



BEETHOVEN
JOSQUIN
BENJAMIN
DOWLAND

resonance

BENJAMIN HOCHMAN
PIANO

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Piano Sonata No.30 in E Op.109

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Vivace ma non troppo, sempre legato - Adagio espressivo | 3.47 |
| 2 | II. Prestissimo | 2.30 |
| 3 | III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo | 11.58 |

JOSQUIN DES PREZ c.1450/55-1521

arr. CHARLES WUORINEN 1938-2020

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 4 | Ave Christe | 5.11 |
|---|--------------------|------|

GEORGE BENJAMIN b.1960

Shadowlines

6 Canonic Preludes for Piano

- | | | |
|----|--|------|
| 5 | I. Cantabile | 1.06 |
| 6 | II. Wild | 1.23 |
| 7 | III. Scherzando | 1.18 |
| 8 | IV. Tempestoso | 2.30 |
| 9 | V. Very freely - Faster but calm - Spacious and solemn | 6.13 |
| 10 | VI. Gently flowing, flexible | 2.44 |

JOHN DOWLAND 1563-1626

set by WILLIAM BYRD 1543-1623

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | Pavana Lachrymae MB 54 after John Dowland's pavan for lute <i>Lachrymae P.15</i> | 4.34 |
|----|---|------|

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Sonata No.31 in A flat Op.110

- | | | |
|----|---|-------|
| 12 | I. Moderato cantabile molto espressivo | 6.42 |
| 13 | II. Allegro molto | 2.16 |
| 14 | III. Adagio ma non troppo - Arioso dolente -
Fuga: Allegro ma non troppo | 10.15 |

62.32

BENJAMIN HOCHMAN piano

Resonance

What binds a program together? How does it add up to more than the sum of its parts? The alchemy is mysterious. One can't always predict what will work but you certainly sense when it does.

These days, I feel that there's more at stake. As John Donne famously wrote, no man is an island. These are tragic times – what music do we need?

Beethoven is one answer, not least because he asked himself very similar questions. He overcame great suffering, continuing to create and evolve at a furious pace throughout his life. In his late sonatas, including Opp. 109 and 110, Beethoven achieved a kind of timelessness, stretching to the limit what music can say, looking far into the future and far into the past. He looks far into the future by striving for ever richer sounds, conceiving powerfully original musical ideas, and building masterful musical structures. He looks far into the past by integrating traditional forms such as variations and fugue, reflecting earlier musical styles, even quoting fleeting musical motives from Bach. But most of all, he transcends any particular era by exploring emotions both primal and sublime.

For that reason, I feel that framing Beethoven with very old and very new music gives it surprising resonance, opening our ears to hear things afresh.

The purity of sound and serene atmosphere of Josquin's *Ave Christe* resonates with the ending of Op.109, with which it also shares a tonal center.

Dowland's pavane *Lachrimae* is a lament, expressing melancholia in a deeply touching yet florid way, resonating with the stark emotions of the *Arioso dolente* from Op.110. Grief is a universal human experience.

George Benjamin is one of our finest contemporary composers, and one whom I especially admire. His *Shadowlines* from 2001 are titled 'Canonic Preludes'. They explore different kinds of imitation, exploring the art of counterpoint in ways that are alternately playful, tender, brilliant, and powerful. I find that this balance of intellect and emotion shares common ground with the works on this program from earlier centuries.

To me, this program is a journey from darkness to light, a study in contrasts that nevertheless finds resonance across the centuries, ultimately finding transcendence and even triumph.

BENJAMIN HOCHMAN

Tears, shadows, visions

Music for times of adversity: Ludwig van Beethoven (1770-1827) has long been revered as the model for defiant hope. While still a young man, he worked through a suicidal crisis triggered by the realization that his hearing loss would inevitably worsen. Beethoven resolved to live for his art: the resulting creative surge gave birth to the so-called 'heroic' style of his middle decades in works that have epitomized the spirit of dauntless resilience ever since.

