

BRITTEN & SHOSTAKOVICH JAMES EHNES

 bournemouth
symphony orchestra
KIRILL KARABITS

onyx



BENJAMIN BRITTEN (1913–1976)

Violin Concerto op.15

Violinkonzert op. 15 · Concerto pour violon op.15

1	I	Moderato con moto	9.57
2	II	Vivace – Cadenza –	8.24
3	III	Passacaglia: Andante lento (Un poco meno mosso)	12.53

DMITRI SHOSTAKOVICH (1906–1975)

Violin Concerto no.1 in A minor op.77

Violinkonzert Nr. 1 a-moll op. 77

Concerto pour violon n°1 en la mineur op.77

4	I	Nocturne: Moderato	11.18
5	II	Scherzo: Allegro	6.21
6	III	Passacaglia: Andante	8.29
7		Cadenza	5.03
8	IV	Burlesque: Allegro con brio – Presto	4.40

Total timing: **66.56**

James Ehnes violin

Bournemouth Symphony Orchestra

Kirill Karabits

Britten and Shostakovich: Violin Concertos

In the late 1950s Benjamin Britten became friends with the great Russian composer Dmitri Shostakovich, a friendship that lasted until the latter's death in 1975, less than a year before Britten himself died. It is, however, rather unlikely that Shostakovich was aware of Britten's Violin Concerto when he began composing his own First Violin Concerto. Nevertheless, there are some remarkable resemblances between the two scores. They are both deeply serious works; both begin with a moderately paced first movement, followed by a scherzo; they both place the solo cadenza so that it leads directly into the finale; and they both contain a movement in passacaglia form, very unusual for a concerto at that time. But whereas Britten's passacaglia is the finale of his three-movement concerto, Shostakovich makes his the slow movement, for he is writing a four-movement concerto of symphonic scope.

Britten composed his only violin concerto for the Spanish violinist Antonio Brosa. Britten had first met Brosa through his teacher Frank Bridge and had already written one work (the Suite for violin and piano, op.6) for him. Brosa's nationality, and the fact that the Spanish Civil War was raging when Britten began the concerto in November 1938, added a certain bitter Hispanic tang to the first movement, and the Second World War had broken out by the time he finished orchestrating the last movement, so it is hardly surprising that despite its qualities of virtuosity this is a serious, even sombre work, quite devoid of the wit and smartness of many of Britten's compositions up to that time. Brosa gave the world premiere on 28 March 1940 in New York's Carnegie Hall, with the New York Philharmonic Orchestra conducted by John Barbirolli. The concerto is, however, not dedicated to Brosa but to Henry Boys (1910–1992), who had been a fellow student of Britten at the Royal College of Music and who had since become a significant writer on contemporary music.

The concerto begins with a germinal rhythm in the timpani (a gesture that inevitably recalls Beethoven's Violin Concerto); but the rhythm here is apparently a Spanish one, and the long cantilena that the violin sings for the first subject, at once restless, melancholic and sensuous, holds more than a hint of Spanish song. There is a more aggressive, spiky second subject, with a pronounced militaristic character, but in the course of the development this is subdued by and becomes absorbed into the opening theme, so that in the recapitulation the second subject no longer appears.

The central movement is a brilliant, helter-skelter scherzo with some typically daring instrumentation – such as, at its mid-point, the combination of a pair of twittering piccolos far above a ponderous tuba. The cadenza picks up the materials of the scherzo, but before long harks back to those of the first movement, and it is still reviewing the course of the work so far, looking for some kind of resolution, as the finale begins.

This finale – very unusual for a concerto at the time Britten composed it – is a slow passacaglia, a series of strict variations on an unchanging bass theme. Brahms had been the first to use this old Baroque form as the finale of a symphony (his Fourth); now Britten (who professed to loathe Brahms's music) applied the lesson in his concerto. This would be the first of many passacaglia-finales that he would write, right up to his very late Third String Quartet. For this movement Britten crafted a theme, first announced by trombones, that circles around the 12 available chromatic tones and descends on each appearance. The variations, eventful and deeply expressive in themselves, hark back at times to the first movement and also subtly transform the passacaglia theme itself. The movement comes to no comforting resolution, however: the violin's voice in the closing minutes is unmistakably that of lament, and tonally the slow-march ending, though very moving, does not commit itself to either major or minor.

Shostakovich began his Violin Concerto no.1 in July 1947. By the time it was completed, in March 1948, the notorious *Zhdanovshchina* against 'Western-style formalism' in Soviet music had begun, and Shostakovich was under the darkest cloud of his career. He accordingly withheld the concerto – which he had intended to be his op.77 – until 1955, when it was premiered by the dedicatee, David Oistrakh, in Leningrad on 29 October with the Leningrad Philharmonic Orchestra conducted by Yevgeny Mravinsky. It was published as his op.99, only regaining its original (and chronologically correct) number many years later.

