



VADIM GLUZMAN
BARBER
BERNSTEIN
BLOCH

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA
JOHN NESCHLING



SUPER AUDIO CD

BERNSTEIN, LEONARD (1918–90)

SERENADE after Plato's 'Symposium' (1954) *(Boosey & Hawkes)* 30'46
for solo violin, strings, harp and percussion

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Phaedrus: Pausanias. <i>Lento – Allegro marcato</i> | 6'31 |
| 2 | II. Aristophanes. <i>Allegretto</i> | 4'37 |
| 3 | III. Eryximachus. <i>Presto</i> | 1'27 |
| 4 | IV. Agathon. <i>Adagio</i> | 7'01 |
| 5 | V. Socrates: Alcibiades. <i>Molto tenuto – Allegro molto vivace</i> | 10'48 |

BLOCH, ERNEST (1880–1959)

BAAL SHEM – Three pictures of Chassidic Life (1923) *(Carl Fischer)* 15'08
Version for violin and orchestra (1939)

- | | | |
|---|--------------------------------|------|
| 6 | I. Vidui (Contrition) | 3'18 |
| 7 | II. Nigun (Improvisation) | 6'55 |
| 8 | III. Simchas Torah (Rejoicing) | 4'52 |

BARBER, SAMUEL (1910–81)

CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA, Op. 14 *(G. Schirmer, Inc.)* 23'45

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------|
| 9 | I. <i>Allegro</i> | 10'40 |
| 10 | II. <i>Andante</i> | 8'53 |
| 11 | III. <i>Presto in moto perpetuo</i> | 3'54 |

TT: 70'31

VADIM GLUZMAN *violin*

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OESP)

JOHN NESCHLING *conductor*

The composer, conductor and educator **Leonard Bernstein** scarcely needs any introduction, so evident is his importance to American music. As a composer he succeeded in uniting the seemingly disparate styles of classical music, jazz, Broadway musicals and even rock. The *Serenade*, which marks a return to ‘serious’ music after the musical comedy *Wonderful Town*, is no exception. The result of a commission from the Koussevitzky Foundation in 1951, the work is dedicated to the memory of Sergei and Natalie Koussevitzky. It was composed in the summer of 1954 during Bernstein’s summer holiday in Europe with his wife and daughter, and was premièred in Venice by Isaac Stern and the Israel Philharmonic Orchestra on 12th September of that year. Bernstein had originally planned to call it a concerto, but finally settled on the title *Serenade* because this form – which had acquired respectability from Mozart and Brahms – allowed him to liberate himself from the classical three-movement structure.

On 8th August 1954, the day he completed the work, Bernstein wrote: ‘There is no literal program for this *Serenade*, despite the fact that it resulted from a re-reading of Plato’s charming dialogue, *The Symposium*. The music, like the dialogue, is a series of related statements in praise of love, and generally follows the Platonic form through the succession of speakers at the banquet. The “relatedness” of the movements does not depend on common thematic material, but rather on a system whereby each movement evolves out of elements in the preceding one.’ In an interview Bernstein confirmed that the work had been inspired by his love for his fellow man: ‘I feel, love, need and respect people above all else... One human figure on the slope of an Alp can make the Alp disappear for me...’

The *Serenade* is in five movements: *Phaedrus: Pausanias (Lento – Allegro) – Aristophanes (Allegretto) – Erixymathus (Presto) – Agathon (Adagio) – Socrates: Alcibiades (Molto tenuto – Allegro molto vivace)*. Musically it is ‘typical’ Bernstein with its swinging rhythms and its allusions both to his own music and to works by Bartók, Mendelssohn and Stravinsky. Bernstein probably chose to refer to Plato as a consequence of his years at Harvard, but some critics rebuked him for it, judging this ref-

erence to be rather élitist because few listeners were familiar with the content of *The Symposium*.

Although he claimed that the work had no literary programme, Bernstein nonetheless provided a movement-by-movement analysis ‘for the benefit of those interested in literary allusion’, as follows:

I. *Phaedrus; Pausanias (Lento; Allegro)*. Phaedrus opens the symposium with a lyrical oration in praise of Eros, the god of love. (Fugato, begun by the solo violin.) Pausanias continues by describing the duality of lover and beloved. This is expressed in a classical sonata-allegro, based on the material of the opening fugato.

