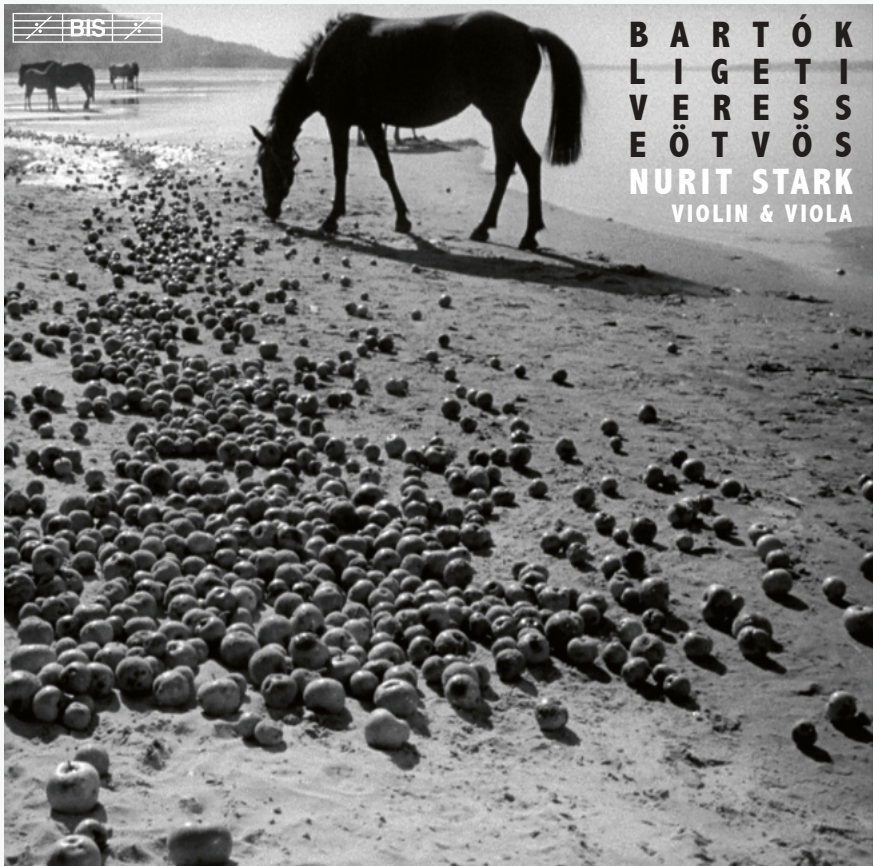


BIS

BARTÓK
LIGETIS
VERESS
EÖTVÖS
NURIT STARK
VIOLIN & VIOLA



BARTÓK, Béla (1881–1945)

Sonata for Solo Violin, Sz. 117 (1944) 27'28

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. <i>Tempo di ciaccona</i> | 9'57 |
| 2 | II. Fuga. <i>Risolto, non troppo vivo</i> | 4'40 |
| 3 | III. Melodia. <i>Adagio</i> | 7'30 |
| 4 | IV. <i>Presto</i> | 5'08 |

LIGETI, György (1923–2006)

Sonata for Viola Solo (1991–94) (*Schott*) 24'32

- | | | |
|----|------------------------------------|------|
| 5 | I. Hora Lungă | 6'18 |
| 6 | II. Loop | 2'11 |
| 7 | III. Facsar | 6'53 |
| 8 | IV. <i>Prestissimo con sordino</i> | 1'34 |
| 9 | V. Lamento | 3'59 |
| 10 | VI. Chaconne chromatique | 3'26 |

VERESS, Sándor (1907–92)

Sonata per violino solo (1935) (Edizioni Suvini Zerboni) 12'36

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 11 | I. <i>Allegro</i> | 3'44 |
| 12 | II. <i>Adagio</i> | 5'23 |
| 13 | III. <i>Allegro molto</i> | 3'21 |

EÖTVÖS, Péter (b. 1944)

- 14 **Adventures of the Dominant Seventh Chord** 12'49
for solo violin (2019) (Schott) WORLD PREMIÈRE RECORDING

TT: 78'40

Nurit Stark *violin/viola*

Instrumentarium:

Violin: P. Guarneri di Mantova, 1710; bow by Albert Nürnberger

Viola: Alfred Leicht; bow by Prosper Colas

Péter Eötvös's *Adventures of the Dominant Seventh Chord* was commissioned by the Junge Kammerphilharmonie Berlin for Nurit Stark, in the context of the 2019 concert series *The Song of the Earth – Dialogue of the Diverse* after an idea of Sarah van der Kemp.
<https://liedvondererde.de/en/>

The four pieces on this album were written by four important Hungarian composers in a span of over eighty years. They are all pieces for a solo stringed instrument and thus belong to an illustrious, albeit fragmentary and uneven tradition. This particular music genre flourished in the baroque period: the best-known examples today are the great sonatas, partitas and suites by J. S. Bach, but some equally imposing pieces were written by composers such as Biber, Telemann and Locatelli. After that, the solo piece for a string instrument almost disappeared from Western musical practice until the beginning of the twentieth century, when it made a somewhat surprising comeback in the works of Reger and Hindemith. With the exception of Paganini, not a single major composer from the late eighteenth and the nineteenth centuries wrote this kind of piece. In short, the genre has virtually no Classical and Romantic predecessors, and it is not by coincidence that the most important solo pieces written in the last century often seem to rethink some baroque stylistic and compositional features, such as linear counterpoint or the attempt to give a polyphonic ‘flavour’ to the solo writing. As we shall see, even the forms in these pieces make frequent references and allusions to baroque forms like the fugue or the chaconne.

It’s worth looking briefly at some interesting connections between the four compositions, which involve at the same time musical, aesthetic and even biographical matters: Béla Bartók was the teacher of Sándor Veress, and Veress taught György Ligeti. Although Ligeti was not directly the teacher of Péter Eötvös, his advice was instrumental for the young Eötvös’ acceptance at the Liszt Academy in Budapest. (Incidentally, all four composers decided at a certain point in life to leave Hungary.)

More importantly, there are features that link the musical style of the four pieces. In all of them we can easily detect a dialogue between cultured and popular elements, between the Western music tradition and folk music, particularly of Eastern Europe. This trend was inaugurated in Hungary at the beginning of the twentieth

century by Bartók himself, through his well-known activity as an ethnomusicologist. During his life he collected and recorded many thousands of folk songs from such different places as Hungary, Romania, Slovakia, Turkey and Algeria. The way this activity is mirrored in his own compositions is a really fascinating issue: Bartók considered the use of true folk melodies – or original musical materials inspired by those melodies – in a piece of art music not only as a tool to revitalize the Classical tradition but also as a mean to transcend boundaries, to unite different cultures through music rejecting the nationalistic claims which were so prominent in the first half of the century (and, one would say, up to present day). The composer himself stated this idea, very clearly, in a letter: ‘My own idea, of which I have become fully conscious since I found myself as a composer, is the brotherhood of peoples, brotherhood in spite of all wars and conflicts. I try, to the best of my ability, to serve this idea in music; therefore I don’t reject any influence, be it Slovakian, Romanian, Arabic or from any other source. The source must only be clean, fresh and healthy!’ These crucial words reveal a lot about the selection of pieces on this album: Nurit Stark’s musical project is about multiculturalism, and about the ability of the musical language to cross cultural, geographical and ideological borders.