In all Shostakovich's string concertos the orchestral line-up has unorthodox features, usually displayed in a (carefully considered) reduction in the numbers of the brass. In Violin Concerto no.1 he calls only for four horns and tuba, the latter instrument lending much of the 'symphonic' sense of weight to certain tuttis, and otherwise functioning as a bass to the horns. 'Symphonic' is not a lightly chosen epithet in regard to this work. While in every bar a true concerto, the large-scale four-movement form, with passacaglia for slow movement, and the predominant seriousness of tone, align it with his symphonic output of recent years – with the significant exception of the short and 'lightweight' Ninth Symphony, to which the concerto seems to stand in possibly deliberate contrast, reaffirming the expansive profundity of the Eighth Symphony (and at the same time at certain points clearly anticipating the Tenth).

For his first movement Shostakovich writes a 'Nocturne' with some sonata features but more obvious differences. This is a movement of singular refinement and intensity; no previous creation of Shostakovich is quite like it in its cataleptic, almost mystical calm. Instead of sonata-style contrast we have unanimity of themes in a noble, deeply thoughtful and intensely felt soliloquy. Though other instruments make their contributions, the first half of the movement is mostly an aria for the violin, the woodwind adding a kind of codetta. The

sonorities are generally dark and brooding, the registers generally low; a change of colouring signals the movement's second half. When the violin re-enters, it is very high, muted and pianissimo, its line now elaborated into triplet figuration. There is an ecstatic moment when the tuba enters with a deep pedal far below the soloist, and the celesta begins a plangently descending bell-like chime. The violin's restless triplets flower into a passage of deeply disturbing fortissimo polyphony: two of the several simultaneous lines here are in the solo part, in violin-writing of great difficulty. The coda is bleakly atmospheric.

To the near-stasis of this remarkable first movement the scherzo poses a familiar Shostakovichian profile of capricious yet obsessive busyness and goblin energy. It is a kind of tarantella whose humour runs a malicious gamut from sarcasm to savagery. The hectic main dance tune on woodwinds is elaborated from the motivic kernel that the violin jabs at. This is the source of most of the movement's themes, though general shape is more important to Shostakovich than precise pitch or note-order. Before long it gives birth to a four-note figure in the woodwinds – a transposed version of Shostakovich's famous 'DSCH' monogram: apparently its first use in his works. Further development leads to a raucous, raffish peasant dance, a kind of demonic Gopak, but clearly derived directly from the motivic kernel. The violin is scarcely silent throughout the movement, but careers on in a sustained display of hard-driven virtuosity to the explosive bravura of the coda.

Gravity of mood, and the specific gravity of deliberate pace and profound emotion, are restored by the Andante slow movement, which is a passacaglia on an extended 17-bar theme. Shostakovich's interest in passacaglia form had already produced such powerful examples as the tragic entr'acte between Scenes 4 and 5 of his opera *Lady Macbeth of Mtsensk* and the fourth movement of the Symphony no.8. But in the First Violin Concerto the passacaglia is unmistakably the heart of the entire work and extends its influence forward and backward through the other movements. In any case, the process of solo decoration over an orchestral bass is one highly amenable to the concerto genre.

This majestic and impassioned movement manifests a noble purity of language. There are nine variations in all, the statement of the theme on cellos and basses being in effect the first of these, as horns and timpani already provide a stern counterpoint notable for its fanfare-like triplet rhythms. The theme passes from instrument to instrument, featuring different orchestral choirs, while the violin and other instruments weave expressive and progressively more eloquent counter-melodies around and above it. After the brooding ninth variation, wide-ranging arpeggios over a pedal F in low strings and timpani lead into the cadenza, one of the longest and most elaborate in the concerto repertoire.

In fact in this concerto the cadenza assumes an importance quite beyond that which it has in a classical concerto scheme. As in Britten's concerto it prefaces the finale, forming a structural link from the slow movement, and thus becomes a decisive stage in the overall form of the work. While it performs the time-honoured function of displaying the soloist's virtuosity to the most extreme pitch, it is largely devoid of mere decoration. It also, as is customary, recapitulates and develops previously heard themes; but since it is placed so late in the evolution of the design, the materials it has to work upon are numerous and the cadenza becomes a substantial structure with an overall shape and several contrasted spans. Moreover, it adumbrates elements yet to be heard in the concluding movement.