Yet following this most prolific period of his career, a perfect storm of illness, strife with his relatives over custody of his nephew and alienation from the rapidly changing cultural milieu overwhelmed the composer. For several years – aside from a few projects – Beethoven could not escape the debilitating effect of these stresses. They left him broken and demoralized until he was able once again to tap into the inner resources that had already guided him into unprecedented territory.

In 1820, as he was turning 50, Beethoven seized the opportunity provided by a commission from his Berlin publisher, Adolf Martin Schlesinger, to write three sonatas for solo piano. He immersed himself in what would be his final contributions to a genre for which he produced a greater number of works than he did for any other. The piano – the instrument with which Beethoven most closely identified himself – had provided his entrée to Vienna's musical circles when he first settled in the capital. Though by 1815 Beethoven's hearing was so far gone that he had to abandon his performing career, the piano remained his laboratory for experimenting with new ideas and expressions – now more than ever.

Beethoven initially planned to wrap up all three sonatas in as many months but did not complete the project until 1822. As with the Diabelli Variations, Missa solemnis, and Ninth Symphony – all of which he had started composing before embarking on the sonatas and finished afterward – the scope of this final trilogy expanded considerably. Each work was published separately as Opus 109, 110, and 111, respectively, and each inhabits a distinctive world of its own.

At the same time, all three sonatas share the characteristics of Beethoven's late style. One obvious example is the impulse to experiment with architectural design, resulting in a shift of gravity towards colossal final movements – a feature readily apparent in both sonatas Benjamin Hochman has chosen as the pillars to anchor this album (and in Op.111 as well). The composer's late style likewise informs the musical texture, whether in Beethoven's newfound preoccupation with the intricately layered language of the Baroque or in his elevation of commonplace ornamental devices (trills, arpeggios) into signals of profound introspection.

An intensification of contrasts comes to the fore here as well. The opening movement of Op.109 juxtaposes ideas in rapid and slow tempos in a tightly compressed approach to sonata form, while the principle of variation in the vast third movement reveals unsuspected, vastly differing realms hidden within a song-like theme of unassuming simplicity.

Beethoven interrupted work on the *Missa solemnis* to compose these sonatas, but the aura of his masterpiece of sacred music finds its way into these purely instrumental creations – nowhere more so perhaps than in the unusual, multi-part final movement of Op.110, with its interplay of Baroque forms of arioso and fugue (which Alfred Brendel famously likened to Bach's *Passion* music).

Beethoven's innovations in the late sonatas and string quartets were far ahead of their time – in no small part because they look backward in time to recuperate and contextualize musical ideas from the past. Benjamin Hochman pays homage to this Janus-faced aspect with his inclusion of two works from the Renaissance. One is the motet *Ave Christe*, attributed to Josquin de Prez, the Franco-Flemish composer frequently compared to Beethoven by virtue of his wide-ranging impact. Hochman plays a piano transcription made in 1988 by Charles Wuorinen, an American composer whose unwavering commitment to Modernism did not preclude excursions into admired predecessors from early music. 'Flow, my tears' – the lamenting melody that best represents the signature melancholia of the English Renaissance figure John Dowland – originated as a solo lute song and was published under the title *Lachrimae* in 1596. Its popularity led to a plethora of arrangements around Europe, including the one Hochman has chosen by Dowland's elder contemporary, William Byrd.

The album's most recently composed music is *Shadowlines*, an exquisitely distilled yet paradoxically abundant set of six preludes Sir George Benjamin wrote in 2001 for the pianist Pierre-Laurent Aimard. Both musicians were decisively shaped by their association with Olivier Messiaen, whose favorite student the London-born Benjamin became while still a teenager. 'Conceived as a continuous, cumulative structure', the composer notes, *Shadowlines* uses a variety of canonic techniques that unfold subliminally, echoes concealed by echoes. Benjamin follows Beethoven's cue in repurposing old techniques – including a passacaglia in the longest of the set (No.5) – as conveyors of new revelations.

