

BÉLA BARTÓK

VIOLIN CONCERTOS Nos. 1 & 2

ISABELLE FAUST, VIOLIN

SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

DANIEL HARDING

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Violin Concerto no.1, Sz 36 op. posth.

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 1 | I. Andante sostenuto | 9'48 |
| 2 | II. Allegro giocoso | 12'18 |

Violin Concerto no.2, Sz 112

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 3 | I. Allegro non troppo | 15'18 |
| 4 | II. Andante tranquillo | 9'16 |
| 5 | III. Allegro molto | 11'14 |

Isabelle Faust, violin

Swedish Radio Symphony Orchestra

cond. Daniel Harding

LES CONCERTOS POUR VIOLON DE BÉLA BARTÓK

Isabelle Faust

Le violon occupe une place importante dans l'œuvre de Béla Bartók. Inspiré par des amis et partenaires de musique de chambre comme Joseph Szigeti, Jelly d'Arány ou Yehudi Menuhin, il nous a gratifiés de chefs-d'œuvre désormais incontournables dans le répertoire pour violon, parmi lesquels quatre compositions pour violon et orchestre : deux rhapsodies et deux concertos.

Le premier des deux concertos pour violon et orchestre de Bartók est l'œuvre d'un jeune idéaliste d'à peine 26 ans en plein coup de foudre amoureux, le second – écrit trente ans plus tard – celle d'un compositeur que sa maturité autorise à porter un regard rétrospectif sur l'ensemble de son œuvre. La confrontation intensive avec cette musique permet de pénétrer au cœur de deux œuvres fort dissemblables issues de moments très différents dans la vie de celui qui les a écrites. Cependant, l'exubérance des débuts et la sagesse de la maturité ne s'excluent pas, puisque l'on perçoit toujours quelque chose de l'une dans l'autre et réciproquement.

Bartók relut minutieusement les épreuves du *Concerto pour violon n°2*, composé en 1938 pour répondre à une commande du violoniste Zóltán Székely ; en revanche, le premier Concerto m'a réservé quelques surprises dans le travail préparatoire à cet enregistrement, puisque je suis tombée sur diverses annotations dues tantôt au compositeur lui-même, tantôt au copiste. Toutes les sources disponibles comportent des indications de phrasé et d'articulation divergentes. Des indications comme "tout à fait désolé, un peu entêté, éclatant, mit verhaltens Leidenchaft [avec une passion retenue], immer flüchtig [toujours en fuite, passager], wie im Traume [comme dans un rêve], erschöpft [épuisé], molto sentimento, sempre quieto, volente", sont autant d'indices pour un caractère ou une interprétation à donner,

mais n'ont jamais été prises en compte jusqu'à présent. J'ai été particulièrement surprise de découvrir dans l'une des sources une première version de la fin du second mouvement restée inachevée. Pour le premier mouvement, j'ai utilisé les partitions de la création en 1911 du premier des *Deux Portraits op.5* (Bartók avait repris ici sous le titre *Une Idéale* une version à peine modifiée du premier mouvement de son concerto pour violon). La partie soliste, sur laquelle le violoniste d'alors, Imre Waldbauer, a porté des indications de doigté et de coups d'archet, m'a été très utile. On y trouve également une annotation extrêmement intéressante, de la main même de Bartók, à propos de la manière de jouer les premières mesures du deuxième mouvement du concerto, bien que celui-ci n'ait pas été intégré à l'opus 5 et que de toute évidence, il n'ait pas été joué à cette occasion. Bartók y demande explicitement que les premières notes soient jouées "sans vibrato" (cf. p. 2).

Ce n'est qu'après sa mort que le *Concerto pour violon n°1* fut créé dans sa forme originelle en deux mouvements. L'œuvre illustre la relation que Béla Bartók entretenait avec Stefi Geyer, dont il était alors éperdument amoureux. Les premières mesures furent esquissées au cours de vacances d'été qu'ils passèrent ensemble en 1907. La citation de la chanson "Der Esel ist ein dummes Tier [L'âne est un animal stupide]" vers la fin du deuxième mouvement rappelle ces journées insouciantes que Bartók a tant appréciées (il porte d'ailleurs à cet endroit de la partition la mention "Jászberény 28 juin 1907", sans doute en souvenir d'un moment particulièrement agréable). L'année suivante pourtant, Stefi Geyer mit un terme à cette relation romantique, quelques jours à peine après l'achèvement de "son" concerto. Bien que douloureusement déçu, le jeune compositeur lui envoya son manuscrit, revêtant la première page d'une dédicace en forme d'adieu et la dernière d'un poème tragique. "... après avoir lu votre lettre, je me mis au piano – j'ai le triste pressentiment que seule la musique pourra encore me consoler", lui écrit-il.

Il y joint les quatre premières notes du concerto  en ajoutant : "C'est votre leitmotiv." La jeune violoniste refusa

pourtant de jouer l'œuvre qui lui était dédiée et qui ne serait créée qu'en 1958 à Bâle sous la direction de Paul Sacher, la partie de soliste étant interprétée par Hans-Heinz Schneeberger, le violoniste que Stefi Geyer avait elle-même recommandé.

À l'origine, Bartók avait voulu concevoir l'œuvre en trois mouvements. Le premier propose un portrait idéal de Stefi, tandis que le second révèle le côté ironique et taquin de sa personnalité. Bartók renonça finalement à un troisième mouvement, pourtant déjà esquissé, dont le sujet aurait sans doute été "L'Insensible, l'Indifférente".

Dans une de ses lettres, Bartók expose sa conception générale de la composition : "... je ne peux pas m'imaginer d'autres produits artistiques que ceux dans lesquels s'expriment l'enthousiasme, le désespoir, la colère infinie... de leur créateur..., je pense qu'au fond, les œuvres d'un être humain traduisent les événements importants et les passions qui déterminent sa vie de manière bien plus exacte que ne peuvent le faire les biographies...".

Cette manière de se donner entièrement, avec émotion et sans compromis, est particulièrement sensible dans le premier mouvement du concerto, que le compositeur décrit lui-même comme une "musique qui vient du plus profond du cœur", et ce que nous entendons ici est à mon sens l'un des moments les plus bouleversants de toute l'œuvre de Bartók. Les sons se déploient avec une tendresse et une fragilité incroyables, et Bartók, désespérément romantique et idéaliste, offre son cœur à sa bien-aimée ! Le mouvement débute comme une plainte solitaire au violon solo, renforcé d'abord par deux, puis quatre, puis six violons, puis finalement par l'ensemble des cordes. Avec l'entrée des vents, le timbre général enfle et s'amplifie en une sorte d'euphorie musicale presque inimaginable. Et comme un rêve, cet hymne se dissipe avec une délicatesse presque irréelle : "Une Idéale", une illusion hors de portée.

Dans le second mouvement, Bartók présente la violoniste bien-aimée sous les traits d'une virtuose burlesque. Le motif initial semble littéralement tirer la langue et, dans son absence de vibrato, se moquer de lui-même. L'ensemble du mouvement présente un caractère ostensiblement espiègle et taquin, avec

lequel contrastent toutefois des épisodes lyriques et exaltés qui rappellent le premier mouvement. On reconnaît bien là le nouveau style de Bartók, acéré et anguleux, ainsi que le plaisir de la variation auquel il restera fidèle toute sa vie.

À l'époque où il écrit le *Concerto pour violon n°1*, le compositeur traverse une passe difficile. Après le succès de *Kossuth* en 1903, ses autres œuvres, moins explicitement engagées dans le mouvement pro-national, suscitent peu d'intérêt. Bartók découvre Nietzsche et Schopenhauer et voudrait "tout transcender". Les résultats de ses voyages d'étude consacrés à la musique folklorique et populaire ne se font pas encore sentir dans ses compositions, son style est avant tout marqué par l'influence de Strauss, Wagner et Liszt. Mais il découvre bientôt sa prédilection pour les moyens d'expression dissonants : Bartók développe peu à peu une forme d'organisation tonale qui lui est propre, indépendante du système majeur / mineur : c'est un changement de style radical qui s'annonce.

