artificiel et à l'harmonie complexe. Il reste attaché à la tonalité sans la révolutionner. Il se contente des harmonies des « accords des autres ». Il considérait la composition comme l'expression de sa propre personnalité. Un compositeur ne doit pas suivre les tendances de la mode seulement pour se donner de l'avant-gardisme. Comme Ropartz, il trouve lui aussi son matériel musical dans la musique folklorique. Mozart, Moussorgski, Satie, Chabrier et Stravinsky sont parmi ses modèles. La mélodie et la voix humaine le fascinent et l'inspirent pour d'innom-

brables chansons et œuvres vocales importantes. La Seconde Guerre mondiale, la retraite du Paris bien-aimé à la campagne à Noizay lui pèsent et il s'enferme dans son travail de composition.

Pour lui, composer est plus un métier qu'un art. Et c'est pour lui – en dehors de ses amis – le soutien émotionnel le plus important et l'occasion de confesser sa « résistance » française pour supporter sa retraite causée par la guerre. Federico Garcia Lorca est l'un des poètes estimé par Poulenc. En plus de quelques mises en musique de ses poèmes, Poulenc lui a dédié la sonate pour violon commandée par Ginette Neveu (1919-1949), la plus jeune violoniste française de renommée mondiale. Poulenc avait déjà détruit trois commandes précédentes d'autres violonistes. « Ce n'est pas dans mes cordes », ironise-t-il. Les différences entre les deux instruments lui paraissent insurmontables. La seule solution au problème serait le traitement strictement égal des deux. La sempiternelle 'ligne de violon-mélodie' des sonates françaises pour violon du XIX^e siècle le répugnent. Le violon Primadonna et le piano arpé-

gé sous celui-ci lui causent des nausées. Il prend Brahms et Debussy comme modèles. Depuis les classiques, ils seraient les seuls à avoir réussi à maîtriser le problème de l'égalité. Poulenc ne résiste pas à la demande de Neveu d'une sonate pour violon, et commence à travailler en septembre 1942 pour la terminer à Pâques 1943. « Le monstre est au point ! » écrit-il à son ami, l'ethnologue musical André Schaeffner.

De nombreuses années plus tard, il insiste toujours sur le fait que la sonate a échoué, en particulier le ton artificiellement pathétique du final. « Un Poulenc médiocre », disait-il de sa propre sonate. Son seul mérite réside dans la dédicace à Lorca – l'Intermezzo porte sa citation « La guitare fait pleurer les songes » – et dans les suggestions de Neveu pour des précieuses particularités au regard d'une technique du jeu et du son. « Je composai d'abord une sorte d'Andante-cantilène, vaguement espagnol. Ensuite, j'imaginai comme finale, un Presto tragico, dont l'élan rythmique et vital serait tout à coup brisé par une coda lente et tragique. Un premier mouvement emporté devait fixer le climat. Tout

cela, malgré les innovations techniques de Ginette Neveu, malgré son génie d'interprète, n'aboutit pas à grand-chose. En effet, son génie d'interprète avait empêché, à l'époque, de se rendre compte en quoi résidaient les défauts de la sonate. » Après une avant-première au Salon de Paris de la Comtesse Marie-Blanche de Polignac, la sonate fut officiellement créée le 21 juin 1943 dans la série de concerts « La Pléiade », initiée par l'éditeur français Gaston Gallimard et cultivée au profit des poètes et compositeurs français contemporains, avec Ginette Neveu et Poulenc lui-même – un excellent pianiste – au piano.

Le sort tragique de la dédicataire peut avoir conduit Poulenc à réviser le troisième mouvement. En tant que talent exceptionnel dès ses 15 ans, elle avait déjà gagné le Concours Henryk Wieniawski de Varsovie – David Oistrach, onze ans de plus, était inférieur à elle en tant que deuxième lauréat – et n'a jamais cessé depuis de s'orienter vers une carrière mondiale. En tant que soliste très sollicitée partout dans le monde, des concerts aux États-Unis sont désormais également prévus. Son frère Jean devait l'y accompagner comme pianiste. Le vol de

nuit 009 d'Air France entre Paris et New York s'est écrasé le 28 octobre 1949 lors d'une escale aux Açores, le pilote ayant confondu les pistes d'atterrissage de deux îles voisines lors d'un vol à vue. Personne n'a survécu. Parmi les passagers se trouvaient Ginette Neveu, son frère Jean, le boxeur professionnel Marcel Cerdan (l'amant d'Edith Piaf) ainsi que le célèbre peintre et créateur de mode Bernard Boutet de Monvel, neveu de l'ancienne professeure de piano de Poulenc, Cécile Boutet de Monvel.



