



BRUCH · VADIM GLUZMAN

VIOLIN CONCERTO · ROMANCE

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA · ANDREW LITTON

STRING QUINTET IN A MINOR

BRUCH, MAX (1838–1920)

CONCERTO NO. 1 IN G MINOR

FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, Op. 26 (1864–68)

24'17

① I. Vorspiel (Prelude). *Allegro moderato* – *attacca*

8'15

② II. *Adagio*

8'36

③ III. Finale. *Allegro energico*

7'20

④ ROMANCE IN F MAJOR, Op. 85 (1911)

8'30

(originally for viola and orchestra; violin part after the composer's version for violin and piano)

Andante con moto

STRING QUINTET IN A MINOR, Op. posth. (1918)

24'05

⑤ I. *Allegro*

9'41

⑥ II. *Allegro molto*

3'27

⑦ III. *Adagio non troppo*

4'00

⑧ IV. *Allegro*

6'40

TT: 58'04

VADIM GLUZMAN *violin*

BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA MELINA MANDOZZI *leader*

ANDREW LITTON *conductor*

VADIM GLUZMAN *violin I* · SANDIS ŠTEINBERGS *violin II*

MAXIM RYSANOV *viola I* · ILZE KLAVA *viola II*

REINIS BIRZNIEKS *cello*

‘Without doubt one of our most significant composers’ – this was the verdict on **Max Bruch** in 1882, in the first edition of the authoritative German music dictionary by Hugo Riemann, in which Bruch is placed alongside or even, by inference, above Johannes Brahms. From the third edition (1887) onwards, however, this positive judgement is considerably moderated: here Bruch is merely described as ‘one of our most significant composers in the genre of choral music’, whilst Brahms is numbered among the ‘immortals’. This development – and also the notorious comparison with Brahms – is symptomatic of Bruch’s career, and indeed of the public perception of that career. A promising prodigy, Bruch had a symphony performed in his home town of Cologne when he was just fourteen and went on to attract attention at home and abroad, primarily with operas (*Loreley*, 1863, using the libretto that Emanuel Geibel had written for Mendelssohn), oratorios and cantatas (*Frithjof*, 1860; *Odysseus*, 1872; *Das Lied von der Glocke*, 1878) and with an extraordinarily popular *Violin Concerto*. In the crucial instrumental genres that should have been the natural domain of this bitter opponent of the New Germans surrounding Liszt and Wagner, however, he was judged to have been something of a failure. His three mature symphonies, numerous pieces for solo instrument and orchestra and his modest output of chamber works only partly matched up to the high expectations that he himself had created.

Moreover, in the course of his 82-year life, his stylistic ideal – formed by Schubert, Mendelssohn, Schumann and folk songs – proved to be as tenacious as it was anachronistic. While Brahms sang ‘O wüßt’ ich doch den Weg zurück’ (‘Oh, if I only knew the road back’ – in the song *Heimweh II*, Op. 63 No. 8 [1874]) aiming at an œuvre that pointed towards the future in its tension between awareness of tradition and creative appropriation, one might say that Bruch was all too familiar with this road. And he was not afraid of keeping to it; faced with

a contemporary musical scene that he perceived as a ‘madhouse’, he must have felt duty-bound to preserve that which he regarded as worthy of preservation. It is undeniable that he thus produced works of exquisite sonority that are melodically beautiful and formally admirable. It was these very qualities, however, that ultimately tarnished them: their Romanticism lacked the element of eccentricity without which they could easily be dismissed as quasi-classical. And thus they gradually lost the attention of audiences who – unlike Bruch himself – was becoming accustomed to Strauss, Mahler und Reger, and even to Schoenberg, Bartók and Stravinsky. When Bruch died in 1920, ‘the news came to many as a surprise that he had lived so long’ (Donald Francis Tovey).

Despite all of this, Bruch’s *Violin Concerto No. 1 in G minor*, Op. 26, has an abundance of all the qualities that were found to be lacking in his other works: freshness of invention, dramatic verve, aiming for the stars. It was by no means a foregone conclusion that the work with which Bruch would conquer the concerto form would be a piece for violin and orchestra. Bruch was raised as a pianist; but he was not especially fond of the sound of the ‘dreary clatterbox’: instead he preferred the violin – because, as he himself said, it ‘can sing a melody better than a piano can, and melody is the soul of music’. And so it came to pass that he wrote a total of nine works for violin and orchestra, among them three ‘official’ violin concertos, but none at all for piano and orchestra (the *Concerto for Two Pianos*, Op. 88a, is an exceptional case, as it is a revised version of the *Suite for Orchestra and Organ*). In addition he made a version for clarinet and violin of his *Double Concerto for Clarinet, Viola and Orchestra* (1911).

Work on the *First Violin Concerto* started in 1864, though admittedly progress was laborious, accompanied by numerous setbacks and self-doubts, concerning for instance the structure of such a large-scale instrumental form, the balance between soloist and orchestra, not to mention technical details relating

to a solo instrument with which he was relatively unfamiliar. He wrote to his former mentor, Ferdinand Hiller, in November 1865: ‘My violin concerto is progressing slowly: I do not feel confident in this terrain. Don’t you think it’s actually very audacious of me to write a violin concerto?’ In April 1866, when Bruch was director of music in Koblenz, a first version of the concerto was performed there (with Otto von Königsłow as soloist), only to be subjected to substantial revisions afterwards. The composer later outlined the situation as follows: ‘In the years 1864–68 I must have turned my concerto upside down half a dozen times, and discussed it with any number of violinists, before it finally took on the form in which it is now generally known and played everywhere.’

Among those violinists it was above all Joseph Joachim who gave the composer numerous technical pointers and general advice. It says much about the Romantic conception of the work that Bruch remained undecided for a long time about whether he should call it a ‘concerto’ or a ‘fantasy’; Joachim strengthened his belief that the term ‘concerto’ was justified, at least with regard to the carefully constructed last two movements which – like indeed the first – are based on sonata form. (Decades later, Bruch forbade the publication of the full correspondence with Joachim because he found that he came across in it as ‘incredibly lacking in self-reliance [not to say schoolboy-like] with regard to Joachim... the public would almost think... that Joachim had written the concerto, rather than me.’) As well as Joachim, who was later to become the work’s dedicatee, Joachim’s teacher Ferdinand David and the conductor Hermann Levi were involved in the process of composition. The fact that Levi – then still an ardent champion of Brahms – referred *en passant* to the ‘failure’ of the concerto was, of course, advantageous neither to the concerto nor to the friendship between the two men.

On 7th January 1868, a day after Bruch’s thirtieth birthday, the *Violin Concerto* was premièred in the form we know today, at a concert in Bremen with

Joachim as soloist. Right at the start the audience experienced something quite novel: the first movement (*Allegro moderato*), announced by a timpani roll, reveals itself not to be an over-assertive opening movement, but rather an explicit ‘prelude’ to the central movement, the emotional centre of the concerto, which (in the manner of Mendelssohn’s *Violin Concerto*) follows without a pause. What happens during that ‘prelude’, however, is absolutely breathtaking. The seemingly rhapsodic structure, which seems to propose a solo cadenza rather than set out a movement in sonata form, weaves together a disorderly profusion of suggestive ideas and surprising turns; after compelling increases in intensity, this passes *attacca* (was there ever a more incongruous term for such a sublimely tender transition?) into the *Adagio*. Although this avoids traditional Lied form, the solo violin’s lyrical cantilenas above distinctively accented orchestral writing ring out in a form of ‘Holy Song of Thanksgiving’; this is an unadulterated example of what Riemann called the ‘joy in pure sonority, which he [Bruch] never sacrifices for mere effect’. The finale is considerably more down-to-earth with its Hungarian elements, martial double-stoppings and a Schumannesque subsidiary theme. A Hungarian character would also characterize the finale of another work dedicated to Joachim, in which Joachim assisted with the solo part: Brahms’s *Violin Concerto in D major*, Op. 77 (1878). In the case of both works, the composers’ friendship with Joachim (who was of Hungarian origin, and who for his own part had composed a *Violin Concerto ‘in the Hungarian Manner’* in 1857) has sometimes been seen as the reason for this similarity.