À partir de 1905, Bartók s'intéresse à la musique populaire et paysanne des Balkans. Il consacre une grande partie de son temps à noter, à cataloguer, à publier, et s'imprègne littéralement de ces timbres et de ces sonorités inconnus. Vers 1910, cette musique se fond de plus en plus dans la sienne, et lorsqu'il compose le *Concerto pour violon n°2*, il en maîtrise parfaitement la synthèse. C'est très explicitement aux sources de cette musique que se nourrit la thématique de l'ensemble des mouvements. En 1936, Zoltán Székely, violoniste et partenaire de longue date de Bartók dans le domaine de la musique de chambre, lui demande un concerto pour violon, Bartók se met au travail un an plus tard. Après avoir longuement étudié les œuvres d'Alban Berg, de Karol Szymanowski et de Kurt Weill, il se décide à écrire une œuvre en un mouvement unique, en forme de thème et variations. Mais Székely insiste : il veut un concerto classique, complet, en trois mouvements. Le compositeur accède à la demande du commanditaire mais, facétieux, ne peut s'empêcher de transformer le mouvement central en une suite de variations, de même qu'il fait du dernier mouvement une variation du premier. Avec amusement, il écrit à Székely : "Tout bien considéré, c'est

une variation libre du premier mouvement. (J'ai donc réussi à être plus malin que toi, puisque finalement, ce sont bel et bien des variations que j'ai écrites.)" Ailleurs, on peut lire : "... cela ne me plaît pas de répéter une idée musicale à l'identique... [ce qui] trouve son origine dans ma prédilection pour la variation et les thèmes qui se transforment."

Avec les *Contrastes*, écrits à la même époque, le *Concerto pour violon n°2* inaugure le style tardif de Bartók et se révèle bientôt être l'une de ses œuvres les plus populaires. C'est sans doute dans le merveilleux équilibre entre les différents styles que le compositeur fait intervenir ici qu'il faut chercher l'une des raisons de ce succès. Telle une autobiographie, l'œuvre de Bartók reflète maintenant toute l'évolution de son processus créateur, en se concentrant sur la synthèse des éléments traditionnels et modernes. Il réunit dans ce concerto toutes les caractéristiques de ses périodes stylistiques antérieures, depuis la dimension violemment grotesque de son style folklorique jusqu'aux mélodies modales et dodécaphoniques, en passant par le vitalisme rythmique si typique pour lui. Des références très précises à la musique baroque, aux harmonies du XIX^e siècle, à l'École de Vienne sont audacieusement mises en regard les unes des autres et combinées pour former un tout harmonique. Bartók maîtrise maintenant parfaitement l'intégration dans la forme classique traditionnelle du concerto (avec sa cadence soliste virtuose !) d'éléments de musique populaire ou d'une série dodécaphonique.

Pour le premier thème du premier mouvement, il choisit une mélodie de "verbunkos", une danse populaire de caractère héroïque, aux accents de marche, dont il avait découvert la version paysanne initiale lors de ses voyages d'ethnomusicologue (pendant un temps, il avait même donné comme indication pour ce début de premier mouvement "Tempo di verbunkos"). Le second thème est constitué à partir d'une série dodécaphonique qui semble pourtant intégrée à un système tonal. À rebours des principes de Schoenberg, il fait de cette série un usage très

libre : pour des raisons mélodiques, cette séquence fait l'objet de diverses variations et Bartók recourt même à une treizième note qui reprend la note initiale, établissant ainsi une cohérence tonale.

Bartók demanda plus tard à Székely s'il avait remarqué cette structure dodécaphonique – visiblement satisfait "que l'on puisse rester dans le cadre d'une composition tonale, même en utilisant douze notes."

Le thème du mouvement central, d'une beauté époustouflante, est présenté très simplement, "simple", d'une manière particulièrement chaleureuse et délicate. Je m'imagine ici une jeune paysanne fredonnant avec simplicité cette mélodie si prenante et si naturelle, exactement comme le compositeur a dû l'entendre lors de ses voyages. Suivent alors six variations de caractère très différent, que le violon présente en dialoguant avec des instruments à percussions ou des instruments mélodiques. Chaque séquence réserve de nouvelles surprises en matière de timbre, de nouvelles fusions ou de nouveaux contrastes entre timbre et rythme. On explore et on exploite ici toutes les ressources techniques du violon, depuis de vertigineuses guirlandes pianissimo jusqu'à des sauts d'archets évoquant les percussions, avant que la mélodie initiale – comme dans le *Concerto n°1* – ne soit jouée une dernière fois par le violon solo, dans un registre aigu et avec une expression des plus gracieuses. Les liens thématiques entre les mouvements extrêmes ne sont pas exceptionnels chez Bartók, mais c'est un finale extraordinaire qui se présente à nous, puisque l'ensemble de son matériau motivique est emprunté au premier mouvement ! Non seulement l'ensemble des thèmes du mouvement initial y sont repris, mais ils interviennent aux mêmes moments et avec la même fonction structurante. À l'exception des deux doubles croches d'anacrouse au début de la première intervention soliste, que Bartók n'ajouta qu'au cours du travail commun avec Székely, les sept premières notes sont même parfaitement identiques, si ce n'est que cette fois-ci, Bartók leur donne un caractère plus rustique de danse paysanne, en passant d'un rythme à 4/4 à un rythme à 3/4. Pour la

fin du mouvement, Székely souhaitait quelque chose de différent des dernières mesures initiales. Le violoniste n'appréciait guère que dans sa version originale, le mouvement s'achève sans le violon solo et que le soliste soit contraint d'écouter tandis que le dernier mot revenait à l'orchestre. Bartók écrivit alors une version alternative intégrant un dernier morceau de bravoure, une "sortie de soliste" particulièrement brillante. Pour cet enregistrement, nous avons préféré retenir le finale d'origine, rarement joué. Une écoute attentive permettra d'apprécier une trouvaille particulièrement originale de la part du compositeur : on entend aux trombones des traits glissando d'une extrême virtuosité qui, à mon avis, ne sont pas sans rappeler les barrissements de l'éléphant et célèbrent de manière quasiment extatique la fin de cette œuvre pour le moins impressionnante.

En mars 1939, violoniste et compositeur se retrouvèrent pour une grande session de répétitions. Le 23, c'est l'une des œuvres musicales les plus importantes du xx^e siècle qui fut créée à Amsterdam par Székely et le Concertgebouw d'Amsterdam sous la direction de Willem Mengelberg – malheureusement en l'absence du compositeur. L'enregistrement radiophonique de ce concert témoigne d'une préparation extrêmement minutieuse de la part des interprètes et m'a été d'une grande aide dans la recherche d'une interprétation qui soit la plus authentique possible.

C'est au merveilleux violoniste hongrois Dénes Zsigmondy, qui eut la chance de connaître encore personnellement Bartók, que je dois mon enthousiasme pour la musique de Béla Bartók. À l'âge de onze ans, j'ai eu le privilège de travailler avec lui la *Sonate pour violon solo* et de découvrir ainsi l'univers de Bartók d'une manière très intuitive et instinctive. Dans les années qui suivirent, Dénes Zsigmondy, sa conception de la musique et surtout son interprétation des œuvres de Bartók ont joué un rôle très important dans mon parcours musical. Il m'a paru logique de choisir les sonates de Bartók pour mon premier CD. Avec cet enregistrement, je me réjouis de pouvoir présenter maintenant

les deux concertos pour violon et orchestre. Cet enregistrement entend apporter le témoignage sonore de l'admiration que je porte au compositeur Bartók et de ma gratitude envers Dénes Zsigmondy pour son inspiration permanente et sa fidèle amitié. Je tiens aussi à remercier chaleureusement László Somfai et László Vikárius des Archives Bartók de Budapest, ainsi que Felix Meyer de la Fondation Paul-Sacher de Bâle pour le généreux soutien qu'ils ont apporté à ce projet.