The finale, which Shostakovich entitled 'Burlesque', is comparatively short, with similarities of mood and texture to the scherzo. It too exploits a Russian dance character, one reminiscent of the finale of Tchaikovsky's Violin Concerto. Towards the end of the movement, however, the Passacaglia makes its presence felt again. Just before the coda the entire passacaglia theme is heard, acerb, brittle and hilarious on woodwind and xylophone; and the violin then kick-starts the coda with a burlesque version of that same theme. The theme's final appearance is in the headlong, tumultuous closing bars: the first four-note phrase only, but in triumphant augmentation on horn.

© **Malcolm MacDonald, 2013**

Die Violinkonzerte von Britten und Schostakowitsch

In den späten 1950er Jahren freundete sich Benjamin Britten mit dem großen russischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch an und diese Freundschaft bestand bis zum Tode Schostakowitschs im Jahre 1975. Weniger als ein Jahr später starb auch Britten. Es ist zwar eher unwahrscheinlich, dass Schostakowitsch von Brittens Violinkonzert wusste, als er mit der Arbeit an seinem eigenen ersten Violinkonzert begann, doch nichtsdestoweniger gibt es zwischen den beiden Stücken bemerkenswerte Ähnlichkeiten. Es handelt sich in beiden Fällen um überaus ernste Werke; beide beginnen mit einem mittelschnellen ersten Satz gefolgt von einem Scherzo; in beiden ist die Solokadenz so platziert, dass sie direkt ins Finale übergeht, und beide enthalten einen Satz in Passacaglia-Form, was für ein Konzert zur damaligen Zeit sehr ungewöhnlich war. Doch während Brittens Passacaglia das Finale seines dreisätzigen Konzerts bildet, wird sie in Schostakowitschs viersätzlichem Konzert von sinfonischen Ausmaßen zum langsamen Satz.

Britten schrieb sein einziges Violinkonzert für den spanischen Violinisten Antonio Brosa. Britten war Brosa durch seinen Lehrer Frank Bridge begegnet und hatte bereits ein weiteres Werk (die Suite für Geige und Klavier op. 6) für ihn geschrieben. Brosas Nationalität und die

Tatsache, dass der spanische Bürgerkrieg tobte, als Britten im November 1938 mit dem Konzert begann, verlieh dem ersten Satz eine bittere hispanische Note, und als er die Orchestrierung des letzten Satzes abschloss, war der zweite Weltkrieg ausgebrochen. Es ist also wenig überraschend, dass es sich trotz seiner Virtuosität um ein ernstes, ja düsteres Stück handelt, dem der Witz und die leichte Eleganz vieler vorheriger Britten'scher Kompositionen fehlt. Brosa war der Solist bei der Welturaufführung am 28. März 1940 in der New Yorker Carnegie Hall zusammen mit den New Yorker Philharmonikern unter John Barbirolli. Das Konzert ist allerdings nicht Brosa gewidmet, sondern Henry Boys (1910–1992), einem Mitstudenten Brittens am Royal College of Music, der sich zu einem bedeutenden Komponisten zeitgenössischer Musik entwickelt hatte.

Das Konzert beginnt mit einer rhythmischen Figur der Pauke (eine Geste, die unausweichlich an Beethovens Violinkonzert erinnert); doch in diesem Fall ist es ein spanischer Rhythmus und die gleichzeitig ruhelose, melancholische und sinnliche längere Kantilene, welche die Violine als erstes Thema anstimmt, erinnert mehr als nur entfernt an ein spanisches Lied. Es gibt außerdem ein aggressiveres, aufgebrachtes zweites Thema mit deutlich militärischem Charakter, doch im Laufe der Durchführung wird dies vom Eröffnungsthema erst überlagert und dann absorbiert, so dass das zweite Thema in der Reprise nicht wieder auftaucht.

Der mittlere Satz ist ein brillantes, hektisches Scherzo mit einer typisch gewagten Instrumentierung – wie etwa in der Mitte die Kombination zweier zwitschernder Piccoloflöten in schwindelnder Höhe über einer behäbigen Tuba. Die Kadenz setzt das Material des Scherzos ein, greift aber nach kurzer Zeit wieder auf das Material des ersten Satzes zurück und schaut auf den Verlauf des Werkes bis zu diesem Punkt auf der Suche nach einer Art Auflösung zurück, bis schließlich das Finale beginnt.