Be that as it may: Bruch’s first foray into the concerto genre was a spectacular success; it entered the repertoire of prominent violinists such as Joachim, David, Leopold Auer and Pablo de Sarasate, and soon won over audiences both in German and abroad. It made the composer – who had hitherto been held in high esteem for his choral music – famous as an instrumental composer as well.

The price he paid for this was that almost all of his other works paled by comparison. This downside of his ‘worldwide hit’ caused Bruch increasing unease. ‘Nothing can equal the laziness, stupidity and dullness of many German violinists’, he wrote in 1887. ‘Every fortnight one of them turns up and wants to play the *First Concerto* for me; I have already grown rather uncouth and have told them: “I can’t listen to this concerto any more; is it really the only concerto that I have composed? Go and play the other concertos for a change; they are just as good, if not better!”’ In an accompanying poem that is only superficially ironic, he even denounced the work in no uncertain terms:

Police injunction regarding M.B.’s First Concerto

As recently the astonishing fact has manifested itself

That violins have started to play the First Concerto on their own,

We hasten to announce, to reassure anxious souls,

That we are hereby strictly proscribing the said concerto.

A further source of bitterness was that the immense popularity of what Bruch himself called the ‘concerto for all and sundry’ did not bring the composer any reward in terms of hard cash. Perhaps demoralized by the difficult circumstances surrounding its composition, he had signed over all the rights for the concerto to a publisher in return for a relatively modest one-off fee; a royalty contract would have secured a not inconsiderable income for him and his family for years to come.

If Bruch the orchestral composer could never really follow up the success of his *First Violin Concerto* (one might, however, mention the *Scottish Fantasy* for violin and orchestra, Op. 46 [1879–80], or *Kol Nidre* for cello and orchestra, Op. 47 [1880]), he was held in high esteem as a choral composer, conductor and educator. In those capacities he was awarded numerous honours; after holding

positions in Liverpool, Breslau and elsewhere, he worked in Berlin for many years, leaving his imprint on the city's musical landscape. In 1911, at the age of 73, he relinquished these positions and retired. Although he had briefly considered giving up composing entirely as early as 1908, and despite suffering increasingly from health problems from 1910 onwards, he continued to compose until he reached an advanced age – not least for his son, the clarinettist Max Felix Bruch, and for the violinist and violist Willy Hess, who had advised him on matters of string writing since the death of Joachim in 1907.

It was for Maurice Vieux, solo viola player of the Paris Opera and of the Conservatoire Orchestra, that Bruch composed his *Romance in F major* for viola and orchestra, Op. 85 (1911). Unlike the *Romance in A minor* for violin and orchestra, Op. 42 (1874), which assumed an independent existence after having been originally intended as part of an abandoned second violin concerto, the Op. 85 *Romance* was evidently planned right from the outset as a work in its own right, in the tradition of the violin romances by Beethoven and Dvořák. Within the constraints of sonata form, it retains its essentially yearning, rhapsodical mood throughout, and reinterprets the development section as a figurative cadenza for the soloist, atmospherically backed up by the transparent orchestral scoring. Bruch himself made an arrangement of the *Romance* for violin and piano; with regard to his overall attitude to arrangements and his musical way of thinking (as shown by his *Double Concerto*), it thus seems by no means unreasonable to combine this solo part with the orchestral score.

In the years that followed Bruch's output almost ceased, burdened by various strokes of fate and the hardships of the First World War. It thus comes as something of a surprise that in 1918 he turned to a genre that was by no means among his favourites: chamber music. In 1897 he had written to his publisher, Simrock, that he would prefer to compose 'three full oratorios for choir and

orchestra rather than three string quartets'; now, at the age of eighty – perhaps at the instigation of Willy Hess – he started work on two string quintets and a string octet. For a long time all three works were believed to be lost, but copies – or, in the case of the octet, the original – have now come to light. In 1988 a copy made by the composer's daughter-in-law Gertrude Bruch of the *String Quintet in A minor* was located in the BBC music library, where it had apparently been since a broadcast performance by an expanded Schwiller Quartet in 1937. The date – copied from the original – is given as '17th Nov. 1918'.

Anyone who might be expecting embittered, ascetic commentaries upon the 'unmusical times' in which Bruch believed he was living will soon be set right: the elderly composer produced a work that convincingly blends a well-nigh youthful energy, technical ability, dramatic instinct and playful exuberance. Unsurprisingly the first violin often has the 'upper hand'; it also presents the central interval of a diminished seventh, from which the broad, tonally anchored sonata-form *Allegro* tautly develops. This is followed by a tarantella scherzo (*Allegro molto*) in 6/8-time, which plays to its heart's content with a constant dance-like motif, illuminating it in many different ways. The slow movement (*Adagio non troppo*) draws on material from a *Serenade for String Orchestra on Swedish Melodies* from 1915, which in turn was based on an earlier orchestral suite; from its sumptuous *cantabile* sound the first violin rises up to dazzling heights. The finale (*Allegro*) is an essentially happy, substantial conclusion to a work that might appear extremely anachronistic alongside Schoenberg's *Pierrot lunaire*, Stravinsky's *L'histoire du soldat* and Satie's *Parade*, but in the context of Bruch's compositional aesthetic can be regarded as a great success.

© Horst A. Scholz 2010

The Israeli violinist **Vadim Gluzman** harkens back in technique and sensibility to the Golden Age of violinists of the 19th and 20th centuries, while possessing the passion and energy of the 21st century. Lauded by both critics and audiences as a performer of great depth, virtuosity and technical brilliance, he has appeared throughout the world as a soloist and in a duo with his wife, the pianist Angela Yoffe.

Vadim Gluzman appears regularly with major orchestras such as the London and Chicago Symphony Orchestras, the Czech and Israel Philharmonic orchestras, the Munich and Dresden Philharmonic Orchestras and Orpheus Chamber Orchestra, collaborating with the world's most prominent conductors, including Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski and Paavo Järvi. He also performs at important festivals such as Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Jerusalem and Pablo Casals.

A highly acclaimed recording artist, Gluzman's recordings are released exclusively on BIS Records. Recent discs include a disc of the Glazunov and Tchaikovsky violin concertos, which won *Classic FM Magazine's* coveted Disc of the Month and the Selection of the Month in *The Strad*, as well as concertos by Korngold and Balys Dvarionas, a recording that was chosen as Disc of the Month by the website *Classics Today*.

Born in 1973 in the Ukraine, Vadim Gluzman began studying the violin at the age of seven. Before moving to Israel in 1990, he studied under Zakhar Bron, continuing under Yair Kless in Tel Aviv. In the United States he studied with Arkady Fomin and at the Juilliard School under the Dorothy DeLay and Masao Kawasaki.

Early in his career Vadim Gluzman enjoyed the encouragement and support of Isaac Stern, and in 1994 he received the prestigious Henryk Szeryng Foundation Career Award. He plays the extraordinary 1690 ex-Leopold Auer Stradiva-

rius, on extended loan to him through the generosity of the Stradivari Society of Chicago.

For further information please visit www.vadimgluzman.com

The **Bergen Philharmonic Orchestra** dates back to 1765 and is thus one of the world's oldest orchestras. Edvard Grieg had a close relationship with the orchestra and was its artistic director during the years 1880–82. The modern orchestra owes much to Harald Heide, artistic director from 1908 until 1948, and to Karsten Andersen, who held the post from 1964 until 1985. Principal conductors since then have been Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko, Simone Young and, with effect from 2003, Andrew Litton, who is currently the orchestra's music director. The Spanish conductor Juanjo Mena was appointed principal guest conductor in 2008.