À Daniel Harding et le Swedish Radio Symphony Orchestra, je dis enfin ma plus grande admiration et mon extrême gratitude pour leur travail absolument fantastique durant l'enregistrement.

Traduction Elisabeth Rothmund

Bibliographie :

Tadeusz A. Zieliński, *Bartók* (Munich and Mainz: Piper Schott, 1989)
Malcolm Gillies (ed.), *The Bartók Companion* (London: Faber and Faber, 1993)
Bence Szabolcsi, 'Bartók's Principles of Composition', in Todd Crow (ed.), *Bartók Studies* (Detroit: Information Coordinators, 1976)
Bence Szabolcsi, *Béla Bartók* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957)
László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996)

THE VIOLIN CONCERTOS OF BÉLA BARTÓK

Isabelle Faust

The violin occupies a special place in the œuvre of Béla Bartók. Inspired by friends and chamber partners such as Joseph Szigeti, Jelly d'Arányi, and Yehudi Menuhin, he left us masterpieces that are an indispensable part of the violin repertoire, including four compositions for violin and orchestra: two rhapsodies and two concertos.

The first of Bartók's two violin concertos is the work of a twenty-six-year-old idealist, head over heels in love; the second – written three decades later – is that of a mature composer looking back on his earlier achievements. Intensive exploration of this music offers profound insights into two totally different works from two very different stages in his life, and yet something of the youthful exuberance of the first and the serenity of the second is perceptible in both compositions.

Bartók meticulously checked the proofs of the Violin Concerto no.2, which he composed in 1938 to a commission from the violinist Zoltán Székely. The Violin Concerto no.1, on the other hand, held some surprises in store for me during my preparatory work for this recording, since I came across a variety of markings in the material, stemming sometimes from the composer, sometimes from a copyist. All the available sources contain divergent marks of phrasing and articulation. Indications such as 'tout à fait désolé' (utterly desolate), 'un peu entêté' (somewhat obstinate), 'éclatant' (brilliant), 'mit verhaltener Leidenschaft' (with restrained passion), 'immer flüchtig' (always volatile), 'wie im Traume' (as if in a dream), 'erschöpft' (exhausted), 'molto sentimento' (with great feeling), 'sempre quieto' (always tranquil), and 'volente' (unforced) denote character and interpretation, but have not been taken into consideration until now. I was particularly surprised to discover in one of the sources an unfinished early version of the end of the second movement. For the first movement I consulted

the parts used for the first performance in 1911 of the first of the *Two Portraits* op.5 (in this work Bartók recycled the first movement of his violin concerto, virtually unchanged, under the title 'An Ideal'). Especially helpful was the solo part, which the violinist who gave the premiere, Imre Waldbauer, marked up with fingerings and bowings. Interestingly, this includes a note in Bartók's hand concerning the way to play the first few bars of the concerto's second movement, even though this was not incorporated in op.5 and thus was certainly not performed on that occasion. Bartók explicitly writes that the first notes are to be played 'without vibrato' (see p.2).

It was only after Bartók's death that his Violin Concerto no.1 was given its first performance in its final two-movement form. The work deals with the young composer's romantic attachment to the violinist Stefi Geyer, with whom he was passionately in love at the time when he wrote it. He sketched the opening bars during the summer holidays they spent together in 1907. The quotation from the German song 'Der Esel ist ein dummes Tier' (The donkey is a stupid animal) towards the end of the second movement recalls those carefree days that Bartók so enjoyed (in the score, he noted at this point 'Jászberény, 28 June 1907', as if to commemorate what was probably a particularly cheerful moment). However, Stefi Geyer ended the relationship the following year, a few days after the completion of 'their' concerto. Despite this painful disappointment, the young composer sent the manuscript to his idol. On the first page he placed a farewell dedication, and on the last a tragic poem. He wrote to Stefi: '... after reading your letter, I sat down at the piano – I have the sad misgiving that I will have no other comforter in life than music.' To this he appended a quotation of the first four notes of the concerto  adding: 'This is your leitmotif.' But the violinist declined to play the piece that was dedicated to her. Hence it was premiered only in 1958, in Basel, conducted by Paul Sacher; the violinist was Hans-Heinz Schneeberger, who had been recommended by Geyer herself.

Bartók's original plan was to cast the concerto in a three-movement form. The first presents an ideal image of Stefi, while the second shows the ironic, playful side of her personality. Plans for a third movement were ultimately discarded, but it would probably have had the 'cool and indifferent' aspect as its subject. In a letter, Bartók sets out his general concept of composition: '... I cannot visualise artistic productions in any way other than the creator's manifestation of his boundless zeal, despair, grief, rage, vengeance, twisted irony, sarcasm. I did not believe this until I experienced for myself that one's work actually shows more exactly than a biography the noteworthy events and driving passions of a life.'

This uncompromising emotional commitment is particularly evident in the first movement of the concerto, which the composer himself describes as 'music that came straight from the heart'; in this music we encounter, in my opinion, one of the most moving moments in Bartók's entire output. These sounds blossom with extraordinary tenderness and fragility, as the hopelessly romantic and idealistic Bartók lays his heart at the feet of the woman he adores! The movement begins as a solitary supplication on the solo violin, which is reinforced by first two, then four, then six violins, and eventually the full string ensemble. With the entrance of the wind, the overall sonority soars upwards in one of the most intense surges of bliss one could hope for in music. And, like a dream, the hymn dies away in gentle, almost unreal fashion: 'An Ideal' indeed, an unattainable illusion.

In the second movement, Bartók represents the beloved violinist as burlesque virtuoso. The initial motif seems literally to stick out its tongue and to make fun of itself in its vibratoless gesture. The whole movement has a conspicuously playful, teasing character, but this is contrasted with lyrically effusive episodes recalling the first movement. We can already clearly recognise here Bartók's new style, sharp-toned and angular, and the pleasure in variation to which he was to remain faithful throughout his working life.

At the time of the genesis of the Violin Concerto no.1, the composer was going through a difficult period. After his youthful success *Kossuth* in 1903, there was little interest in his subsequent compositional development, which was less overtly pro-nationalist in content. Bartók discovered Nietzsche and Schopenhauer and wished to 'rise above all that'. The results of his field trips to collect peasant and folk music were not yet apparent in his compositions, and the chief influences on his style were Strauss, Wagner, and Liszt. But he soon discovered his predilection for dissonant means of expression: Bartók gradually developed an individual form of tonal organisation, independent of the major-minor system, and a radical change of style emerged. From 1905 onwards, Bartók turned his attention to the folk and peasant music of the Balkans. He devoted much of his time to noting down, cataloguing, publishing, and thoroughly immersing himself in these unknown sounds. Around 1910 or so, this music flowed more and more into his compositional activity, and by the time he wrote the Violin Concerto No. 2 he had long since achieved a masterly synthesis of the two. The thematic material of all three movements of the work draws quite explicitly on folk music. In 1936 the violinist Zoltán Székely, Bartók's longstanding chamber music partner, asked the composer for a violin concerto; he started work on it a year later. After studying the concertos of Alban Berg, Karol Szymanowski, and Kurt Weill, he decided to compose a set of variations in a single movement. But Székely insisted on a full-blown three-movement piece. The composer complied with his patron's wishes, but showed his mischievous side by making the central movement a set of variations and the finale a variant of the first movement. Amused, he wrote to Székely: 'Strictly speaking it is a free variation of the first movement (so I managed to outwit you. I wrote variations after all).' Elsewhere he observes: '... I do not like to repeat a musical thought unchanged. This practice of mine arises from my inclination for variation and for transforming themes.'