T H O M A S M A Y

Resonanz

Was hält ein Programm zusammen? Wie wird daraus mehr als die Summe seiner Einzelteile? Diese Beziehungen einzuschätzen grenzt an Alchemie. Man kann nicht immer vorhersagen, was gut miteinander harmonieren wird, aber wenn es gut passt, dann fühlt man es.

Zur Zeit habe ich das Gefühl, dass mehr auf dem Spiel steht. Wie John Donne bekanntlich schrieb: Kein Mensch ist eine Insel. Wir leben in tragischen Zeiten – was für eine Musik brauchen wir?

Beethoven ist eine Antwort, nicht zuletzt auch deswegen, weil er sich sehr ähnliche Fragen stellte. Er hat Phasen intensiven Leidens überwunden und setzte seine schöpferische Tätigkeit und seine Entwicklung mit unerbittlicher Konsequenz bis an sein Lebensende fort. In seinen späten Sonaten opp. 109 und 110 erzielte Beethoven eine Art Zeitlosigkeit. Er ging bis an die Grenzen dessen, was Musik auszudrücken vermag, und blickte weit in die Zukunft voraus, aber auch weit in die Vergangenheit zurück. Weit in die Zukunft blickt er, indem er nach immer reichhaltigeren Klängen sucht und wirkmächtige, originelle musikalische Ideen und meisterhaft konstruierte musikalische Architekturen zu Papier bringt. Weit in die Vergangenheit reicht sein Blick, wenn er auf traditionelle Formen wie Variationen und Fugen zurückgreift und damit ältere musikalische Stile zitiert, gelegentlich sogar Andeutungen Bach'scher Motive. Vor allem aber transzendiert er alle musikalischen Epochen, indem er sowohl tief verwurzelte als auch erhabene menschliche Emotionen auslotet.

Deshalb glaube ich, dass es unsere Ohren für ganz neue Wahrnehmungen öffnen kann, wenn ich hier Beethoven mit sehr alter und sehr neuer Musik umrahme.

Die Reinheit des Klangs und die heitere Atmosphäre von Josquins *Ave Christe* finden ihr Echo am Ende von op. 109, das vom gleichen tonalen Zentrum bestimmt wird.

Dowlands Pavane *Lachrimae* ist ein Lamento, das Melancholie auf zutiefst berührende, aber auch farbenreiche Weise zum Ausdruck bringt und mit den tiefen Emotionen des *Arioso dolente* aus op. 110 korrespondiert. Trauer ist eine universelle menschliche Erfahrung.

George Benjamin ist einer unserer besten zeitgenössischen Komponisten, und ich hege für ihn besondere Bewunderung. Seine *Shadowlines* aus dem Jahre 2001 sind überschrieben „*Canonic Preludes*“. Sie experimentieren mit unterschiedlichen Imitationstechniken und setzen Kontrapunktik bald auf spielerische oder zartfühlende, bald auf brillante oder kraftvolle Weise ein. Ich finde, diese Ausgewogenheit zwischen Intellekt und Emotion hat durchaus Berührungspunkte mit den Werken aus früheren Jahrhunderten auf diesem Album.

Für mich ist dieses Programm eine Reise aus der Dunkelheit ins Licht, eine Studie der Kontraste, die dennoch in allen Jahrhunderten Anknüpfungspunkte findet und letzten Endes zu Transzendenz und sogar Triumph gelangt.

BENJAMIN HOCHMAN

Tränen, Schatten, Visionen

Musik für sorgenvolle Zeiten: Ludwig van Beethoven (1770-1827) wird seit langer Zeit als Inbegriff eines von unbeugsamer Hoffnung getriebenen Menschen verehrt. In jüngeren Jahren durchkämpfte er eine von Selbstmordgedanken gepeinigte Krise, als ihm klar wurde, dass nichts seine zunehmende Taubheit würde verhindern können. Beethoven fasste den Entschluss, ganz seiner Kunst zu leben. Dies löste einen großen Schaffensdrang aus, der in dem sogenannten „heroischen“ Stil seiner mittleren Schaffensperiode gipfelte – Werke, die zu Denkmälern unerschütterlichen Überlebenswillens geworden sind.