The orchestra, one of two Norwegian National Orchestras, has 97 players, tours regularly, and is participating at the Bergen Festival on an annual basis. During the recent seasons the orchestra has played in the Amsterdam Concertgebouw, Royal Albert Hall in London, Musikverein and Konzerthaus in Vienna, and in Carnegie Hall, New York. The orchestra records extensively for BIS and in 2007 received a special award for its recording of all Grieg's orchestral music from the Grieg Society of Great Britain. Acclaimed releases conducted by Andrew Litton include Prokofiev's *Romeo and Juliet* suites – awarded the prestigious Spellemannprisen, 'the Norwegian Grammy' – and a disc of piano concertos by Prokofiev with Freddy Kempf as soloist, nominated for the 2010 *Gramophone* Awards. The team's three-disc cycle of Mendelssohn's symphonies has also received critical praise, with *Symphony No. 2* receiving a 2010 *BBC Music Magazine* Award, and *Symphonies Nos 1 & 4* being named Disc of the Month in the same magazine.

In 2003 **Andrew Litton** became the first American principal conductor of the Bergen Philharmonic Orchestra and the successful partnership was confirmed as his tenure was renewed in 2005 and he was made music director. During his time in Bergen Litton has taken the orchestra on tour both in Norway and abroad, including appearances in 2007 at the Concertgebouw in Amsterdam, Royal Albert Hall (the BBC Proms) in London and a 12-concert tour of the United States including Carnegie Hall, New York. Litton and the Bergen Philharmonic Orchestra also participated in the creation of a new Norwegian opera company, Den Nye Opera, and in 2006 performed *Tosca* as its opening production. The same year Andrew Litton stepped down as music director of the Dallas Symphony Orchestra after twelve highly successful seasons. He remains conductor laureate of Britain's Bournemouth Symphony Orchestra, whose principal conductor he was between 1988 and 2004. He appears regularly with major orchestras and opera companies around the world, performing at prestigious venues and festivals such as Deutsche Oper Berlin and the BBC Proms. Andrew Litton is also a frequent guest at the Minnesota Orchestra, of whose summer festival, the Sommerfest, he has been artistic director since 2003.

„Ohne Zweifel einer unserer bedeutendsten Komponisten“ – so firmierte **Max Bruch** 1882 in der 1. Auflage des maßgeblichen deutschsprachigen Musiklexikons von Hugo Riemann, in dem er Johannes Brahms an die Seite, ja, andeutungsweise sogar über ihn gestellt wurde. Ab der 3. Auflage 1887 wird diese Einschätzung erheblich abgeschwächt: Jetzt gilt Bruch nur noch als „einer unserer bedeutendsten Komponisten auf dem Gebiet der Chorkomposition“ (während Brahms zu den „Unsterblichen“ gezählt wird). Diese Entwicklung (und auch der notorische Vergleich mit Brahms) ist symptomatisch für Bruchs Laufbahn bzw. für die öffentliche Wahrnehmung derselben: Das vielversprechende Wunderkind, das mit 14 Jahren in seiner Heimatstadt Köln bereits die Aufführung einer eigenen Symphonie erlebt hatte, dann vor allem mit Opern (*Loreley*, 1863, auf das für Mendelssohn geschriebene Libretto Emanuel Geibels), großformatigen Oratorien und Kantaten (*Frithjof*, 1860; *Odyseus*, 1872; *Das Lied von der Glocke*, 1878) sowie einem stupenden *Violinkonzert* im In- und Ausland von sich reden gemacht hatte, war in den Augen der Musikwelt an den kardinalen instrumentalen Gattungen, die gerade ihm, dem erbitterten Gegner der Neudeutschen um Liszt und Wagner, Heimatboden hätten sein müssen, mehr oder weniger gescheitert. Seine drei reifen Symphonien, zahlreiche Werke für Soloinstrumente und Orchester sowie eine überschaubare Zahl von Kammermusikwerken konnten die hohen Erwartungen, die er selber geweckt hatte, nur ansatzweise erfüllen.

Zudem erwies sich sein an Schubert, Mendelssohn, Schumann und dem Volkslied geschultes Stilideal im Laufe einer 82-jährigen Lebensspanne als ebenso beharrlich wie unzeitgemäß. Sang Brahms „O wüßt’ ich doch den Weg zurück“ (*Heimweh II* op. 63/8, 1874), um aus der Spannung zwischen Traditionsbewusstsein und kreativer Aneignung ein zukunftsweisendes Oeuvre zu entwickeln, kannte Bruch besagten Weg vielleicht zu gut. Und empfand keine Scheu, ihn

einzuschlagen; angesichts einer als „Narrenhaus“ empfundenen musikalischen Gegenwart mochte er sich aufgerufen fühlen zu bewahren, was ihm bewahrenswert schien. Dass dabei Werke von erlesener Klanglichkeit, melodischer Schönheit und formaler Gediegenheit entstanden, steht außer Frage. Doch ebendiese Merkmale gerieten ihnen schließlich zum Makel: Ihrer Romantik fehlte jenes Maß an Grenzüberschreitung, ohne das sie im Zeichen der Genieästhetik leicht als klassizistisch übergangen werden konnten. Und so kam ihm allmählich die Aufmerksamkeit einer Öffentlichkeit, die sich – anders als er – an Strauss, Mahler und Reger gewöhnte und sogar an Schönberg, Bartók und Strawinsky Interesse fand, allmählich abhanden. Als Bruch 1920 starb, „waren viele überrascht, dass er so lange gelebt hatte“ (Donald Francis Tovey).

Doch jetzt vergessen Sie das bitte alles. Denn Bruchs ***Violinkonzert Nr. 1 g-moll*** op. 26 hat das, was man in vielen seiner anderen Werke vermisste, in Hülle und Fülle: Frische der Erfindung, dramatische Verve, Griff nach den Sternen. Dass das Werk, mit dem Bruch sich erstmals die konzertante Form eroberte, ein Konzert für die Violine war, ist dabei keine Selbstverständlichkeit. Von Hause aus nämlich war Bruch Pianist, doch schätzte er den Klang des „öden Klapperkastens“ nicht sonderlich. Stattdessen bevorzugte er die Violine, weil sie, so Bruch, „eine Melodie besser singen kann als ein Klavier, und die Melodie ist die Seele der Musik.“ Und so kam es, dass er insgesamt neun Werke für Violine und Orchester (darunter drei „offizielle“ Violinkonzerte) komponierte, aber keines für Klavier und Orchester (das *Konzert für zwei Klaviere* op. 88a, Umarbeitung einer *Suite für Orchester und Orgel*, ist ein Sonderfall); auch von seinem *Doppelkonzert für Klarinette, Viola und Orchester* (1911) legte er eine Fassung für Klarinette und Violine vor.

Die Arbeit an dem 1864 begonnenen *Violinkonzert Nr. 1* gestaltete sich freilich mühsam und war von zahlreichen Rückschlägen und Selbstzweifeln beglei-

tet, die u.a. den dramaturgischen Aufbau einer instrumentalen Großform, die Balance von Solist und Orchester, aber auch spieltechnische Details des ihm weniger vertrauten Soloinstruments betrafen. An seinen einstigen Mentor, Ferdinand Hiller, schrieb er im November 1865: „Mein Violin-Concert avancirt langsam: ich fühle mich auf dem Terrain nicht sicher. Finden Sie nicht, dass es eigentlich sehr verwegen ist, ein Violin-Concert zu schreiben?“ Im April 1866 – Bruch war Musikdirektor in Koblenz – wurde dort eine erste Fassung des Konzerts aufgeführt (Solist: Otto von Königsłow), um dann erneut eingehenden Revisionen unterzogen zu werden. Später resümierte der Komponist: „Ich habe von 1864–68 mein Concert gewiss einhalb Dutzendmal wieder umgeworfen, und mit x Geigern conferirt, bevor es endlich die Form gewonnen hat, in der es nun allgemein bekannt ist und überall gespielt wird.“

Unter diesen Geigern war es namentlich Joseph Joachim, der ihm zahlreiche spieltechnische Hinweise und allgemeiner Ratschläge gab. Bezeichnend für die romantische Konzeption des Werks ist, dass Bruch lange unschlüssig war, ob er es „Konzert“ oder „Phantasie“ nennen sollte; Joachim bestärkte ihn darin, dass der Begriff „Konzert“ zumal im Hinblick auf die regelmäßig gearbeiteten letzten beiden Sätze gerechtfertigt sei, die – wie auch der erste – auf der Sonatenhauptsatzform basieren. (Jahrzehnte später hat Bruch die Veröffentlichung des vollständigen Briefwechsels mit Joachim untersagt, weil ihm schien, er wirke dort „ungeheuer unselbständig [um nicht zu sagen, schülerhaft] Joachim gegenüber ... Das Publicum muss ja beinahe glauben [...] Joachim habe das Concert gemacht, nicht ich.“) Neben dem späteren Widmungsträger Joachim waren auch dessen Lehrer, Ferdinand David, und der Dirigent Hermann Levi in diesen Entstehungsprozess involviert; dass Levi, damals noch glühender Verfechter von Brahms, beiläufig das „Misslingen“ des Konzerts konstatierte, war freilich weder dem Werk noch der Freundschaft förderlich.

