



MARTINŮ
VIOLIN CONCERTOS 1 & 2
BARTÓK
SOLO SONATA

FRANK PETER
ZIMMERMANN

BAMBERGER
SYMPHONIKER
JAKUB HRŮŠA





Bamberger Symphoniker

MARTINŮ, Bohuslav (1890–1959)

Violin Concerto No. 2, H. 293 (1943) 26'42

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Andante – Poco allegro</i> | 11'37 |
| 2 | II. <i>Andante moderato</i> | 7'05 |
| 3 | III. <i>Poco allegro</i> | 7'49 |

Violin Concerto No. 1, H. 226 (1932–33) 22'42

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro moderato</i> | 9'36 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 5'21 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 7'39 |

BARTÓK, Béla (1881–1945)

Sonata for Solo Violin, Sz. 117 (1944) 24'12

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | I. <i>Tempo di ciaccona</i> | 8'58 |
| 8 | II. Fuga. <i>Risoluto, non troppo vivo</i> | 4'13 |
| 9 | III. Melodia. <i>Adagio</i> | 6'20 |
| 10 | IV. <i>Presto</i> | 4'31 |

TT: 74'40

Frank Peter Zimmermann *violin*

Bamberger Symphoniker · Jakub Hrůša *conductor*

Music Publishers:

Martinů: © Bärenreiter-Verlag · Kassel · Basel · London · New York · Praha / Bartók: Hawkes & Son

Instrumentarium

Violin: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Lady Inchiquin'

A curious coincidence links the two composers represented on this album. Both wrote two violin concertos but for decades were thought to have written only one (Béla Bartók for Zoltán Székely in 1938 and Bohuslav Martinů for Mischa Elman in 1943). The 1956 discovery of Bartók's earlier concerto did not yield much unfamiliar music; he had re-used the first of its two movements in his *Two Portraits* for orchestra. Completed in 1908, when Bartók was still to find a distinctive voice, his First Violin Concerto will always be overshadowed by his later masterpiece. Martinů's First, on the other hand, proved to be a work of the composer's maturity, equal in rank with its successor yet markedly different in nature. The contrasting characters and divergent fortunes of his two concertos mirror the artistic personalities of the violinists who commissioned them – two men with very different playing styles and attitudes towards artistic collaboration.

Martinů's First Violin Concerto was commissioned by the American violinist Samuel Dushkin early in 1932. Martinů, a native of Polička in what is now the Czech Republic, had been living in Paris since 1923 and had already had a measure of success there. Still, he was keenly aware that this new commission was a prestigious affair – Dushkin was very much 'the man of the moment', having recently commissioned Stravinsky's Violin Concerto. The memoirs of Martinů's wife Charlotte show that Dushkin became a close friend; she credited him with saving her life by arranging hospital care when she contracted pneumonia. The cordial relations between composer and soloist did not, however, guarantee a straightforward collaboration. Dushkin had played the role of consultant throughout the gestation of Stravinsky's concerto, offering advice and suggestions that the Russian, with no experience of string-playing, was glad to accept. Martinů, formerly a professional violinist, did not need much assistance, yet Dushkin appears to have employed the same approach with him. The myriad amendments to the solo part of the concerto show how hard Martinů tried to please his famous soloist. Nonetheless, as late as February 1934,

he admitted in a letter to his family that Dushkin was still dissatisfied and that further work was needed.

Evidently Martinů, Dushkin, or both eventually lost interest in the concerto. Martinů's biographer Miloš Šafránek noted in 1946 that it was incomplete and lost. Yet a complete manuscript did exist. Was it among material that Martinů sent in 1937 to Boaz Piller, a bassoonist with the Boston Symphony Orchestra, hoping to arouse the interest of conductor Serge Koussevitzky? It was certainly among items Piller deposited in the extensive archive of Webern scholar Dr Hans Moldenhauer in 1961, later to be housed at Northwestern University, Spokane. Belgian musicologist Harry Halbreich became aware of the concerto only in 1968, when his catalogue of Martinů's works was going to press. It is not known who alerted him, nor when the significance of the manuscript was realised. Not until 25th October 1973 did Georg Solti conduct the belated first performance, in Chicago with violinist Josef Suk.

Although the attractive neo-classical idiom of Martinů's concerto recalls Stravinsky, its outer movements set technical challenges beyond anything the older composer requires. The difficulties are evident from the very first solo entry, a discussion of the terse syncopation and cascading semiquavers previously announced in a brief orchestral introduction in E minor. Presently, a secondary theme appears in a more aggressive dotted rhythm. At the heart of the movement, all these ideas are gradually tamed, providing a softer, more fragmentary accompaniment to the increasingly tender solo line. The recapitulation of sterner material is halted by a brief coda, the switch to E major providing an unexpected light at the end of a rather dark tunnel.

The central movement inhabits a different world entirely. The soloist spins a heart-warming cantilena, without a single double-stop to be heard. The woodwind writing is especially captivating, but the strings grow impatient, eventually launch-

ing the finale without a break. In this incendiary toccata, Martinů tests the mettle of soloist and orchestra alike in rapid exchanges demanding the utmost concentration. At the mid-point, the engagement of the percussion in dialogue with the soloist introduces a more frenetic tone, with rhythmic and melodic reminders of the jazz style Martinů cultivated in the 1920s. Despite some reiteration of earlier episodes, the music becomes ever more agitated, threatening to spiral out of control until somehow the soloist and orchestra wrest a triumphant conclusion from the turmoil in a rocket of C major arpeggios.

In the period between the concertos, Martinů wrote two works which are violin concertos in all but name. The *Suite concertante*, another problematic Dushkin commission, survives in two radically different versions, dated 1939 and 1944 respectively. The remaining work is the *Concerto da camera*, for violin, strings, piano and percussion – an astringent, driven piece, the first Martinů composed in America after arriving from occupied France in January 1941. The following year, he wrote his First Symphony in response to a commission from Serge Koussevitzky, who conducted the successful première in Boston on 13th November 1942. Among the audience was the violinist Mischa Elman, so captivated by the symphony that he decided to ask Martinů to write a concerto for him. Since Martinů was unfamiliar with his playing, Elman offered to play for him privately at his studio. This strange encounter was described thus by Šafránek:

Martinů listened very attentively, though with complete impassivity. After the last note Elman, very naturally, stood and waited for his reaction. But Martinů continued to sit in sphinx-like silence, which remained unbroken until he got up to leave and the two musicians bade each other an awkward goodbye.