The earliest piece in the selection is **Sándor Veress**’s Sonata for solo violin, which was written in 1935 by a 28-year-old composer. What strikes us most in this compact three-movement piece is the rhythmic vitality, which aims clearly at recreating the freedom and improvisatory character of folk (and Gypsy) music: it is rare, in the whole sonata, to find two consecutive bars with the same metrical indication. From the very beginning the metre shifts continuously from 2/4 to 4/4, 3/4, 7/8 and so on. This extreme rhythmic flexibility reaches a culminating point in the last movement which is conceived as an ultra-virtuosic, strongly irregular *moto perpetuo*. The folk-music character is equally evident in the melodic material, which

is very often modally oriented and makes extensive use of the so-called octatonic scales widely used by Bartók in his music. (To quote just one example, the third movement begins with a paradigmatic octatonic descending scale.)

Veress creates a fascinating mix between these folk-inspired elements and the forms of the Western musical tradition: all three movements show a clear recapitulation effect and the first, in particular, is written following the lines of a very free and idiosyncratic sonata form – the composer even prescribes the traditional repetition of the exposition. This sonata is another, very personal example of the cultural synthesis that Veress's two great teachers, Bartók and Zoltán Kodály, achieved in the first half of the twentieth century.

Nine years after Veress, from his self-imposed American exile, **Béla Bartók** wrote his own solo violin sonata. This piece was written at the request of the great violinist Yehudi Menuhin, and remains to the present day a challenging task for every interpreter. The overall organization follows the model of the three solo sonatas by Bach, particularly the first in G minor: four movements, respectively in slow-fast-slow-fast tempo, with an elaborate fugue placed second and a brilliant *Presto* fourth.

Bach's influence is evident from the beginning of the first movement, marked *Tempo di ciaccona*; in fact, it's a highly original mix of variation and sonata form, with a second theme of contrasting character (immediately varied), a development section and an almost regular recapitulation. The *Fuga* is arguably the most spectacular movement of the sonata: it will suffice here to mention, among its features, the use of extreme registers to differentiate the voices, the frequent alternation and direct confrontation of the original and inverted forms of the main theme (a favourite Bartókian device), the insistent use of double-, triple- and even quadruple stops, the general feeling of intensification and increase of the expressive tension.

After such a *tour de force* the calm third movement, *Melodia*, with its sym-

metrical ABA' organization, seems to come from a totally different world. Here the references to folk music are unmistakable. Scholars have observed that the first sketches for this sonata can be found in the same music book in which Bartók had transcribed some Arabic melodies, a fact that could explain not only the character of this movement but also the fugue's theme. Equally clear are the echoes of the typically Bartókian 'night music' style: we can even recognize some bird calls. The construction of the first section, the 'melody' that gives the movement its title, is particularly interesting as it consists of four phrases of different lengths, each concluding with a delicate 'echo' effect. This melody expands gradually, reaching its culmination in the third phrase and then returning to the low register from which the piece had begun. In the recapitulation, however, the melody is varied, compressed and concentrated in the high register, where it dissolves at the end.

The impressive *Presto* exists in two versions: at first, Bartók used an innovative quarter-tone writing, but then he decided to offer also an alternative version with more traditional semitones. The overall form of the piece can be compared to a rondo: the main theme appears three times, a kind of mysterious whispering played *con sordino* (the last time *sul ponticello*) and moving in quick waves. Between the three statements of the main theme the composer places two episodes in folk style, thus creating the strongest contrast imaginable: experimental materials versus folk music, chromatic – or even quarter-tone – texture versus diatonic melody, *moto perpetuo ostinato* versus dancing rhythms. All these forces are unified through the classical form, and it's hard to imagine a more complete, imaginative and moving synthesis: in his sonata Bartók creates at the same time a dialogue between past and present and an exchange between Western music and other cultures. The perfect musical image of his artistic dream, the 'brotherhood of peoples'.

György Ligeti's Sonata for solo viola was written over a span of four years (1991–94). It is a rich and varied piece, organized in six movements expanding the baroque sonata type into a slow-fast-slow-fast-slow-fast sequence. The idea of building a cultural synthesis through notes is even more clear than in Veress's and Bartók's sonatas, from the very titles of the six movements: Ligeti's sonata opens with an allusion to folk music (*Hora lungă*, a Romanian folk-song genre) and closes with two references to baroque music (*Lamento* and *Chaconne chromatique*). In the middle, we find an homage to his teacher Veress (*Facsar*, a Hungarian verb meaning 'to wrestle' or 'to distort') and two fast movements that show the composer's typical fascination with geometrical images (*Loop*) and with the sonorous 'continuum' punctuated by irregular rhythmic accents (*Prestissimo con sordino*). It is even possible to sense some distant echoes of jazz music: the second and third movements bear the indication 'with swing'. The stimulus for writing this sonata came from a concert given by Tabea Zimmermann in Cologne, where Ligeti was struck by the player's 'particularly vigorous and pithy – and yet always tender – C string': that is, the lowest string on the instrument, tuned a fifth lower than the violin's lowest string, which gives the viola a totally different, much darker and warmer expressive quality.

We can easily understand the composer's fascination with the low C string from the very beginning of the sonata. The first movement, *Hora lungă*, must be played using only this string, and is entirely based on melodic phrases of various lengths which invariably start from the low C and move upwards and downwards in calm waves, as if all the musical materials were an expansion of this original sound. Very peculiar is the idea to ask the player to alter the intonation of certain notes, with a curious non-tempered, untuned effect (these strange sounds are not the player's mistakes!). *Loop* is also based on many similarly constructed phrases, but the principle is totally different: after a short presentation, the viola plays exactly the same

sequence of notes nine times (the tenth sequence is abruptly interrupted), but each time in a faster and ‘narrower’ fashion, thus creating the sounding image of circles becoming more and more concentrated. *Facsar* starts as a kind of *basso ostinato* form – another allusion to baroque practices – but evolves more on the lines of free variation, while in *Prestissimo con sordino* the ‘continuum’ principle develops, in the words of the composer, some ‘partially concealed, illusionistic melodic fragments’ which must be viewed ‘more or less in the spirit of Maurits Escher’. *Lamento* is constructed as a dialogue between two contrasting materials, the first *feroce* and *tutta la forza*, the second *pianissimo* and *da lontano*. Paradoxically, the first material becomes more and more aggressive (the last statement is marked *ffff*) as its appearances becomes fewer, giving way to a delicate play of chromatically descending harmonics – an echo of baroque operatic lamentos. (Speaking about the ubiquitous two-part writing at a distance of a second or a seventh in this movement, Ligeti has claimed the influence of various ethnic cultures: the Balkan area, Ivory Coast and Melanesia.) Lastly, *Chaconne chromatique* is a homage not to Bach but to the original dance from the sixteenth and seventeenth centuries. The piece is almost entirely based on multiple-stop writing; the recurring element (the chaconne’s ‘ostinato’) is a descending chromatic scale, ubiquitous but very often concealed under the rhythms and the polyphonic writing. Curiously enough, this piece ends – as does the fourth movement – with a perfect triad, an allusion to tonal harmony. Ligeti seems to suggest to the listener that the plurality of languages and references could be further enriched and developed.