II. *Aristophanes (Allegretto)*. Aristophanes does not play the role of clown in this dialogue, but instead that of the bedtime story-teller, invoking the fairy-tale mythology of love.

III. *Erixymathus (Presto)*. The physician speaks of bodily harmony as a scientific model for the workings of love-patterns. This is an extremely short fugato scherzo, born of a blend of mystery and humor.

IV. *Agathon (Adagio)*. Perhaps the most moving speech of the dialogue, Agathon’s panegyric embraces all aspects of love’s powers, charms and functions. This movement is a simple three-part song.

V. *Socrates; Alcibiades (Molto tenuto; Allegro molto vivace)*. Socrates describes his visit to the seer Diotima, quoting her speech on the demonology of love. This is a slow introduction of greater weight than any of the preceding movements; and serves as a highly developed reprise of the middle section of the Agathon movement, thus suggesting a hidden sonata-form. The famous interruption by Alcibiades and his band of drunken revellers ushers in the *Allegro*, which is an extended Rondo ranging in spirit from agitation through jig-like dance music to joyful celebration. If there is a hint of jazz in the celebration, I hope it will not be taken as anachronistic Greek

party-music, but rather the natural expression of a contemporary American composer imbued with the spirit of that timeless dinner party.

We should note that motifs from the lyrical violin melody in the first movement are strongly reminiscent of passages from the musical comedy *West Side Story* (composed shortly after the *Serenade*), particularly the famous songs *Maria* and *Somewhere*. Moreover the elegiac tone of the slow movement, *Agathon*, is not dissimilar to the *Andante* from Barber's *Violin Concerto*.

If the earliest works by the Swiss-born American composer **Ernest Bloch** were characterized by the influence of his role models Richard Strauss and Claude Debussy, his later pieces display an individual style that combines influences from Jewish liturgical music and folklore. To explain this choice, Bloch wrote in 1917 that 'Nationalism is not essential in music, but I think that racial consciousness is... I, for instance, am a Jew, and I aspire to write Jewish music, not for the sake of self-advertisement, but because I am sure that this is the only way in which I can produce music of vitality and significance. I believe that those pages of my own in which I am at my best are those in which I am most unmistakably racial, but the racial quality is not only in folk-themes; it is in myself!' This search for his Jewish roots led him to compose large-scale works inspired by the Bible, of which *Schelomo* for cello and orchestra (1915–16) is the best-known.

The triptych *Baal Shem – Three Pictures of Chassidic Life*, written for violin and piano in 1923 and orchestrated in 1939, is inscribed 'to the memory of my mother'. The title makes reference to the founder of the modern Chassidic (or Hasidic) movement, rabbi Israel ben Eliezer of Medzhybizh (c.1700–c.1760), known as 'Baal Shem Tov' – the miracle worker or, literally, the 'Master of the Good [Divine] Name', who believed in a direct link to God through singing, dancing and ecstasy.

The first movement, *Vidui* (*Contrition – Un poco lento*), refers to the deathbed confessional prayer. The traditional text acknowledges God as the supreme saviour, asks for pardon for all the sins committed, and claims a place in the Garden of Eden

that is reserved for the virtuous. The second movement, *Nigun (Improvisation – Adagio non troppo)* is probably Bloch's most famous work for the violin. According to the Kabbalah, the Jewish mystical teachings upon which Chassidic religious fervour are based, a melody can elevate a person to a transcendental level and can allow him to reach spheres of hidden knowledge. Here Bloch attempts to recreate the sensation of ecstasy generated by fervent religious singing. The third movement, *Simchas Torah (Rejoicing – Allegro giocoso)*, evokes the celebration at the end of Sukkot, the time surrounding the Jewish Thanksgiving. The Torah is then carried through the synagogue in a joyous procession with dancing and singing.

