



BEETHOVEN | SCHNITTKE No.3  
violin concertos

VADIM GLUZMAN  
Luzerner Sinfonieorchester  
James Gaffigan



**van BEETHOVEN, Ludwig** (1770–1827)

**Concerto in D major for violin and orchestra, Op. 61** (1806) 41'47

- |            |                                  |       |
|------------|----------------------------------|-------|
| <b>[1]</b> | I. <i>Allegro ma non troppo</i>  | 23'21 |
| <b>[2]</b> | II. <i>Larghetto – attacca –</i> | 8'18  |
| <b>[3]</b> | III. <i>Rondo. Allegro</i>       | 10'00 |

Cadenzas in I and III by Alfred Schnittke

**SCHNITTKE, Alfred** (1934–98)

**Concerto No. 3 for violin and chamber orchestra** (1978) 24'51

- |            |                     |       |
|------------|---------------------|-------|
| <b>[4]</b> | I. <i>Moderato</i>  | 8'32  |
| <b>[5]</b> | II. <i>Agitato</i>  | 5'46  |
| <b>[6]</b> | III. <i>Andante</i> | 10'32 |

© MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GMBH & CO. KG, Hamburg i.A. von UNIVERSAL EDITION AG, Wien

TT: 67'28

**Vadim Gluzman** *violin*

**Luzerner Sinfonieorchester**

**James Gaffigan** *conductor*

**L**udwig van Beethoven's Violin Concerto in D major, Op. 61 (1806) is one of those works that map out a new direction for their genre. It marks a decisive rejection of the virtuoso display piece with a peripheral orchestral accompaniment in favour of a symphonic reinterpretation of the concerto principle, in which soloist and orchestra tend to become equal partners in a texture that is interwoven on many levels. Not without justification (if with an element of exaggeration), Hugo Wolf remarked: 'The true virtuoso won't know what to make of it. It offers him little opportunity to show off his accomplishments. And yet: what treasures are there for the finding!'

At the beginning of this new-style solo concerto there is an orchestral exposition with evident self-confidence – or, more exactly, a five-note timpani motif that is substantially modified in what follows. A lyrical quality – unusual for Beethoven – characterizes not only the main theme but also the second subject, both of them in D major and introduced by the woodwind (shortly afterwards, the second subject appears in the minor). This does not reach A major, the dominant, until the somewhat more extensive solo exposition, in which the orchestra retains an important role while the solo violin often loses itself in enraptured figurations. With the help of this harmonic 'suspension', and by means of a dramaturgically skilful redistribution of the resolutely independent subsidiary idea, Beethoven avoids the annoyingly tautological effect that an exposition repeat in a solo concerto can sometimes create. A violin cadenza leads to the dreamy development section, which outlines the main theme together with the timpani motif from the beginning, before the solo violin, with chains of triplets, launches the recapitulation. The second subject and a last solo melody conclude a movement that is among the most beautiful, most original and longest in the entire violin repertoire.

The *Larghetto*, in three sections, features an extremely delicate sonority, damped by muted violins and the absence of high wind instruments. The main theme

grows out of a dotted motif from the strings. The violin surrounds its metamorphoses with the gentlest of figurations, without even thinking of participating in the presentation of the main ideas. In compensation, it later throws in a thematic motif reminiscent of Florestan's 'Euch werde Lohn in bessern Welten' from the opera *Fidelio*. With a surprisingly brusque harmonic twist, the concluding rondo in 6/8-time is thrust upon us rather than emerging naturally. Its dance-like refrain theme, swinging over an octave, cheerfully migrates from the solo violin to the orchestra, whilst the two episodes allow the soloist to shine in all his glory.

The first performance of the concerto on 23rd December 1806 was enthusiastically received by the audience; reviews praised 'many a beauty' but, in view of its allegedly often 'fragmented' nature, were concerned that 'if Beethoven continues along this path, he and the audience will suffer severe setbacks'.

However innovative Beethoven's concerto was, it nevertheless remained true to the tradition of allowing the soloist space for free improvisation in several cadenzas – though this practice's days were already numbered. From the composer's point of view, these cadenzas were cuckoo's eggs in the nest of his overall conception. Moreover, all too frequently soloists yielded to the temptation to show off, thereby (as Carl Ditters von Dittersdorf complained in 1800) immediately ruining what might hitherto have been a favourable impression. (Franz Clement, soloist at the première of Beethoven's concerto and probably also the person who commissioned it, also knew how to astonish his listeners with unusual antics – in the second half of the same concert he played a 'Sonata on a single string, with the violin played upside-down'.) Later, with his Piano Concerto No. 5 (1808/09), Beethoven put a stop to such excrescences by obliging the soloist to play the cadenza that he had composed ('Non si fa una Cadenza' – 'One should not play one's own cadenza').

What would he have thought of **Alfred Schnittke**'s cadenzas which add to the impressive selection of cadenzas for this concerto (Joseph Joachim, Ferruccio Bu-

soni, Fritz Kreisler and many others) in a decidedly unconventional way? Would he have joined the indignant chorus that condemned their ‘bizarre’ approach to tradition as disrespectful sacrilege? Probably not. It is undeniable that these pieces, written in 1975 and 1977 partly at the request of Gidon Kremer, contravene the traditional essence of the cadenza: they go beyond the stylistic framework, they appear incongruous in their dialogue between eras, they abandon tonality and are sometimes even thickened to form *glissando* sound surfaces (third movement cadenza, supported by ten additional violins) – but they do all these things after due deliberation and through close examination of Beethoven and the history of the genre. And so the cadenza in the first movement, which begins in rather traditional fashion, later develops into a polystylistic collage of quotations from the violin concertos of Brahms, Berg/Bach, Bartók and Shostakovich – by no means arbitrary, but motivically well justified. If the violin becomes too distracted, the timpani motif (actually played by the timpani, as in Beethoven’s own cadenza for the piano version of his Violin Concerto) is immediately repurposed as an admonishing call to order.