Along with its contemporary *Contrasts*, the Violin Concerto no.2 ushered in Bartók's late style. It soon became one of the composer's most popular works. One reason for this success certainly lies in the wonderful balance between the different styles he touches on here: Bartók's work now reflects his entire oeuvre, like an autobiography, concentrating on the synthesis of traditional and modern. In this concerto he combines all the characteristics of his earlier stylistic periods, from the harsh grotesquerie of his folkloric style, by way of the rhythmic vitality that later became so typical of him, to modal and twelve-note melody. Clear references to Baroque music, to nineteenth-century harmony, to the second Viennese School, are boldly juxtaposed and bound into a harmonious whole. Bartók now succeeds effortlessly in incorporating folk elements or a twelve-tone row into the traditional classical concerto form (including a virtuoso solo cadenza!).

For the opening theme of the first movement, he chooses a *verbunkos* melody, a folk dance with a heroic, march-like character, whose original peasant version he encountered on his field trips (at one stage he even marked the beginning of the first movement 'Tempo di verbunkos'). Bartók forms the second theme out of a twelve-tone row, but here he seems to integrate dodecaphony into a tonal context. Contrary to Schoenberg's creed, he uses the row very freely: the sequence of pitches is varied several times for melodic reasons and he even employs a thirteenth note that repeats the initial note, thereby creating a tonal affiliation. Bartók later asked Székely whether he had noticed this twelve-note structure – obviously happy with the fact that 'one can compose tonally even using twelve notes'.

The theme of the breathtakingly beautiful middle movement is presented in a very warm, tender *semplice* style. I imagine here a peasant girl who is humming this melody, so poignant in its simplicity, in the same way as the composer himself must certainly have heard such tunes again and again in the course of his field expeditions. It is followed by six variations of differing

characters, which feature the violin in alternating dialogue with melody or percussion instruments. Each sequence offers new sonic surprises, blends of timbres or juxtapositions of timbre and rhythm. All the technical resources of the violin are explored here, from vertiginous *pianissimo* garlands to percussion-like springing bowstrokes, until the opening melody is heard for the last time, as in Concerto no.1, played by the solo violin, in a high position and with the most delicate expression.

Thematic connections between the outer movements are nothing unusual in Bartók, but here we have an astonishing example of a finale which consists exclusively of varied motivic material from the first movement! All the themes of the opening movement recur in the third, and, moreover, in the same place and with exactly the same structural function. Indeed, the first seven notes are identical, apart from the two anacrustic semiquavers at the beginning of the first solo entry, which the composer added only during his joint work with Székely; but this time Bartók gives them the character of a rustic, stamping peasant dance by changing the time signature from 4/4 to 3/4. For the end of the movement, Székely wanted an alternative to the original closing bars. The violinist did not like the fact that in its original version the movement ended without the solo violin, obliging the soloist to stand and listen while the orchestra had the last word. Bartók therefore wrote an alternative featuring a brilliant, crowd-pleasing sign-off for the soloist. In this recording we have chosen the rarely heard original ending. If one listens carefully it is possible to appreciate an especially original idea on the composer's part: the trombones play highly virtuosic glissando runs that, as I hear them, are extraordinarily reminiscent of the roaring of elephants and celebrate the end of this splendid work on a well-nigh ecstatic note.

In March 1939, violinist and composer met up for extensive rehearsals. On the twenty-third of that month, one of the most important musical works of the twentieth century was premiered in Amsterdam with Székely and the Concertgebouw Orchestra

under Willem Mengelberg, unfortunately in the absence of the composer. The surviving radio recording of this concert attests to the performers' painstaking preparation and was of great help to me in my attempt to achieve the most authentic interpretation possible.

I owe my enthusiasm for the music of Béla Bartók to the wonderful Hungarian violinist Dénes Zsigmondy, who was privileged to know the composer personally. At the age of eleven, I was lucky enough to study the Sonata for solo violin with him and thus to discover Bartók's world in a very emotional and instinctive way. In the years since then, Dénes Zsigmondy, his conception of music, and especially his interpretation of Bartók have formed an important component of my artistic career. It seemed only logical to choose the Bartók sonatas for my debut CD. I am now delighted to present the two violin concertos in this recording. It is intended as a musical expression of my admiration for the composer Béla Bartók and my gratitude for the continued inspiration and faithful friendship of Dénes Zsigmondy.

My warm thanks go to László Somfai and László Vikárus of the Bartók Archives in Budapest and to Felix Meyer of the Paul Sacher Foundation in Basel for their generous support of this project.

Finally, I would like to express my profound appreciation of and indebtedness to Daniel Harding and the Swedish Radio Symphony Orchestra for their absolutely fantastic contribution to the recording sessions.

Translation: Charles Johnston

Bibliography

- Tadeusz A. Zieliński, *Bartók* (Munich and Mainz: Piper Schott, 1989)
Malcolm Gillies (ed.), *The Bartók Companion* (London: Faber and Faber, 1993)
Bence Szabolcsi, 'Bartók's Principles of Composition', in Todd Crow (ed.), *Bartók Studies* (Detroit: Information Coordinators, 1976)
Bence Szabolcsi, *Béla Bartók* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957)
László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996)

BÉLA BARTÓKS VIOLINKONZERTE

Isabelle Faust

Die Violine nimmt in Béla Bartóks Schaffen einen wichtigen Platz ein. Inspiriert durch Freunde und Kammermusikpartner wie Joseph Szigeti, Jelly d'Arányi oder Yehudi Menuhin, beschenkt er uns mit Meisterwerken, die aus dem Violin-Repertoire nicht mehr wegzudenken sind, darunter vier Kompositionen für Violine und Orchester: zwei Rhapsodien und zwei Konzerte.

Das erste der beiden *Konzerte für Violine und Orchester* Béla Bartóks ist das Werk eines 26-jährigen, Hals über Kopf verliebten Idealisten, das zweite – drei Jahrzehnte später entstandene – das eines reifen, auf sein bisheriges Schaffen zurückblickenden Komponisten. Die intensive Beschäftigung mit dieser Musik ermöglicht einen tiefen Einblick in zwei vollkommen unterschiedliche Werke aus ganz verschiedenen Lebensstationen, und dennoch scheinen sowohl der jugendliche Überschwang des ersten als auch die Abgeklärtheit des zweiten in dem jeweils anderen wahrnehmbar.

Die Korrekturfahnen zum *Violinkonzert Nr.2*, das 1938 als Auftragswerk für den Geiger Zóltán Székely entstanden war, hat Béla Bartók penibel korrekturgelesen. Das *Violinkonzert Nr.1* aber bescherte mir bei der Vorbereitung auf diese Aufnahme einige Überraschungen, da ich auf unterschiedliches mal vom Komponisten, mal von Kopistenhand stammendes Material stieß. Sämtliche vorhandenen Quellen sind mit abweichenden Phrasierungs- und Artikulationsanweisungen versehen. Hinweise wie „tout à fait désolé, un peu entêté, éclatant, mit verhaltener Leidenschaft, immer flüchtig, wie im Traume, erschöpft, molto sentimento, sempre quieto, volente“ beschreiben Charakter und Ausführung und sind bisher nicht berücksichtigt worden. Besonders überrascht war ich, als ich in einer der Quellen eine unfertige Frühform des Schlusses zum 2. Satz entdeckte. Für den 1. Satz verwendete ich das Notenmaterial der Uraufführung

von 1911 des ersten der *Deux Portraits* op.5. (Bartók hatte hier den 1. Satz seines Violinkonzerts unter dem Titel *Une Idéale* in minimal variiert Version benutzt.) Sehr hilfreich war für mich die Solostimme, die der Geiger dieser Aufführung, Imre Waldbauer, mit Fingersätzen und Bogenphrasierungen versehen hatte. Interessanterweise finden wir dort eine Anmerkung von Bartóks Hand zur Spielweise der ersten Takte des 2. Satzes des Konzertes, obwohl dieser nicht in das Opus 5 miteinbezogen und damals wohl auch nicht aufgeführt wurde. Bartók schreibt hier ausdrücklich, dass die ersten Töne „ohne Vibrieren“ zu spielen seien (siehe S.2).