Péter Eötvös’s *Adventures of the Dominant Seventh Chord* is dedicated to Nurit Stark, who gave the première on 9th October 2019, in the Berlin Philharmonie. The only piece in this selection which doesn’t bear the title ‘sonata’, it nevertheless shares many features with the other three compositions, particularly the idea of a

dialogue between Western cultured and Eastern folk music. Western music is represented throughout the piece by the dominant seventh: a true symbol of the tonal language, which generally leads to a resolution, a cadence or a resting point. This chord is introduced note by note at the beginning of the piece, starting from the root C, then moving downwards to E, up to the high B flat and finally to the low G played on the open string of the instrument. This is the form – actually an arpeggio more than a vertical chord – in which the seventh appears most of the time during its *Adventures*. But in this piece the chord is never resolved: instead, it is constantly confronted with non-tonal materials clearly inspired by the folk music of Eastern Europe. The aim, the composer says, is ‘to surprise the good old dominant seventh by making a big leap every time we leave the Western-European culture for the Eastern-European one’. Eötvös tells us that the Eastern culture is represented by ‘dance music in the style similar to traditional folk musicians playing it’. Many different dances are juxtaposed during the piece, some of them slow, some fast. The overall form is organized as a series of contrasting sections, very different in character – although from time to time they share a gesture or a single motif which ends one section and then begins the following one. As the listener will easily perceive, the dominant seventh chord re-appears very often, if only briefly, sometimes interrupting the dances, occasionally mixing with them.

Does Western music need to be more ‘adventurous’, to dialogue more openly and frankly with other musical cultures, in order to speak to every listener and fully to represent the complexities of our multi-cultural, globalized world? Surely this is one of the challenges this album confronts us with.

© Giovanni Bietti 2022

Nurit Stark was born in Israel, and received her musical education in Tel Aviv, Berlin and Cologne with Ilan Gronich, Haim Taub and the Alban Berg Quartet. Since her first soloist appearance at the age of 16, playing Paganini's First Violin Concerto with the Israel Philharmonic Orchestra, she has gone on to perform with orchestras worldwide.

As a chamber musician, she has had formative collaborations with, in particular, pianist Cédric Pescia and soprano Caroline Melzer, with whom she has appeared at festivals such as the Lockenhaus Kammermusikfest, Schleswig-Holstein, Rheingau, Wien Modern and Donaueschinger Musiktage.

Nurit Stark's passion for contemporary music has led her to perform world premières and to collaborate with composers Sofia Gubaidulina, György Kurtág, Viktor Suslin, Peter Eötvös, Carola Bauckholt, Jennifer Walshe, Younghi Pagh-Paan, Isabel Mundry and Georg Nussbaumer. She has also participated in avant-garde stage projects combining music & theater (Burgtheater Vienna, Schaubühne and Volksbühne Berlin, Bobigny Paris) and has, together with visual artists Isabel Robson and Susanne Vincenz, created *Roundhouse Reverb*, a video installation to the music of Kurtág.

Nurit Stark has received support from the Ernst von Siemens, Forberg-Schneider and Otto and Régine Heim foundations, and is a prizewinner in the George Enescu, Leopold Mozart and Ibolyka Gyarfás competitions. In 2019 she was appointed professor of violin at the Stuttgart State University of Music and the Performing Arts.

Die vier Werke auf diesem Album wurden von vier bedeutenden ungarischen Komponisten in einem Zeitraum von über achtzig Jahren geschrieben. Es handelt sich durchweg um Streichersolowerke, und sie stehen damit in einer illustren, wenn auch fragmentarischen und uneinheitlichen Tradition. Diese spezifische Musikgattung erlebte ihre Blütezeit im Barock; ihre bekanntesten Vertreter sind die großen Sonaten, Partiten und Suiten von J. S. Bach, aber auch Komponisten wie Biber, Telemann oder Locatelli schufen gleichermaßen beeindruckende Werke. Danach verschwand das Streichersolowerk beinahe aus dem westlichen Musikleben, bis es zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Werken von Reger und Hindemith ein etwas überraschendes Comeback erlebte. Mit Ausnahme von Paganini hat kein einziger bedeutender Komponist des späten 18. und des 19. Jahrhunderts Werke dieser Art geschrieben. Die Gattung hat, kurz gesagt, so gut wie keine klassischen und romantischen Vorläufer, und nicht von ungefähr scheinen die bedeutendsten Solowerke des letzten Jahrhunderts häufig auf barocke Stil- und Kompositionsmerkmale zurückzugreifen, wie etwa den linearen Kontrapunkt oder das Bestreben, dem solistischen Tonsatz polyphones „Flair“ zu verleihen. Wie wir sehen werden, finden sich auch in formaler Hinsicht häufig Verweise und Anspielungen auf barocke Formtypen wie die Fuge oder die Chaconne.

Es lohnt sich, kurz auf einige interessante Verbindungen zwischen diesen vier Kompositionen einzugehen, die sowohl musikalische als auch ästhetische und sogar biografische Dinge betreffen: Béla Bartók war der Lehrer von Sándor Veress, und bei Veress hatte György Ligeti Unterricht. Obwohl Ligeti nicht unmittelbarer Lehrer von Péter Eötvös war, war seine Empfehlung entscheidend für die Aufnahme des jungen Eötvös an der Liszt-Akademie in Budapest. (Übrigens haben alle vier Komponisten an einem bestimmten Punkt ihres Lebens beschlossen, Ungarn zu verlassen).

Noch wichtiger ist, dass die vier Werke durch gemeinsame stilistische Merkmale miteinander verbunden sind. Sie alle sind geprägt vom Dialog von Kunst und volks-

tümlichen Elementen, von westlicher Musiktradition und folkloristischer (insbesondere osteuropäischer) Musik. Diese Entwicklung begann Anfang des 20. Jahrhunderts in Ungarn mit Bartóks ethnomusikologischen Aktivitäten. Tausende von Volksliedern aus so unterschiedlichen Ländern wie Ungarn, Rumänien, der Slowakei, der Türkei und Algerien hat er im Laufe seines Lebens gesammelt und aufgenommen. Die Art und Weise, wie sich diese Tätigkeit in seinen eigenen Kompositionen widerspiegelt, ist ein wahrlich faszinierendes Thema: Bartók betrachtete die kunstmusikalische Verwendung echter Volksmelodien (oder des Originalmaterials, das von diesen Melodien inspiriert war) nicht nur als ein Mittel zur Erneuerung der klassischen Tradition, sondern auch als Weg zur Überwindung von Grenzen und zur Vereinigung verschiedener Kulturen durch Musik – und wies damit jene nationalistischen Ansprüche zurück, die in der ersten Jahrhunderthälfte (und bis heute, ließe sich ergänzen) so vorherrschten. Der Komponist selber hat diese Vorstellungen in einem Brief sehr deutlich zum Ausdruck gebracht: „Meine eigentliche Idee aber, deren ich mir – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewußt bin, ist – die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader. Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst irgendeiner Quelle entstammen. Nur muß die Quelle rein, frisch und gesund sein!“ Diese maßgeblichen Worte haben auch die Auswahl der Stücke dieses Albums bestimmt: In Nurit Starks musikalischem Projekt geht es um Multikulturalität und um die Fähigkeit der Tonsprache, kulturelle, geografische und ideologische Grenzen zu überwinden.