Such allusions and associations serve to emphasize the playful, improvisatory, transgressive aspects that are inherent in the concept of a cadenza; they turn what is sometimes an all too sedate addition back into an ‘open window in the space of a composition’ (Kremer). And isn’t provocative boldness after all a typically Beethovenian characteristic? Perhaps these cadenzas are more closely related to their ‘host’ than many of their competitors in supposedly ‘proper’ style... (In his Violin Concerto No. 4 [1984], Schnittke took his game with people’s expectations to the extreme: in purely ‘visual’ cadenzas the soloist becomes a pantomime character who simulates the actions of a virtuoso without producing a single sound.)

Schnittke’s Concerto No. 3 for violin and chamber orchestra was composed in 1978 for Oleg Kagan, and – reflecting the other works in the concert where it was

premièred – most unusually scored (13 wind instruments and string quartet). In this work, too, the cadenza plays an important role, in another surprising way. Like Beethoven's Piano Concerto No. 4, the soloist alone begins the work – in this case with what Schnittke called an 'opening cadenza', which at the same time presents the thematic material of the entire work. Chains of quarter-tone trills twine around a central tone, increasingly fan out and finally, trilling all the while, plunge into an initially static wind passage. Thus begins a polyphonic dialogue between the solo violin and winds (the string quartet is not heard until the transition into the third movement) which, starting from the smallest intervals, explores the shimmering ambivalence of major/minor triads and the relationship between tonality and atonality with equal sensitivity. 'Not only', Schnittke remarked, 'by means of contrasting day/night effects, but also through intermediary transitions from morning to evening and the omnipresent shadow effects and colour modulations'. A concluding chorale in the tradition of Russian Orthodox church music combines the polyphonic textures in a final summary.

With the formal plan 'slow–fast–slow' (played without a break), Schnittke here inverts the traditional order of movements in a solo concerto. The middle movement (*Agitato*) is at first only recognizable as 'fast' in the restless solo violin which is, so to speak, driven into a corner. It culminates in an anarchic passage in which the notation for the solo violin is purely graphical, as a wavy line. (Schnittke once said about the solo concerto genre: 'In a concerto, I am actually interested in the soloist and the orchestra, their interaction and mutual relationship during the piece. It seems to me that this relationship is never harmonically equitable and balanced. Rather, it is rich in contrasts and polemical. The soloist and orchestra are in fact adversaries...') At the moment of greatest excitement, the violin hands over to the turbulent winds and, together with the string quartet that now finally makes its appearance, enters the calm zone of a soft, steady sonority, reminiscent of the

‘Druids’ from *The Unanswered Question* by Charles Ives. This leads seamlessly into the finale (*Andante*) where, surprisingly, it underpins the Romantic reminiscences of a pair of clarinets – a ‘forest music’ which, according to Schnittke, ‘despite the horn fifths and the major/minor fluctuations, is not a quotation from Schubert or Mahler’. The solo violin proves implacable, however, and insists on a more modern sound – an alternation of disparate realms develops, until the strings supplant the winds and take up the chorale atmosphere in which the first movement had concluded. Now, however, this is crowned by an ardent song from the solo violin in its uppermost register, which ultimately sinks down onto the carpet of strings and ends the work on a major/minor chord on the note C – a symbol of the ambivalent tension that lies at the core of this concerto

© Horst A. Scholz 2020

Universally recognized among today’s top performing artists, **Vadim Gluzman** brings to life the glorious violinistic tradition of the 19th and 20th centuries. Performing a compelling range of repertoire – from Bach to premières of new works by Auerbach, Gubaidulina, Kancheli, Vasks, Tüür and Eggert – he appears with the world’s major orchestras, including the Boston Symphony Orchestra, Berliner Philharmoniker, Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Israel Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, Philadelphia Orchestra and Concertgebouwkest. Gluzman works closely with today’s leading conductors, including Riccardo Chailly, Sir Andrew Davis, Christoph von Dohnányi, Neeme Järvi, Hannu Lintu, Andrew Litton, Tugan Sokhiev and Michael Tilson Thomas.

Accolades for Gluzman’s extensive discography on BIS Records include the Diapason d’Or de l’Année, *Gramophone*’s Editor’s Choice, Choc de Classica

(*Classica*), The Strad Recommends and Disc of the Month from *BBC Music Magazine* and *ClassicFM*.

Gluzman is founder and artistic director of the North Shore Chamber Music Festival in Chicago, Illinois, and creative partner/principal guest artist with the ProMusica Chamber Orchestra in Columbus, Ohio. He serves as distinguished artist in residence at the Peabody Conservatory in Baltimore and teaches at the Keshet Eilon International Music Center in Israel. He performs on the legendary 1690 ‘ex-Leopold Auer’ Stradivarius, on loan to him through the generous efforts of the Stradivari Society of Chicago.