Das Finale – und dies war für ein Konzert zu der Zeit, als Britten es schrieb, sehr ungewöhnlich – ist eine langsame Passacaglia, eine Reihe von strengen Variationen über ein unveränderliches Bassthema. Brahms war der erste, der diese alte barocke Form als Finale einer Sinfonie eingesetzt hatte (in seiner Vierten): Nun wandte Britten (der behauptete, Brahms Musik zu verachten) dieses Vorgehen auf sein Konzert an. Es war das erste seiner vielen Passacaglia-Finale, er verwendete diese Form bis zu seinem sehr späten dritten Streichquartett. Für diesen Satz komponierte Britten ein zunächst von den Posaunen angekündigtes Thema, das um die zwölf verfügbaren chromatischen Töne kreist und jedes Mal tiefer ansetzt. Die Variationen, die selbst alle ereignisreich und zutiefst expressiv sind, greifen von Zeit zu Zeit auf den ersten Satz zurück und transformieren auf subtile Weise auch das Passacaglia-Thema selbst. Der Satz gelangt jedoch zu keiner tröstlichen Auflösung: Die Violinstimme ist in den abschließenden Minuten unverkennbar klagend und tonal legt sich der langsame Marsch am Ende, wenn er auch sehr bewegend ist, nicht auf Moll oder Dur fest.

Schostakowitsch begann mit der Komposition seines Violinkonzertes Nr. 1 im Juli 1947. Als es im März 1948 fertiggestellt war, hatte die berüchtigte *Shdanowschtschina* gegen „Formalismus im westlichen Stil“ in der russischen Musik begonnen und über Schostakowitsch braute sich die dunkelste Gewitterwolke seiner Karriere zusammen. Er sah sich gezwungen, dieses Konzert – das er als seinen op. 77 vorgesehen hatte – bis zum 29. Oktober 1955 zurückzuhalten, als es in Leningrad vom Widmungsträger David Oistrach zusammen mit der Leningrader Philharmonie unter Jewgeni Mravinski zur Premiere kam. Es erschien als op. 99 und erhielt seine ursprüngliche (und chronologisch korrekte) Opusnummer erst viele Jahre später.

Alle von Schostakowitschs Konzerten für Streichinstrumente weisen bezüglich der orchestralen Besetzung einige ungewöhnliche Eigenheiten auf, zu denen meist eine (wohlüberlegte) Reduktion der Anzahl der Blechbläser zählt. Das Violinkonzert Nr. 1 ist beispielsweise mit lediglich vier Hörnern und einer Tuba besetzt, wobei diese einigen Tutti-Stellen eine gewisse „sinfonische“ Schwere verleiht und ansonsten als Bass-Stimme für die Hörner fungiert. „Sinfonisch“ ist für dieses Werk keine leichtfertig gewählte Bezeichnung. Es ist zwar in jedem einzelnen Takt ein echtes Konzert, doch die großangelegte viersätzig Form mit einer Passacaglia als langsamem Satz sowie der vorherrschende ernste Ton stellen es auf eine Ebene mit seinem sinfonischen Schaffen der vorangegangenen Jahre – die signifikante Ausnahme bildet die kurze und „leichtgewichtige“ neunte Sinfonie (zu der das Konzert in möglicherweise gewolltem Gegensatz steht), welche die ausgedehnte Tiefe der Sinfonie Nr. 8 unterstrich und gleichzeitig an manchen Stellen eindeutig die Zehnte vorausdeutete.

Als ersten Satz schrieb Schostakowitsch eine „Nocturne“ mit einigen Eigenschaften einer Sonate, allerdings mehr deutlichen Unterschieden. Es handelt sich um einen Satz von einzigartiger Raffinesse und Intensität; keine vorherige Schöpfung Schostakowitschs ist diesem Satz in seiner kataleptischen, beinahe mystischen Ruhe ebenbürtig. Anstelle einer sonatentypischen Kontrastierung kommt es zu einem einstimmigen Auftreten der Themen in einem erhabenen, zutiefst gedankenvollen und intensiv empfundenen Monolog. Es leisten zwar auch weitere Instrumente einen Beitrag, doch die erste Hälfte des Satzes besteht hauptsächlich aus einer Arie für Violine, wobei die Holzbläser eine Art Codetta ergänzen. Die Klänge sind insgesamt dunkel und drückend und die Register tief, bevor ein Wechsel in der Farbgebung die zweite Hälfte des Satzes anzeigt. Beim erneuten Einsatz der Violine erklingt diese sehr hoch, gedämpft und im Pianissimo, ihre Melodielinie ist zu Triolenfiguren ausgebaut. Es kommt zu einem ekstatischen Moment, wenn die Tuba mit einem tiefen Orgelpunkt weit unter dem Solisten einsetzt und die Celesta eine klagende, absteigende, glockenähnliche Melodie erklingen lässt. Die ruhelosen Triolen der Violine blühen zu einer Passage zutiefst verstörender Polyphonie im Fortissimo auf: Die Solistenstimme enthält gleich zwei der vielen simultan angeordneten Melodielinien, dieser Abschnitt ist für die Violine überaus herausfordernd. Die Coda ist düster atmosphärisch.