Nach dieser schöpferischsten Phase seines Lebens jedoch überfiel ihn erneut ein Ansturm an Herausforderungen: Krankheit, Streit mit Verwandten wegen des Sorgerechts über seinen Neffen, Entfremdung von einem sich rasch verändernden kulturellen Milieu. Mehrere Jahre lang konnte sich Beethoven – von wenigen Projekten abgesehen – den lähmenden Auswirkungen dieser Krisen nicht entziehen. Er war am Boden zerstört und demoralisiert. Dennoch gelang es ihm abermals, jene inneren Ressourcen anzuzapfen, die ihm bereits einmal den Weg in eine ganz neue schöpferische Epoche geöffnet hatten.

1820, im Jahr seines 50. Geburtstages, ergriff Beethoven die Chance eines Kompositionsauftrages seines Berliner Verlegers Adolf Martin Schlesinger und begann mit der Arbeit an drei Sonaten für Klavier solo. Er vertiefte sich völlig in dieses Kompositionsprojekt. Es sollte sein letzter Beitrag zu jenem Genre werden, dem die Welt mehr Werke des Meisters verdankt als jedem anderen. Das Klavier – das Instrument, mit dem sich Beethoven am stärksten identifizierte –, hatte ihm seinerzeit den Zugang zu Wiens musikalischen Kreisen geöffnet, als er in der österreichischen Hauptstadt Quartier bezogen hatte. Zwar war seine Taubheit 1815 bereits so weit fortgeschritten, dass er seine Konzerttätigkeit aufgeben musste, dennoch blieb das Klavier sein Labor für Experimente mit neuen Ideen und Ausdrucksformen – jetzt mehr denn je.

Anfangs plante Beethoven, alle drei Sonaten innerhalb von drei Monaten fertigzustellen. Es dauerte jedoch bis 1822. Wie im Fall der Diabelli-Variationen, der Missa solemnis und der neunten Sinfonie – die er alle begonnen hatte, bevor er die Sonaten in Angriff nahm, jedoch erst nach deren Fertigstellung vollendete –, wuchs der Umfang dieser letzten Trilogie im Laufe der Zeit erheblich an. Die Werke wurden einzeln als op. 109, 110 bzw. 111 veröffentlicht; jedes von ihnen bildet eine eigene musikalische Welt.

Zugleich sind allen drei Sonaten die Merkmale von Beethovens Spätstil zu eigen. Ein naheliegendes Beispiel ist sein Experimentieren mit der Werksarchitektur: der Schwerpunkt verlagert sich hin zu kolossalen Finalsätzen, ein Phänomen, das in beiden Sonaten, die Benjamin Hochman als zentrale Werke dieses Albums gewählt hat (jedoch auch in op. 111) ins Auge fällt. Desgleichen prägt Beethovens Spätstil die satztechnische Struktur der Werke, sei es in seiner Beschäftigung mit der von ihm wiederentdeckten polyphonen Sprache des Barock, sei es in der Art und Weise, wie er gewöhnliche Ornamentik (Triller, Arpeggien) zu Botschaften profunder Introspektion erhebt.

Auch die Intensivierung von Kontrastwirkungen ist unüberhörbar. Der Eröffnungssatz von op. 109 stellt in einer stark komprimierten Realisierung der Sonatenhauptsatzform musikalische Ideen in schnellen und langsamen Tempi einander gegenüber, wohingegen im ausladenden dritten Satz das Variationsprinzip zur Anwendung kommt und ganz unerwartete, sehr unterschiedliche Entfaltungsmöglichkeiten eines ausgesprochen schlicht daherkommenden liedartigen Themas aufdeckt.