<http://vadimgluzman.com/>

The **Luzerner Sinfonieorchester** is the orchestra-in-residence of the renowned KKL Luzern (Lucerne Culture and Convention Centre). As Switzerland’s oldest symphony orchestra, founded in 1806, it has gained an international standing that extends far beyond its home territory. Since the 2011–12 season James Gaffigan has been principal conductor, a position taken over by Michael Sanderling from the 2021–22 season.

Besides its classical-romantic core repertoire, the orchestra takes every opportunity to highlight rarities. It is a champion of modern music, commissioning work from composers such as Sofia Gubaidulina, Rodion Shchedrin, Wolfgang Rihm and Thomas Adès, and actively promotes young artists.

In recent years the orchestra has performed in Amsterdam, Salzburg, St Petersburg, Paris, Tokyo, London and Moscow. It has made tours to China, Japan, South Korea, South America, Israel and Spain, and its international profile is reflected in a substantial and varied discography.

<https://sinfonieorchester.ch/en>

Hailed for his natural ease and compelling musicianship, **James Gaffigan** is considered one of the most outstanding American conductors working today. He has attracted international attention for his prowess as a conductor of both opera and symphony orchestras. As chief conductor of the Luzerner Sinfonieorchester from 2011 until 2021, Gaffigan has made a strong impact on the orchestra's profile both nationally and internationally, as is clear from a number of highly successful tours and recordings. He also holds positions as principal guest conductor of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra and is music director designate of the Verbier Junior Orchestra.

**L**udwig van Beethovens Violinkonzert D-Dur op. 61 aus dem Jahr 1806 ist eines jener Werke, das einer Gattung neue Wege weist: Es markiert die entschiedene Abkehr vom virtuosen Paradestück mit orchestralem Beifang hin zu einer symphonischen Umdeutung des konzertanten Prinzips, bei der Solist und Orchester tendenziell gleichberechtigte Partner in einem mannigfach vernetzten Gewebe sind. Nicht ohne Grund (und etwas überspitzt) bemerkte Hugo Wolf: „Der eigentliche Virtuose weiß damit gar nichts anzufangen. Es bietet ihm wenig Gelegenheit, seine Kunststücke brillieren zu lassen. Und doch, welche Schätze sind nicht darin zu heben!“

Am Beginn dieses Solistenkonzerts neuen Typs steht mit offenkundigem Selbstbewusstsein die Orchesterexposition – genauer gesagt: das im Folgenden vielfach verwandelte fünftönige Paukenmotiv. Ein für Beethoven ungewohnt lyrischer Charakter prägt sowohl das Haupt- als auch das Seitenthema, beide in der Grundtonart D-Dur von der Holzbläsergruppe intoniert (das Seitenthema erklingt freilich alsbald in Moll). Erst die um einiges umfangreichere Soloexposition, in der das Orchester angesichts des oftmals figurativ entrückten Solo instruments eine wichtige Rolle beibehält, überführt das Seitenthema in die Dominante A-Dur. Mit Hilfe dieses harmonischen „Vorhalts“ und durch eine dramaturgisch geschickte Umverteilung der betont eigenständigen Nebengedanken vermeidet Beethoven den verdrießlichen tautologischen Effekt, den die Expositions wiederholung im Solokonzert bisweilen hervorrufen kann. Eine Violinkadenz leitet über in die traumverlorene Durchführung, welche das Hauptthema zum Paukenmotiv des Satzbeginns skelettiert, bevor die Solovioline mit Triolenketten zur prachtvollen Reprise aufbricht. Das Seitenthema und ein solistischer Abgesang beenden einen Satz, der zu den schönsten, den originellsten und auch den längsten der Violinkonzertliteratur gehört.

In höchst delikatem Klangbild, das durch gedämpfte Violinen und den Verzicht auf hohe Bläser abgedunkelt ist, präsentiert sich das dreiteilige *Larghetto*. Aus

einem punktierten Streichermotiv erblüht das Hauptthema, dessen Metamorphosen die Violine mit zertesten Figurationen umgibt, ohne auch nur entfernt daran zu denken, sich an der Präsentation der Hauptthemen zu beteiligen; zum Ausgleich streut sie später einen thematischen Gedanken ein, der an Florestans „Euch werde Lohn in bessern Welten“ anklingt. Durch eine überraschend barsche harmonische Wendung wird das ohne Pause folgende 6/8-Final-Rondo mehr erzwungen als vorbereitet; munter wandert das tänzerisch in der Oktave pendelnde Refrainthema von der Solovioline ins Orchester, während die beiden Episoden das Soloinstrument in vollem Glanz erstrahlen lassen.

Die Uraufführung des Konzerts am 23. Dezember 1806 wurde vom Publikum begeistert aufgenommen; die Kritik lobte „manche Schönheit“, fürchtete aber angesichts des angeblich oftmals „zerrissenen“ Zusammenhangs, „wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publicum übel dabey fahren.“

So neuartig Beethovens Konzert war, blieb es doch der Tradition treu, dem Solisten in mehreren Kadenz Raum zu freier Improvisation zu lassen – ein Usus, dessen Tage damals eigentlich fast schon gezählt waren. Denn einerseits waren diese Kadenz aus Sicht des Komponisten gleichsam Kuckuckseier im Nest seiner Gesamtkonzeption, andererseits hatten Solisten nur zu oft dem Drang nach fingerfertiger Selbstdarstellung nachgegeben und damit, wie Carl Ditters von Dittersdorf 1800 bemängelte, einen zuvor vielleicht erzeugten guten Eindruck „bei der Kadenz wieder verhunzt“. (Auch der Uraufführungssolist und mutmaßliche Auftraggeber des Beethoven'schen Violinkonzerts, Franz Clement, wusste seine Hörer mit eigentümlichen Kunststücken zu verblüffen – in der zweiten Hälfte des Uraufführungskonzerts etwa mit einer „Sonate auf einer einzigen Saite mit umgekehrter Violine ...“). Derlei Auswüchsen schob Beethoven in seinem Klavierkonzert Nr. 5 (1808/09) erstmals einen klaren Riegel vor, indem er die Solisten auf seine zu diesem Zweck vorkomponierten Kadenz verpflichtete („Non si fa una

Cadenza“ – „Man spiele keine eigene Kadenz“).