Wie dem auch sei: Am 7. Januar 1868, einen Tag nach Bruchs 30. Geburtstag, wurde das *Violinkonzert* in seiner heutigen Gestalt in Bremen von Joachim aus der Taufe gehoben. Das Uraufführungspublikum erlebte gleich zu Beginn entschieden Neues: Der von einem Paukenwirbel angekündigte erste Satz (*Allegro moderato*) entpuppt sich nicht als gewichtiger Platzhirsch („Kopfsatz“), sondern explizit als „Vorspiel“ zum Mittelsatz, dem emotionalen Zentrum des Konzerts, in das es – Reminiszenz an das *Violinkonzert* Felix Mendelssohn Bartholdys – ohne Pause übergeht. Was sich bis dahin ereignet hat, ist allerdings schier atemberaubend. Die rhapsodisch anmutende Anlage, die eher eine Solokadenz auszuformulieren denn eine Sonatenhauptsatzform zu etablieren scheint, vernetzt eine unbändige Fülle suggestiver Ideen und überraschender Wendungen, die nach zwingenden Steigerungen *attacca* (gab es je eine paradoxere Bezeichnung für einen so himmlisch sanften Übergang?) in das *Adagio* münden. Obschon dieses die traditionelle Liedform meidet, singt es sich in lyrischen Kantilenen der Solovioline über einem apart akzentuierten Orchesterklang zu einer Art „heiligem Dankgesang“ aus; in Reinform zeigt sich hier jene „Freude an der schönen Klangwirkung, welche er nie des Effekts wegen opfert“ (Riemann). Deutlich irdischer gibt sich das Finale mit seinem ungarischen Einschlag, martialischen Doppelgriffen und einem schumanneken Seitenthema. Der ungarische Tonfall sollte auch das Finale des ebenfalls Joachim gewidmeten und von diesem für das Soloinstrument eingerichteten *Violinkonzert D-Dur* op. 77 (1878) von Brahms prägen; verschiedentlich hat man in beider Freundschaft zu Joachim (der ungarischer Herkunft war und seinerseits 1857 ein *Violinkonzert* „in ungarischer Weise“ komponiert hatte) den Anlass für diese auffällige Analogie gesehen.

Bruchs konzertanter Erstling war ein fulminanter Erfolg, wurde von prominenten Geigern wie Joachim, David, Leopold Auer und Pablo de Sarasate ins Repertoire aufgenommen und eroberte rasch Deutschland und das Ausland. Er

machte den bislang für seine Chorwerke geschätzten Komponisten auch als Instrumentalkomponisten bekannt – allerdings um den Preis, dass dahinter fast alles andere verblassen sollte. Diese Schattenseite seines „Welthits“ bereitete Bruch zusehends Unbehagen: „Nichts gleicht“, schrieb er 1887, „der Trägheit, Dummheit, Dumpfheit vieler deutscher Geiger. Alle 14 Tage kommt Einer und will mir das I. Concert vorspielen; ich bin schon grob geworden, und habe ihnen gesagt: ‚Ich kann dies Concert nicht mehr hören, habe ich vielleicht bloß dieses eine Concert geschrieben? Gehen Sie hin und spielen Sie endlich einmal die andern Concerte, die ebenso gut, wenn nicht besser sind!‘“ In einer nur scheinbar ironischen Xenie erließ er gar einen kategorischen Bannspruch:

Polizeiliches Verbot, betreffend M.B.'s erstes Concert

*Da sich in neuester Zeit das erstaunliche Factum ereignet,
Daß die Geigen von selbst spielten das erste Concert,
Machen wir schleunigst bekannt zur Beruhigung ängstlicher Seelen,
Daß wir besagtes Concert hierdurch verbieten mit Ernst.*

Als ein weiterer Wermutstropfen kam hinzu, dass sich die immense Popularität des „Allerwelts-Concerts“ (Bruch) für den Komponisten nicht in barer Münze auszahlte. Von den schwierigen Entstehungsumständen vielleicht zermürbt, trat er alle Rechte an dem Konzert gegen eine vergleichsweise geringe Einmalzahlung an einen Verleger ab; eine Tantiemenvereinbarung hätte ihm und seiner Familie auf lange Jahre nicht unbeträchtliche Einnahmen verschafft.

Wenngleich der Orchesterkomponist Bruch an den Erfolg des *Ersten Violinkonzerts* zeitlebens nicht wieder anknüpfen konnte (erwähnt seien aber die *Schottische Fantasie* für Violine und Orchester op.46, 1879/80 und *Kol Nidre* für Violoncello und Orchester op.47, 1880), war er ein hoch geachteter Chor- komponist, Dirigent und Musikpädagoge, als welcher er – nach Stationen u.a. in

Liverpool und Breslau – mit zahlreichen Ehrungen bedacht wurde und lange Jahre das Musikleben Berlins mitprägte. 1911 legte er mit 73 Jahren seine Ämter nieder und trat in den Ruhestand. Obwohl er bereits 1908 kurzzeitig erwogen hatte, das Komponieren ganz aufzugeben, und ab 1910 zunehmend unter gesundheitlichen Problemen litt, komponierte er auch in hohem Alter – u.a. für seinen Sohn, den Klarinettenisten Max Felix Bruch, oder für den Geiger und Bratschisten Willy Hess, der ihn seit Joachims Tod im Jahr 1907 in Streicherfragen beriet.

Für Maurice Vieux, den Solobratschisten der Pariser Opéra und des Orchesters des Conservatoire, komponierte er 1911 die ***Romanze für Viola und Orchester F-Dur*** op. 85. Hatte es sich bei seiner *Romanze für Violine und Orchester a-moll* op. 42 aus dem Jahr 1874 noch um den verselbständigten Teil eines vorerst verworfenen zweiten Violinkonzerts gehandelt, so war die an die Tradition der Violinromanzen von Beethoven oder Dvořák anknüpfende *Romanze* op. 85 offenbar von Anfang an als selbstständiges Werk geplant. Auf der Folie einer Sonatenhauptsatzform wahrt sie durchweg ihren sehnstüchtig rhapsodischen Grundton und deutet die Durchführung zur figurativen Kadenz des Soloinstruments um, dem der transparente Orchestersatz stimmungsvoll sekundiert. Bruch selber hat die *Romanze* für Violine und Klavier bearbeitet; im Hinblick auf seine sonstige Bearbeitungspraxis und Klangästhetik (*Doppelkonzert*) scheint es daher nicht unstatthaft, diese auf die Orchesterfassung gleichsam rückzuprojizieren.