The contrast between the friendly relations with Dushkin and this chilly encounter is striking. Nevertheless, when Elman received the concerto some months later, he was delighted by how well it suited his style of playing. His only request

was for a cadenza in the finale. He gave the first performance with Koussevitzky in Boston on New Year's Eve 1943, retaining exclusive performing rights for the next three years.

Although the concerto occasionally casts a glance back to the First Symphony, it just as often anticipates features of the symphonies Martinů was yet to write. Perhaps the most prescient passage is the arresting opening, an ardent, subtly dissonant plea whose glowing textures and melodic profile look ahead ten years to the finale of *Fantaisies symphoniques*. The soloist enters with a cadenza-like flourish, though virtuosic display is as foreign to this piece as it was essential to the First Violin Concerto. Elman was noted for the beauty of his tone and his fine legato playing, qualities matched by the more expansive and lyrical nature of Martinů's work at this time. The opening gesture and cadenza recur, in modified form, only towards the close of the movement, like twin pillars supporting the rhapsodic, discursive main span (a formal prototype established by the opening movement of the First Symphony).

The second movement, *Andante*, is an altogether lighter and airier affair, with trumpets and trombones omitted. The form may be loosely described as ABA, with a short introduction led by the oboe and a coda where a succession of rising scales recalls the opening of the First Symphony. The dance-like finale begins as though imitating the equivalent place in the first concerto – the A minor tonality, march rhythms and percussion tattoos are all familiar. The first solo entry also suggests, albeit faintly, the finale of Bruch's G minor Concerto, as if acknowledging the repertoire with which Elman was more usually associated. The orchestra is given its head in two episodes of surprising length and radiance, the second featuring a heroic rising three-note motif which Martinů would use again in the unforgettable closing pages of his Third Symphony. After the Elman-requested cadenza, an unexpected change of metre and an injection of fresh melodic material fuel the bounding energy and infectious optimism of the exultant coda.

The Hungarian Béla Bartók was another composer who fled war-torn Europe for the sanctuary of the USA, arriving a few months before Martinů, at the end of October 1940. The handful of works he wrote in America before his death in 1945 are among the most readily approachable in his entire output – with one exception. The Sonata for Solo Violin, written for Yehudi Menuhin in February and March 1944, contains music of a much tougher fibre, placing it firmly alongside his two sonatas for violin and piano, written in the 1920s, when his idiom was at its most challenging. At the same time, it draws inspiration from older music; Bartók had heard Menuhin perform Bach's unaccompanied C major Sonata in concert, and decided to cast his sonata in the same mould; a slow, richly contrapuntal movement, followed by a fugue, a *cantabile* third movement and a brief, coruscating finale.

Bartók's sonata begins with a succession of diatonic spread chords – a neo-baroque gesture invoking the spirit of Bach concisely and convincingly, it signposts each formal division of the opening movement. Bartók also acknowledges Bach's most iconic contribution to this repertoire – the chaconne from the D minor Partita – with his designation *Tempo di ciaccona*, emulating the stately character and solemn gait of Bach's masterpiece, though dispensing with the typical chaconne ground bass. The fugue in Bach's C major Sonata is one of the longest he ever conceived. Bartók's fugue, shorter and less strict, poses a different challenge; how to maintain the contrast between the vehement *detaché* of the subject and the calmer *legato* of the counter-subject. The third movement is as expansive and lyrical as its title *Melodia* suggests, each of its broad statements concluded by the more quizzical reiteration of a three-note pattern. Bartók's finale combines a shadowy swirl of *sotto voce* semiquavers and sibilating *sul ponticello* (reminiscent of passages from the Third or Fourth String Quartets) with a more robust and rustic dance theme. It ends brightly with an upward flourish, an imitation in miniature of the conclusion of his recent Concerto for Orchestra. Like the Concerto, the Sonata was warmly

received at its first performance, given by Menuhin in New York on 26th November 1944.

© *Michael Crump 2020*

Michael Crump studied music at New College, Oxford and completed his postgraduate thesis on the Martinů symphonies at Birmingham University in 1986. His book *Martinů and the Symphony* was published by Toccata Press in 2010.

Frank Peter Zimmermann is widely regarded as one of the foremost violinists of his generation. Making his début with the Berlin Philharmonic, conducted by Daniel Barenboim, in 1985, and with the Vienna Philharmonic Orchestra in 1983 under Lorin Maazel, he performs with all major orchestras worldwide, including the Concertgebouworkest, all the London orchestras and the leading orchestras in the United States. He is a regular guest at the major music festivals, including Salzburg, Edinburgh and Lucerne.

Over the years Frank Peter Zimmermann has built up an impressive discography, with virtually all major concerto repertoire, ranging from Bach to Ligeti, Dean and Pintscher, the six solo sonatas of Ysaÿe, the 24 Caprices of Paganini and the complete sonatas for violin and piano by J. S. Bach and Mozart. On BIS his previous releases include works by Shostakovich, Hindemith and Brett Dean, as well as a series of discs with Trio Zimmermann, the trio he has founded together with Antoine Tamestit (viola) and Christian Poltéra (cello).

Born in Duisburg, Germany, Frank Peter Zimmermann started learning the violin with his mother when he was five years old, going on to study with Valery Gradov, Saschko Gawriloff and Herman Krebbers. He plays on the 1711 Antonio Stradivari violin ‘Lady Inchiquin’, which is kindly provided by the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, ‘Kunst im Landesbesitz’.

The **Bamberg Symphony** is an extraordinary orchestra in an extraordinary city. Since 1946 it has been delighting audiences worldwide with its characteristically dark, rounded, radiant sound. In that time it has given well over 7,000 concerts in more than 500 cities and 63 countries, and as the Bavarian State Philharmonic it regularly criss-crosses the globe as cultural ambassador to the world for Bavaria and all of Germany.

The circumstances of its birth make the Bamberg Symphony a mirror of German history. In 1946, ex-members of Prague's German Philharmonic Orchestra met fellow musicians who had likewise been forced to flee their homes by the war and its aftermath. Together they founded the 'Bamberg Musicians' Orchestra', soon after renamed the Bamberg Symphony. Its lineage can be traced back through the Prague Orchestra to the 19th and 18th centuries, so that the Bamberg Symphony's roots reach back to Mahler and Mozart.

Now, more than seventy years after it was founded, and with Czech-born Jakub Hrůša, the Orchestra's fifth chief conductor, at the helm since September 2016, once again there is a living link from the Bamberg Symphony's historic roots to its present.

www.bambergsymphony.com

Jakub Hrůša has been chief conductor of the Bamberg Symphony Orchestra since September 2016. He is also principal guest conductor of the Philharmonia Orchestra, permanent guest conductor of the Czech Philharmonic, was formerly principle guest conductor of the Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, and makes regular guest appearances with leading orchestras all over the world, including the Wiener and Berliner Philharmoniker, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Filarmonica della Scala, Concertgebouworkest, Mahler Chamber Orchestra, New York Philharmonic, Boston

Symphony Orchestra and Chicago Symphony Orchestra – always followed by immediate repeat invitations. He has also conducted concerts with the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Cleveland Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, DSO Berlin, San Francisco Symphony and Los Angeles Philharmonic. From 2009 until 2015 he was music director and chief conductor of the PKF-Prague Philharmonia.