Erst nach dem Tode Bartóks wurde das *Violinkonzert Nr.1* in seiner endgültigen zweisätzigen Form uraufgeführt. Das Werk thematisiert die Liebesbeziehung Béla Bartóks zu Stefi Geyer, zum Zeitpunkt seiner Entstehung ist der junge Komponist über beide Ohren in die Geigerin verliebt. Die ersten Takte skizziert er während eines gemeinsam verbrachten Sommerurlaubs im Jahre 1907. Das Zitat des Liedes „Der Esel ist ein dummes Tier“ gegen Ende des 2. Satzes erinnert an diese sorglosen Tage, die Bartók so sehr genossen hat (In der Partitur vermerkt er an dieser Stelle „Jászberény 28. Juni 1907“, um an einen wohl besonders heiteren Moment zu erinnern). Stefi Geyer jedoch beendet die romantische Beziehung im darauffolgenden Jahr, wenige Tage nach der Fertigstellung 'ihres' Konzertes . Der junge Komponist sendet seiner Verehrten trotz dieser schmerzvollen Enttäuschung das Manuskript, auf der 1. Seite notiert er eine Abschiedswidmung, auf der letzten ein tragisches Gedicht. An Stefi schreibt er: „...als ich Ihren Brief gelesen hatte, setzte ich mich an den Flügel - ich habe die traurige Vorahnung, dass ich im Leben keinen anderen Tröster haben werde als die Musik“. Er hängt als Notenzitat die ersten  4 Töne des Konzertes an und schreibt dazu: „Das ist Ihr Leitmotiv“. Die Geigerin aber lehnt ab, das ihr gewidmete Stück zu spielen. So wird das Werk erst 1958 in Basel mit dem von Geyer empfohlenen Violinisten Hans-Heinz Schneeberger und unter der Leitung Paul Sachers aufgeführt.

Bartóks ursprünglicher Plan war es, dem Konzert eine dreisätzliche Form zu verleihen. Der erste Satz charakterisiert das Idealbild Stefis, der zweite Satz zeigt die ironische, neckische Seite ihrer Persönlichkeit. Pläne für einen dritten Satz wurden letztendlich wieder verworfen, er hätte aber wohl die „Kühle und Indifferente“ zum Sujet gehabt.

In einem Brief illustriert Bartók sein generelles Kompositionsverständnis: „...ich kann mir künstlerische Produkte nicht anders vorstellen, als dass darin unbegrenzte Begeisterung, Verzweiflung, Zorn ... ihres Schöpfers zum Ausdruck kommen ..., dass es eigentlich die Werke eines Menschen sind, die die bedeutsamen Ereignisse und die sein Leben bestimmenden Passionen genauer vermitteln, als es Biografien tun...“.

Diese emotionale und kompromisslose Hingabe wird besonders im ersten Satz des Konzertes deutlich, der Komponist selbst beschreibt ihn als „Musik, die direkt aus dem Herzen kommt“, und wir hören hier einen der nach meinem Empfinden anrührendsten Momente in Bartóks Werk überhaupt. Mit unerhörter Zärtlichkeit und Fragilität erblühen diese Klänge, hoffnungslos romantisch und idealistisch legt Bartók der Angebeteten sein Herz zu Füßen! Als einsamer Bittgesang beginnt der Satz mit der Solovioline, wird erst von 2, dann 4, dann 6 Geigen und schließlich von allen Streichern verstärkt. Mit dem Einsatz der Bläser schwingt sich der Gesamtklang auf zu einem der intensivsten Glücksschweller, die man sich musikalisch erhoffen kann. Und wie ein Traum verklingt die Hymne zart, fast unwirklich: „Une Idéale“ eben, eine unerreichbare Illusion.

Im zweiten Satz stellt Bartók die geliebte Geigerin als burleske Virtuosin vor. Das Anfangsmotiv scheint förmlich die Zunge herauszustrecken, macht sich in seinem Non-Vibrato-Gestus scheinbar über sich selbst lustig. Der ganze Satz hat einen auffallend spielerischen, neckenden Charakter, wird aber von lyrisch-schwärmerischen, an den 1. Satz erinnernden Episoden kontrastiert. Deutlich zeigt sich schon jetzt Bartóks neuer scharfer, kantiger Stil, und die Variationsfreude, der er in seinem ganzen Lebenswerk treu bleibt.

Zur Zeit der Entstehung des *Violinkonzerts Nr.1* durchlebt der Komponist eine schwierige Zeit. Nach seinem Jugenderfolg *Kossuth* von 1903 herrscht wenig Interesse an seiner weiteren, weniger pro-national wirkenden kompositorischen Entwicklung. Bartók entdeckt Nietzsche, Schopenhauer, möchte „über alles hinauswachsen“. Die Ergebnisse seiner der Bauern- und der Volksmusik gewidmeten Forschungsreisen machen sich in seinen Kompositionen noch nicht bemerkbar, sein Stil wird vornehmlich von Strauss, Wagner, Liszt beeinflusst. Doch schon bald entdeckt er seine Vorliebe für dissonante Ausdrucksmittel: Bartók entwickelt allmählich eine eigene, vom Dur-Moll-System unabhängige Form der tonalen Organisation, es zeichnet sich ein radikaler Stilwandel ab.

Ab 1905 richtet Bartók sein Augenmerk auf die Volks- und Bauernmusik des Balkans. Er widmet einen Grossteil seiner Arbeitszeit dem Aufzeichnen, Katalogisieren, Veröffentlichen, saugt die unbekannten Klänge regelrecht in sich auf. Um 1910 fließt diese Musik mehr und mehr in sein Werk ein, zur Zeit der Entstehung des *Violinkonzerts Nr.2* beherrscht er die Synthese längst meisterhaft. Die Thematik aller Sätze speist sich ganz ausdrücklich aus den Quellen dieser Musik. 1936 bittet Zóltán Székely, Geiger und langjähriger Kammermusikpartner Bartóks, den Komponisten um ein Violinkonzert, ein Jahr später nimmt Bartók die Arbeit auf. Nach eingehendem Studium der Werke von Alban Berg, Karol Szymanowski und Kurt Weill entschließt er sich zur Komposition eines einsätzigen Variationswerkes. Székely aber beharrt auf einem ausgewachsenen dreisätzigen Stück. Der Komponist fügt sich dem Wunsch des Auftraggebers, erweist sich jedoch als spitzbübisch, indem er den zentralen Mittel- zu einem Variationssatz und den letzten zu einer Variante des Kopfsatzes macht.

Amüsiert schreibt er an Székely: „Streng betrachtet ist es eine freie Variation des 1. Satzes. (also habe ich es geschafft, Dich auszutricksen. Ich habe schlussendlich doch Variationen geschrieben.)“ An anderer Stelle heißt es: „...mir gefällt es nicht, einen musikalischen Gedanken unverändert zu

wiederholen...[was] von meiner Vorliebe für Variation und sich wandelnde Themen herrührt“.