In den folgenden Jahren versiegte Bruchs Produktion unter der Last von Schicksalsschlägen und den Nöten des Weltkriegs nahezu. Es überraschte daher nicht wenig, dass er sich 1918 ausgerechnet einer Gattung zuwandte, die keinesfalls zu seinen Favoriten gehörte: der Kammermusik. 1897 noch hatte er an seinen Verleger Simrock geschrieben, er wolle „lieber drei ganze Oratorien mit Chor und Orchester als drei Streichquartette“ komponieren; nun, mit 80 Jahren,

nahm er – angeregt vielleicht von Willy Hess – zwei Streichquintette und ein Streichoktett in Angriff. Alle drei Werke galten lange Zeit als verschollen, sind aber mittlerweile in Abschriften oder, im Fall des Oktetts, im Original wieder aufgetaucht. Das ***Streichquintett a-moll*** fand sich 1988 in einer Abschrift Gertrude Bruchs, der Schwiegertochter des Komponisten, in der Musikbibliothek der BBC, in dem es sich offenbar seit einer Rundfunkdarbietung durch das erweiterte Schwiller-Quartett im Jahr 1937 befand; die vom Original übernommene Datierung lautet: „17. Nov. 1918“.

Wer hier verbitterte, entsagungsvolle Kommentare zu den „unmusikalischen Zeiten“ erwartet, in denen Bruch zu leben vermeinte, wird alsbald eines Besseren belehrt: Der hochbetagte Komponist legte ein Werk vor, in dem sich eine nachgerade jugendliche Energie, satztechnisches Können, dramatischer Instinkt und spielerische Ausgelassenheit überzeugend verbinden. Dass die 1. Violine dabei vielfach die „Oberhand“ hat, dürfte kaum überraschen; sie stellt auch das Kernintervall der verminderten Septime vor, aus der sich das breit angelegte, tonal gefestigte Sonatensatz-*Allegro* spannungsvoll entwickelt. Es folgt ein Tarantella-Scherzo (*Allegro molto*) im 6/8-Takt, das sein unablässig präsentendes Dreh- und Springmotiv nach Herzenslust umherwirbelt und mannigfach beleuchtet.

Der langsame Satz (*Adagio non troppo*) greift auf einen Satz der 1915 entstandenen *Serenade nach schwedischen Melodien für Streichorchester* zurück (die ihrerseits auf einer früheren Orchestersuite basierte); seiner schwelgerischen Kantabilität entsteigt die 1. Violine in lichte Höhen. Das Finale (*Allegro*) ist ein im wesentlichen frohgemuter, umfänglicher Ausklang eines Werks, das sich im Umfeld von Schönbergs *Pierrot lunaire*, Strawinskys *L'histoire du soldat* und Saties *Parade* hochgradig anachronistisch ausnehmen mag, im Kontext der Bruchschen Kompositionsästhetik aber als rundum gelungen gelten darf.

© **Horst A. Scholz 2010**

Der israelische Violinist **Vadim Gluzman** lässt mit seiner Technik und Sensibilität an das Goldene Zeitalter der Geigenvirtuosen des 19. und 20. Jahrhunderts denken, besitzt aber zugleich die Leidenschaft und Energie des 21. Jahrhunderts. Von Publikum und Kritik gleichermaßen als Musiker von großer Tiefe, Virtuosität und technischer Brillanz gefeiert, tritt er in der ganzen Welt als Solist und im Duo mit seiner Frau, der Pianistin Angela Yoffe, auf.

Vadim Gluzman konzertiert regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, den Tschechischen Philharmonikern, dem Israel Philharmonic Orchestra, den Münchner Philharmonikern und der Dresdner Philharmonie, wobei er mit den bedeutendsten Dirigenten der Welt zusammenarbeitet, wie etwa Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski und Paavo Järvi; außerdem ist er bei renommierten Festivals zu Gast (Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Jerusalem, Pablo Casals u.a.).

Gluzman hat zahlreiche hoch gelobte CDs vorgelegt, die exklusiv bei BIS Records erscheinen. Zu den Einspielungen aus jüngerer Zeit gehören eine CD mit den Violinkonzerten von Tschaikowsky und Glasunow, die begehrte Auszeichnungen erhalten hat („Disc of the Month“, *ClassicFM Magazine* und „Selection of the Month“, *The Strad*), sowie Violinkonzerte von Korngold und Balys Dvarionas – eine Aufnahme, die von der Website *ClassicsToday* als CD des Monats ausgewählt wurde.

Vadim Gluzman wurde 1973 in der Ukraine geboren und erhielt den ersten Violinunterricht im Alter von sieben Jahren. Vor seiner Übersiedlung nach Israel im Jahr 1990 studierte er bei Zakhar Bron und später bei Yair Kless in Tel Aviv; in den USA studierte er bei Arkady Fomin und an der Juilliard School bei Dorothy DeLay und Masao Kawasaki. Zu einem frühen Zeitpunkt seiner Laufbahn bereits genoss er die Förderung und Unterstützung Isaac Sterns; 1994 erhielt er den renommierten Henryk Szeryng Foundation Career Award. Gluzman

spielt die außergewöhnliche 1690er Ex-Leopold Auer-Stradivari, eine großzügige Leihgabe der Stradivari Society of Chicago.

Weitere Informationen finden Sie auf www.vadimgluzman.com

Das **Bergen Philharmonic Orchestra** wurde 1765 gegründet und gehört somit zu den ältesten Orchestern der Welt. Edvard Grieg hatte eine enge Beziehung zu dem Orchester, dessen künstlerischer Leiter er von 1880–82 war. Darüber hinaus hat das Orchester den künstlerischen Leitern Harald Heide (1908–1948) und Karsten Andersen (1964–1985) viel zu verdanken. Zu den darauf folgenden Chefdirigenten gehören Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko und Simone Young. Seit 2003 ist der amerikanische Dirigent Andrew Litton Musikalischer Leiter des Orchesters. Der spanische Dirigent Juanjo Mena ist seit 2008 Erster Gastdirigent.

Das Orchester, eines der beiden norwegischen Nationalorchester, besteht aus 97 Musikern, unternimmt regelmäßig Tourneen und wirkt jährlich beim Bergen Festival mit. Es gastierte u.a. im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Royal Albert Hall, im Wiener Musikverein und Konzerthaus sowie in der Carnegie Hall, New York. Das Orchester hat einige Aufnahmen bei BIS vorgelegt und wurde 2007 von der Grieg Society of Great Britain mit einem besonderen Preis für die Gesamteinspielung von Griegs Orchestermusik ausgezeichnet. 2008 erhielt das Orchester den renommierten Spellemannspreis, den „Norwegischen Grammy“, für seine Aufnahme von Prokofjews *Romeo und Julia*-Suiten unter der Leitung von Andrew Litton. Eine Einspielung von Prokofjews 2. und 3. *Klavierkonzert* mit dem Pianisten Freddy Kempf wurde 2010 für einen *Gramophone Award* nominiert. Der Mendelssohn-Symphonien-Zyklus des Orchesters wurde ebenfalls hervorragend rezensiert, wobei die Aufnahme der 2. *Symphonie* einen *BBC Music Magazine Award* erhielt (2010) und die *Symphonien 1 und 4* „Disc of the Month“ desselben Magazins waren.

Im Jahr 2003 wurde **Andrew Litton** der erste amerikanische Chefdirigent des Bergen Philharmonic Orchestra; 2005 wurde die erfolgreiche Partnerschaft durch die Verlängerung seiner Amtszeit bekräftigt. Während dieser Zeit hat Litton das Orchester auf Tourneen durch Norwegen und ins Ausland geführt – 2007 beispielsweise gastierte das Orchester im Concertgebouw Amsterdam, in der Londoner Royal Albert Hall (BBC Proms) und, im Rahmen einer USA-Tournee mit zwölf Stationen, in der New Yorker Carnegie Hall.

Litton und das Bergen Philharmonic Orchestra gehören zu den Kooperationspartnern von Den Nye Opera, als deren Eröffnungsproduktion 2006 *Tosca* aufgeführt wurde. Im selben Jahr legte Andrew Litton sein Amt als Musikalischer Leiter des Dallas Symphony Orchestra nach zwölf höchst erfolgreichen Jahren nieder. Litton ist weiterhin Musikalischer Leiter emeritus des Dallas Symphony Orchestra sowie Ehrendirigent des britischen Bournemouth Symphony Orchestra, dessen Chefdirigent er von 1988 bis 2004 war. Er arbeitet regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Opernhäusern zusammen, wobei er Gast renommierter Konzerthäuser und Festivals (Deutsche Oper Berlin, BBC Proms) ist. Andrew Litton ist außerdem häufig beim Minnesota Orchestra zu Gast, dessen Sommerfest er seit 2003 als Künstlerischer Leiter betreut.