Beethoven unterbrach zwar seine Arbeit an der Missa solemnis, um diese Sonaten zu komponieren, jedoch dringt die Aura seines geistlichen Meisterwerks auch in diese reinen Instrumentalwerke durch – am meisten vielleicht in dem ungewöhnlichen mehrteiligen Finale von op. 110 mit seinem Wechselspiel barocker Arioso- und Fugenformen (die Alfred Brendel bekanntlich mit Bachs Passionen verglich).

Mit seinen Innovationen in den späten Sonaten und Streichquartetten war Beethoven seiner Zeit weit voraus, wobei er zum Teil auch auf frühere Epochen zurückgriff, um musikalische Konzepte der Vergangenheit wiederzubeleben und in einen neuen Kontext zu stellen. Mit der Einbeziehung von zwei Renaissancewerken vollzieht Benjamin Hochman diesen janusköpfigen Aspekt hier mit. Das eine ist die dem franko-flämischen Komponisten Josquin des Prez zugeschriebene Motette *Ave Christe*. Aufgrund seiner enormen Breitenwirkung wird Josquin oft mit Beethoven verglichen. Hochmann spielt eine von dem amerikanischen Komponisten Charles Wuorinen 1988 angefertigte Transkription des Werks für Klavier. Sein entschiedenes Eintreten für die Moderne hinderte Wuorinen nicht daran, gelegentlich den viel bewunderten Vorfahren in der frühen Musik einen Besuch abzustatten. „Flow, my tears“ – die klagende Melodie ist perfekter Ausdruck der charakteristischen Melancholie des englischen Renaissancekomponisten John Dowland – war ursprünglich als Sololied mit Lautenbegleitung komponiert worden und erschien 1596 unter dem Titel *Lachrimae*. Dieses Lied erfreute sich äußerster Beliebtheit und wurde in ganz Europa in unterschiedlichster Weise transkribiert. Die hier von Hochman vorgetragene Fassung stammt aus der Hand von Dowlands älterem Zeitgenossen William Byrd.

Das jüngste Werk in diesem Album ist *Shadowlines*, eine kunstvoll-sparsame und doch paradoxerweise äußerst vielfältige Reihe von sechs Präludien, komponiert 2001 von George Benjamin für den Pianisten Pierre-Laurent Aimard. Beide Musiker standen unter dem intensiven Einfluss ihres Lehrers Olivier Messiaen. Bereits als Teenager wurde der in London gebürtige Benjamin dessen Lieblingsschüler. „Konzipiert als kontinuierliche, kumulative Struktur“, so der Komponist, bedient sich *Shadowlines* unterschiedlicher Kanontechniken, die sich unterschwellig entfalten, wobei ein Echo das andere überdeckt. Auch Benjamin setzt wie Beethoven Techniken der Vergangenheit ein, um neue musikalische Erlebnisse zu vermitteln; so enthält das längste Stück der Gruppe (Nr. 5) eine Passacaglia.

T H O M A S M A Y

Übersetzungen: Andreas Kühner



R é s o n a n c e

Qu'est-ce qui fait la cohésion d'un programme ? Comment peut-il être supérieur à la somme de ses parties ? Il y a là une alchimie bien mystérieuse. On ne peut pas toujours prédire ce qui va fonctionner, mais on ne manque pas de le sentir quand ça se produit.

Ces derniers temps, je trouve les enjeux plus importants. Comme l'a écrit John Donne, nul homme n'est une île, c'est bien connu. Nous vivons une époque tragique, alors de quelle musique avons-nous besoin ?