Das *Violinkonzert Nr.2* leitet, zusammen mit den gleichzeitig entstandenen *Contrasts*, Bartóks späteren Stil ein und avanciert in kurzer Zeit zu einem der populärsten Werke des Komponisten. Ein Grund für diesen Erfolg liegt sicherlich in der wunderbaren Balance zwischen den verschiedenen Stilen, die der Komponist hier anklingen lässt. Bartóks Werk reflektiert jetzt, ähnlich einer Autobiographie, sein gesamtes Schaffen. Dabei konzentriert er sich auf die Synthese von Traditionellem und Modernem. In diesem Konzert versammelt er sämtliche Charakteristika seiner vergangenen Stilperioden, von der scharfen Groteske seines folkloristischen Stils über den später für ihn so typischen rhythmischen Vitalismus bis hin zum modalen und Zwölfton-Melodik. Deutliche Referenzen an die Barockmusik, an die Harmonik des 19. Jahrhunderts, an die 2. Wiener Schule stellt er einander kühn gegenüber und verbindet sie zu einem harmonischen Ganzen. Das Eingliedern von Volksmusik-Elementen oder einer Zwölfton-Reihe in die traditionelle klassische Konzert-Form (inklusive virtuoser Solo-Kadenz!) gelingt Bartók inzwischen mühelos.

Für das erste Thema des Kopfsatzes wählt er eine „Verbunkos“-Melodie, einen Volkstanz mit heroischem, Marsch-ähnlichem Charakter, dessen ursprüngliche Bauern-Version er auf seinen Forschungsreisen kennenlernt (eine Zeit lang überschreibt er den Anfang des ersten Satzes sogar mit „Tempo di verbunkos“). Das zweite Thema formt Bartók aus einer Zwölfton-Reihe, jedoch scheint er hier die Dodekaphonie in einen tonalen Rahmen einzuordnen. Entgegen der Schönbergschen Überzeugung, benutzt er die Reihe sehr frei, die Sequenz wird aus melodischen Gründen mehrfach variiert und er verwendet sogar eine 13. Note, die die Anfangsnote wiederholt und damit die tonale Zugehörigkeit schafft.

Bartók fragte Székely später, ob dieser die Zwölfton-Struktur wohl bemerkt habe – offensichtlich zufrieden damit, „dass man tonal komponieren kann, selbst wenn man zwölf Töne verwendet“.

Das Thema des atemberaubend schönen Mittelsatzes erklingt in einem besonders warmen, zarten ‘Semplice-Duktus’. Ich stelle mir hier ein Bauernmädchen vor, das diese in aller Schlichtheit so ergreifende Melodie vor sich hin summt, ganz so, wie es der Komponist auf seinen Forschungsreisen sicherlich immer wieder erlebte. Es folgen sechs Variationen von verschiedensten Charakteren, die die Violine abwechselnd im Dialog mit Melodie- oder Schlaginstrumenten präsentieren. Jede Sequenz bietet neue Klangüberraschungen, -verschmelzungen oder Klang-Rhythmus-Gegenüberstellungen. Sämtliche geigerisch-technischen Möglichkeiten werden hier ausgelotet, von schwindelerregenden Pianissimo-Girlanden bis hin zu perkussionsartigem Bogenspringen, um dann noch ein letztes Mal die Anfangsmelodie, ähnlich dem Konzert Nr.1, gespielt von der Solovioline, in hoher Lage und zartestem Ausdruck erklingen zu lassen.

Thematische Verbindungen zwischen den Ecksätzen sind bei Bartók nichts Ungewohntes, hier aber haben wir ein erstaunliches Exemplar eines Finales, das ausnahmslos aus variiertem motivischem Material des Kopfsatzes besteht! Sämtliche Themen des ersten sind auch im dritten Satz vertreten, und zwar an der selben Stelle und mit exakt derselben strukturellen Funktion. Die ersten sieben Noten sind – abgesehen von den zwei Sechzehntel-Auftaktnoten zu Beginn des ersten Soloeinsatzes, die Béla Bartók erst während der gemeinsamen Arbeit mit dem Székely hinzufügt – sogar identisch, aber diesmal gibt Bartók ihnen einen rustikal stampfenden Bauerntanz-Charakter, indem er den 4/4- zum 3/4-Takt macht. Für den Schluss des Satzes wünscht sich Székely eine Alternative zu den ursprünglichen letzten Takten. Dem Geiger gefällt es nicht, dass der Satz in seiner originalen Version ohne Solovioline endet und der Solist zuhört, während das Orchester das letzte Wort behält. Bartók schreibt also eine Alternative zugunsten einer brillanten ‚Rausschmeisser‘-Solopartie. In dieser Aufnahme haben wir uns für den selten gespielten Original-Schluss entschieden. Beim aufmerksamen Hören kann man hier einen besonders originellen Einfall des Komponisten genießen: In den Posaunen

erklingen hochvirtuose Glissandi-Läufe, die, meiner Empfindung nach, regelrecht an das Schnauben von Elefanten erinnern und das Ende des großartigen Werkes auf geradezu ekstatische Weise feiern.

Im März 1939 finden sich Geiger und Komponist zu ausführlichen Proben zusammen. Am 23. des Monats kommt in Amsterdam eines der wichtigsten musikalischen Werke des 20. Jahrhunderts mit Székely und dem Concertgebouw Orchester unter Willem Mengelberg zur Uraufführung, leider in Abwesenheit des Komponisten. Der erhaltene Radio-Mitschnitt dieses Konzertes zeugt von einer gewissenhaften Vorbereitung der Interpreten und war mir eine große Hilfe auf der Suche nach einer möglichst authentischen Interpretation.

Meinen Enthusiasmus für die Musik Béla Bartóks verdanke ich dem wunderbaren ungarischen Geiger Dénes Zsigmondy, der Bartók noch persönlich erleben durfte. Im Alter von elf Jahren hatte ich das Glück, mit ihm die *Sonate für Violine solo* einzustudieren und so das Universum Bartók auf sehr emotionelle und instinktive Art kennenzulernen. In den folgenden Jahren waren Dénes Zsigmondy, seine Musikauffassung und insbesondere seine Bartók-Interpretation ein wichtiger Baustein meines künstlerischen Weges. Es erschien mir nur folgerichtig, die Sonaten Béla Bartóks für meine Debüt-CD auszuwählen. Mit der aktuellen Einspielung freue ich mich, nun auch die beiden *Konzerte für Violine und Orchester* zu präsentieren. Sie soll meine Bewunderung für den Komponisten Béla Bartók und meine Dankbarkeit für die fortwährende Inspiration und treue Freundschaft Dénes Zsigmondys zum klingenden Ausdruck bringen.

Mein herzlicher Dank geht an László Somfai und László Vikárus vom Bartók-Archiv Budapest, sowie an Felix Meyer von der Paul-Sacher Stiftung, Basel für ihre großzügige Unterstützung dieses Projektes.

Daniel Harding und dem Swedish Radio Symphony Orchestra gelten meine größte Bewunderung und Verbundenheit für ihre absolut fantastische Aufnahmearbeit.

Quellen:

Tadeusz A. Zieliński, *Bartók* (Munich and Mainz: Piper Schott, 1989)

Malcolm Gillies (ed.), *The Bartók Companion* (London: Faber and Faber, 1993)

Bence Szabolcsi, 'Bartók's Principles of Composition', in Todd Crow (ed.), *Bartók Studies* (Detroit: Information Coordinators, 1976)

Bence Szabolcsi, *Béla Bartók* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957)

László Somfai, *Béla Bartók: Composition, Concepts and Autograph Sources* (Berkeley: University of California Press, 1996)



Isabelle Faust captive ses auditeurs par la rigueur d'une lecture qui repose sur une connaissance approfondie du contexte historique des œuvres. Elle s'attache à le respecter le plus fidèlement possible, à la lumière des connaissances actuelles. Très jeune lauréate des prestigieux concours Leopold Mozart et Paganini, elle fut invitée rapidement par les plus grands orchestres du monde : la Philharmonie de Berlin, The Orchestra of the Age of Enlightenment, le Boston Symphony Orchestra, le NHK Symphony Orchestra Tokyo.