Was hätte er zu **Alfred Schnittkes** Kadenzen gesagt, die die beeindruckende Vielzahl der für sein Violinkonzert vorgelegten Kadenzen (Joseph Joachim, Ferruccio Busoni, Fritz Kreisler u.v.a.) auf entschieden unkonventionelle Weise erweitern? Hätte er in den Chor der Empörten eingestimmt, die ihren „bizarren“ Umgang mit der Tradition als respektloses Sakrileg verurteilten? Wohl kaum. Zweifellos verstoßen diese in den Jahren 1975 und 1977 entstandenen, teils von Gidon Kremer bestellten Stücke gegen das herkömmliche Kadenzwesen: Sie sprengen den stilistischen Rahmen, scheinen im Dialog über die Zeiten hinweg geradezu fremdzugehen, verlassen darüber die Tonalität und verdichten sich gar zu glissandierenden Klangflächen (Kadenz zum 3. Satz, unterstützt von zehn weiteren Violinen) – aber all dies tun sie mit Bedacht und in enger Auseinandersetzung mit Beethoven und der Gattungsgeschichte. So gerät die zunächst noch durchaus traditionell anhebende Kadenz zum ersten Satz im weiteren Verlauf zu einer polystilistischen Collage aus Violinkonzertzitaten von Brahms, Berg/Bach, Bartók und Schostakowitsch, die keineswegs beliebig, sondern motivisch wohl begründet ist; verliert sich die Violine allzusehr, wird das Paukenmotiv (samt Pauke, wie schon in Beethovens eigener Kadenz zum ersten Satz der Klavierfassung des Violinkonzerts) kurzerhand zum mahnenden Ordnungsruf umgedeutet.

Solche Allusionen und Assoziationen unterstreichen das spielerisch-improvisatorische, grenzüberschreitende Moment, das der Idee der Kadenz eigen ist, machen aus einer mitunter allzu gediegenen Intarsie wieder ein „offenes Fenster im Raum einer Komposition“ (Kremer). Und ist die beanstandete Kühnheit nicht ein originär Beethoven’scher Charakterzug? Vielleicht sind diese Kadenzen ihrem Gastgeber enger verwandt als viele ihrer vermeintlich stilechten Mitbewerber ... (In seinem Violinkonzert Nr. 4 aus dem Jahr 1984 trieb Schnittke das Spiel mit einschlägigen Erwartungen übrigens auf die Spitzte: In rein „visuellen Kadenzen“ wird der Solist

zum Pantomimen, der den Virtuosen simuliert, aber keinerlei Töne erzeugt.)

Auch in Schnittkes Konzert für Violine und Kammerorchester Nr. 3 – 1978 für Oleg Kagan komponiert und in Anlehnung an die anderen Werke des Uraufführungsprogramms recht ungewöhnlich besetzt (13 Bläser und Streichquartett) – spielt die Kadenz eine wichtige Rolle, wenngleich auf wiederum überraschende Weise: Es beginnt nicht nur, wie Beethovens Klavierkonzert Nr. 4, rein solistisch, sondern mit einer „Eingangskadenz“ (Schnittke), die zugleich das Material für das gesamte Konzert vorstellt: Ketten aus Vierteltontrillern umranken einen Reperkusionston, fächern sich zusehends auf und tauchen schließlich, immer noch trillernd, in einen anfangs statischen Bläsersatz ein. Solcherart beginnt ein polyphones Zwiegespräch zwischen Solovioline und Bläsern (das Streichquartett kommt erstmals im Übergang zum dritten Satz zum Einsatz), das, von kleinsten Intervallen ausgehend, die schillernde Ambivalenz von Dur/Moll-Dreiklängen ebenso hellhörig auslotet wie das Verhältnis von Tonalität und Atonalität – „nicht nur“, so Schnittke, „durch kontrastierende Tag-Nacht-Wirkungen, sondern auch durch vermittelnde Morgen-Abend-Überleitungen und allgegenwärtige Schattenspiegelungen und Farbenmodulationen“. Ein Schlusschoral in der Tradition der russisch-orthodoxen Kirchenmusik bündelt die polyphonen Texturen in einem resümierenden Ausklang.