Das älteste Stück dieser Auswahl ist die Sonate für Violine solo von **Sándor Veress**, die 1935 von einem 28-jährigen Komponisten geschrieben wurde. Was in diesem kompakten dreisätzigen Werk besonders auffällt, ist die rhythmische Vitalität, die

eindeutig darauf abzielt, die Freiheit und den improvisatorischen Charakter der Volksmusik (und der „Zigeunermusik“) wiederzugeben: In der gesamten Sonate folgen nur selten zwei Takte derselben Taktart aufeinander; von Beginn an wechselt das Metrum unablässig von 2/4 zu 4/4, 3/4, 7/8 und so weiter. Diese extreme rhythmische Flexibilität erreicht ihren Höhepunkt im letzten Satz, der als ein höchst virtuos und irreguläres Perpetuum mobile angelegt ist. Der folkloristische Charakter zeigt sich auch in der oftmals modal geprägten Melodik, die ausgiebig Gebrauch von den sogenannten oktagonischen Skalen macht, welche Bartók in seiner Musik gern verwendete. (So beginnt der dritte Satz, um nur ein Beispiel zu nennen, mit einem paradigmatischen oktagonischen Skalenabstieg.)

Veress erzeugt eine faszinierende Mischung aus diesen folkloristisch inspirierten Elementen und den Formen der westlichen Musiktradition: Alle drei Sätze warten mit einer unverkennbaren Reprise auf, und insbesondere der erste Satz zeigt die Konturen einer sehr freien und eigenwilligen Sonatenform – der Komponist sieht sogar die traditionelle Wiederholung der Exposition vor. Diese Sonate ist ein weiteres, sehr persönliches Beispiel für die kulturelle Synthese, die den beiden großen Lehrern von Veress – Bartók und Zoltán Kodály – in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelang.

Neun Jahre nach Veress, schrieb **Béla Bartók** im selbst gewählten amerikanischen Exil seine eigene Solosonate für Violine. Das Werk entstand im Auftrag des großen Geigers Yehudi Menuhin und bleibt bis heute eine Herausforderung für jeden Interpreten. Die Gesamtform folgt dem Modell der drei Bach'schen Solosonaten, insbesondere der ersten in g-moll: vier Sätze, jeweils im Tempo langsam-schnell-langsam-schnell, mit einer ausgearbeiteten Fuge an zweiter Stelle und einem brillanten *Presto* an vierter.

Der Einfluss Bachs ist vom Beginn des mit *Tempo di ciaccona* bezeichneten ersten Satzes an offenkundig; tatsächlich handelt es sich um eine höchst originelle

Mischung aus Variation und Sonatenform samt kontrastierendem zweitem Thema, das sogleich variiert wird, einer Durchführung und einer beinahe regulären Reprise. Die Fuga ist der wohl spektakulärste Satz der Sonate – es mag genügen, auf die Verwendung extremer Register zur Differenzierung der Stimmen hinzuweisen, auf den häufigen Wechsel und die unmittelbare Gegenüberstellung von Grundgestalt und Umkehrungen des Hauptthemas (ein beliebtes Mittel Bartóks), die nachdrückliche Verwendung von Doppel-, Dreifach- und sogar Vierfachgriffen, der allgemeine Eindruck von Verdichtung und Steigerung der expressiven Spannung.

Nach einer derartigen *tour de force* scheint der ruhige dritte Satz (*Melodia*) mit seiner symmetrischen ABA'-Form einer ganz anderen Welt zu entstammen. Hier sind die Verweise auf die Volksmusik unüberhörbar. Forschungen haben ergeben, dass sich die ersten Skizzen zu dieser Sonate in einem Notenheft finden, in dem Bartók einige arabische Melodien niedergeschrieben hatte – ein Umstand, der nicht nur den Charakter dieses Satzes, sondern auch das Thema der Fuge erklären könnte. Ebenso deutlich sind die Anklänge an Bartóks charakteristischen „Nachtmusik“-Stil; es lassen sich sogar einige Vogelstimmen erkennen. Besonders bemerkenswert ist der Aufbau des ersten Abschnitts – die „Melodie“, der der Satz seinen Titel verdankt –, besteht er doch aus vier unterschiedlich langen Phrasen, die jeweils mit einem delikaten „Echo“-Effekt schließen. Diese Melodie dehnt sich allmählich aus, erreicht ihren Höhepunkt in der dritten Phrase und kehrt dann in das tiefe Register zurück, in dem das Stück begann. In der Reprise hingegen wird sie im hohen Register variiert, gestaucht und verdichtet, um sich am Ende aufzulösen.

Das beeindruckende *Presto* liegt in zwei Versionen vor: Zunächst komponierte Bartók eine innovative Fassung unter Verwendung von Vierteltönen, entschied sich dann aber, auch eine Alternativfassung mit Halbtönen herkömmlicher Art anzufertigen. Die Gesamtform des Stücks kann mit einem Rondo verglichen werden: Das Hauptthema erscheint dreimal – eine Art geheimnisvolles Flüstern in rascher

Wellenbewegung, das *con sordino* gespielt wird (zuletzt *sul ponticello*). Zwischen die drei Intonationen des Hauptthemas platziert der Komponist zwei folkloristische Episoden und sorgt so für den stärksten denkbaren Kontrast: experimentelles Material vs. Volksmusik, chromatische – oder sogar vierteltönige – Textur vs. diatonische Melodie, Perpetuum mobile-Ostinato vs. tänzerische Rhythmen. All diese Kräfte werden durch die klassische Formgebung vereint, und schwerlich lässt sich eine vollkommenere, fantasievollere und bewegendere Synthese vorstellen: In seiner Sonate entwirft Bartók einen Dialog von Vergangenheit und Gegenwart und zugleich einen Austausch zwischen westlicher Musik und anderen Kulturen – perfektes musikalisches Abbild seines künstlerischen Traums von der „Verbrüderung der Völker“.