As a conductor of opera, he has been a regular guest at the Glyndebourne Festival and served as music director of Glyndebourne On Tour for three years. Elsewhere he has led productions for Vienna State Opera, Opéra National de Paris, Frankfurt Opera, Finnish National Opera, Royal Danish Opera, Prague National Theatre, Royal Opera House Covent Garden and Zürich Opera.

www.jakubhrusa.com

Jakub Hruša is the president, and Frank Peter Zimmermann an honorary member, of the International Martinů Circle, an organisation dedicated to celebrating and promoting the music of Bohuslav Martinů. Members receive the illustrated *Martinů Revue* three times a year as well as a limited-edition CD of Martinů recordings not available elsewhere. Further details can be obtained by visiting the website www.Martinu.cz/en/institutions/international-Martinu-circle

Ein merkwürdiger Zufall verbindet die beiden auf diesem Album vertretenen Komponisten: Beide schrieben zwei Violinkonzerte, jahrzehntelang aber nahm man an, sie hätten nur eines geschrieben (Béla Bartók 1938 für Zoltán Székely und Bohuslav Martinů 1943 für Mischa Elman). Die Entdeckung von Bartóks früherem Konzert im Jahr 1956 förderte nicht viel unbekannte Musik zu Tage: Bartók hatte den ersten der beiden Sätze in seinen *Zwei Portraits* für Orchester wiederverwendet. Sein Violinkonzert Nr. 1 – vollendet 1908, als Bartók noch auf dem Weg zu einer unverwechselbaren Stimme war – wird für immer im Schatten seines späteren Meisterwerks stehen. Martinůs Erstling dagegen stellte sich als ein Werk der Reifezeit heraus – auf Augenhöhe mit seinem Nachfolger, aber von ganz anderer Art. Die gegensätzlichen Charaktere und unterschiedlichen Schicksale von Martinůs Konzerten spiegeln die künstlerischen Persönlichkeiten der Geiger wider, die sie in Auftrag gaben – zwei Männer mit sehr unterschiedlichen Personalstilen und Auffassungen von künstlerischer Zusammenarbeit.

Martinůs Violinkonzert Nr. 1 wurde Anfang 1932 von dem amerikanischen Geiger Samuel Dushkin in Auftrag gegeben. Martinů, der aus dem böhmischen Polička (heute: Tschechien) stammte, lebte seit 1923 in Paris und hatte dort reüssiert. Doch ihm war klar, dass es sich bei diesem neuen Auftrag um eine prestigeträchtige Angelegenheit handelte: Dushkin, der erst kürzlich Strawinskys Violinkonzert beauftragt hatte, war zweifellos „der Mann der Stunde“. Aus den Memoiren von Martinůs Ehefrau Charlotte erfahren wir, dass Dushkin ein enger Freund der Familie wurde; Charlotte verdankte ihm ihr Leben, hatte er ihr doch eine Krankenhausbehandlung vermittelt, als sie an Lungenentzündung erkrankt war. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Komponist und Solist waren allerdings keine Garantie für eine unkomplizierte Zusammenarbeit. Die Entstehung von Strawinskys Konzert hatte Dushkin als Berater begleitet; seine Anregungen und Empfehlungen fielen bei dem Russen, der nicht über eigene Erfahrungen als Streicher verfügte,

auf fruchtbaren Boden. Der ehemalige Berufsgeiger Martinů bedurfte keiner großen Hilfestellung, aber Dushkin ging bei ihm offenbar nicht anders vor. Die unzähligen Änderungen am Solopart des Konzerts zeigen, wie sehr Martinů versuchte, den Wünschen seines berühmten Solisten zu entsprechen. Gleichwohl bekannte er noch im Februar 1934 in einem Brief an seine Familie, dass Dushkin immer noch unzufrieden und weitere Arbeit vonnöten sei.

Allem Anschein nach verloren Martinů, Dushkin oder beide schließlich das Interesse an dem Konzert. Martinůs Biograph Miloš Šafránek vermerkte 1946, dass es unvollendet und verloren sei. Dennoch existierte ein fertiggestelltes Manuskript – gehörte es zu dem Material, das Martinů 1937 Boaz Piller, einem Fagottisten des Boston Symphony Orchestra, in der Hoffnung zusandte, das Interesse des Dirigenten Serge Koussevitzky zu wecken? Mit Sicherheit gehörte es zu den Dokumenten, die Piller 1961 dem umfangreichen Archiv des Webern-Forschers Dr. Hans Moldenhauer überließ, welches später von der Northwestern University in Spokane übernommen wurde. Der belgische Musikwissenschaftler Harry Halbreich wurde erst 1968 auf das Konzert aufmerksam, als sein Verzeichnis der Werke Martinů zur Veröffentlichung anstand. Es ist nicht bekannt, wer ihn darauf hinwies und wann die Bedeutung des Manuskripts erkannt wurde. Erst am 25. Oktober 1973 dirigierte Georg Solti die späte Uraufführung mit dem Geiger Josef Suk in Chicago.

Obwohl das aparte neoklassizistische Idiom von Martinůs Konzert an Stravinsky erinnert, stellen seine Außensätze technische Anforderungen, die über alles hinausgehen, was der ältere Komponist verlangte. Die Schwierigkeiten zeigen sich schon beim allerersten Soloeinsatz, der die prägnanten Synkopen und kaskadierenden Sechzehntel aus der kurzen Orchestereinleitung in e-moll aufgreift. Als bald erscheint ein Seitenthema in eher aggressivem, punktiertem Rhythmus. Im Zentrum des Satzes werden all diese Gedanken nach und nach gezähmt, um der zunehmend zarteren Sololinie als sanfte, fragmentarische Begleitung zu dienen. Die Reprise

härteren Materials wird von einer kurzen Coda gestoppt; die überraschende Wendung nach E-Dur sorgt für unverhofftes Licht am Ende eines eher dunklen Tunnels.