Beethoven est une réponse, notamment parce que lui aussi s'est posé des questions de cette nature. Il a surmonté de grandes souffrances, continuant à créer et à évoluer à une allure folle tout au long de sa vie. Dans ses dernières sonates, dont les opus 109 et 110, le compositeur a atteint une sorte d'intemporalité, repoussant les limites de ce que la musique pouvait exprimer, regardant loin dans l'avenir et loin dans le passé. Il regarde loin dans l'avenir en recherchant des sonorités toujours plus riches, en concevant des idées musicales d'une puissante originalité et en édifiant des structures musicales magistrales. Il regarde loin dans le passé en intégrant des formes traditionnelles comme les variations et la fugue, en se faisant le reflet de styles musicaux plus anciens, et en allant même jusqu'à citer de fugaces motifs musicaux empruntés à Bach. Mais surtout, il transcende toutes les époques en explorant des émotions à la fois primales et sublimes.

Pour cette raison, il me semble que le fait d'encadrer Beethoven avec des pages très anciennes et d'autres très nouvelles lui donne une étonnante résonance, permettant à notre oreille de renouveler entièrement son écoute.

La pureté sonore et l'atmosphère sereine de l'*Ave Christe* de Josquin résonnent avec la conclusion de l'Op. 109, et ces deux ouvrages partagent un même centre tonal.

La pavane *Lachrimae* de Dowland est un lamento qui exprime la mélancolie d'une façon profondément touchante mais très ornée, résonant avec les émotions austères de l'*Arioso dolente* de l'Op. 110 : l'affliction est une expérience humaine universelle.

George Benjamin est l'un de nos plus grands compositeurs contemporains, et j'ai pour lui une admiration particulière. Ses *Shadowlines* de 2001 s'intitulent « Canonic Preludes ». Ils explorent différentes sortes d'imitation, sondant l'art du contrepoint de manière tour à tour espiègle, tendre, brillante et intense. Je trouve que cet équilibre entre l'intellect et l'émotion a des points communs avec les morceaux de ce programme composés il y a plusieurs siècles.

À mes yeux, le présent disque est une traversée de l'obscurité à la lumière, une étude de contrastes qui trouve néanmoins sa résonance par-delà les siècles, finissant par parvenir à la transcendance, et même au triomphe.

B E N J A M I N H O C H M A N

Larmes, ombres, visions

De la musique pour des temps adverses : Ludwig van Beethoven (1770-1827) est depuis longtemps révérendu comme le modèle de l'espérance indomptée. Alors qu'il était encore un jeune homme, c'est son travail qui lui permit de surmonter les pulsions suicidaires qui l'assaillirent quand il comprit que sa surdité allait empirer inexorablement. Beethoven résolut de vivre pour son art : le sursaut créatif qui en résulta donna naissance à ce qu'on a dénommé le style « héroïque » de ses décennies centrales, dans des œuvres devenues emblématiques de l'esprit de résilience qui jamais ne s'avoue vaincu.

Cependant, dans le sillage de cette période, l'une des plus fertiles de sa carrière, le compositeur fut bouleversé par une tempête de maladie, de conflits avec sa famille concernant la garde de son neveu et d'aliénation par rapport à un milieu culturel dont les changements étaient incessants et rapides. Pendant plusieurs années – hormis quelques rares projets –, Beethoven ne put échapper aux effets débilissants de ces pressions. Elles le laissèrent brisé et démoralisé, jusqu'à ce qu'il soit de nouveau en mesure de puiser dans les ressources intérieures qui l'avaient déjà mené dans des territoires inexplorés.

En 1820, alors qu'il approchait la cinquantaine, Beethoven saisit l'occasion fournie par son éditeur berlinois Adolf Martin Schlesinger, qui lui commanda trois sonates pour piano seul. Il se plongea dans ce qui allaient être ses dernières contributions au genre dans lequel il avait été le plus prolifique. Le piano – l'instrument auquel Beethoven s'identifiait le plus étroitement – lui avait assuré ses entrées dans les cercles musicaux viennois alors qu'il venait de se fixer dans la capitale. Même si, dès 1815, Beethoven était devenu si dur d'oreille qu'il avait dû renoncer à sa carrière d'interprète, le piano demeurait le laboratoire qui lui permettait d'expérimenter de nouvelles idées et expressions – maintenant plus que jamais.