Der Beinahe-Stasis des bemerkenswerten ersten Satzes stellt das Scherzo eine für Schostakowitsch typische Skizze kapriziöser und besessener Emsigkeit und koboldhafter Energie gegenüber. Es handelt sich um eine Art Tarantella, deren Stimmung eine schreckliche Skala von Sarkasmus zu wildem Grauen durchläuft. Die hektische Haupt-Tanzmelodie der Holzbläser ist eine Weiterentwicklung des motivischen Kerns, zu dem die Violine ab und an vordringt. Dieser ist die Quelle der meisten Themen in diesem Satz, wenn auch Schostakowitsch die grobe Form wichtiger ist, als die präzise Tonhöhe oder Notenreihenfolge. Nach kurzer Zeit erwächst daraus eine viertönige Melodie in den Holzbläsern – eine transponierte Version von Schostakowitschs berühmtem „DSCH“-Monogramm: Es ist möglicherweise das erste Mal, dass es in einem seiner Werke auftaucht. Die weitere Durchführung führt zu einem rauen, verwegenen Bauerntanz, einer Art dämonischem Gopak, der jedoch eindeutig direkt aus dem Motivkern abgeleitet ist. Die Violine verstummt im ganzen Satz kaum, sie rast mit anhaltender, hartnäckiger Virtuosität bis zur explosiven Bravourstelle der Coda.

Im Andante herrscht wieder eine ernste Stimmung und die durchdachte Gesetztheit und Gefühlstiefe bewirken eine besondere Schwere. Dieser langsame Satz ist eine Passacaglia über ein ausgedehntes Thema von siebzehn Takten Länge. Schostakowitschs Interesse an der Passacaglia-Form hatte bereits so eindringliche Beispiele wie den tragischen Entreakt zwischen der vierten und fünften Szene in seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* und den vierten Satz seiner Sinfonie Nr. 8 hervorgebracht. Doch im ersten Violinkonzert steht die Passacaglia eindeutig im Mittelpunkt des gesamten Werks und sie übt einen großen Einfluss auf die Sätze vor und nach ihr aus. Die solistischen Verzierungen über einem orchestralen Bass passen in der Tat sehr gut zum Konzertgenre.

In diesem majestätischen und temperamentvollen Satz offenbart sich eine edle Reinheit der Sprache. Es gibt insgesamt neun Variationen, deren erste de facto das Thema in den Celli und Bässen ist, während die Hörner und Pauken einen strengen Kontrapunkt bilden, der sich durch seine fanfarenähnlichen Triolenrhythmen auszeichnet. Das Thema wandert von Instrument zu Instrument und durchläuft dabei unterschiedliche Gruppen, während die Geige und die anderen Instrumente expressive und zunehmend ausdrucksstärkere Gegenmelodien um dieses Thema herum und über es hinweg weben. Nach der grüblerischen neunten Variation führen ausgedehnte Arpeggien über dem Orgelpunkt auf F in den tiefen Streichern und den Pauken in eine der längsten und aufwendigsten Kadenzten im gesamten Konzertrepertoire über.

In diesem Konzert erlangt die Kadenz in der Tat eine Wichtigkeit, die weitaus größer ist als im Rahmen eines klassischen Konzertes üblich. Wie in Brittens Konzert steht sie vor dem Finale, bildet eine strukturelle Verbindung mit dem langsamen Satz und wird so zu einem ent-

scheidenden Abschnitt in der Gesamtstruktur des Werkes. Obwohl sie durchaus die altbewährte Funktion hat, die Virtuosität des Solisten bis zum Äußersten zu präsentieren, kommt sie größtenteils ohne ausschließlich dekorative Elemente aus. Dabei rekapituliert und entwickelt die Kadenz, wie generell üblich, bereits gehörte Themen; da sie jedoch in der strukturellen Entwicklung des Werkes an so später Stelle steht, gibt es viel zu verarbeitendes Material und die Kadenz wird zu einer eigenen substantiellen Struktur mit einer Gesamtform und mehreren kontrastierenden Abschnitten. Außerdem kündigt sie Elemente an, die im folgenden Schluss-Satz zu hören sind.

Das Finale, welchem Schostakowitsch den Titel „Burleske“ gab, ist recht kurz und verfügt über eine ähnliche Stimmung und Struktur wie das Scherzo. Auch dieser Satz weist den Charakter eines russischen Tanzes auf, welcher wiederum vage an das Finale in Tschaikowskys Violinkonzert erinnert. Gegen Ende des Satzes klingt noch einmal die Passacaglia an. Das gesamte Passacaglia-Thema ist kurz vor der Coda zu hören, es wird auf herbe, trockene und feixende Weise von Holzbläsern und Xylophon intoniert. Dann beginnt die Violine die Coda mit einer burlesken Version des gleichen Themas. Das Thema erscheint zum letzten Mal in den rasanten, turbulenten Schlusstakten: Es erklingt nur die erste Phrase von vier Tönen, allerdings in einer triumphalen Steigerung auf dem Horn.