Der Mittelsatz kommt aus einer ganz anderen Welt. Der Solist stimmt eine herzerwärmende Kantilene ohne jegliche Doppelgriffe an. Besonders fesselt der Holzbläsersatz, die Streicher aber werden ungeduldig und leiten schließlich das ohne Pause folgende Finale ein. In dieser auflodernden Toccata mit ihren rasanten, höchste Konzentration erfordernden Dialogen stellt Martinů das Temperament von Solist und Orchester gleichermaßen auf die Probe. In der Mitte führt die Zwiesprache von Schlagzeug und Solist einen ungebändigteren Ton ein, der rhythmisch und melodisch an den vom Jazz beeinflussten Stil Martinůs aus den 1920er Jahren erinnert. Trotz einiger Wiederholungen früherer Episoden erhitzt sich die Musik zusehends und droht außer Kontrolle zu geraten, bis es Solist und Orchester in einer Rakete aus C-Dur-Arpeggien irgendwie gelingt, dem Tumult einen triumphalen Abschluss abzutrotzen.

In der Zeit zwischen den beiden Konzerten schrieb Martinů zwei Werke, die – bis auf den Namen – recht eigentlich Violinkonzerte sind. Die *Suite concertante*, ein weiterer problematischer Dushkin-Auftrag, ist in zwei radikal unterschiedlichen Fassungen überliefert, die mit 1939 bzw. 1944 datiert sind. Das andere Werk ist das *Concerto da camera* für Violine, Streicher, Klavier und Schlagzeug, ein bissiges, getriebenes Stück – das erste, das Martinů nach seiner Ankunft aus dem besetzten Frankreich im Januar 1941 in Amerika komponierte. Im Jahr darauf schrieb er seine Symphonie Nr. 1, deren Auftraggeber Serge Koussevitzky am 13. November 1942 in Boston die erfolgreiche Uraufführung leitete. Unter den Zuhörern war auch der Geiger Mischa Elman, der von der Symphonie so beeindruckt war, dass er beschloss, Martinů um ein Konzert für ihn zu ersuchen. Da Martinů mit seinem Spiel nicht vertraut war, bot Elman ihm an, in seinem Atelier für ihn privat zu spielen. Šafránek zufolge hat sich diese seltsame Begegnung folgendermaßen zugetragen:

Martinů hörte sehr aufmerksam zu, wenn auch in völliger Regungslosigkeit. Nach dem letzten Ton blieb Elman stehen und wartete naheliegenderweise auf seine Reaktion. Martinů aber verharnte in sphinxhafter Stille, die sich nicht hob, bis er aufstand, um aufzubrechen; verlegen verabschiedeten sich die beiden Musiker voneinander.

Der Kontrast zwischen den freundschaftlichen Beziehungen zu Dushkin und dieser spröden Begegnung ist frappierend. Wie dem auch sei – als Elman das Konzert einige Monate später in Händen hielt, war er begeistert darüber, wie gut es seiner Spielweise entsprach. Einzig eine Kadenz im Finale erbat er sich noch. Am Silvesterabend 1943 gab er die von Koussevitzky geleitete Uraufführung in Boston; drei Jahre lang standen ihm die exklusiven Aufführungsrechte zu.

Obwohl das Konzert verschiedentlich an die Symphonie Nr. 1 anklängt, nimmt es ebenso häufig Merkmale der Symphonien vorweg, die Martinů noch schreiben sollte. Die vielleicht weitblickendste Passage ist der fesselnde Beginn – ein inständiger, subtil dissonanter Appell, der mit seinen glühenden Texturen und seinem melodischen Profil auf das Finale der zehn Jahre später entstandenen *Fantaisies symphoniques* vorausblickt. Der Solist setzt mit einer kadenzartigen Figur ein, ob- schon zur Schau gestellte Virtuosität diesem Stück ebenso fremd ist wie sie dem Violinkonzert Nr. 1 wesentlich war. Elman war berühmt für die Schönheit seines Tons und sein wunderbares Legatospiel, Eigenschaften, die dem lyrisch-schwelgerischen Charakter von Martinůs Schaffen aus jener Zeit entgegenkamen. Eingangsgeste und -kadenz begegnen, in veränderter Gestalt, erst gegen Ende des Satzes wieder; wie zwei Säulen tragen sie einen rhapsodischen, weiträumigen Hauptbogen (ein Formmodell, das der Eingangssatz der Symphonie Nr. 1 etabliert hatte).

Der langsame zweite Satz (*Andante*), der auf Trompeten und Posaunen verzichtet, gibt sich im Ganzen leichter und luftiger. Die freie A-B-A-Form wird umrahmt von einer kurzen, von der Oboe angestimmte Einleitung sowie einer Coda, deren aufsteigende Tonleitern an die Eröffnung der Symphonie Nr. 1 erinnern. Der

Beginn des tänzerischen Finales scheint sein formales Pendant im ersten Konzert zu imitieren: Die Tonart a-moll und der Marschgestus wirken ebenso vertraut wie die Schlagzeugakzente. Der erste Soloeinsatz lässt zudem, wenngleich entfernt, an das Finale von Bruch's g-moll-Konzert denken, so als würdige er das Repertoire, mit dem man Elman gemeinhin eher in Verbindung brachte. Das Orchester erhält in zwei Episoden von überraschender Länge und Brillanz Raum zur Entfaltung; die zweite enthält ein heroisch aufsteigendes Dreitonmotiv, das Martinů im unvergesslichen Schlussteil seiner Symphonie Nr. 3 wiederverwenden sollte.

Auch der Ungar Béla Bartók floh aus dem kriegszerrütteten Europa in die USA, wo er Ende Oktober 1940, wenige Monate vor Martinů, ankam. Die wenigen Werke, die er vor seinem Tod 1945 in Amerika schrieb, gehören zu den zugänglichsten seines gesamten Schaffens – mit einer Ausnahme: Die Sonate für Violine solo, die er im Februar/März 1944 für Yehudi Menuhin komponierte, enthält Musik von weit strengerer Faktur; damit rückt sie an die Seite der beiden Sonaten für Violine und Klavier aus den 1920er Jahren, seiner stilistisch anspruchsvollsten Phase. Gleichzeitig ist sie von älterer Musik inspiriert: In einem Konzert hatte Bartók Menuhin die unbegleitete C-Dur-Sonate von Bach spielen gehört und beschlossen, seiner Sonate dieselbe Form zu verleihen – ein langsamer, kontrapunktisch dichter Satz, gefolgt von einer Fuge, einem kantablen dritten Satz und einem kurzen, funkelnden Finale.