Even though Bloch apparently does not quote any existing Jewish melodies in *Baal Shem*, in the first two movements we can still find Ashkenazi echoes (i.e. of west, central and east European Jewish culture, as opposed to the Sephardic culture that originated in Spain). In the last movement, however, Bloch has recourse to a Yiddish song by the Polish composer Mark Warshavsky, *Di Mizinke Oysgegebn [I Gave Away My Youngest Daughter]*.

Samuel Barber is among the most illustrious of American composers. He owes much of his popularity to his famous *Adagio*, which testifies to the composer's aesthetic position, far from all modernist tendencies. More concerned with combining a post-Romantic style with his own individual brand of lyricism, Barber is closer to European traditions than to those of his own country.

The *Violin Concerto*, Op. 14, dates from 1939. The origins of the work are somewhat bizarre. The result of a commission from Samuel Fels, a soap magnate in Philadelphia and also a board member of the Curtis Institute of Music in that city, the concerto was originally to have been premièred by Fels's adopted son, Iso Briselli (who had studied under Barber at the Curtis Institute). In the summer of 1939, with the advance he obtained for the commission (the very first he had received), Barber went to Switzerland together with Gian Carlo Menotti, and it was there that he wrote the first two movements of the concerto. While in Switzerland he met Arturo Toscanini,

the pianist Rudolf Serkin, the violinist Adolf Busch, Erika Mann (eldest daughter of the author) and Friedelind Wagner (granddaughter of the composer). After travelling to Paris he had to return to the USA from Europe at the end of the summer, owing to the Nazi threat. He could then show the first two movements to his client. Briselli complained about the music's lack of virtuosity, and showed little interest in its lyricism. Barber assured him that the tension built up in the first two movements would lead inevitably to a rousing finale that would give him the opportunity to show off. Later, when Barber showed him the last movement, Briselli found it unplayable, whereupon Samuel Fels asked Barber to return all of the funds that he had been advanced. Some of the money, however, had already been spent. Moreover, with the assistance of a pupil at the Curtis Institute, Barber proved that the finale was by no means unplayable. They finally reached a compromise: half of the advance was to be repaid, and Briselli renounced his rights to perform the work. The first 'private' performance was thus given by Herbert Baumele – the Curtis student who had demonstrated the 'playability' of the last movement – and the Institute's own orchestra conducted by Fritz Reiner. The first public performance followed in 4th February 1941 with the British violinist ('He's no Heifetz', wrote Barber) and the Philadelphia Orchestra under Eugene Ormandy. A few years later Barber made some revisions, and the definitive version was premièred on 7th January 1949 by Ruth Posselt with the Boston Symphony Orchestra conducted by Sergei Koussevitzky, at a concert devoted to new American music.

For the first performance, Barber wrote the following introduction to his concerto: 'The first movement – *Allegro molto moderato* – begins with a lyrical first subject announced at once by the solo violin, without any orchestral introduction. This movement as a whole has perhaps more the character of a sonata than concerto form. The second movement – *Andante sostenuto* – is introduced by an extended oboe solo. The violin enters with a contrasting and rhapsodic theme, after which it repeats the oboe melody of the beginning. The last movement, a perpetual motion, exploits the more brilliant and virtuosic character of the violin.'

The concerto's mood is lyrical and contemplative, sometimes with a melancholy that is typical of the composer. Its intimate, almost chamber music-like atmosphere is reflected by the modest orchestral forces required: double woodwind, two horns, two trumpets, percussion, piano and strings. The concerto is Barber's first 'modern' work and does not eschew passages of a more rhythmically assertive character, nor indeed dissonance. The piece was well received: the reviews mentioned the fulsome applause both for the soloist and for the composer, and praised the work for being 'refreshingly free from arbitrary tricks and musical mannerisms'; 'straight-forwardness and sincerity are among its most engaging qualities'. Despite these positive words, the concerto disappeared to some extent from violinists' repertoires, only making a comeback in the 1980s, especially among those players who preferred to exploit the lyrical possibilities of the instrument rather than its brilliant virtuosity. The *Violin Concerto* is nowadays among Barber's most popular works.