Isabelle Faust se consacre au répertoire de Johann Sebastian Bach jusqu'aux œuvres contemporaines de Ligeti, Lachenmann ou Widmann. Elle s'intéresse à toutes ses configurations instrumentales, petites formations de chambre, concertos, mais aussi aux instruments historiques toujours précieux lorsqu'il s'agit d'explorer des horizons nouveaux.

Son parcours lui a permis de collaborer avec des interprètes tels que Claudio Abbado, Frans Brüggen, Mariss Jansons, Giovanni Antonini, Philippe Herreweghe, Daniel Harding, avec lesquels elle se produit ou enregistre régulièrement.

Avec son partenaire Alexander Melnikov, elle a réalisé plusieurs enregistrements pour harmonia mundi, dont l'intégrale des *Sonates pour piano et violon* de Beethoven (*Diapason d'or, Gramophone Award*).

Suivant le volume 1 des *Sonates et partitas* de Bach, distinguées par un *Diapason d'or de l'année 2010*, son interprétation des concertos de Beethoven et Berg, dirigés par Claudio Abbado, a été unanimement saluée par la presse internationale et distinguée par un nouveau *Diapason d'or*, par le prix *Echo Klassik* et un *Gramophone Award 2012*. Isabelle Faust joue sur le Stradivarius "La Belle au bois dormant" de 1704 prêté par la L-Bank de Baden-Württemberg (Allemagne).

"Le son qu'elle produit est passionné, nerveux, électrisant, mais il possède aussi une chaleur, une douceur désarmantes qui dévoilent les ressorts lyriques secrets de la musique..." – **The New York Times**

Isabelle Faust captivates her listeners both with an interpretation based on a thorough knowledge of the historical context of the works she performs, as well as with faithful renditions based on current scholarship. After winning the prestigious Leopold Mozart and Paganini competitions at an early age, she was soon invited to appear with the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Boston Symphony Orchestra, and the NHK Symphony Orchestra Tokyo.

Isabelle Faust performs repertoire ranging from the works of J. S. Bach to contemporary composers such as Ligeti, Lachenmann, and Widmann. Always exploring new musical horizons, she is equally at home as a chamber musician or as a soloist with major orchestras or period ensembles.

Over the course of her career, Isabelle Faust has had the opportunity to regularly perform or record with such conductors as Claudio Abbado, Frans Brüggen, Mariss Jansons, Giovanni Antonini, Philippe Herreweghe and Daniel Harding.

She has made several recordings for harmonia mundi with her recital partner Alexander Melnikov, including the complete Beethoven Sonatas for Piano and Violin. This recording was awarded the *Diapason d'Or* and the *Gramophone Award*. Her CDs of J.S. Bach's Sonatas and Partitas for solo violin won a *Diapason d'Or* de l'Année. Isabelle Faust's recording of the Beethoven and Berg concertos, conducted by Claudio Abbado, was highly acclaimed by the international press and awarded a further *Diapason d'Or*, the *Echo Klassik Prize*, the *Gramophone Award* and the *Academy Award* in 2012.

Isabelle Faust plays the 'Sleeping Beauty' Stradivarius (1704), kindly loaned to her by the L-Bank Baden-Württemberg.

"Her sound has passion, grit and electricity but also a disarming warmth and sweetness that can unveil the music's hidden strains of lyricism..." – **The New York Times**

Isabelle Faust nimmt ihr Publikum durch ihre fundierten Interpretationen gefangen, eine Lesart, die auf gründlicher Kenntnis des musikgeschichtlichen Kontexts der Werke beruht. Größtmögliche Werktreue nach heutigem Wissensstand ist ihr Bestreben. Nachdem sie in sehr jungen Jahren Preisträgerin des renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerbs und des Paganini-Wettbewerbs geworden war, gastierte sie schon bald mit den bedeutendsten Orchestern der Welt: Berliner Philharmoniker, Orchestra of the Age of Enlightenment, Boston Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra Tokyo.

Isabelle Faust spielt ein Repertoire, das von Johann Sebastian Bach bis zu Werken zeitgenössischer Komponisten wie Ligeti, Lachenmann oder Widmann reicht. Ihre künstlerische Aufgeschlossenheit schließt alle Formen instrumentaler Partnerschaft ein, kleine Kammermusikensembles ebenso wie große Orchester, aber auch Originalklangensembles, wenn es darum geht, neue Repertoirebereiche zu erschließen.

Ihre Konzertkarriere führte zur Zusammenarbeit mit Interpreten wie Claudio Abbado, Frans Brüggen, Mariss Jansons, Giovanni Antonini, Philippe Herreweghe, Daniel Harding, denen sie in regelmäßiger Konzert- und Aufnahmetätigkeit verbunden ist.

Mit ihrem Kammermusikpartner Alexander Melnikov hat sie für harmonia mundi mehrere CDs eingespielt, u.a. die Gesamtaufnahme der *Sonaten für Klavier und Violine* von Beethoven (*Diapason d'or, Gramophone Award*).

Nach den *Sonaten und Partiten* von Bach, die mit einem *Diapason d'or de l'année 2010* ausgezeichnet wurden, fand auch ihre Interpretation der Violinkonzerte von Beethoven und Berg unter der Leitung von Claudio Abbado bei der Kritik einhellige Zustimmung, sie wurde ebenfalls mit einem *Diapason d'or* sowie mit einem *Echo Klassik* und einem *Gramophone Award 2012* ausgezeichnet.

Isabelle Faust spielt die „Dornröschen“-Stradivari von 1704, eine Leihgabe der L-Bank Baden-Württemberg.

"Ihr Klang hat Leidenschaft, er hat Biss und er elektrisiert, aber er ist auch von einer entzückenden Wärme und Süße, die den verborgenen Lyrismus der Musik sichtbar werden lässt..." – **The New York Times**

Daniel Harding est l'un des chefs les plus brillants de sa génération.

Directeur musical de l'Orchestre symphonique de la Radio Suédoise, Principal chef invité du London Symphony Orchestra, partenaire musical du New Japan Philharmonic Orchestra, il est le Chef principal du Mahler Chamber Orchestra depuis 2008.

Il est régulièrement invité par les Philharmonies de Vienne, Berlin et Milan (Scala), les orchestres du Concertgebouw (Amsterdam), de la Staatskapelle (Dresde), du Gewandhaus (Leipzig). Mais on a également pu l'entendre à la tête des Philharmonies de Munich, Oslo, Londres et Rotterdam, de l'Orchestre de la Radio Bavaroise, de l'Orchestre National de Lyon, du Santa Cecilia Orchestra de Rome, de The Orchestra of the Age of Enlightenment, des Orchestres de la Radio de Francfort et de l'Orchestre des Champs-Élysées. Aux États-Unis et au Canada, il s'est produit avec le Philadelphia Orchestra, la Philharmonie de Los Angeles, ainsi que les orchestres symphoniques de Chicago, Atlanta, Baltimore, Houston et Toronto.

Il a participé à de nombreuses productions scéniques à La Scala de Milan, au Royal Opera House, à Covent Garden, mais aussi dans le cadre des festivals de Salzbourg et d'Aix-en-Provence.

Daniel Harding is one of the brightest of a new generation of conductors.

He is Music Director of the Swedish Radio Symphony Orchestra, Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra, Music Partner of the New Japan Philharmonic Orchestra, and Principal Conductor of the Mahler Chamber Orchestra.