Bartóks Sonate beginnt mit einer diatonisch aufgefächerten Akkordfolge – eine neobarocke Geste, die den Geist Bachs so prägnant wie überzeugend beschwört und jeden Formteil des Eingangssatzes markiert. Darüber hinaus würdigt Bartók mit der Satzbezeichnung *Tempo di ciaccona* Bachs ikonischsten Repertoirebeitrag – die Chaconne aus der Partita d-moll. Er ahmt den stattlichen Charakter und den feierlichen Duktus des Bach'schen Meisterwerks nach, verzichtet aber auf den typischen Ostinato-Bass der Chaconne. Die Fuge in Bachs C-Dur-Sonate ist eine der

längsten, die er je komponiert hat. Bartóks Fuge, kürzer und weniger streng, stellt eine andere Herausforderung dar: Wie lässt sich der Kontrast zwischen dem vehementen *Détaché* (notenweiser Wechsel zwischen Auf- und Abstrich) des Subjekts und dem ruhigeren *Legato* des Kontrasubjekts aufrechterhalten? Der dritte Satz zeigt die tief empfundene Lyrik, die sein Titel – *Melodia* – vermuten lässt; jeder seiner weiträumigen Gedanken endet mit der eher fragenden Wiederholung eines Dreitonmotivs. Bartóks Finale kombiniert den schattenhaften Wirbel von *sotto voce*-Sechzehnteln und zischendem *sul ponticello* (das an Passagen aus den Streichquartetten Nr. 3 oder 4 erinnert) mit einem robust-rustikalen Tanzthema; es endet mit einem hellen Aufschwung, einer Miniaturimitation des Schlusses seines unlängst komponierten Konzerts für Orchester. Ebenso wie das Konzert wurde auch die Sonate bei ihrer Uraufführung durch Menuhin am 26. November 1944 in New York mit großem Beifall aufgenommen.

© **Michael Crump 2020**

Michael Crump studierte Musik am New College in Oxford und stellte 1986 seine Postgraduiertenschrift über die Symphonien Martinů an der Universität Birmingham fertig. Sein Buch *Martinů and the Symphony* wurde 2010 bei Toccata Press veröffentlicht.

Frank Peter Zimmermann gilt weithin als einer der bedeutendsten Geiger seiner Generation. Seit seinen Debüts bei den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Daniel Barenboim (1985) und den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel (1983) konzertiert er mit allen großen Orchestern der Welt wie dem Concertgebouworkest, allen Londoner Orchestern und den führenden Orchestern der USA. Regelmäßig ist er bei renommierten Musikfestivals zu Gast, u.a. in Salzburg, Edinburgh und Luzern.

Frank Peter Zimmermanns beeindruckende Diskographie umfasst nahezu das gesamte große Konzertrepertoire von Bach bis Ligeti, Dean und Pintscher, außerdem die sechs Solosonaten von Ysaÿe, die 24 Capricen von Paganini sowie sämtliche Sonaten für Violine und Klavier von J.S. Bach und Mozart. Zu seinen Veröffentlichungen bei BIS zählen Werke von Schostakowitsch, Hindemith und Brett Dean sowie mehrere Aufnahmen mit dem Trio Zimmermann, das er gemeinsam mit Antoine Tamestit (Viola) und Christian Poltéra (Violoncello) gegründet hat.

Geboren in Duisburg, begann er als Fünffähriger bei seiner Mutter mit dem Geigenunterricht und studierte anschließend bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers. Er spielt die Stradivari „Lady Inchiquin“ aus dem Jahr 1711, die ihm freundlicherweise von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (Stiftung „Kunst im Landesbesitz“), zur Verfügung gestellt wird.

Die **Bamberger Symphoniker** sind ein außergewöhnliches Orchester in einer außergewöhnlichen Stadt. Und doch sind sie weit mehr als das musikalische Zentrum der Stadt und der Region. Seit 1946 begeistern sie ihr Publikum weltweit. Mit weit mehr als 7.000 Konzerten in über 500 Städten und 63 Ländern sind sie als Bayerische Staatsphilharmonie Kulturbotschafter Bayerns und ganz Deutschlands.

Die Umstände ihrer Gründung machen das Orchester zu einem Spiegel der deutschen Geschichte: 1946 trafen ehemalige Mitglieder des Deutschen Philharmo-

nischen Orchesters Prag in Bamberg auf Musikerkollegen, die ebenfalls infolge der Kriegs- und Nachkriegswirren aus ihrer Heimat hatten fliehen müssen, und gründeten das „Bamberger Tonkünstlerorchester“, kurze Zeit später umbenannt in Bamberger Symphoniker. Ausgehend von dem Prager Orchester lassen sich Traditionslinien bis ins 19. und 18. Jahrhundert ziehen. Damit reichen die Wurzeln zurück bis zu Mahler und Mozart.

Seit September 2016 ist der Tscheche Jakub Hrůša der fünfte Chefdirigent in der Geschichte der Bamberger Symphoniker. Mit seiner Person spannt sich nun, mehr als sieben Jahrzehnte nach der Orchestergründung, wieder eine Brücke zwischen den geschichtlichen Wurzeln der Bamberger Symphoniker und ihrem Heute.

www.bamberger-symphoniker.de

Seit September 2016 ist **Jakub Hrůša** Chefdirigent der Bamberger Symphoniker. Er ist außerdem Erster Gastdirigent des Philharmonia Orchestra und der Tschechischen Philharmonie und war zuvor in gleicher Funktion beim Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra tätig; regelmäßig ist er bei den bedeutendsten Orchestern der Welt zu Gast. Künstlerische Höhepunkte der jüngsten Zeit waren seine Debüts bei den Wiener und Berliner Philharmonikern, beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, der Filarmonica della Scala, dem Concertgebouworkest, dem Mahler Chamber Orchestra, den New Yorker Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra sowie dem Philharmonia Orchestra – überall folgten sofortige Wiedereinladungen. Ferner leitete er Konzerte mit dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Cleveland Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem DSO Berlin sowie der San Francisco Symphony und dem Los Angeles Philharmonic. Von 2009 bis 2015 war er Musikdirektor und Chefdirigent von PKF-Prague Philharmonia.