« **S**ans aucune doute, l'un de nos compositeurs les plus importants. » Voilà ce que l'on lisait au sujet de **Max Bruch** dans la première édition publiée en 1882 du *Musiklexikon* d'Hugo Riemann, un ouvrage en langue allemande qui devait faire autorité alors que Johannes Brahms y restait en retrait et que l'on n'y faisait même que vaguement allusion. Dans la troisième édition de 1887, cette appréciation sera revue à la baisse : Bruch y apparaît maintenant comme « l'un de nos compositeurs les plus importants dans le domaine de la musique chorale » (alors que Brahms faisait maintenant partie des « immortels »). Ce développement (ainsi que la comparaison notoire avec Brahms) caractérise bien la carrière de Bruch ou du moins, la perception de celle-ci : l'enfant-prodige sur qui on fondait tous les espoirs qui, à l'âge de quatorze ans, avait déjà fait entendre à Cologne, la ville où il vivait alors, une symphonie. Il s'était ensuite fait connaître à travers l'Allemagne ainsi qu'ailleurs en Europe grâce avant tout à un opéra (*Loreley*, composée en 1863 sur un livret d'Emanuel Geibel qui avait été à l'origine conçu pour Mendelssohn), des oratorios et des cantates de grande dimension (*Frithjof* en 1860, *Odyseus* en 1872 ainsi que *Das Lied von der Glocke* en 1878) ainsi qu'un superbe concerto pour violon. Dans les genres musicaux mêmes qui auraient dû constituer le domaine naturel de cet ennemi acharné du courant « Neudeutsch » de Liszt et de Wagner, sa production fut cependant considérée comme un échec. Ses trois symphonies de la maturité, de nombreuses œuvres pour instrument soliste et orchestre et un nombre restreint d'œuvres de musique de chambre ne purent combler qu'en partie les attentes qu'il avait lui-même suscitées.

De plus, son idéal stylistique qu'il avait développé tout au long des quatre-vingt-deux années de son existence suite à la fréquentation de l'œuvre de Schubert, Mendelssohn, Schumann et des chants populaires se révéla aussi bien téméraire que dépassé. Alors que Brahms chante « O wüßt' ich doch den Weg

zurück » [Oh, si je connaissais le chemin du retour] (*Heimweh II* op. 63/8 de 1874) et développe une œuvre qui regarde vers l'avenir reposant sur la tension entre la connaissance de la tradition et une assimilation créatrice, Bruch, de son côté, ne semble que trop bien connaître ce chemin. Il ne ressentait aucune gêne à l'emprunter alors qu'il se sentait appelé à conserver ce qu'il considérait digne de préservation face à « l'asile de fous » qu'était devenue pour lui la musique de son époque. On ne peut remettre en doute que ses œuvres font entendre une sonorité raffinée, une beauté mélodique et font preuve d'une pureté formelle. Cependant, ces caractéristiques mêmes deviennent les symptômes d'une tare : leur romantisme est dépourvu de ce penchant au débordement sans, en regard de son « génie esthétique », qu'il ne puisse pour autant le transformer en classicisme. Et c'est ainsi qu'il perdit peu à peu les faveurs du public qui, contrairement à lui, s'était habitué à Strauss, à Mahler et à Reger et même à Schoenberg, Bartók et Stravinsky. Lorsque Bruch mourut en 1920, « plusieurs s'étonnèrent de ce qu'il avait vécu si longtemps » (Donald Francis Tovey).

Mais laissons tout cela de côté je vous prie car nous retrouvons justement en abondance dans le ***premier Concerto pour violon en sol mineur*** op. 26 de Bruch tout ce qui manque dans ses autres œuvres : fraîcheur de l'inspiration, verve dramatique, aspiration élevée. Le fait que Bruch ait choisi le violon pour sa première œuvre concertante n'allait pourtant pas de soi. Bruch jouait du piano dès son plus jeune âge mais il n'appréciait guère le son du « vieux clou monotone ». Il préférerait plutôt le violon car celui-ci, pour reprendre ses mots : « peut mieux chanter une mélodie que le piano et la mélodie est l'âme de la musique ». Et c'est ainsi qu'il produira au cours de sa carrière neuf œuvres pour violon et orchestre (incluant trois concertos « officiels ») mais aucune pour piano et orchestre (le *Concerto pour deux pianos* opus 88a, un arrangement de la *Suite pour orchestre et orgue* est un cas à part). Son *Concerto double pour clarinette,*

alto et orchestre (1911) sera également arrangé dans une version pour clarinette et violon.

Le travail sur le *premier Concerto pour violon* amorcé en 1864 fut ardu et accompagné de plusieurs revers et de doutes au sujet notamment du déroulement dramatique de cette grande forme instrumentale, de l'équilibre entre soliste et orchestre ainsi que des détails sur le jeu d'un instrument qu'il ne connaissait guère. Il écrivit en novembre 1865 à son premier mentor, Ferdinand Hiller : « mon concerto pour violon avance lentement : je me sens en terrain incertain. Ne trouvez-vous pas qu'il soit en fait très téméraire de composer un concerto pour violon ? » En avril 1866, alors Bruch était directeur musical de la ville de Coblenz, une première version du concerto y fut exécutée (soliste : Otto von Königslöw) avant que de nouvelles révisions ne soient effectuées. Le compositeur évoquera plus tard cette période : « Entre 1864 et 1868, j'ai certainement dû reprendre mon concerto une dizaine de fois, et discuter avec x violonistes avant qu'il ne gagne enfin sa forme actuelle sous laquelle il est maintenant connu et joué un peu partout. »

Parmi ces violonistes figure Joseph Joachim qui lui prodigua d'innombrables recommandations techniques ainsi que des conseils plus généraux. Bruch hésita longtemps entre les noms de « concerto » et de « fantaisie », un signe de sa conception romantique de l'œuvre. Joachim insista auprès de lui que le terme de « concerto » se justifiait tout particulièrement en raison de son travail traditionnel sur les deux derniers mouvements qui, comme le premier, reposent sur la forme sonate. (Des années plus tard, Bruch interdit la publication de sa correspondance avec Joachim car il apparaissait « énormément timoré (pour ne pas dire, académique) face à Joachim... Le public va carrément croire [...] que c'est Joachim qui a conçu le concerto et pas moi. ») Aux côtés de Joachim, le futur dédicataire, son professeur, Ferdinand David, et le chef d'orchestre, Her-

mann Levi, ont également participé à la genèse de l'œuvre. Le fait que Levi, qui était encore à cette époque un partisan fervent de Brahms, constatera l'« échec » du concerto ne contribuera certes pas à l'œuvre ou à son amitié avec Bruch.

Quoi qu'il en soit, le *Concerto pour violon* fut créé dans sa forme actuelle le 7 janvier 1868 à Brême avec Joseph Joachim, le lendemain du trentième anniversaire de naissance du compositeur. Le public de la première assista dès le début de l'œuvre à quelque chose de décisivement nouveau : le premier mouvement (*Allegro moderato*) qui est amorcé par un roulement de timbales n'occupe pas la place fondamentale (« mouvement de tête ») mais est plutôt un prologue explicite au second mouvement, le centre émotionnel du concerto, qui s'enchaîne sans interruption comme une réminiscence du *Concerto pour violon* de Felix Mendelssohn. Ce que l'on a entendu jusque là est en effet tout simplement à couper le souffle. La conception en apparence rhapsodique qui semble formuler une cadence de soliste plutôt qu'un premier mouvement de sonate, sert de lien entre l'abondance d'idées suggestives et de tournures surprenantes qui, après une intensification absolue *attacca* (existe-t-il une indication plus paradoxale pour une transition aussi sublimement délicate ?) débouche dans l'*adagio*. Bien qu'on soit dans une forme lied traditionnelle, on entend une cantilène lyrique du violon solo flottant par-dessus une sonorité orchestrale accentuée dans une sorte de « chant de louange sacré ». Dans cette forme pure, on entend « le plaisir de la sonorité qui n'est jamais sacrifiée au profit de l'effet » (Riemann).