Malcolm MacDonald

Übersetzung: Leandra Rhoese

Les concertos pour violon de Britten et de Chostakowitch

À la fin des années 1950, Benjamin Britten et le grand compositeur russe Dimitri Chostakowitch se lièrent d'amitié, laquelle dura jusqu'à la mort de ce dernier, en 1975, moins d'un an avant que Britten lui-même ne disparaisse. Il est cependant peu probable que Chostakowitch ait eu connaissance du Concerto pour violon de Britten lorsqu'il commença de composer son propre Premier Concerto pour violon. Il n'y en a pas moins de remarquables ressemblances entre ces deux partitions. L'une et l'autre sont des œuvres profondément graves ; l'une et l'autre s'ouvrent sur un premier mouvement d'allure modérée suivi d'un scherzo ; l'une et l'autre placent la cadence solo de sorte qu'elle conduise directement au finale ; enfin l'une et l'autre comportent un mouvement en forme de passacaille, très inhabituelle à l'époque pour un concerto. Mais tandis que la passacaille de Britten constitue le finale de son concerto en trois mouvements, Chostakowitch fait de la sienne son mouvement lent, ayant choisi d'écrire un concerto en quatre mouvements d'ampleur symphonique.

C'est pour le violoniste espagnol Antonio Brosa que Britten composa son unique concerto

pour violon. Britten, qui avait fait la connaissance de Brosa par l'intermédiaire de son professeur Frank Bridge, avait déjà composé une œuvre pour lui (la Suite pour violon et piano op.6). La nationalité de Brosa, et le fait que la Guerre civile espagnole faisait rage lorsque Britten commença son concerto en novembre 1938, ajoute un certain mordant hispanique au premier mouvement, cependant que la Seconde Guerre mondiale avait éclaté quand il termina l'orchestration du dernier mouvement – nulle surprise, dès lors, à ce qu'en dépit de ses qualités de virtuosité, il s'agisse d'une œuvre de caractère sérieux, voire même sombre, tout à fait dépourvue de l'esprit et de la brillante élégance de nombre d'œuvres que Britten avaient jusqu'alors composées. Brosa en donna la première audition mondiale au Carnegie Hall de New York le 28 mars 1940, le New York Philharmonic Orchestra étant dirigé par John Barbirolli. Le concerto n'est toutefois pas dédié à Brosa mais à Henry Boys (1910–1992), qui avait été un camarade d'études de Britten au Royal College of Music de Londres et était devenu par la suite un auteur de premier plan sur la musique contemporaine.

Le Concerto commence sur un rythme aux timbales dont tout le reste découle – ce qui inévitablement rappelle le Concerto pour violon de Beethoven –, à ceci près que le rythme semble ici d'inspiration espagnole, de même que la longue cantilène chantée par le violon en guise de premier thème, à la fois agitée, mélancolique et sensuelle, évoque à maints égards une chanson espagnole. Il y a un deuxième thème, plus agressif et piquant, d'un caractère militaire prononcé, lequel, au cours du développement, finit cependant par être étouffé puis absorbé par le thème initial, à tel point que ce second thème ne réapparaît pas dans la réexposition.

Le mouvement médian est un brillant scherzo, « désordonné » et d'une instrumentation à l'audace caractéristique – ainsi, à mi-parcours, l'association d'une paire de piccolos gazouillants très au-dessus d'un pesant tuba. La cadence reprend divers éléments du scherzo mais bien vite s'en revient à ceux du premier mouvement, continuant de passer en revue le déroulement de l'œuvre jusque là, en quête d'une sorte de résolution lorsque le finale commence.

Ce finale – très inhabituel pour un concerto à l'époque où Britten le composa – est une lente passacaille, série de variations strictes sur un thème immuable de basse. Brahms avait été le premier à utiliser cette ancienne forme baroque en guise de finale de symphonie (sa Quatrième) – et voici que Britten (qui prétendait détester la musique de Brahms) en reprenait la leçon pour son concerto. C'était le premier des nombreux finales en forme de passacaille qu'il devait écrire, jusqu'à son très tardif Troisième Quatuor à cordes. Pour ce mouvement, Britten confectionna un thème, d'abord exposé par les trombones, qui tourne autour des douze tons de la gamme chromatique et descend à chacune de ses entrées. Les variations, en elles-mêmes riches d'événements et expressives, se tournent par moments vers le premier

mouvement et transforment également, de manière subtile, le thème proprement dit de la passacaille. Le mouvement ne parvient toutefois pas à une résolution apaisée : la voix du violon, dans les dernières minutes, est indéniablement celle d'une lamentation, et sur le plan tonal la conclusion en forme de marche lente, bien que très émouvante, ne s'engage ni vers le majeur, ni vers le mineur.