Als Operndirigent ist Jakub Hrůša regelmäßig beim Glyndebourne Festival, wo er drei Jahre Musikdirektor von „Glyndebourne on Tour“ war. Er leitete Produktionen an der Wiener Staatsoper, an der Opéra National de Paris, der Frankfurter Oper, der Finnischen Nationaloper, der Königlichen Dänischen Oper und am Prager Nationaltheater sowie erst kürzlich am Royal Opera House Covent Garden und an der Züricher Oper.

www.jakubhrusa.com

Jakub Hrůša ist Präsident und Frank Peter Zimmermann Ehrenmitglied des International Martinů Circle, einer Organisation, die sich die Würdigung und Förderung der Musik von Bohuslav Martinů zum Ziel gesetzt hat. Mitglieder erhalten dreimal jährlich die *Martinů Revue* sowie eine exklusive CD mit Martinů-Aufnahmen in limitierter Auflage. Weitere Informationen erhalten Sie auf der Website

www.Martinu.cz/en/institutions/international-Martinu-circle

Une curieuse coïncidence unit les deux compositeurs représentés sur cet enregistrement. Bien que tous les deux aient composé deux concertos pour violon, on a cru pendant de nombreuses années qu'ils n'en avaient écrit qu'un seul (Béla Bartók pour Zoltán Székely en 1938 et Bohuslav Martinů pour Mischa Elman en 1943). La découverte en 1956 du premier Concerto de Bartók n'a pas donné lieu à la découverte de musique inconnue car il réutilisa le premier des deux mouvements dans ses *Deux Portraits* pour orchestre. Achevé en 1908 alors que Bartók n'avait pas encore trouvé sa véritable personnalité musicale, son premier Concerto pour violon allait toujours être éclipsé par le chef-d'œuvre composé plus tard. En revanche, le premier Concerto de Martinů s'est avéré être une œuvre « mature » du compositeur, du même niveau que l'autre concerto pour violon bien que complètement différent. Les caractères contrastés et les destins divergents de ses deux concertos reflètent la personnalité artistique des violonistes qui les ont commandés, deux musiciens aux styles de jeu et aux attitudes très différentes en égard à leur collaboration artistique.

Le premier Concerto pour violon de Martinů est le résultat d'une commande du violoniste américain Samuel Dushkin début 1932. Martinů, originaire de Polička dans le royaume de Bohême (aujourd'hui en République tchèque), vivait à Paris depuis 1923 où il avait déjà remporté un certain succès. Il était cependant parfaitement conscient que cette nouvelle commande constituait une occasion en or car Dushkin était « l'homme de l'heure », ayant récemment commandé un concerto pour violon à Igor Stravinsky. Les mémoires de Charlotte Martinů, la femme du compositeur, révèlent que Dushkin est devenu un ami proche. Elle lui attribue également le mérite de lui avoir sauvé la vie en prenant à sa charge les soins hospitaliers après qu'elle eût contracté une pneumonie. Les relations cordiales entre un compositeur et un soliste ne garantissent cependant pas une collaboration sans nuages. Dushkin avait joué le rôle de consultant tout au long de la gestation du

concerto de Stravinski, multipliant les conseils et les suggestions au compositeur d'origine russe qui n'avait aucune expérience des instruments à cordes et qui lui en fut reconnaissant. Martinů, ancien violoniste professionnel, n'eut pas besoin de beaucoup d'aide mais il semble que Dushkin ait utilisé la même approche avec lui. Les nombreuses modifications apportées à la partie de soliste montrent à quel point Martinů s'est appliqué à satisfaire son célèbre soliste. Il admit néanmoins en février 1934 dans une lettre adressée à sa famille que Dushkin se montrait toujours insatisfait et qu'il devait poursuivre le travail.

Il était inévitable que Martinů, Dushkin, ou même les deux, finissent par se désintéresser du concerto. Le biographe de Martinů, Miloš Šafránek, affirmait en 1946 que l'œuvre était incomplète et qu'on avait perdu sa trace. Un manuscrit complet existait pourtant bel et bien. Était-ce parmi les documents que Martinů envoya en 1937 à Boaz Piller, bassoniste de l'Orchestre symphonique de Boston, dans l'espoir de susciter l'intérêt du chef d'orchestre Serge Koussevitzky ? Le concerto faisait assurément partie des documents que Piller déposa en 1961 dans les vastes archives de Hans Moldenhauer, spécialiste d'Anton Webern, qui allaient plus tard être données à la Northwestern University de Spokane. Le musicologue belge Harry Halbreich ne prit connaissance du concerto qu'en 1968, au moment où son catalogue des œuvres de Martinů allait être mis sous presse. On ne sait ce qui l'a alerté, ni quand l'importance du manuscrit a été constatée. Et ce n'est que le 25 octobre 1973 que le violoniste Josef Suk et le chef Georg Solti allaient enfin donner la première de cette œuvre.

Bien que l'idiome néo-classique séduisant du concerto de Martinů rappelle Stravinsky, ses mouvements externes posent des défis techniques qui dépassent ceux de ce dernier. Les difficultés sont manifestes dès la toute première entrée du soliste qui évoque une discussion sur la syncope laconique et les doubles croches en cascade exposées précédemment dans une brève introduction orchestrale en mi mineur. Un

thème secondaire sur un rythme pointé plus agressif fait ensuite son entrée. Ces idées sont progressivement domptées au cœur du mouvement, offrant un accompagnement plus délicat et plus fragmenté à la partie de soliste qui, de son côté, est de plus en plus tendre. La réexposition d'un matériau plus austère est interrompue par une brève coda dont le passage en mi majeur apporte une lumière inattendue au bout d'un tunnel plutôt sombre.

Le mouvement central est d'une toute autre allure. Le soliste expose une cantilène qui réchauffe le cœur sans un seul passage en double cordes. La partie des bois est particulièrement captivante mais les cordes s'impatientent et finissent par lancer le finale sans interruption. Dans cette toccate enflammée, Martinů met à l'épreuve la technique du soliste et de l'orchestre dans des échanges rapides exigeant la plus grande concentration. À mi-parcours, l'engagement des percussions dans un dialogue avec le soliste introduit un ton plus frénétique avec des tournures rythmiques et mélodiques qui rappellent le style jazzy que Martinů cultiva dans les années 1920. Malgré des répétitions d'épisodes antérieurs, la musique devient de plus en plus agitée et sur le point d'exploser jusqu'à ce que le soliste et l'orchestre tirent une conclusion triomphale de la tourmente dans une fusée d'arpèges en do majeur.

Au cours de la période séparant les deux concertos, Martinů a composé deux œuvres qui sont des concertos pour violon à part entière. La *Suite concertante*, une autre commande « problématique » de Dushkin, nous est parvenue dans deux versions radicalement différentes, datées respectivement de 1939 et 1944. L'autre œuvre est le *Concerto da camera* pour violon, cordes, piano et percussion – une pièce à la fois âpre et entraînante, la première que Martinů a composée en Amérique après son arrivée de la France occupée en janvier 1941. Il composa l'année suivante sa première Symphonie en réponse à une commande de Serge Koussevitzky qui en dirigea la création à Boston le 13 novembre 1942. Parmi le public se trouvait le violoniste Mischa Elman qui fut impressionné par l'œuvre au point de demander à

Martinů de lui écrire un concerto. Comme ce dernier ne connaissait pas son jeu, Elman lui proposa de jouer pour lui en privé dans son studio. Cette rencontre incongrue a été décrite ainsi par Šafránek :

Martinů écoute, très attentif mais totalement impassible. Après la dernière note, Elman, fort naturellement, se leva et attendit sa réaction. Mais Martinů resta assis dans un silence de sphinx, qui ne fut rompu que quand il se leva à son tour pour prendre congé ; les deux musiciens s'adressèrent un au revoir embarrassé.