György Ligetis Sonate für Viola solo entstand in einem Zeitraum von vier Jahren (1991–94). Es ist ein vielgestaltiges, gehaltvolles Werk, dessen sechs Sätze den barocken Sonatentyp erweitern (langsam-schnell-langsam-schnell-langsam-schnell). Die in den Sonaten von Veress und Bartók angelegte Idee einer kulturellen Synthese vermittelt Musik machen hier bereits die sechs Satztitel deutlich: Ligeti's Sonate beginnt mit einer Anspielung auf die Volksmusik (*Hora lungă*, eine rumänische Volksliedgattung) und endet mit zwei Verweisen auf die Musik des Barock (*Lamento* und *Chaconne chromatique*). Dazwischen finden sich eine Hommage an seinen Lehrer Veress (*Facsar*, ein ungarisches Verb, das „wringen“ oder „verdrehen“ bedeutet) sowie zwei schnelle Sätze, die die charakteristische Faszination des Komponisten für geometrische Bilder (*Loop*) und für das Klang-„Kontinuum“ zeigen, das von irregulären rhythmischen Akzenten unterbrochen wird (*Prestissimo con sordino*). Sogar entfernte Anklänge an die Jazzmusik lassen sich vernehmen; beide sind „with swing“ zu spielen. Den Anstoß zur Komposition dieser Sonate gab ein Konzert von Tabea Zimmermann in Köln, bei dem Ligeti von der „beson-

ders kernigen und markigen, doch stets zarten C-Saite“ der Spielerin beeindruckt war – der tiefsten Saite des Instruments also, eine Quinte tiefer gestimmt als die tiefste Saite der Violine, was der Viola eine ganz eigene, viel dunklere und wärmere Ausdrucksqualität verleiht.

Die Faszination des Komponisten für die tiefe C-Saite lässt sich schon zu Beginn der Sonate gut nachvollziehen. Der erste Satz, *Hora lungă*, darf nur auf dieser Saite gespielt werden und basiert zur Gänze auf unterschiedlich langen Melodiephrasen, die stets vom tiefen C ausgehen und sich in ruhigen Wellen auf- und abwärts bewegen, als sei das gesamte musikalische Material eine Erweiterung dieses Ausgangsklangs. Sehr eigenwillig ist die Idee, den Spieler aufzufordern, die Intonation bestimmter Töne zu verändern, was einen merkwürdig nicht-temperierten, ungestimmten Effekt hervorruft (diese seltsamen Klänge sind keine Fehler des Interpreten!). *Loop* basiert ebenfalls auf zahlreichen ähnlich aufgebauten Phrasen, aber das Prinzip ist ein völlig anderes: Nach einer kurzen Vorstellung spielt die Viola neunmal genau dieselbe Tonfolge (die zehnte Sequenz wird abrupt abgebrochen), aber jedes Mal schneller und „enger“, so dass ein Klangbild von sich immer mehr verdichtenden Kreisen entsteht. *Facsar* beginnt als eine Art basso ostinato-Form – eine weitere Anspielung auf barocke Techniken –, entwickelt sich dann aber eher in Richtung freier Variation, während das „Kontinuum“-Prinzip des *Prestissimo con sordino* nach den Worten des Komponisten einige „halb versteckte, illusionistische Melodiefragmente“ herausbildet, die „etwa im Geiste von Maurits Escher“ zu verstehen sind. *Lamento* ist als Dialog zweier kontrastierender Materialien angelegt – das erste *feroce* und *tutta la forza*, das zweite *pianissimo* und *da lontano*. Paradoxerweise wird das erste Material mit abnehmender Präsenz zusehends aggressiver (das letzte Erscheinen ist mit *ffff* markiert), bis es einem zarten Spiel chromatisch absteigender Flageoletts weicht – ein Echo barocker Opern-Lamenti. (Hinsichtlich der in diesem Satz omnipräsenten Zweistimmigkeit aus Sekund- oder

Septimparallelen hat Ligeti den Einfluss verschiedener ethnischer Kulturen geltend gemacht: des Balkans, der Elfenbeinküste und Melanesiens.) Die *Chaconne chromatique* schließlich ist eine Hommage nicht an Bach, sondern an die Ursprünge dieses Tanzes im 16. und 17. Jahrhundert. Das Stück basiert nahezu durchgehend auf Doppelgriffen; wiederkehrendes Element (das „Ostinato“ der Chaconne) ist eine absteigende chromatische Skala, die, obschon allgegenwärtig, häufig von der Rhythmik und dem polyphonen Tonsatz verschleiert wird. Merkwürdigerweise endet dieses Stück – wie auch der vierte Satz – mit einem reinen Dreiklang, der auf die tonale Harmonik verweist. Ligeti scheint dem Hörer zu bedeuten, dass sich die Vielfalt der Sprachen und Beziehungen noch weiter ausführen und entwickeln ließe.

Péter Eötvös' *Adventures of the Dominant Seventh Chord* (*Abenteuer des Dominantseptakkords*) ist Nurit Stark gewidmet, die es am 9. Oktober 2019 in der Berliner Philharmonie uraufführte. Wenngleich es sich um das einzige Stück auf diesem Album handelt, das nicht als Sonate bezeichnet ist, teilt es dennoch viele Merkmale mit den anderen drei Kompositionen, insbesondere die Idee eines Dialogs von westlicher Kunst- und östlicher Volksmusik. Die Musik des Westens wird im gesamten Stück durch den Dominantseptimakkord verkörpert – wahrlich ein Symbol der Tonsprache, das gemeinhin zu einer Auflösung, einer Kadenz oder einem Ruhepunkt führt. Dieser Akkord wird zu Beginn des Stücks Ton für Ton eingeführt, beginnend mit dem Grundton C, dann abwärts zum E, hinauf zum hohen B und schließlich zum tiefen G, das auf der leeren Saite des Instruments gespielt wird. In dieser Gestalt – eigentlich eher ein Arpeggio denn ein vertikaler Akkord – bestreitet der Septimakkord die meisten seiner Abenteuer. Dabei wird er jedoch nie aufgelöst, sondern mit nicht-tonalem Material konfrontiert, das deutlich von der Volksmusik Osteuropas inspiriert ist. Ziel ist es, so der Komponist, „die gute alte Dominantseptime dadurch zu überraschen, dass wir jedes Mal einen großen Sprung

machen, wenn wir von der westeuropäischen Kultur zur osteuropäischen übergehen“. Die östliche Kultur, erläutert Eötvös, wird vertreten durch „eine Tanzmusik in dem Stil, wie ihn die Volksmusiker zu spielen pflegen“. Etliche Tänze folgen im Laufe dieses Stücks aufeinander, manche davon langsam, manche schnell. Die Gesamtform stellt sich als eine Reihe kontrastierender Abschnitte dar, die sich in ihrem Charakter stark unterscheiden – auch wenn sie mitunter eine Geste oder ein einzelnes Motiv teilen, das den einen Abschnitt beendet und den nächsten einleitet. Wie unschwer zu erkennen, taucht der Dominantseptakkord sehr oft auf, wenn auch nur kurz; mal unterbricht er die Tänze, mal mischt er sich mitten unter sie.

Muss die westliche Musik „abenteuerlustiger“ sein, offener und freimütiger mit anderen Musikkulturen in Dialog treten, um jeden Zuhörer anzusprechen und die Komplexität unserer multikulturellen, globalisierten Welt umfassend zu repräsentieren? Sicherlich ist dies eine der Herausforderungen, mit denen uns dieses Album konfrontiert.

© *Giovanni Bietti* 2022

Nurit Stark wurde in Israel geboren und erhielt ihre musikalische Ausbildung in Tel Aviv, Berlin und Köln bei Ilan Gronich, Haim Taub und dem Alban Berg Quartett. Seit ihrem Debüt als Solistin im Alter von 16 Jahren – Paganinis Violinkonzert Nr. 1 mit dem Israel Philharmonic Orchestra – ist sie mit Orchestern in der ganzen Welt aufgetreten.