THERESIA
SCHUMACH
MACH
MACH
MACH

Setareh Najfar-Nahvi a commencé ses études de violon au Conservatoire de Téhéran et a été membre de l'Orchestre radiophonique et symphonique de Téhéran de 1978 à 1983.

A partir de 1984, elle poursuit ses études de concert à l'Université de musique de Vienne avec le professeur Michael Schnitzler. De 1987 à 1989, elle a reçu une bourse d'études du Ministère de la Culture autrichien. Ses activités de soliste et de chambriste l'ont amenée dans plusieurs pays européens, dont l'Allemagne, le Danemark, la Belgique, l'Italie, les Pays-Bas, la Suisse et la France. Un engagement intensif avec la musique contemporaine a été suivi par des collaborations et des premières mondiales de plusieurs œuvres de compositeurs tels que Karlheinz Essl, Reza Najfar, Martin

Lichtfuss et Norbert Zehm. Setareh Najfar-Nahvi a longtemps été membre de l'Orchestre de chambre Tonkünstler, de la Kammeroper de Vienne, du 1er Orchestre de chambre féminin d'Autriche et de « l'Ensemble 86 » de musique contemporaine. Elle a travaillé avec les dirigeants de grande renommée comme Claudio Abbado et Sir Neville Mariner. Le CD « Female Composers, Pieces for Violin and Piano » est sorti en juillet 2016 et a rencontré des réactions positives des médias et du public. En novembre 2017, un deuxième CD intitulé « Exiled Music » avec des œuvres d'Erich Wolfgang Korngold, Nikolai Roslawez, Reza Najfar, Alfred Schnittke et Egon Wellesz est sorti sous le label Austrian Gramophone. Le CD a été généreusement soutenu par la Fondation Egon-Wellesz. Le CD « Female Composers, Pieces for Violin and Piano » ainsi que « Exiled Music » ont été entre autres diffusés dans des émissions sur Ö1, Radio Klassik et SR2 a été diffusé. Actuellement, Setareh Najfar-Nahvi consacre son temps à l'interprétation de la musique de chambre, se concentrant ensemble avec la pianiste Theresia Schumacher sur la littérature pour violon et piano rarement

jouée. Setareh Najfar-Nahvi et Theresia Schumacher jouent ensemble sous le nom de « Duo Artdeco Wien ». Elle joue sur un violon Celeste Farotto de 1939.

setarehnajfar.com

Theresia Schumacher a reçu ses premières leçons de piano à l'âge de quatre ans de son père. Elle a continué ses leçons privées avec Inge Rosar. Ses professeurs à la Hochschule für Musik de Sarrebruck étaient les professeurs Walter Blankenheim et Bernd Glemser. En 1993, elle a terminé ses études et a enseigné à la Kreismusikschule Obernburg/Main. De 1995 à 2009, elle a travaillé comme professeur de piano, partenaire de musique de chambre et musicothérapeute à Linz/Donaue, Düsseldorf/Rhein, Bâle (Suisse) et finalement à Vienne. Depuis 2010, elle travaille avec la violoniste Setareh Najfar-Nahvi comme « Duo Artdeco Wien ». Certains de leurs programmes sont enregistrés sur CD. Ainsi, les « Compositrices » (2016) et les « Musiques exilées » (2017) sont en demande dans les émissions radiophoniques des stations de

radio internationales ainsi que dans les festivals nationaux et internationaux. En 2017, ils ont été invités à jouer comme Ensemble Triophonus Viennensis dans le Brahmssaal du Musikverein de Vienne avec une première mondiale de la pantomime de ballet Der Schneemann d'Erich Wolfgang Korngold, nouvellement arrangée et mise en scène. Leur plus grande attention est portée à la littérature en duo rarement jouée et parfois oubliée.

theresiaschumacher.at

Recording Date: 2 – 4 April 2019
Recording Venue: Tonstudio FM
Producer: Duo Artdeco Wien
Engineer, Editor: Franz Masser
Mastering: Franz Masser
Publisher: Durand (1–3), Edition Hug (4–6), Eschig (7–9)
Liner Notes: Theresia Schumacher
Translation (English, French): Pekiye Biçici
Photos: Raphael Najfar
Cover photo: Reza Najfar

A production of Austrian Gramophone
© & © 2020 paladino media gmbh, Vienna
austriagramophone.com