Le contraste entre les relations chaleureuses avec Dushkin et cette rencontre glaciale est frappant. Néanmoins, lorsqu'Elman reçut le concerto quelques mois plus tard, il fut ravi de constater à quel point il convenait à son style de jeu. Sa seule demande avait été une cadence dans le mouvement final. Il en assura la création avec Koussevitzky à Boston le 31 décembre 1943 et en conserva les droits d'exécution exclusifs pendant les trois années qui suivirent.

Bien que le concerto semble jeter un regard en arrière vers la première Symphonie, il anticipe tout autant les symphonies à venir de Martinů. Le passage le plus prémonitoire est peut-être l'ouverture saisissante, un plaidoyer ardent et subtilement dissonant dont les textures lumineuses et le profil mélodique nous projettent dix ans en avant au finale des *Fantaisies symphoniques*. Le soliste fait son entrée dans un trait ornemental quasi cadentiel bien que la virtuosité soit tout aussi étrangère à cette œuvre qu'elle était essentielle au premier Concerto pour violon. Elman était apprécié pour la beauté de son timbre et la finesse de son legato, des qualités qui correspondent à la nature plus expansive et lyrique des œuvres de Martinů à cette époque. L'ouverture et la cadence ne réapparaissent, sous une forme modifiée, que vers la fin du mouvement, comme des piliers jumeaux soutenant l'ensemble principal rhapsodique et discursif (un prototype formel établi par le mouvement d'ouverture de la première Symphonie).

Le second mouvement, *Andante*, présente un aspect plus léger et plus aérien

alors que les trompettes et les trombones restent silencieux. La structure rappelle la forme ABA, avec une courte introduction menée par le hautbois et une coda où une succession de gammes ascendantes rappelle l'ouverture de la première Symphonie. Le finale, à l'allure dansante, commence comme s'il imitait le mouvement correspondant du premier Concerto : la tonalité de la mineur, les rythmes de marche et les élans des percussion sont tous familiers. La première entrée du soliste suggère également, bien que subtilement, le final du Concerto en sol mineur de Bruch, comme si le compositeur souhaitait saluer au passage le répertoire auquel Elman était plus habituellement associé. L'orchestre est mis en valeur dans deux épisodes d'une longueur et d'un éclat surprenants, le second présentant un motif héroïque ascendant de trois notes que Martinů utilisera à nouveau dans les dernières pages inoubliables de sa troisième Symphonie. Après la cadence réclamée par Elman, un changement de métrique inattendu et l'injection d'un matériau mélodique frais alimentent l'énergie bondissante et l'optimisme contagieux de la coda exaltante.

Le Hongrois Béla Bartók est un autre compositeur qui a fui l'Europe déchirée par la guerre pour se réfugier aux États-Unis. Il y arriva fin octobre 1940, précédant Martinů de quelques mois. Les quelques œuvres qu'il a composées aux États-Unis avant sa mort survenue en 1945 sont parmi les plus accessibles de toute sa production, à une exception près. La Sonate pour violon seul, composée à l'intention de Yehudi Menuhin en février et mars 1944, est plus âpre et se place résolument aux côtés de ses deux sonates pour violon et piano, écrites dans les années 1920, lorsque son idiome était à son plus exigeant. Bartók avait entendu Menuhin interpréter en concert la Sonate pour violon seul en do majeur de Bach et décida de couler sa sonate dans un moule similaire : un mouvement lent et richement contrapuntique, suivi d'une fugue, d'un troisième mouvement *cantabile* et d'un finale bref et brillant.

La sonate de Bartók commence par une succession d'accords diatoniques écartés, un geste néo-baroque invoquant l'esprit de Bach de manière concise et

convaincante, qui signale chaque division formelle du premier mouvement. Bartók reconnaît également la contribution la plus emblématique de Bach à ce répertoire – la chaconne de la Partita en ré mineur – avec sa désignation *Tempo di Ciaccona*, qui imite le caractère majestueux et la démarche solennelle du chef-d'œuvre de Bach, tout en renonçant à la basse de chaconne typique. La fugue de la Sonate en ut majeur de Bach est l'une des plus longues qu'il n'ait jamais conçues. La fugue de Bartók, plus courte et moins stricte, pose un autre défi au soliste : comment maintenir le contraste entre le détachement véhément du sujet et le *legato* plus calme du contre-sujet. Le troisième mouvement est, conformément à son titre de *Melodia*, expansif et lyrique. Chacune de ses grandes déclarations se terminent par la répétition de plus en plus perplexe d'un motif de trois notes. Le finale combine un tourbillon mystérieux de doubles-croches jouées *sotto voce* et avec une sonorité sifflante *sul ponticello* (rappelant des passages des troisième et quatrième quatuors à cordes) avec un thème de danse plus robuste et plus rustique. Le dernier mouvement se termine de façon éclatante sur une envolée, une imitation en miniature de la conclusion de son Concerto pour orchestre récemment complété. Comme le Concerto, la Sonate a été chaleureusement accueillie lors de sa première exécution, donnée par Yehudi Menuhin à New York le 26 novembre 1944.

© **Michael Crump 2020**

Michael Crump a étudié la musique au New College d'Oxford et a terminé une thèse de doctorat consacrée aux symphonies de Martinů à l'Université de Birmingham en 1986. Son ouvrage, *Martinů and the Symphony*, a été publié par Toccata Press en 2010.

Frank Peter Zimmermann est considéré comme l'un des plus grands violonistes de sa génération. Il a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin sous la direction de Daniel Barenboim en 1985, et avec l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1983 sous la direction de Lorin Maazel. Il s'est produit avec les plus grands orchestres, y compris le Concertgebouworkest d'Amsterdam, tous les orchestres de Londres et les principaux orchestres américains. Il est régulièrement invité aux principaux festivals, notamment ceux de Salzbourg, d'Édimbourg et de Lucerne.