Mit der formalen Anlage langsam-schnell-langsam kehrt Schnittke die herkömmliche Abfolge der (pausenlos ineinander übergehenden) Sätze des Solokonzerts um. Der zunächst nur in der erregten, gleichsam in die Enge getriebenen Solovioline als „schnell“ erkennbare Mittelsatz (*Agitato*) kulminiert in einer anarchischen Passage, in der die Violine nur noch graphisch, als Schlangenlinie notiert ist. („Im Konzert“, so Schnittke einmal über die Gattung ‚Solokonzert‘, „interessieren mich eigentlich Solist und Orchester, ihre Wechselwirkung und -beziehung während des gemeinsamen Musizierens. Diese Beziehung erscheint mir nie harmonisch-ausgewogen und ausbalanciert. Sie ist eher kontrastreich und polemisch. Solist und Orchester

sind eigentlich Kontrahenten [...]“) Am Punkt höchster Erregung überlässt die Violine wirbelnden Bläsern das Feld und schickt sich mit dem erstmals einsetzenden Streichquartett in die ruhigen Gefilde eines sanften Liegeklangs, der an die „Druiden“ aus Charles Ives’ *The Unanswered Question* denken lässt. Nahtlos leitet er in das Finale (*Andante*) über, wo er nun überraschend die romantischen Reminiszenzen eines innigen Klarinettenpaars grundiert – eine „Waldmusik“, die, so Schnittke, „trotz der Hornquinten und des Dur/Moll-Schwankens kein Zitat aus Schubert oder Mahler ist“. Doch die Solovioline zeigt sich unversöhnlich und beharrt auf einem moderneren Tonfall – ein Wechselspiel heterogener Sphären entfaltet sich, bis die Streicher die Bläser verdrängen und jenen Choralton aufgreifen, in den schon der erste Satz mündete. Nun aber wird er gekrönt von einem inständigen Gesang der Solovioline in höchster Höhe, der schlussendlich auf den Streicherteppich herabsinkt und das Werk in einem Dur/Moll-Akkord auf C beendet: Chiffre jener ambivalenten Spannung, die die Keimzelle dieses Konzerts darstellt.

© Horst A. Scholz 2020

**Vadim Gluzman**, weltweit als einer der führenden Künstler der Gegenwart anerkannt, erweckt die große Violintradition des 19. und 20. Jahrhunderts zu neuem Leben. Er verfügt über ein hinreißendes Repertoire – von Bach bis zur Uraufführung neuer Werke von Auerbach, Gubaidulina, Kancheli, Vasks, Tüür und Eggert –, das er mit den namhaftesten Orchestern der Welt aufführt, darunter das Boston Symphony Orchestra, die Berliner Philharmoniker, das Chicago Symphony Orchestra, das Cleveland Orchestra, das Israel Philharmonic Orchestra, das London Symphony Orchestra, das Orchestre de Paris und das Concertgebouwkest; dabei arbeitet er mit führenden Dirigenten unserer Zeit wie Riccardo Chailly, Sir Andrew Davis, Christoph von Dohnányi, Neeme Järvi, Hannu Lintu, Andrew Litton, Tugan

Sokhiev und Michael Tilson Thomas zusammen. Zu den Auszeichnungen, mit denen Gluzmans umfangreiche Diskographie bei BIS Records gewürdigt wurde, gehören „Diapason d’Or de l’Année“ (*Diapason*), „Editor’s Choice“ (*Gramophone*), „Choc de Classica“ (*Classica*), „The Strad Recommends“ (*The Strad*) sowie Album des Monats (*BBC Music Magazine* und *ClassicFM*).

Gluzman ist Gründer und Künstlerischer Leiter des North Shore Chamber Music Festival in Chicago/Illinois sowie Künstlerischer Partner und Erster Gastkünstler des ProMusica Chamber Orchestra in Columbus/Ohio. Er ist als „Distinguished Artist in Residence“ am Peabody Conservatory in Baltimore tätig und unterrichtet am Keshet Eilon International Music Center in Israel. Gluzman spielt die legendäre „ex-Leopold Auer“-Stradivari aus dem Jahr 1690, eine großzügige Leihgabe der Stradivari Society of Chicago.

<http://vadimgluzman.com/>

**Das Luzerner Sinfonieorchester** ist das Residenzorchester im renommierten KKL Luzern. Als ältestes Sinfonieorchester der Schweiz wurde es 1806 gegründet und hat weit über seine Region hinaus internationale Anerkennung erlangt. Chefdirigent ist seit der Saison 2011/12 James Gaffigan, der mit der Saison 2020/21 eine erfolgreiche zehnjährige Ära in Luzern abschliesst. Ab der Saison 2021/22 übernimmt Michael Sanderling als neuer Chefdirigent.

Neben seinem klassischen und frühromantischen Kernrepertoire widmet sich das Orchester speziell den Repertoireraritäten und fördert das zeitgenössische Musikschaften, indem es Kompositionsaufträge erteilt, u.a. an Sofia Gubaidulina, Rodion Schtschedrin, Wolfgang Rihm und Thomas Adès. Außerdem setzt es sich aktiv für die Förderung von jungen Talenten ein.

Gastspiele führten das Orchester nach Amsterdam, Salzburg, St. Petersburg, Paris, Tokyo, London oder Moskau, größere Tourneen u.a. nach China, Japan, Süd-

korea, Südamerika, Israel und Spanien. Seine internationale Ausstrahlung zeigt sich auch in einer umfangreichen Diskographie von grosser Vielfalt.

<https://sinfonieorchester.ch/de>

**James Gaffigan** wird für seine natürliche Leichtigkeit und bezwingende Musikalität gerühmt und gilt als einer der herausragendsten amerikanischen Dirigenten der Gegenwart. Mit seiner Kompetenz als Dirigent sowohl von Opern- wie auch von Symphonieorchestern hat er sich international einen Namen gemacht. Als Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters (2011–21) hat Gaffigan das Profil des Orchesters national und international maßgeblich geprägt, was höchst erfolgreiche Tourneen und Aufnahmen belegen. Außerdem ist er Erster Gastdirigent des Netherlands Radio Philharmonic Orchestra und designierter Musikalischer Leiter des Verbier Festival Junior Orchestra.