Chostakovitch commença son Concerto pour violon n°1 en juillet 1947. À l'époque de son achèvement, en mars 1948, la doctrine du jdanovisme artistique contre « le formalisme de style occidental » avait commencé de sévir à l'encontre de la musique soviétique, Chostakovitch se retrouvant sous les nuages les plus noirs de sa carrière. Il retira par conséquent son concerto – qui aurait dû être son op.77 – jusqu'en 1955 : il fut créé à Leningrad le 29 octobre par son dédicataire, David Oïstrakh, avec l'Orchestre Philharmonique de Leningrad dirigé par Evgueni Mravinski. Il fut publié sous le numéro d'op.99, ne retrouvant sa numérotation originale (et chronologiquement correcte) que bien des années plus tard.

Dans tous les concertos pour cordes de Chostakovitch, la disposition orchestrale revêt des apparences peu orthodoxes, avec habituellement une disposition (soigneusement élaborée) réduite quant au nombre des cuivres. Dans le Concerto pour violon n°1, il ne fait appel qu'à quatre cors et tuba, ce dernier conférant à certains *tutti* toute leur dimension « symphonique », bien que fonctionnant pour le reste telle une basse qui sous-tend les cors. « Symphonique » n'est pas un qualificatif choisi à la légère pour ce qui est de cette œuvre. Tout en se révélant un authentique concerto dans la moindre de ses mesures, sa forme de grande envergure en quatre mouvements, dont une passacaille en guise de mouvement lent, ainsi que la prédominance d'une gravité de ton la mettent dans la droite ligne de son œuvre symphonique des années précédentes – à la notable exception de la brève et « légère » Neuvième Symphonie, en regard de laquelle le concerto pourrait avoir été pensé en manière de contraste délibéré, réaffirmant l'extrême profondeur de la Huitième Symphonie (tout en anticipant clairement, à certains moments, la Dixième).

En guise de premier mouvement, Chostakovitch propose un « Nocturne », lequel revêt certains traits de forme sonate mais plus encore s'en différencie. C'est un mouvement d'une intensité et d'un raffinement singuliers ; aucune autre œuvre de Chostakovitch ne témoigne d'une telle quiétude cataleptique, presque mystique. Au lieu d'un contraste de type forme sonate, nous avons une unanimité thématique dans un noble soliloque, profondément réfléchi et intensément ressenti. Bien que d'autres instruments apportent leurs contributions, la première moitié du mouvement apparaît principalement tel un air pour le violon, les bois contribuant à une sorte de codetta. Les sonorités sont généralement sombres et comme chargées d'idées noires, les tessitures généralement basses ; un changement de couleur annonce la seconde partie du mouvement. Lorsque le violon refait son entrée, c'est dans une

tessiture très aiguë, voilé et *pianissimo*, sa ligne évoluant dès lors en triolets. Survient un moment extatique, lorsque le tuba retentit sur une profonde pédale très en-dessous du soliste, et que le célesta entame une sorte de douloureuse sonnerie descendante de cloches. Les triolets agités du violon débouchent sur un passage de polyphonie *fortissimo* profondément troublante : deux des nombreuses voix simultanées sont ici entendues dans la partie soliste, dans une écriture violonistique d'une grande difficulté. La coda évolue dans un climat de désolation.

À la quasi-immobilité de ce remarquable premier mouvement, le scherzo oppose un profil familier chez Chostakovitch fait d'activité capricieuse, mais néanmoins obsessionnelle, et d'une énergie de lutin. C'est une sorte de tarentelle dont l'humour parcourt une palette magique allant du sarcasme à la sauvagerie. Le principal et frénétique thème de danse exposé par les bois est dérivé du noyau thématique auquel le violon donne des coups de bec. C'est la source de la plupart des thèmes du mouvement, bien que la coupe générale soit pour Chostakovitch plus importante qu'un diapason ou un ordre précis des notes. Ce qui très vite donne naissance à un motif de quatre notes aux bois – version transposée du fameux monogramme de Chostakovitch DSCH (*ré, mi bémol, do, si*) : sa première apparition, semble-t-il, dans ses œuvres. La suite du développement conduit à une danse paysanne tapageuse et débridée, sorte de démoniaque *gopak*, bien que toujours clairement et directement dérivée du noyau thématique. Le violon, qui ne cesse pratiquement jamais de jouer tout au long du mouvement, poursuit sur sa lancée, mettant en œuvre une inflexible virtuosité jusqu'à la coda, d'une bravoure explosive.