Au fil des ans, Frank Peter Zimmermann a bâti une discographie imposante qui comprend pratiquement tous les concertos les plus importants du répertoire, allant de Bach à Ligeti, Dean et Pintscher, les six Sonates pour violon seul d'Ysaÿe, les 24 Caprices de Paganini et l'intégrale des sonates pour violon et piano de J. S. Bach et de Mozart. Il a publié chez BIS des œuvres de Chostakovitch, Hindemith et Brett Dean, ainsi qu'une série d'enregistrements avec le Trio Zimmermann qu'il a fondé en compagnie d'Antoine Tamestit (alto) et de Christian Poltéra (violoncelle).

Né à Duisburg, en Allemagne, Frank Peter Zimmermann a reçu les rudiments du violon de sa mère à l'âge de cinq ans avant d'étudier avec Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Herman Krebbers. Il joue sur le violon « Lady Inchiquin » construit par Antonio Stradivarius en 1711, aimablement fourni par la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, « Kunst im Landesbesitz ».

L'**Orchestre symphonique de Bamberg** est un orchestre exceptionnel situé dans une ville exceptionnelle. Et pourtant, l'orchestre est bien plus que le centre musical de la ville et de la région. Depuis 1946, l'orchestre ravit les mélomanes dans le monde entier. Avec plus de 7 000 concerts dans plus de 500 villes et 63 pays, l'orchestre est, en tant qu'Orchestre philharmonique de l'État de Bavière l'ambassadeur culturel de la Bavière et de toute l'Allemagne.

Les circonstances de sa fondation font de l'orchestre un miroir de l'histoire allemande : en 1946, d'anciens membres de l'Orchestre philharmonique allemand de Prague ont rencontré à Bamberg des collègues musiciens qui avaient également dû fuir leur pays en raison des troubles de la guerre et de l'après-guerre et fondèrent le « Bamberger Tonkünstlerorchester », rebaptisé peu après « Bamberger Symphoniker ». Si on part de l'orchestre pragoise, la tradition remonte donc au 18^e et au 19^e siècles. Les racines remontent ainsi à Mozart et à Mahler.

En septembre 2016, Jakub Hrůša, d'origine tchèque, est devenu le cinquième chef d'orchestre principal de l'histoire de l'Orchestre symphonique de Bamberg. Plus de 70 ans après sa fondation, Hrůša construit à nouveau un pont entre les racines historiques de l'Orchestre symphonique de Bamberg et son époque actuelle.

www.bamberger-symphoniker.de

Jakub Hrůša est depuis septembre 2016 le chef d'orchestre principal de l'Orchestre symphonique de Bamberg. En 2020, il était également premier chef invité de l'Orchestre Philharmonia et de l'Orchestre philharmonique tchèque après avoir été à l'Orchestre symphonique métropolitain de Tokyo, en plus d'être régulièrement invité à diriger les plus grands orchestres du monde. Parmi les récents faits marquants de sa carrière artistique, mentionnons ses débuts avec les orchestres philharmoniques de Vienne et de Berlin, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, l'Orchestre de l'Académie nationale de Santa Cecilia, la Filarmonica della Scala, le Concertgebouwkest, l'Orchestre de chambre Mahler, l'Orchestre philharmonique de New York ainsi que les orchestres symphoniques de Boston et de Chicago. Il a également dirigé des concerts avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre symphonique de Vienne, le DSO Berlin, l'Orchestre symphonique de San Francisco et l'Orchestre philharmonique de Los Angeles. De 2009 à 2015, il a été directeur musical et chef d'orchestre en chef du Philharmonia de Prague.

En tant que chef à l'opéra, Jakub Hrůša est un invité régulier du Festival de Glyndebourne, où il a été directeur musical de « Glyndebourne on Tour » pendant trois ans. Il a également dirigé des productions au Staatsoper de Vienne, à l'Opéra national de Paris, à l'Opéra de Francfort, à l'Opéra national de Finlande, à l'Opéra royal du Danemark et au Théâtre national de Prague et, plus récemment, au Royal Opera House Covent Garden et à l'Opéra de Zurich.

www.jakubhrusa.com

Jakub Hrůša est le président et Frank Peter Zimmermann, membre honoraire, du Cercle international Martinů, une organisation qui se consacre à la célébration et à la promotion de la musique de Bohuslav Martinů. Les membres reçoivent la publication *Martinů Revue* trois fois par an ainsi qu'un CD en édition limitée contenant des œuvres non disponibles ailleurs. De plus amples informations peuvent être obtenues en visitant le site web www.Martinu.cz/en/institutions/international-Martinu-circle

Also available:



Hindemith: Works for violin BIS-2024

Violin Concerto; Sonata for Solo Violin, Op. 31/2; Sonata in E flat for Violin and Piano, Op. 11/1;
Sonata in E for Violin and Piano (1935); Sonata in C for Violin and Piano (1939)

Frank Peter Zimmermann *violin* · Enrico Pace *piano*

Frankfurt Radio Symphony Orchestra (hr-Sinfonieorchester) / Paavo Järvi

Jahrespreis 2013 *Preis der deutschen Schallplattenkritik*

Best Collection 2014 *International Classical Music Awards (ICMA)*

Editor's Choice *Gramophone* · Empfehlung des Monats *Fono Forum*

Clef d'or 2013 *ResMusica.com* · Diapason d'Or *Diapason* · Exceptional *Scherzo*

'This is the kind of advocacy Hindemith's music has been
crying out for, caught in top-notch sound...' *Gramophone*

„Dies dürfte die bislang beste Aufnahme dieser Werke auf Tonträger sein ...“ *klassik-heute.de*

«Une pierre angulaire majeure apportée à notre connaissance
de l'art de ce compositeur si humain...» *ResMusica.com*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Martinů

Recording: 27th October, 2018 (Concerto No. 1) and 4th–5th October 2019 (Concerto No. 2)
at Konzerthalle Bamberg (Joseph-Keilberth-Saal), Germany
Producer: Pauline Heister
Sound engineers: Bastian Schick (No. 1); Christian Jaeger (No. 2)
Equipment: DPA, Neumann and Schoeps microphones; Lawo mixing console;
Sequoia digital audio workstation; Geithain loudspeakers
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing: Pauline Heister (No. 1); Leonie Wagner (No. 2)

Bartók

Recording: September 2019 and February 2020 at the Siemens Villa, Berlin, Germany
Producer and sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Equipment: Microphones from Neumann, Sennheiser and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DAD, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Executive producers: Robert Suff (BIS); Pauline Heister (BR-KLASSIK)

CO-PRODUCTION
WITH

BR
KLASSIK

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Michael Crump 2020
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Photos of Frank Peter Zimmermann: © Irène Zandel www.irene-zandel.de
Photos of the orchestra and Jakub Hruša: © Andreas Herzau
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 · info@bis.se · www.bis.se

BIS-2457 © & © 2020, BIS Records AB, Sweden.



BIS-2457