**L**e Concerto pour violon en ré majeur op. 61 de **Ludwig van Beethoven** composé en 1806 est l'une de ces œuvres qui ont ouvert les horizons de genres musicaux établis. Il constitue un rejet ferme de l'exhibition virtuose avec un quelconque accompagnement orchestral et propose à la place une réinterprétation symphonique du principe même du concerto où soliste et orchestre deviennent des partenaires égaux au sein d'une texture dont les entrelacements se font à plusieurs niveaux. Au sujet du concerto de Beethoven, Hugo Wolf fit remarquer, non sans raison mais aussi avec quelque exagération : « le véritable virtuose ne saura quoi en faire. [Cette œuvre] ne lui offre guère l'occasion de briller de tous ses feux. Et pourtant, elle recèle de tant de merveilles ! »

On entend dès le début de ce concerto pour soliste d'un genre nouveau une exposition orchestrale énoncée avec une assurance manifeste ou, plus précisément, un motif de cinq notes aux timbales qui sera par la suite transformé à plusieurs reprises. Le thème principal ainsi que le thème secondaire, tous deux exposés dans la tonalité de ré majeur par la section des bois (on entend peu après le second thème dans une tonalité mineure), baignent dans un climat lyrique inhabituel chez Beethoven. La tonalité de la dominante, la majeur, n'est pas atteinte avant l'exposition solo développée dans laquelle l'orchestre conserve un rôle important tandis que le violon solo se perd souvent dans d'envoutants ornements. Grâce à cette « suspension » harmonique et à une redistribution habile au point de vue dramatique du thème secondaire résolument indépendant, Beethoven évite l'agaçant effet tautologique que la répétition de l'exposition dans le concerto pour soliste peut créer. La cadence du violon mène au développement au climat rêveur que sous-tend le thème principal constitué à partir du motif des timbales entendu au début du mouvement, avant que le violon solo ne s'élance avec des guirlandes de triolets vers la magnifique récapitulation. Le thème secondaire et une mélodie conclusive jouée par le soliste concluent ce mouvement considéré comme l'un des plus beaux, des plus originaux, et

aussi l'un des plus longs, de la littérature de concerto pour violon.

Le *Larghetto* en trois parties est caractérisé par une sonorité très délicate atténueée par les violons avec sourdines et l'absence des vents aigus. Le thème principal s'épanouit à partir d'un motif sur un rythme pointé joué par les cordes dont les métamorphoses sont enveloppées par des ornementsations délicates du violon solo qui n'ose participer à l'exposition des thèmes principaux. Comme pour compenser, le soliste introduit plus loin une idée thématique proche de l'aria « Euch werde Lohn in bessern Welten » chanté par Florestan dans l'opéra *Fidelio*. Le rondo final, sur un rythme de 6/8, suit sans interruption et sans préparation dans un virage harmonique étonnamment abrupt. Le thème dansant du refrain passe allègrement à l'octave, du violon solo à l'orchestre, tandis que les deux épisodes donnent la chance au soliste de briller de tous ses feux.

Le concerto fut accueilli avec enthousiasme par le public lors de sa création, le 23 décembre 1806. De leur côté, les critiques louèrent « de nombreuses beautés » bien qu'au sein d'un tout « souvent très hétéroclite », et ils craignirent que « si Beethoven continue sur cette voie, lui et le public risquent d'avoir des déboires. »

Bien que le concerto de Beethoven apportât quelque chose de nouveau, il restait cependant fidèle à la tradition consistant à laisser au soliste une place pour l'improvisation dans les nombreuses cadences – une coutume dont les jours étaient en fait déjà presque comptés à l'époque. Du point de vue du compositeur, ces cadences apparaissaient comme des intrus dans sa conception globale. De plus, les solistes cédaient trop souvent à la tentation de l'exhibition et ruinaient, comme le soulignait Carl Ditters von Dittersdorf en 1800, « une impression favorable qui avait peut-être été créée auparavant ». Le premier soliste et vraisemblablement commanditaire du Concerto pour violon de Beethoven, Franz Clement, su également étonner ses auditeurs avec ses propres compositions dans la seconde moitié du concert suivant la création du concerto qui incluaient une « sonate sur une seule corde avec le violon

tête-bêche »). Dans son Concerto pour piano n° 5 (1808/09), Beethoven mettra clairement un terme à de tels excès en obligeant les solistes à jouer les cadences qu'il avait composées au préalable (« Non si fa una Cadenza » – « On ne doit pas jouer sa propre cadence »).