Au départ, le compositeur avait prévu de boucler les trois sonates en trois mois, mais il ne paracheva son projet qu'en 1822. Comme les *Variations Diabelli*, la *Missa solemnis* et la Neuvième Symphonie – qu'il avait toutes commencées à écrire avant de se mettre aux sonates et qu'il termina après elles –, sa trilogie finale prit une ampleur considérable. Chaque ouvrage fut publié séparément sous les numéros d'opus 109, 110, et 111, respectivement, et chacun d'eux habite un univers qui lui est propre.

Ceci étant, les trois sonates ont toutes en commun les caractéristiques du style tardif de Beethoven. Un exemple évident est l'envie d'expérimenter avec le schéma architectural, qui résulte en un déplacement de la gravité vers des mouvements finaux colossaux – trait manifeste dans les deux sonates que Benjamin Hochman a choisies pour piliers de cet album (et dans l'Op. 111 également). Le style tardif du compositeur irrigue aussi la texture musicale, que ce soit de par une préoccupation nouvelle à l'égard du langage baroque et de ses strates complexes, ou dans la sublimation de procédés ornementaux courants (trilles, arpèges) en des signes de profonde introspection.

On remarque également ici une intensification des contrastes. Le mouvement initial de l'Op. 109 juxtapose des idées sur des tempos rapides ou lents selon une approche très ramassée de la forme sonate, tandis que dans le vaste troisième mouvement, le principe de la variation révèle des royaumes insoupçonnés d'une immense diversité, dissimulés au cœur d'un thème chantant à la simplicité sans prétention.

Beethoven interrompit son travail sur la *Missa solemnis* afin de composer ces sonates, mais l'aura de ce chef-d'œuvre de la musique sacrée vient s'inviter dans ces créations purement instrumentales – et en particulier dans le mouvement final insolite et multipartite de l'Op. 110, avec son interaction de formes baroques d'arioso et de fugue (où l'on sait qu'Alfred Brendel voyait des réminiscences des Passions de Bach).

Les innovations de Beethoven dans les sonates et les quatuors à cordes tardifs étaient très en avance sur leur temps – en grande partie, justement, parce qu'elles s'inspiraient du passé pour reprendre et recontextualiser des idées musicales d'autrefois. Benjamin Hochman rend hommage à cette dualité en incluant deux ouvrages de la Renaissance. L'une est le motet *Ave Christe*, attribué à Josquin de Prez, compositeur franco-flamand souvent assimilé à Beethoven en vertu de son vaste rayonnement. Hochman joue une transcription pour piano réalisée en 1988 par Charles Wuorinen, compositeur américain dont l'engagement inébranlable envers la modernité ne l'empêchait pas d'interroger ceux de ses prédécesseurs des temps anciens qu'il admirait. « *Flow, my tears* » – la mélodie éplorée qui illustre le mieux la mélancolie typique de la figure de la Renaissance anglaise John Dowland – fut d'abord une chanson pour luth seul et fut publiée sous le titre *Lachrimae* en 1596. Sa popularité lui valut une myriade d'arrangements dans toute l'Europe, y compris celui que Hochman a choisi ici, réalisé par William Byrd, contemporain et aîné de Dowland.

La pièce composée le plus récemment sur cet album est *Shadowlines*, ensemble de six préludes délicieusement distillés et paradoxalement abondants que Sir George Benjamin écrivit en 2001 à l'intention du pianiste Pierre-Laurent Aimard. Ces deux musiciens furent marqués de manière décisive par leur association avec Olivier Messiaen, dont Benjamin, né à Londres et encore adolescent, devint l'élève préféré. Le compositeur indique : « Conçu comme une structure continue et cumulative, » *Shadowlines* emploie toute une gamme de techniques de canon qui se déploient de façon subliminale, comme des échos cachés derrière d'autres échos. Benjamin suit l'exemple de Beethoven en faisant de techniques anciennes – dont une passacaille dans le plus long des préludes du recueil (le n° 5) – les vecteurs de nouvelles révélations.