Als Kammermusikerin hat sie vor allem mit dem Pianisten Cédric Pescia und der Sopranistin Caroline Melzer zusammengearbeitet und bei Festivals wie dem Lockenhaus Kammermusikfest, Schleswig-Holstein, Rheingau, Wien Modern und den Donaueschinger Musiktagen konzertiert.

Nurit Starks Leidenschaft für zeitgenössische Musik führte zu Uraufführungen und zur Zusammenarbeit mit Komponisten wie Sofia Gubaidulina, György Kurtág, Viktor Suslin, Peter Eötvös, Carola Bauckholt, Jennifer Walshe, Younghi Pagh-Paan, Isabel Mundry und Georg Nussbaumer. Sie wirkt außerdem an avantgardistischen Bühnenprojekten mit, die Musik und Theater miteinander verbinden (Burgtheater Wien, Schaubühne und Volksbühne Berlin, Bobigny Paris) und hat mit den bildenden Künstlern Isabel Robson und Susanne Vincenz *Roundhouse Reverb*, eine Videoinstallation zur Musik von Kurtág, geschaffen.

Nurit Stark wurde von der Ernst von Siemens-Stiftung, der Forberg-Schneider-Stiftung und der Otto und Régine Heim-Stiftung gefördert und ist Preisträgerin des George Enescu-, des Leopold Mozart- und des Ibolyka Gyarmas-Wettbewerbs. Im Jahr 2019 wurde sie zur Professorin für Violine an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart ernannt.

Les quatre pièces réunies ici ont été écrites par quatre compositeurs hongrois de premier plan sur une période de plus de quatre-vingts ans. Elles sont toutes destinées à un instrument à cordes seul et appartiennent ainsi à une tradition illustre bien que fragmentaire et inégale. Ce genre musical particulier s'est épanoui à l'époque baroque : les exemples les plus connus aujourd'hui sont les grandes sonates, partitas et suites de J. S. Bach, mais des pièces tout aussi importantes ont été composées entre autres par Biber, Telemann et Locatelli. Par la suite, la pièce solo pour instrument à cordes est pratiquement disparue de la pratique musicale occidentale jusqu'au début du vingtième siècle où elle a fait un retour quelque peu surprenant dans les œuvres de Reger et Hindemith. À l'exception de Paganini, aucun compositeur majeur de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècle n'a écrit de telles pièces. En bref, le genre n'a pratiquement pas de prédécesseurs classiques et romantiques et ce n'est donc pas un hasard si les pièces solistes les plus importantes composées au siècle dernier semblent souvent revisiter certaines caractéristiques stylistiques et compositionnelles de l'époque baroque comme le contrepoint linéaire et la tentative de donner une « saveur » polyphonique à l'écriture soliste. Comme nous le verrons, même les formes de ces pièces font fréquemment référence à des formes baroques comme la fugue et la chaconne.

Il convient d'examiner brièvement certains des liens intéressants qui existent entre les quatre œuvres et qui impliquent à la fois des questions à la fois musicales, esthétiques et même biographiques : Béla Bartók a été le professeur de Sándor Veress, et ce dernier a enseigné à György Ligeti. Bien que Ligeti n'ait pas directement été le professeur de Péter Eötvös, ses conseils ont été déterminants pour l'acceptation du jeune Eötvös à l'Académie Liszt de Budapest. (Mentionnons au passage que les quatre compositeurs ont décidé à un moment de leur vie de quitter la Hongrie).

Plus important encore, il existe des caractéristiques qui relient le style musical des quatre pièces. Dans chacune d'elles, on peut facilement déceler un dialogue

entre des éléments savants et populaires, entre la tradition musicale occidentale et la musique folklorique, en particulier celle d'Europe de l'Est. Ces traits ont fait leur apparition en Hongrie au début du vingtième siècle chez Bartók lui-même, à travers son activité bien connue d'ethnomusicologue. Au cours de sa vie, il a recueilli et enregistré plusieurs milliers de chansons folkloriques provenant de lieux aussi différents que la Hongrie, la Roumanie, la Slovaquie, la Turquie et l'Algérie. La façon dont cette activité se reflète dans ses propres compositions est un sujet totalement fascinant : Bartók considérait l'utilisation de véritables mélodies folkloriques – ou de matériau original inspiré par ces mélodies – dans une pièce musicale « savante » non seulement comme un outil permettant de rénover la tradition classique, mais aussi comme un moyen de transcender les frontières, d'unir différentes cultures par la musique en rejetant les revendications nationalistes qui jouèrent un rôle si importantes dans la première moitié du vingtième siècle (et, pourrait-on dire, encore aujourd'hui). Le compositeur lui-même a exprimé cette idée, très clairement, dans une lettre : « Mon idée maîtresse véritable, celle qui me possède entièrement depuis que je suis compositeur, c'est celle de la fraternité de tous les peuples, envers et contre toute guerre, tout conflit. J'essaie, autant que mes forces me le permettent, de servir cette idée par mes œuvres. C'est pour cela que je ne me soustrais à aucune influence, qu'elle provienne d'une source slovaque, roumaine, arabe ou de n'importe quel autre pays. Il faut seulement que cette source soit pure, fraîche et saine ! » Ces paroles décisives en disent long sur le choix des pièces présentées ici : le projet musical de Nurit Stark porte sur le multiculturalisme et la capacité du langage musical à traverser les frontières culturelles, géographiques et idéologiques.

La pièce la plus ancienne est la Sonate pour violon seul de **Sándor Veress**, composée en 1935 alors qu'il avait 28 ans. La vitalité rythmique est la première chose qui frappe dans cette œuvre compacte en trois mouvements. Elle vise manifeste-

ment à recréer la liberté et le caractère improvisatoire de la musique folklorique (et tzigane) : il est rare, dans toute la sonate, de trouver deux mesures consécutives avec la même indication métrique. Dès le début, la métrique passe continuellement de 2/4 à 4/4, 3/4, 7/8 et ainsi de suite. Cette extrême flexibilité rythmique atteint un point culminant dans le dernier mouvement qui est conçu comme un *moto perpetuo* ultra-virtuose et fortement irrégulier. Le caractère folklorique est également manifeste dans le matériau mélodique qui est très souvent orienté modalement et fait un usage intensif des gammes octatoniques (gammes à huit notes dans lesquelles les intervalles alternent entre tons et demi-tons), largement utilisées par Bartók dans sa musique. Pour ne citer qu'un exemple, le troisième mouvement commence par une gamme octatonique descendante paradigmatique.

Veress crée un mélange fascinant entre ces éléments d'inspiration folklorique et les formes de la tradition musicale occidentale : les trois mouvements présentent un effet de récapitulation manifeste et le premier, en particulier, est écrit sur la base d'une forme sonate très libre et idiosyncratique, le compositeur prescrivant même la répétition traditionnelle de l'exposition. Cette sonate est un autre exemple, très personnel, de la synthèse culturelle que les deux grands maîtres de Veress, Béla Bartók et Zoltán Kodály, ont réalisée dans la première moitié du vingtième siècle.