Qu'aurait-il dit des cadences d'**Alfred Schnittke** qui s'ajoutent d'une manière résolument non conventionnelle à celles, nombreuses, réalisées pour ce concerto pour violon notamment par Joseph Joachim, Ferruccio Busoni, Fritz Kreisler ? Se serait-il joint au chœur des personnes indignées qui tiennent leur approche « bizarre » de la tradition pour un sacrilège irrespectueux ? Probablement pas. Il ne fait aucun doute que ces pièces, composées en 1975 et 1977 et en partie commandées par Gidon Kremer, font exploser le concept traditionnel de la cadence : elles rompent avec le cadre stylistique, apparaissent incongrues dans leur dialogue entre les époques, abandonnent la tonalité et se densifient même en plans sonores miroitants (la cadence du 3<sup>e</sup> mouvement est soutenue par dix violons additionnels) – mais elles font tout cela en connaissance de cause en examinant de près Beethoven et l'histoire du genre du concerto. Ainsi, la cadence du premier mouvement, qui débute de manière plutôt traditionnelle, se transforme par la suite en un collage « poly-stylistique » fait de citations nullement arbitraires des concertos pour violon de Brahms, Berg/Bach, Bartók et de Chostakovitch qui se justifient au point de vue motivique. Lorsque le violon semble s'égarer, le motif des timbales (justement joué par les timbales, comme dans la cadence même de Beethoven pour le premier mouvement de la version pour piano du Concerto pour violon), se fait entendre, tel un rappel à l'ordre.

De telles allusions et associations soulignent les aspects ludiques, improvisés et transgressifs inhérents au concept de la cadence, transformant un passage parfois trop routinier en une « fenêtre ouverte dans l'espace d'une composition » (Kremer). L'audace provocante n'est-elle pas un trait typiquement beethovénien ? Ces ca-

dences sont peut-être plus proches de leur hôte que nombre de leurs concurrentes prétendument élégantes... (Dans son Concerto pour violon n° 4 de 1984, Schnittke a poussé à l'extrême le jeu des attentes : dans ses « cadences visuelles », le soliste devient un mime, simulant le jeu du virtuose tout en ne produisant aucun son).

Dans le Concerto pour violon et orchestre de chambre n° 3 de Schnittke – composé pour Oleg Kagan en 1978 – à l'instrumentation inhabituelle (13 vents et quatuor à cordes) qui reflétait celle des autres œuvres inscrites au programme lors de sa création, la cadence joue également un rôle important, bien que d'une manière surprenante : elle commence non seulement, comme le Concerto pour piano n° 4 de Beethoven, avec le soliste seul, mais avec ce que Schnittke appelait une « cadence d'ouverture » qui introduit en même temps le matériau thématique de tout le concerto. Des guirlandes de trilles en quart de ton s'enlacent autour d'une note centrale, disparaissent progressivement pour finalement, toujours au moyen de trilles, plonger dans une section de vent initialement statique. Ainsi commence un dialogue polyphonique entre le violon solo et les instruments à vent (le quatuor à cordes n'apparaît que dans la transition vers le troisième mouvement) qui, à partir des plus petits intervalles, explore l'ambivalence irisée des accords de trois notes majeurs/mineurs ainsi que la relation entre tonalité et atonalité, « non seulement grâce aux effets contrastants du jour et de la nuit mais aussi au moyen des transitions du matin et du soir et du jeu omniprésent des ombres et des modulations de couleur » pour reprendre les mots de Schnittke. Un choral conclusif dans la tradition de la musique religieuse orthodoxe russe rassemble les textures polyphoniques dans un final récapitulatif.

La disposition formelle, lent–vite–lent et jouée sans interruption adoptée par Schnittke inverse la séquence traditionnelle des mouvements du concerto de soliste. Le mouvement central (*Agitato*), que l'on ne perçoit comme « rapide » que dans la partie agitée du violon solo qui est pour ainsi dire relégué dans un coin. Il culmine

dans un passage anarchique où la partition du violon est sous une forme graphique et présente une ligne sinuuse. (« Dans un concerto, dit un jour Schnittke à propos du genre du concerto de soliste, je m'intéresse en fait au soliste et à l'orchestre, à leur interaction et à leur relation mutuelle durant la pièce. Cette relation ne me semble jamais être harmoniquement juste et équilibrée. Elle est plutôt riche en contrastes et en polémiques. Le soliste et l'orchestre sont en fait des adversaires [...] ») Au plus fort de l'agitation, le violon cède le terrain aux vents tourbillonnants et, avec le quatuor à cordes qui entre enfin en scène, pénètre dans une zone de calme à la sonorité délicate et régulière qui rappelle les « druides » de *The Unanswered Question* de Charles Ives. Elle mène sans interruption au finale (*Andante*), où elle sous-tend maintenant de façon surprenante les réminiscences romantiques de deux clarinettes – une « musique de forêt » qui, selon Schnittke, « en dépit des quintes de cors et des fluctuations entre les modes majeur et mineur, n'est pas une citation de Schubert ou de Mahler ». Mais le violon solo est implacable et insiste sur une sonorité plus moderne – on entend une alternance de mondes disparates jusqu'à ce que les cordes supplacent les vents et reprennent la sonorité de choral dans laquelle le premier mouvement s'était terminé. Mais elle est maintenant couronnée par un chant fervent du violon solo dans le registre aigu qui passe finalement aux cordes et termine l'œuvre par un accord majeur/mineur sur la note de do : un symbole de la tension ambivalente régnant au cœur de ce concerto.