T H O M A S M A Y

Traductions : David Ylla-Somers



In all roles, from soloist to chamber musician to conductor, Benjamin Hochman regards music as vital and essential. Composers, fellow musicians, orchestras and audiences recognize his deep commitment to insightful programming and performances of quality.

Born in Jerusalem in 1980, Hochman's musical foundation is laid in his teenage years. Claude Frank at the Curtis Institute of Music and Richard Goode at the Mannes School of Music prove defining influences. At the invitation of Mitsuko Uchida, he spends three formative summers at the Marlboro Music Festival.

At 24, Hochman debuts as a soloist with the Israel Philharmonic at Carnegie Hall conducted by Pinchas Zukerman. Orchestral appearances follow with the New York Philharmonic, Chicago and Pittsburgh Symphonies, and Prague Philharmonia under conductors including Gianandrea Noseda, Trevor Pinnock, David Robertson, John Storgårds and Joshua Weilerstein.

A winner of Lincoln Center's Avery Fisher Career Grant, Hochman performs at venues and festivals across the globe, including the Philharmonie in Berlin, Vienna Konzerthaus, the Kennedy Center in Washington, Suntory Hall in Tokyo, Austria's Schubertiade, Germany's Klavierfestival Ruhr and the Lucerne and Verbier festivals in Switzerland.

In 2015, Hochman develops an auto-immune condition affecting his left hand. He decides to pursue his longstanding interest in conducting, studying with Alan Gilbert at Juilliard where he is granted the Bruno Walter Scholarship and the Charles Schiff Award. He assists Louis Langrée, Paavo Järvi, Rafael Payare, Thierry Fischer, and Edo de Waart, and creates the Roosevelt Island Orchestra, consisting of some of New York's finest orchestral and chamber musicians alongside promising young talent from top conservatories. Invitations to conduct the orchestras of Szeged in Hungary, Santa Fe Pro Musica, Orlando, Bridgeport, and The Orchestra Now at Bard New York follow.

Fully recovered, Hochman re-emerges as a pianist in 2018. He records Mozart Piano Concertos Nos. 17 and 24, playing and directing the English Chamber Orchestra (Avie Records). He presents the complete Mozart Piano Sonatas at the Israel Conservatory in Tel Aviv, performs Beethoven sonatas for Daniel Barenboim as part of a filmed workshop at the Pierre Boulez Saal in Berlin and plays both Beethoven and Kurtág for György Kurtág himself at the Budapest Music Centre.

Hochman is a Steinway Artist and a resident of Berlin, where he is a Lecturer at Bard College Berlin.

Green Room Creatives



This recording is made possible through the generous support of:
Adele and John Gray Endowment Fund
Martha Lou Henley
Zvi Neta
Eva and John Usdan

Recording: 13-15 May 2024, Teldex Studio Berlin GmbH
Publishers: C.F. Peters Corp. (Josquin / Wuorinen); Faber Music (George Benjamin)
Tonmeister & Recording Editor: Martin Sauer
Recording Engineer & Stereo Mastering: Thomas Bößl
Atmos Mastering: Jupp Wegner
Assistant Engineer: Lukas Köhn
Piano Technician: Siegmund Kesselmann
Piano: Steinway Model 'D' 619 226
For this recording Teldex used Neumann M 50 and M 49 as well as Coles 4038,
plus additional microphones for Dolby Atmos.

Photography: Omri Ben David / Culiner Creative Circle
Cover Design: Marc van der Heijde / Green Room Creatives (greenroomcreatives.nl)
Layout, Editorial: WLP London Ltd
© 2024 The copyright in this sound recording is owned by Benjamin Hochman
© 2024 Benjamin Hochman **benjaminhochman.com**
Marketed by Avie Records **avie-records.com**

DDD

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.



AV/2681

822252268126