Neuf ans après Veress, depuis l'exil américain qu'il s'était imposé, **Béla Bartók** a composé sa propre Sonate pour violon seul. Cette pièce a été écrite à la demande du grand violoniste Yehudi Menuhin et continue de nos jours à représenter un défi pour tout interprète. L'organisation générale suit le modèle des trois sonates pour violon seul de Bach, notamment la première en sol mineur : quatre mouvements dont les tempos sont, respectivement, lent-vif-lent-vif, avec une fugue développée placée en deuxième position et un brillant *presto* en guise de conclusion.

L'influence de Bach est manifeste dès le début du premier mouvement, indiqué

Tempo di ciaccona. Il s'agit en fait d'un mélange très original de variation et de forme sonate, avec un second thème de caractère contrasté immédiatement varié, une section de développement et une récapitulation presque traditionnelle. La *Fuga* est sans doute le mouvement le plus spectaculaire de la sonate : parmi ses caractéristiques, mentionnons le recours aux registres extrêmes afin de différencier les voix, l'alternance fréquente et la confrontation directe des formes originales et inversées du thème principal (un procédé que Bartók privilégiait), l'utilisation insistante des doubles, triples voire quadruples cordes, un sentiment général d'intensification et d'augmentation de la tension expressive.

Après un tel tour de force, le troisième mouvement apaisé, *Melodia*, avec son organisation symétrique « ABA », semble venir d'un monde totalement différent. Les références à la musique folklorique sont ici indéniables. Des spécialistes ont observé que les premières esquisses de cette sonate se trouvent dans le même cahier que celui dans lequel Bartók avait retranscrit quelques mélodies arabes, un fait qui pourrait expliquer non seulement le caractère de ce mouvement mais aussi le thème de la fugue. Les échos du style typiquement bartokien de la « musique de nuit » sont tout aussi clairs : on peut même reconnaître des chants d'oiseaux. La construction de la première section, la « mélodie » qui donne son titre au mouvement, est particulièrement intéressante car elle se compose de quatre phrases de longueurs différentes, chacune se terminant par un délicat effet d'écho. Cette mélodie se développe progressivement, atteignant son point culminant dans la troisième phrase avant de revenir au registre grave d'où la pièce était partie. Dans la réexposition cependant, la mélodie est variée, comprimée et concentrée dans le registre aigu, où elle se dissout à la fin.

L'impressionnant *Presto* existe en deux versions : dans un premier temps, Bartók a utilisé une écriture innovante en quarts de ton, mais il a ensuite décidé de proposer également une version alternative avec des demi-tons plus traditionnels. La forme

générale de la pièce peut être comparée à un rondo : le thème principal apparaît trois fois, une sorte de murmure mystérieux joué *con sordino* (la dernière fois *sul ponticello*, sur le chevalet) et se déplaçant en vagues rapides. Entre les trois énoncés du thème principal, le compositeur place deux épisodes de style folklorique, créant ainsi le plus fort contraste imaginable : matériau expérimental contre musique folklorique, texture chromatique – ou même en quart de ton – contre mélodie diatonique, ostinato *moto perpetuo* contre rythmes dansants. Toutes ces forces sont unifiées par la forme classique et il est difficile d’imaginer une synthèse plus complète, plus imaginative et plus émouvante : dans sa sonate, Bartók construit à la fois un dialogue entre le passé et le présent et parvient à un échange entre la musique occidentale et d’autres cultures. L’image musicale parfaite de son rêve artistique, la « fraternité des peuples ».

La Sonate pour alto solo de **György Ligeti** a été composée sur une période de quatre ans (1991–94). C’est une pièce riche et variée, organisée en six mouvements et qui développe le concept de la sonate baroque en une séquence lente-rapide-lente-rapide-lente-rapide. L’idée de construire une synthèse culturelle à travers les notes est encore plus manifeste que dans les sonates de Veress et de Bartók et ce, dès la lecture des titres des six mouvements : la sonate de Ligeti s’ouvre sur une allusion à la musique folklorique (*Hora lungă*, un type de chant populaire roumain) et se clôt sur deux références à la musique baroque (*Lamento* et *Chaconne chromatique*). On trouve, au milieu, un hommage à son professeur Veress (*Facsar*, un verbe en hongrois signifiant « lutter » ou « déformer ») et deux mouvements rapides qui montrent la fascination du compositeur pour les images géométriques (*Loop*) et pour le « continuum » sonore ponctué d’accents rythmiques irréguliers (*Pres-tissimo con sordino*). Il est même possible de percevoir de lointains échos de musique de jazz : les deuxième et troisième mouvements portent l’indication « with

swing ». L'impulsion derrière cette sonate est venue d'un récital de l'altiste Tabea Zimmermann à Cologne où Ligeti a été frappé par la « corde de do particulièrement vigoureuse et piquante – et pourtant toujours tendre » de la musicienne, c'est-à-dire la corde la plus grave de l'instrument, une quinte plus basse que la corde la plus grave du violon, donnant ainsi à l'alto une qualité expressive totalement différente, beaucoup plus sombre et plus chaude.

La fascination du compositeur pour la corde de do grave se vérifie dès le début de la sonate. Le premier mouvement, *Hora lungă* ne doit être joué que sur cette corde, et est entièrement basé sur des phrases mélodiques de longueurs différentes qui partent invariablement du do grave et se déplacent vers le haut et vers le bas en vagues calmes, comme si l'ensemble du matériau musical était une expansion de cette note originelle. Très singulière est l'idée de demander à l'interprète de modifier l'intonation de certaines notes, avec un curieux effet non tempéré, non accordé (ces sonorités étranges ne sont pas des erreurs de l'exécutant !). *Loop* est également basé sur de nombreuses phrases construites de manière similaire, mais le principe est totalement différent : après une courte présentation, l'alto joue neuf fois exactement la même séquence de notes (la dixième séquence étant brusquement interrompue), mais chaque fois plus rapidement et plus « étroitement », créant ainsi l'image sonore de cercles de plus en plus concentriques. *Facsar* commence comme une sorte d'ostinato à la basse – une autre allusion aux pratiques baroques – mais évolue plutôt sur le modèle de la variation libre, tandis que dans *Prestissimo con sordino*, le principe du « continuum » développe, selon les mots du compositeur, « des fragments mélodiques à demi-dissimulés, comme des illusions » qui doivent être vus « un peu dans l'esprit de Maurits Escher ». *Lamento* est construit comme un dialogue entre deux matériaux contrastés, le premier *feroce* et *tutta la forza*, le second *pianissimo* et *da lontano*. Paradoxalement, le premier matériau devient de plus en plus agressif (le dernier énoncé est marqué *ffff*) à mesure que ses occurrences

se raréfient, laissant place à un jeu délicat d'harmoniques chromatiques descendantes – un écho aux lamentos de l'opéra baroque. (Au sujet de l'écriture à deux voix constituée de secondes et de septièmes parallèles dans ce mouvement, Ligeti a revendiqué l'influence de diverses cultures ethniques : la région des Balkans, la Côte d'Ivoire et la Mélanésie). Enfin, la *Chaconne chromatique* est un hommage non pas à Bach mais à la danse originale des XVI^e et XVII^e siècles. La pièce est presque entièrement basée sur les cordes multiples ; l'élément récurrent (l'« ostinato » de la chaconne) est une gamme chromatique descendante, omniprésente mais très souvent dissimulée sous les rythmes et l'écriture polyphonique. Curieusement, cette pièce se termine – comme le quatrième mouvement – par un accord parfait de trois notes, une allusion à l'harmonie tonale. Ligeti semble suggérer à l'auditeur que la pluralité des langages et des références pourrait être encore enrichie et développée.