© *Jean-Pascal Vachon* 2009

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

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

Gluzman is a highly acclaimed recording artist whose recordings are released exclusively on BIS Records. His recent albums include an acclaimed release of the Glazunov and Tchaikovsky violin concertos with Andrew Litton conducting the Bergen Philharmonic Orchestra – which won *Classic FM Magazine*'s coveted disc of the month and the selection of the month by *The Strad Magazine* – and *Fireworks*, a collection of virtuoso violin show pieces.

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

Early in his career Vadim Gluzman enjoyed the encouragement and support of Isaac Stern, and in 1994 he received the prestigious Henryk Szeryng Foundation Career Award. He plays the extraordinary 1690 ex-Leopold Auer Stradivarius, on extended loan to him through the generosity of the Stradivari Society of Chicago.

For further information please visit www.vadimgluzman.com

Since its beginnings in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESF) has charted a history of successes, attaining national and international recognition for the quality and excellence of its work. Its first conductors were Souza Lima and Bruno Roccella, followed by Eleazar de Carvalho who directed the orchestra for 24 years and as his legacy passed on a project for restructuring the orchestra. In 1997 John Neschling was chosen as artistic director, to lead OSESF through this new stage of its existence. The Sala São Paulo (São Paulo Concert Hall), home of the orchestra, was inaugurated in 1999, and the following years have seen the creation of four choirs (the Symphony, Chamber, Youth and Children's choirs), the Maestro Eleazar de Carvalho Musical Documentation Center, a music publishing division (Criadores do Brasil), a volunteer programme and various educational programmes as well as the OSESF Academy for young musicians. The orchestra's recordings on BIS have been released to worldwide critical acclaim, and successful tours, most recently to the USA (2006) and Europe

(2007), have raised its international profile even more, as indicated by the inclusion of OSESP as one of three up-and-coming ensembles among the world's greatest orchestras in a 2008 survey published in *Gramophone* (UK).

Born in Rio de Janeiro, **John Neschling** trained as a pianist and studied conducting under Hans Swarowsky and Reinhold Schmid in Vienna, and under Leonard Bernstein and Seiji Ozawa in Tanglewood. Among the international conducting competitions that he has won are those of Florence (1969), of the London Symphony Orchestra (1972) and of La Scala (1976). Talent and musical vocation are part of Neschling's family history: he is a grand-nephew both of the composer Arnold Schoenberg and of the conductor Arthur Bodanzky.

In the 1980s he was musical director of the municipal theatres of both São Paulo and Rio de Janeiro in Brazil, and in Europe he has directed the São Carlos (Lisbon), St Gallen (Switzerland), Massimo (Palermo) and Opéra de Bordeaux theatres, besides being resident conductor at the Vienna State Opera. He made his début in the United States in 1996 conducting *Il Guarany* by Carlos Gomes at the Washington Opera, with Plácido Domingo in the role of Peri.

He has also composed more than 60 scores for the cinema, theatre and television. Artistic director and principal conductor of the São Paulo Symphony Orchestra from 1997 to 2009, John Neschling has been member of the Brazilian Academy of Music since 2003. He is married to the writer Patrícia Melo and lives in São Paulo.



JOHN NESCHLING

Man braucht den Komponisten, Dirigenten, Pianisten und Pädagogen **Leonard Bernstein** nicht mehr vorzustellen – seine Bedeutung für das amerikanische Musikleben ist offenkundig. Als Komponist ist es ihm gelungen, die scheinbar gegensätzlichen Sprachen der klassischen Musik, des Jazz, des Broadway-Musicals und sogar der Rockmusik zu vereinigen. Die *Serenade*, die – nach dem Musical *Wonderful Town* – eine Rückkehr zu einem „ernsten“ Genre darstellt, bildet da keine Ausnahme. 1951 von der Koussevitzky Foundation in Auftrag gegeben, ist das Werk dem „liebvollen Andenken an Serge und Natalie Koussevitzky“ gewidmet. Es wurde im Sommer 1954 während eines Europaaurlaubs mit seiner Frau und seiner Tochter komponiert und am 12. September desselben Jahres von Isaac Stern und dem Israel Philharmonic Orchestra uraufgeführt. Ursprünglich hatte Bernstein an ein Konzert gedacht, schließlich aber wählte er den Titel *Serenade*, da diese von Mozart und Brahms geadelte Form es ihm erlaubte, sich von der klassischen Dreisätzigkeit zu befreien. „Es gibt“, schrieb Bernstein am 8. August 1954, dem Tag, an dem er die Komposition abschloss, „kein explizites Programm für diese Serenade – trotz des Umstands, dass sie infolge einer erneuten Lektüre von Platons Dialog *Das Gastmahl* (*Symposion*) entstand. Die Musik ist, wie der Dialog, eine Reihe miteinander verwandter Lobreden über die Liebe, und sie entspricht dabei im Wesentlichen der Reihenfolge der Redner beim Gastmahl. Die ‚Verwandtschaft‘ der Sätze beruht nicht auf gemeinsamem thematischen Material, sondern eher auf einem System, das jeden Satz aus Elementen des vorhergehenden hervorgehen lässt.“