© Horst A. Scholz 2020

Universellement reconnu comme l'un des meilleurs violonistes actuels, **Vadim Gluzman** donne vie à la glorieuse tradition de violon des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. Interprétant un répertoire irrésistible – de Bach à la création d'œuvres nouvelles d'Auerbach, Gubaidulina, Kancheli, Vasks, Tüür et Eggert – il se produit avec les plus

importants orchestres du monde dont l'Orchestre symphonique de Boston, l'Orchestre philharmonique de Berlin, l'Orchestre symphonique de Chicago, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre philharmonique d'Israël, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre de Philadelphie et le Concertgebouw-orkest d'Amsterdam. Gluzman travaille en étroite collaboration avec les meilleurs chefs d'orchestre d'aujourd'hui dont Riccardo Chailly, Andrew Davis, Christoph von Dohnányi, Neeme Järvi, Hannu Lintu, Andrew Litton, Tugan Sokhiev et Michael Tilson Thomas. L'importante discographie de Gluzman chez BIS lui a valu de nombreuses récompenses dont le Diapason d'Or de l'Année, Editor's Choice (*Gramophone*), Choc de Classica (*Classica*), The Strad Recommends et Disque du mois (*BBC Music Magazine* et *ClassicFM*).

Gluzman est fondateur et directeur artistique du Festival de musique de chambre de North Shore à Chicago et principal artiste invité/partenaire créatif de l'Orchestre de chambre ProMusica à Columbus en Ohio. En 2021, il était également artiste en résidence au Conservatoire Peabody de Baltimore et enseignait au Centre international de musique Keshet Eilon en Israël. Il joue sur le légendaire Stradivarius « ex-Leopold Auer » de 1690 qui lui a été prêté grâce à la générosité de la Société Stradivari basée à Chicago.

<http://vadimgluzman.com/>

**L'Orchestre symphonique de Lucerne** est l'orchestre en résidence du Palais de la culture et des congrès de Lucerne (KKL). Fondé en 1806, il est l'orchestre le plus ancien de Suisse et s'est acquis une réputation internationale qui s'étend bien au-delà de son territoire. James Gaffigan est le chef d'orchestre principal depuis la saison 2011/12 alors que la saison 2020/21 mettra un terme à une période de dix ans couronnée de succès à Lucerne. Michael Sanderling prendra la relève en tant que nouveau chef d'orchestre principal à partir de la saison 2021/22.

En plus des œuvres classiques et romantiques qui constituent le cœur de son répertoire, l'orchestre profite de chaque occasion pour mettre en valeur le répertoire moins fréquenté. Il prend aussi fait et cause pour la musique moderne et a passé des commissions à des compositeurs tels Sofia Gubaidulina, Rodion Shchedrin, Wolfgang Rihm et Thomas Adès en plus de soutenir les jeunes artistes.

Au cours des dernières années, l'orchestre s'est produit à Amsterdam, Salzbourg, Saint-Pétersbourg, Paris, Tokyo, Londres et Moscou. Il a également effectué des tournées en Chine, au Japon, en Corée du Sud, en Amérique du Sud, en Israël ainsi qu'en Espagne et son profil international est mis en valeur par sa discographie imposante et variée.

<https://sinfonieorchester.ch/en>

Acclamé pour son aisance naturelle et sa musicalité, **James Gaffigan** est aujourd’hui considéré comme l’un des meilleurs chefs d’orchestre américains actuels. Il a retenu l’attention un peu partout à travers le monde pour ses réussites en tant que chef à l’opéra ainsi qu’à la tête d’ensembles symphoniques. Chef principal de l’Orchestre symphonique de Lucerne de 2011 à 2021, Gaffigan a eu un impact considérable sur le profil de l’orchestre, tant au niveau national qu’international, comme en témoignent plusieurs tournées et enregistrements couronnés de succès. En 2021, il occupait également le poste de premier chef invité de l’Orchestre philharmonique de la radio néerlandaise ainsi que celui de directeur musical désigné du Verbier Festival Junior Orchestra.

## More from these performers



### Johannes Brahms

Violin Concerto in D major

Violin Sonata No. 1 in G major\*

Scherzo in C minor from the 'F-A-E Sonata'\*

\*Angela Yoffe piano

BIS-2172

Editor's Choice – 'An excellent disc... In the digital/SACD field I can't think of a Brahms Violin Concerto that I prefer' *Gramophone*

'A superb reading in the Russian tradition [Concerto]... Highly recommended throughout.' *Allmusic.com*

The Want List – [Concerto:] 'Quite possibly the most glorious, glowing, and telling performance of the piece I've ever heard.' *Fanfare*

5 diapasons – « Du haut de son lyrisme passionné mais jamais impudique, le violoniste offre une lecture particulièrement somptueuse du Concerto. » *Diapason*

„Dieses Brahms-Violinkonzert mit Vadim Gluzman fügt sich ein in die Reihe der im besten Sinne ‚klassischen‘ Aufnahmen.“ *Fono Forum*

'With imaginative programming, superb musicianship and BIS's usual very fine recording standard this is very much a "what's not to like" release and easy to recommend.' *MusicWeb-International.com*

*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: November 2017 (Schnittke); December 2019 & January 2020 (Beethoven)  
at the Kultur- und Kongresszentrum Luzern, Switzerland  
Producer: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion)  
Sound engineers: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion) (Schnittke);  
Thore Brinkmann (Take5 Music Production) (Beethoven)

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: © Horst A. Scholz 2020  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photo of Vadim Gluzman: © Marco Borggreve  
Photo of James Gaffigan and the Luzerner Sinfonieorchester: © Vera Hartmann  
Violin photo: © Matthew Tolzmann  
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](mailto:info@bis.se)   [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2392 © & © 2021, BIS Records AB, Sweden.

Vadim Gluzman performs on the legendary 1690 'ex-Leopold Auer' Stradivari on extended loan through the generosity of the Stradivari Society of Chicago



BIS-2392