He is a regular visitor to the Dresden Staatskapelle, the Vienna Philharmonic, the Berlin Philharmonic, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Leipzig Gewandhaus Orchestra, and the Orchestra Filarmonica della Scala. Other guest conducting engagements have included the Bavarian Radio Orchestra, Munich Philharmonic, Orchestre National de Lyon, Oslo Philharmonic, London Philharmonic, Santa Cecilia Orchestra of Rome, Orchestra of the Age of Enlightenment, Rotterdam Philharmonic, Frankfurt Radio Orchestra, and the Orchestre des Champs-Élysées. In North America he has performed with the Philadelphia Orchestra, the Los Angeles Philharmonic, and the Chicago, Atlanta, Baltimore, Houston and Toronto Symphony Orchestras.

In opera, his recent engagements have included appearances at the Salzburg Festival, the Royal Opera House Covent Garden, the Festival d'Aix-en-Provence, and La Scala in Milan.

Daniel Harding ist einer der brilliantesten Dirigenten seiner Generation.

Er ist Musikdirektor des Schwedischen Radio-Sinfonieorchesters, Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra, musikalischer Partner des New Japan Philharmonic Orchestra und seit 2008 Chefdirigent des Mahler Chamber Orchestra.

Er gastiert regelmäßig bei den Wiener und Berliner Philharmonikern, an der Mailänder Scala, beim Concertgebouw-Orchester Amsterdam, der Staatskapelle Dresden und dem Gewandhaus-Orchester Leipzig. Er hat die Philharmoniker München, Oslo, London und Rotterdam dirigiert, das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Orchestre National de Lyon, das Santa Cecilia Orchestra Rom, The Orchestra of the Age of Enlightenment, das Rundfunk-Sinfonieorchester Frankfurt und das Orchestre des Champs-Élysées. In den Vereinigten Staaten und in Kanada ist er mit dem Philadelphia Orchestra, den Philharmonikern von Los Angeles und mit den Sinfonieorchestern von Chicago, Atlanta, Baltimore, Houston und Toronto aufgetreten.

Er war an zahlreichen szenischen Produktionen an der Mailänder Scala, am Royal Opera House, an Covent Garden, aber auch im Rahmen der Festivals von Salzburg und Aix-en-Provence beteiligt.





www.berwaldhallen.se

Plus d'une centaine de musiciens de premier plan ont la Berwaldhallen à Stockholm comme port d'attache. Ensemble, ils forment l'Orchestre de la Radio suédoise, qui sert aussi d'orchestre symphonique pour l'ensemble du territoire suédois puisque tous ses concerts sont diffusés à l'antenne à l'échelle nationale et internationale.

La grande qualité de la formation a été développée au fil des ans par une série de directeurs musicaux prestigieux, à savoir Sergiu Celibidache, Herbert Blomstedt, Esa-Pekka Salonen, Evgueni Svetlanov, Manfred Honeck et Daniel Harding.

Aujourd'hui, l'Orchestre de la Radio suédoise est considéré comme faisant partie des meilleurs orchestres européens. Sous la direction artistique de Daniel Harding, l'un des chefs les plus éminents de sa génération, l'orchestre continue à rencontrer le succès en Suède et ailleurs. Il collabore régulièrement avec des chefs et des solistes renommés sur la scène mondiale comme Riccardo Muti, Valery Gergiev, Maria João Pires ou Nina Stemme, pour n'en citer que quelques-uns.

Le répertoire reflète un intérêt prononcé pour la musique contemporaine. On passe régulièrement commande à des compositeurs suédois, et le maintien et la promotion du répertoire orchestral suédois demeure un objectif clé de la programmation. Fort de sa réputation internationale, l'orchestre effectue régulièrement des tournées importantes en Europe, en Asie et ailleurs, se produisant en invité dans de nombreux festivals et salles de concerts prestigieux. Ses tournées récentes l'ont emmené en Italie en 2013 et en Allemagne, en France, en Chine et au Japon en 2010. L'orchestre est un pilier permanent du Baltic Sea Festival, désormais bien établi sur la scène européenne.

More than one hundred first-class musicians have the Berwaldhallen in Stockholm as their home base. Together they form the Swedish Radio Symphony Orchestra, which also serves as the symphony orchestra for the whole of Sweden since all of its concerts are broadcast both nationally and internationally.

The high calibre of the ensemble has been developed over the years by a series of prominent music directors, namely Sergiu Celibidache, Herbert Blomstedt, Esa-Pekka Salonen, Yevgeny Svetlanov, Manfred Honeck, and Daniel Harding.

Today the Swedish Radio Symphony Orchestra is considered one of the foremost European orchestras. During the current artistic leadership of Daniel Harding, one of the most eminent conductors of his generation, the orchestra is achieving further success in Sweden and elsewhere. It also collaborates regularly with the world's leading soloists and conductors, such as Riccardo Muti, Valery Gergiev, Maria João Pires, and Nina Stemme, to mention just a few.

An interest in contemporary music is clearly reflected in the repertoire. Swedish composers are regularly commissioned, and the maintenance and promotion of the Swedish orchestral repertoire is an important goal of the programme planning. With its international reputation the orchestra regularly makes major tours in Europe, Asia, and elsewhere, appearing as a guest at many prestigious concert halls and festivals. Recent tours have taken it to Italy in 2013 and Germany, France, China, and Japan in 2010. The orchestra is a permanent mainstay of the well-established Baltic Sea Festival.

Mehr als hundert erstklassige Musiker sind in den Berwaldhallen in Stockholm beheimatet. Zusammen bilden sie das Schwedische Rundfunk-Sinfonieorchester, das zugleich das Sinfonieorchester ganz Schwedens ist, da alle seine Konzerte landesweit und international gesendet werden.

Das hohe Niveau und das Ansehen, das sich das Orchester im Laufe der Jahre erworben hat, ist einer Reihe von hervorragenden musikalischen Leitern zu verdanken: Sergiu Celibidache, Herbert Blomstedt, Esa-Pekka Salonen, Yevgeny Svetlanov, Manfred Honeck und Daniel Harding.

Heute genießt das Schwedische Rundfunk-Sinfonieorchester den Ruf, eines der führenden Orchester Europas zu sein. Unter der künstlerischen Leitung seines derzeitigen Chefdirigenten Daniel Harding, einem der weltweit führenden Dirigenten seiner Generation, reiht das Orchester in Schweden und im Ausland weiterhin Erfolg an Erfolg. Das Orchester arbeitet aber auch regelmäßig mit anderen weltberühmten Dirigenten und Solisten wie Riccardo Muti, Valery Gergiev, Maria João Pires und Nina Stemme zusammen, um nur einige wenige zu nennen.

Ein Interesse an der zeitgenössischen Musik ist im Repertoire klar zu erkennen. Das Orchester vergibt regelmäßige Kompositionsaufträge an schwedische Komponisten, und die Pflege und Erweiterung des Repertoires ist ein wichtiges Ziel der Programmgestaltung. Das international angesehene Orchester unternimmt regelmäßig ausgedehnte Konzertreisen in Europa und Asien und gastiert in den renommiertesten Konzertsälen und bei den wichtigsten Festivals. In jüngerer Zeit führten Konzertreisen das Orchester nach Italien (2013) sowie nach Deutschland, Frankreich, China und Japan (2010). Das Orchester ist bewährter Dreh- und Angelpunkt des gut eingeführten Baltic Sea Festivals.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement avril 2012, Stockholm, Berwaldhallen

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Montage : Martin Sauer / Julian Schwenkner

Partitions : © Boosey & Hawkes

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Felix Broede (Isabelle Faust, Daniel Harding),

Thomas Carlgren (Swedish Radio Symphony Orchestra)

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902146