Le Finale avec son atmosphère hongroise, ses doubles cordes martiales et un thème secondaire schumanien semble considérablement plus terre-à-terre. Cette atmosphère hongroise devait également revenir dans le Finale du *Concerto pour violon en ré majeur* op. 77 (1878) de Brahms également dédié à Joachim qui contribua aussi à la conception de l'œuvre. Plusieurs ont constaté cette analogie

frappante dans ces deux amitiés envers Joachim (qui, du reste, était d'origine hongroise et avait lui aussi composé un *Concerto pour violon « à la hongroise »* en 1857).

La première œuvre concertante de Bruch remporta un succès éclatant. Des violonistes aussi importants que Joachim, David, Leopold Auer et Pablo de Sarasate l'inclurent à leur répertoire et l'œuvre conquiert rapidement l'Allemagne et plusieurs autres pays. Elle contribua à faire connaître en tant que compositeur de musique instrumentale le compositeur réputé jusqu'à présent pour sa musique chorale. Avec la conséquence que toutes les œuvres suivantes pâliront en comparaison. L'envers de la médaille de son « tube » jeta visiblement Bruch dans l'embarras. Il écrivit en 1887 : « La paresse, l'idiotie et la lourdeur d'esprit de plusieurs violonistes allemands sont sans égales. Tous les quatorze jours, l'un d'entre eux se présente chez moi et veut me jouer le *1^{er} Concerto*. Je suis devenu impoli et je leur ai dit : « Je ne peux plus entendre ce concerto ; n'ai-je composé que celui-là ? Partez et jouez moi plutôt l'autre concerto qui est au moins aussi bon, sinon meilleur ! » Dans un moment manifestement ironique, il écrivit un édit catégorique :

Interdiction de la police, au sujet du premier Concerto de M.B.

Puisqu'il s'est avéré qu'au cours des derniers temps

Des violons se sont mis à jouer d'eux-mêmes le premier concerto,

Nous avons décidé d'agir promptement pour calmer les âmes sensibles,

Et de strictement interdire l'exécution du dit Concerto.

Cette amertume se poursuivit également en raison du fait que l'immense popularité du « Concerto du monde entier » (Bruch) ne fut pas payée de retour sous forme financière. Démoralisé peut-être par les circonstances pénibles de sa composition, il céda à un éditeur tous les droits sur le concerto contre une mo-

deste somme payable en une seule fois. Une entente sous forme de tantièmes lui aurait procuré ainsi qu'à sa famille un revenu annuel non négligeable.

Alors que le compositeur pour orchestre Bruch ne pourra jamais renouer sa vie durant avec le succès du *premier Concerto pour violon* (mentionnons tout de même la *Fantaisie écossaise* pour violon et orchestre op. 46 de 1879–80 et *Kol Nidrei* pour violoncelle orchestre op. 37 de 1880), il demeurera néanmoins un compositeur hautement réputé pour sa musique de chœur, son travail de chef d'orchestre et son activité de pédagogue qui, après des séjours notamment à Liverpool et Breslau, lui vaudra de nombreuses récompenses et marquera pendant de nombreuses années la vie musicale de Berlin. En 1911, à l'âge de soixante-treize ans, il quitta son poste et prit sa retraite. Bien qu'il avait un temps en 1908 envisagé de cesser complètement de composer et qu'à partir de 1910, il eut de plus en plus de problèmes de santé, il continua de composer jusqu'à un âge avancé, notamment pour son fils, le clarinettiste Max Felix Bruch ainsi que pour le violoniste et altiste Willy Hess qui, depuis la mort de Joachim en 1907, lui servait de conseiller en matière de musique pour violon.

Bruch composa en 1911 la ***Romance pour alto et orchestre en fa majeur*** op. 85 pour Maurice Vieux, l'altiste solo de l'Opéra de Paris et de l'Orchestre du Conservatoire. Alors que la *Romance pour violon et orchestre en la mineur* opus 42 composée en 1874 était en fait le développement d'une section d'un second concerto pour violon d'abord envisagé, cette nouvelle œuvre, qui relevait de la tradition des romances pour violon d'un Beethoven ou d'un Dvořák, fut conçue dès le début comme une œuvre autonome. Sous l'apparence d'un premier mouvement de forme sonate, l'œuvre possède de bout en bout une atmosphère rhapsodique mélancolique qui interprète de manière différente la section du développement pour en faire une cadence figurative de l'instrument soliste soutenu par une écriture orchestrale transparente fortement évocatrice.

Bruch réalisera lui-même un arrangement de sa *Romance* pour violon et piano. En regard de sa pratique de l'arrangement et de son esthétique sonore (*Concerto double*), il n'est pas défendu de préférer la version pour orchestre.

La production de Bruch se tarit au cours des années suivantes sous les effets des coups du destin et des circonstances tragiques de la guerre mondiale. On s'étonnera d'autant que, justement en 1918, il se tourna vers un genre qui n'appartenait certes pas à ses préférés : la musique de chambre. En 1897, il avait écrit à son éditeur Simrock qu'il voulait plutôt « composer trois grands oratorios avec chœur et orchestre que trois quatuors à cordes ». Maintenant, à l'âge de quatre-vingts ans, probablement sous l'influence de Willy Hess, il se lança dans l'écriture de deux quintettes et d'un octette à cordes. On crut pendant longtemps ces œuvres perdues jusqu'à ce qu'elles resurgissent, dans le cas des quintettes sous formes de copies et dans celui de l'octuor, de la partition originale. La partition du *Quintette en la mineur* fut retrouvé en 1988 dans la bibliothèque musicale de la BBC, sous la forme d'une copie de la main de Gertrude Bruch, la belle-fille du compositeur, où elle reposait manifestement depuis la retransmission de l'exécution par le Quatuor Schwiller en 1937 alors que la date, reprise de la partition originale, indique « 17. Nov. 1918 ».

Ceux qui s'attendent à un commentaire amer et désabusé sur ces « temps amusicaux » tels que Bruch l'affirmait en resteront pour leurs frais : le vieux compositeur produisit une œuvre qui affiche de manière convaincante une énergie juvénile, un don d'écriture, un instinct dramatique et une exubérance enjouée. On ne s'étonnera pas que le premier violon y ait le rôle principal. Il expose également l'intervalle moteur de septième diminuée sur laquelle le premier mouvement de sonate, *Allegro* de grande dimension et fermement ancré tonalement se déploie. Un Scherzo (*Allegro molto*) sur un rythme de tarentelle à 6/8 suit, éclairé par un motif sautant, tournoyant inlassablement et sans cesse varié.

Le mouvement lent (*Adagio non troppo*) renvoie à un mouvement de la *Sérénade d'après une mélodie suédoise* pour orchestre à cordes (qui à son tour, reposait sur une suite pour orchestre antérieure) de 1915. Son lyrisme voluptueux surgit du premier violon dans le registre aigu. Le Finale (*Allegro*) est, pour sa majeure partie, joyeusement animé et constitue une conclusion appropriée d'une œuvre qui, dans le contexte de *Pierrot lunaire* de Schoenberg, de l'*Histoire du soldat* de Stravinsky et de Parade d'Érik Satie, semblera hautement anachronique mais qui, dans le contexte de l'esthétique compositionnelle de Bruch apparaîtra comme particulièrement réussie.

© *Horst A. Scholz* 2010

Par sa technique et sa sensibilité, le violoniste israélien **Vadim Gluzman** rappelle l'âge d'or des violonistes du dix-neuvième et du vingtième siècles tout en affichant une passion et une énergie bien du vingt-et-unième siècle. Acclamé aussi bien par la critique que par le public en tant qu'interprète profond, virtuose et brillant, il s'est produit à travers le monde comme soliste et en duo avec sa femme, la pianiste Angela Yoffe.