Un climat tout de gravité, gravité propre à un rythme délibéré et d'une profonde émotion, se trouve réintroduit dans le mouvement lent, *Andante*, lequel prend la forme d'une passacaille sur un vaste thème couvrant pas moins de dix-sept mesures. L'intérêt porté par Chostakovitch à la forme de la passacaille avait déjà donné lieu à de puissantes créations tels que l'interlude tragique entre les Scènes 4 et 5 de son opéra *Lady Macbeth de Mtsensk* et le quatrième mouvement de sa Symphonie n°8. Mais dans le Premier Concerto pour violon, la passacaille apparaît à l'évidence comme l'épicentre de l'œuvre tout entière, étendant son influence à rebours et par anticipation sur les autres mouvements. L'agencement d'une partie soliste figurée au-dessus d'une basse orchestrale apparaît en tout cas des plus malléables dans le contexte d'un concerto.

Ce mouvement majestueux et passionné manifeste une noble pureté de langage. Il y a en tout neuf variations, dont la première est en fait l'énoncé du thème aux violoncelles et contrebasses, cependant que cors et timbales offrent déjà un strict contrepoint, remarquable par ses rythmes en triolet de type fanfare. Le thème passe d'instrument à instrument, faisant entendre différents chœurs orchestraux, tandis que le violon et d'autres instruments tissent autour et au-dessus de ce thème d'expressives contre-mélodies d'une éloquence graduellement grandissante. Après la sombre neuvième variation, d'amples arpegges sur une pédale de *fa* aux cordes graves et timbales introduisent la cadence, l'une des plus longues et des plus élaborées du répertoire concertant.

En fait, la cadence témoigne dans ce concerto d'une importance dépassant de beaucoup celle qu'elle revêt dans l'organisation d'un concerto classique. Comme dans le concerto de Britten, elle tient lieu de préambule au finale, constituant un lien structurel après le mouvement lent, jusqu'à devenir une étape décisive dans l'ordonnancement global de l'ouvrage. Tout en poussant jusqu'à l'absolu maximum son rôle consacré de mise en valeur de la virtuosité du soliste, elle est en grande partie exempte d'éléments purement décoratifs. Elle récapitule également, comme de rigueur, et développe des thèmes entendus précédemment, mais du fait qu'elle intervient à un stade aussi tardif de l'élaboration, le matériau qu'il lui incombe de mettre en œuvre est abondant et la cadence en devient une structure substantielle dotée de sa propre forme globale en plusieurs segments contrastés. Plus encore, elle laisse pressentir divers éléments que le mouvement de conclusion doit encore faire entendre.

Le finale, que Chostakovitch intitula *Burlesque*, est comparativement bref et présente des similitudes de climat et de textures avec le Scherzo. Il exploite également une danse de caractère russe, réminiscence du finale du Concerto pour violon de Tchaïkovski. Vers la fin du mouvement, cependant, la Passacaille de nouveau fait sentir sa présence. Juste avant la coda, le thème entier de passacaille est une fois encore entendu, acerbe, cassant et cocasse sur bois et xylophone ; après quoi le violon lance le coup d'envoi de la coda sur une version burlesque de ce même thème. L'ultime apparition du thème intervient dans les dernières mesures, haletantes et tumultueuses : juste ses quatre premières notes, mais en triomphale augmentation au cor.

Malcolm MacDonald

Traduction : Michel Roubinet

Biographies of the soloist, conductor and orchestra can be found on www.onyxclassics.com.

Biographien des Solisten, des Dirigenten und des Orchesters finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez des biographies du soliste, du chef d'orchestre et de l'orchestre sur www.onyxclassics.com.

Executive producer: Matthew Cosgrove for ONYX
Producer: Simon Kiln
Balance engineer: Arne Akselberg

Recording location: The Lighthouse, Poole, 2–3 December 2012
Cover photo: Ben Ealovega
Design: Paul Spencer for WLP Ltd 

www.jamesehnes.com
www.bsolive.com
www.onyxclassics.com

Also available from James Ehnes and Kirill Karabits on **ONYX**



ONYX 4063
Khachaturian: Spartacus · Gayaneh
Bournemouth Symphony Orchestra
Kirill Karabits



ONYX 4060
Mendelssohn: Violin Concerto · Octet
James Ehnes · Vladimir Ashkenazy



ONYX 4074
Tchaikovsky · Mussorgsky
Bournemouth Symphony Orchestra
Kirill Karabits



ONYX 4076
Tchaikovsky: Violin Concerto etc.
James Ehnes · Vladimir Ashkenazy