Adventures of the Dominant Seventh Chord [Les aventures de l'accord de septième de dominante] de **Péter Eötvös** est dédiée à Nurit Stark qui en a assuré la création le 9 octobre 2019 à la Philharmonie de Berlin. Seule pièce de ce récital qui ne porte pas le titre de « sonate », elle partage néanmoins de nombreuses caractéristiques avec les trois autres œuvres au programme, notamment l'idée du dialogue entre la musique « savante » occidentale et la musique folklorique orientale. La musique occidentale est représentée tout au long de la pièce par la septième de dominante : un véritable symbole du langage tonal qui mène généralement à une résolution, une cadence ou un point d'arrêt. Cet accord est introduit, une note après l'autre, au début de la pièce, en partant du do fondamental, puis en descendant à mi, remontant ensuite au si bémol aigu, pour se terminer sur un sol grave joué sur la corde à vide de l'instrument. C'est la forme – en fait un arpège plus qu'un accord vertical – dans laquelle la septième apparaît la plupart du temps au cours de ces aventures. Mais

dans cette pièce, l'accord n'est jamais résolu : il est au contraire constamment confronté à un matériau non tonal clairement inspiré de la musique folklorique d'Europe de l'Est. Le but, selon le compositeur, est de « surprendre la bonne vieille septième de dominante en faisant un grand saut chaque fois que nous quittons la culture d'Europe occidentale pour celle d'Europe orientale ». Eötvös nous dit que la culture orientale est représentée par « une musique de danse dans un style similaire à celui des musiciens folkloriques traditionnels qui la jouent ». De nombreuses danses variées sont juxtaposées au cours de la pièce, certaines lentes, d'autres rapides. La forme générale est organisée comme une succession de sections contrastées, de caractère très différent bien que de temps en temps, elles partagent un geste ou un motif unique qui termine une section et commence la suivante. Comme l'auditeur le percevra aisément, l'accord de septième de dominante réapparaît très souvent, ne serait-ce que brièvement, tantôt interrompant les danses, tantôt se mêlant à elles.

La musique occidentale doit-elle être plus « aventureuse », dialoguer plus ouvertement et plus franchement avec d'autres cultures musicales, afin de parler à tous les auditeurs et de représenter pleinement les complexités de notre monde multiculturel et globalisé ? C'est certainement l'un des défis auxquels cet enregistrement nous invite.

© *Giovanni Bietti* 2022

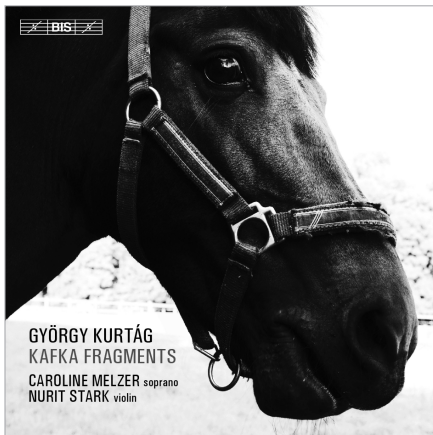
Nurit Stark est née en Israël et a reçu son éducation musicale à Tel Aviv, Berlin et Cologne auprès d'Ilan Gronich, Haim Taub et du Quatuor Alban Berg. Depuis sa première apparition en tant que soliste à l'âge de 16 ans où elle a joué le premier concerto pour violon de Paganini avec l'Orchestre philharmonique d'Israël, elle s'est produite avec des orchestres du monde entier.

En tant que chambriste, elle a profité de collaborations formatrices avec, entre autres, le pianiste Cédric Pescia et la soprano Caroline Melzer, avec lesquels elle s'est produite dans le cadre de festivals comme ceux de Lockenhaus, Schleswig-Holstein, Rheingau, Wien Modern et Donaueschinger Musiktage.

La passion de Nurit Stark pour la musique contemporaine l'a amenée à assurer des créations mondiales et à collaborer avec les compositeurs Sofia Goubaïdouline, György Kurtág, Viktor Suslin, Péter Eötvös, Carola Bauckholt, Jennifer Walshe, Younghi Pagh-Paan, Isabel Mundry et Georg Nussbaumer. Elle a également participé à des projets scéniques d'avant-garde combinant musique et théâtre (notamment au Burgtheater de Vienne, à la Schaubühne et à la Volksbühne à Berlin ainsi qu'à Bobigny à Paris) et a créé, avec les artistes visuels Isabel Robson et Susanne Vincenz, *Roundhouse Reverb*, une installation vidéo avec une musique de Kurtág.

Nurit Stark a reçu le soutien des fondations Ernst von Siemens, Forberg-Schneider ainsi qu'Otto et Régine Heim, et est lauréate des concours George Enesco, Leopold Mozart et Ibolyka Gyarfás. Elle a été nommée professeure de violon à l'Université d'État de musique et des arts du spectacle de Stuttgart en 2019.

Also from Nurit Stark



György Kurtág:
Kafka-Fragmente
for soprano and violin, Op. 24
(1985–87)

Caroline Melzer *soprano*
Nurit Stark *violin*

BIS-2175

'Lucid and persuasive... a likely first choice for those new to this enigmatic and intriguing work.' *Gramophone*

'The performers' virtuosity is staggering... immaculately produced and of considerable value.' *American Record Guide*

„Erfreulich ist auch die Partnerschaft der beiden Interpretinnen, ihre klangliche Gleichrangigkeit ... Eine beachtliche Leistung.“ *Klassik-Heute.de*

Bestenliste 4/2015 – „[Caroline Melzer und Nurit Stark] musizieren auf gleicher Höhe und verwandeln jede der vierzig Miniaturen in eindringliche, mitunter erschreckende Tonfiguren.“ *Preis der deutschen Schallplattenkritik*

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

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

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

Recording Data

Recording: 23rd–25th January 2019 and 12th–13th October 2021 at the Andreaskirche, Wannsee, Berlin, Germany
Producer and sound engineer: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)
Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit/96 kHz
Post-production: Editing and mixing: Martin Nagorni
Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Giovanni Bietti 2022
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Cover image: © Andrei Tarkovsky, still from the film *Ivan's Childhood*.
Reprinted by permission from the Andrei Tarkovsky International Institute
Photo from the recording sessions: © Sophie Krabbe
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

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

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

BIS-2416 © & © 2022, BIS Records AB, Sweden.



With special thanks to:
Peter Eötvös, Dr Peter Hauber, Isabel Robson,
Giovanni Bietti, Cédric Pescia, Andrei Tarkovsky Jr,
Sarah van der Kemp & Ödön Pártos