Vadim Gluzman se produit régulièrement avec entre autres les orchestres symphonique de Londres et de Chicago, l'Orchestre philharmonique tchèque et celui d'Israël, les Philharmoniques de Munich et de Dresde ainsi qu'avec l'Orpheus Chamber Orchestra en compagnie des meilleurs chefs tels Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski et Paavo Järvi. Il se produit également dans le cadre de festivals importants incluant ceux de Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Jérusalem et Pablo Casals.

Les enregistrements de Gluzman, un artiste salué par la critique et acclamé par le public, sont exclusivement réalisés chez BIS. Parmi les enregistrements

récents, mentionnons celui consacré aux concertos de Glazounov et de Tchaïkovski qui remporta la prestigieuse distinction de « disque du mois » du magazine *Classic FM* et celle de « Selection of the Month » du magazine *The Strad*. Mentionnons également l'enregistrement consacré aux concertos de Korngold et de Balys Dvarionas, élu « disque du mois » par le site web *Classics Today*.

Né en Ukraine en 1973, Vadim Gluzman a commencé l'étude du violon à l'âge de sept ans. Avant d'émigrer en Israël en 1990, il a étudié avec Zakhar Bron puis avec Yair Kless à Tel Aviv. Il a également étudié avec Arkady Fomin ainsi qu'à la Juilliard School avec Dorothy DeLay et Masao Kawasaki.

Vadim Gluzman a reçu les encouragements et le soutien d'Isaac Stern au début de sa carrière et a reçu, en 1994, le prestigieux Henryk Szeryng Foundation Career Award. Il joue sur l'extraordinaire Stradivarius ex-Leopold Auer de 1690, un prêt généreux et prolongé de la Société Stradivari de Chicago.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.vadimgluzman.com

La fondation de l'**Orchestre Philharmonique de Bergen** remonte à 1765, faisant de lui l'un des plus anciens orchestres du monde. Edvard Grieg collabora étroitement avec l'orchestre et en fut directeur artistique de 1880 à 1882. L'orchestre actuel doit beaucoup à Harald Heide, directeur artistique de 1908 à 1948 et à Karsten Andersen qui occupa ce poste de 1964 à 1985. Depuis, les chefs attitrés ont été Aldo Ceccato, Dmitri Kitayenko, Simone Young et, depuis 2003, le chef américain Andrew Litton qui est maintenant le directeur musical de l'orchestre. Le chef d'origine espagnole, Juanjo Mena, a été nommé chef principal en 2008.

La formation, qui est l'un des deux orchestres nationaux de Norvège, compte 97 membres, fait régulièrement des tournées et participe annuellement au festival de Bergen. Au cours des dernières saisons, l'orchestre s'est produit au Concertgebouw d'Amsterdam, au Royal Albert Hall à Londres, au Musikverein

et au Konzerthaus à Vienne ainsi qu'au Carnegie Hall à New York. L'orchestre a réalisé plusieurs enregistrements chez BIS. En 2007, il a reçu un prix spécial de la Société Grieg d'Angleterre. Parmi les parutions qui ont remporté du succès et qui ont été réalisées sous la direction d'Andrew Litton, mentionnons celle consacrée aux suites de *Roméo et Juliette* de Prokofiev qui a remporté le prestigieux Spellemannprisen, l'équivalent norvégien du Grammy Award, ainsi qu'un enregistrement consacré aux concertos pour piano du même compositeur avec Freddy Kempf qui fut en nomination pour le *Gramophone Award* en 2010. Les enregistrements consacré aux Symphonies de Mendelssohn ont également été salués par la critique, notamment celui de la *seconde Symphonie* qui a obtenu une distinction du *BBC Music Magazine* et celui consacré aux *Symphonies n° 1 et 4* qui fut nommé « disque du mois » par le même magazine.

En 2003, **Andrew Litton** devint le premier Américain à être nommé chef principal de l'Orchestre Philharmonique de Bergen et cette heureuse association fut confirmée par le renouvellement de son contrat en 2005. Pendant ses années à Bergen, Litton a dirigé l'orchestre dans des tournées en Norvège et à l'étranger, incluant des concerts en 2007 au Concertgebouw à Amsterdam, au Royal Albert Hall (les Proms de la BBC) à Londres et une tournée incluant douze concerts aux États-Unis, notamment au Carnegie Hall de New York. Litton et l'Orchestre Philharmonique de Bergen participent aussi à la création d'une nouvelle compagnie d'opéra norvégienne – Den Nye Opera – et, en 2006, jouent à sa toute première, une production de *Tosca*. La même année, Andrew Litton quitte son poste de directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Dallas après douze saisons couronnées de succès. Il demeure également chef lauréat de l'Orchestre Symphonique de Bournemouth en Angleterre dont il fut chef principal de 1988 à 2004. Il dirige régulièrement de grands orchestres et compagnies d'opéra par-

tout au monde dans des salles et lors de festivals aussi prestigieux que le Deutsche Oper de Berlin et les Proms de la BBC. Andrew Litton est également fréquemment invité par l'Orchestre du Minnesota dont il est directeur artistique du festival d'été, le Sommerfest, depuis 2003.



ANDREW LITTON

ALSO AVAILABLE:



TCHAIKOVSKY: VIOLIN CONCERTO IN D MAJOR · SOUVENIR D'UN LIEU CHER
GLAZUNOV: VIOLIN CONCERTO IN A MINOR
VADIM GLUZMAN *violin* · BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA / ANDREW LITTON

BIS-SACD-1432

10/10/10 *klassik-heute.de* · The Strad Selection *The Strad* · Disc of the Month *Classic FM magazine* · 5 Sterne *Fono Forum*

'This seems to me about the finest performance of all these works I've run across... with a splendid accompaniment by Litton and his fine Bergen orchestra.' *American Record Guide*

'Jaw-droppingly spectacular... Enthusiastically recommended!' *Classics Today*

'An outstanding disc... Whatever preferred versions of the Tchaikovsky Concerto you may already possess, this offers an ear-tingling addition' *International Record Review*

„Überragend. Wer Glasunow und Tschaikowsky aufnimmt, muss sich mit den ‚Größten‘ messen, mit Heifetz, mit Milstein. Vadim Gluzman besteht jeden Vergleich mit Bravour“ *Fono Forum*

« On est séduit par sa [Gluzman] sensibilité à fleur de peau et par sa liberté de ton, son jeu rappelant souvent celui des grandes virtuoses russes du début du XX^e siècle » *Diapason*

This recording has received support from the Grieg Foundation

INSTRUMENTARIUM

Vadim Gluzman	Violin: Antonio Stradivari 1690, 'ex-Leopold Auer', on loan from the Stradivari Society of Chicago Bow: Dominique Peccatte, Paris
Sandis Šteinbergs	Violin: Joannes Baptista Guadagnini centinus fecit Mediolani P/a 1767. Bow: A. Vigneron, Paris 1886
Maxim Rysanov:	Viola: Giuseppe Guadagnini (1780) on extended loan from the Elise Mathilde Foundation. Bow: Bernard, Brussels
Ilze Klava:	Viola: Naples 1820, labelled Ventapane. Bow: Daniel Schmidt
Reinis Birznieks:	Cello: V. A. Kross ann. Oranienbaum 1809. Bow: Guillaume, Bruxelles

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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

Recording:	Concerto, Romance: October 2009 at the Grieg Hall, Bergen, Norway Producer: Hans Kipfler Sound engineer: Fabian Frank Quintet: September 2009 at Schloss Nordkirchen, Orangerie, Westphalia, Germany Producer and sound engineer: Martin Nagorni
Equipment:	Concerto, Romance: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones Quintet: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Concerto, Romance: Michaela Wiesbeck; Quintet: Martin Nagorni Mixing: Hans Kipfler
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2010
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Vadim Gluzman: © John Kringas
Back cover photograph: © Martin Nagorni
Photograph of Andrew Litton: © Steve J. Sherman
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1852 © & ® 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



From left: Sandis Šteinbergs · Ilze Klava · Maxim Rysanov · Vadim Gluzman · Reinis Birznies