In einem Interview sagte Bernstein, die Nächstenliebe habe das Werk inspiriert: „Ich glaube an die Menschen: Ich spüre, liebe, brauche und respektiere sie über alles. Ein menschliches Wesen auf dem Abhang eines Bergs kann mich den Berg vergessen lassen ...“

Die *Serenade* hat fünf Sätze: *Phaidros und Pausanias* (*Lento; Allegro*), *Aristophanes* (*Allegretto*), *Erismachos* (*Presto*), *Agathon* (*Adagio*) und *Sokrates und Alkibiades* (*Molto tenuto; Allegro molto vivace*). In musikalischer Hinsicht zeigt sich „echter“ Bernstein mit swingenden Rhythmen und Anspielungen auf eigene wie auch

auf Werke von Bartók, Mendelssohn und Strawinsky. Vermutlich geht Bernsteins Bezugnahme auf Platon auf seine Studienzeit in Harvard zurück, aber einige Kritiker warfen sie ihm als elitär vor, weil nur wenige Hörer mit dem Gastmahl vertraut waren.

Obwohl Bernstein behauptete, es gebe kein explizites Programm zu diesem Werk, legte er dennoch eine satzweise Analyse vor, die hier wiedergegeben sei – „für all jene, die ein Interesse an literarischen Anspielungen haben:

I. *Phaedrus: Pausanias (Lento; Allegro)*. Phaedrus eröffnet das Gastmahl mit einer lyrischen Rede zum Lobpreis des Liebesgottes Eros. (Fugato, von der Solovioline angestimmt.) Pausanias setzt fort, indem er die Dualität von Liebendem und Geliebtem beschreibt. Dies wird von einem klassischen Sonatenallegro zum Ausdruck gebracht, das auf dem Fugato basiert.

II. *Aristophanes (Allegretto)*. Aristophanes ist in diesem Dialog nicht der Spaßmacher, sondern der Erzähler einer Gutenachtgeschichte, in der der märchenhafte Mythos der Liebe angerufen wird.

III. *Erixymachos (Presto)*. Der Arzt sieht in der Harmonie des Körpers ein wissenschaftliches Modell für die Funktionsweise von Liebesmustern. Dies ist ein extrem kurzes Fugato-Scherzo, das aus einer Mischung aus Mysticismus und Humor hervorgeht.

IV. *Agathon (Adagio)*. In der vielleicht bewegendsten Lobrede des Dialogs behandelt Agathon alle Aspekte der Macht, des Zaubers und der Wirkungsweise der Liebe. Dieser Satz hat eine einfache, dreiteilige Liedform.

V. *Sokrates: Alkibiades (Molto tenuto; Allegro molto vivace)*. Sokrates erzählt von seinem Besuch bei der Priesterin Diotima und zitiert ihre Worte über das Dämonische der Liebe. Diese langsame Einleitung hat mehr Gewicht als die bis dahin erklangenen Sätze und dient als eine stark entwickelte Reprise des Mittelteils des *Agathon*-Satzes, was an eine verschleierte Sonatenform denken lässt. Die berühmte Störung durch Alkibiades und seine betrunkenen Kumpanen führt das *Allegro* herbei – ein erweitertes Rondo,

dessen Stimmung von Ruhelosigkeit über tänzerische Jig-Rhythmen bis zum Freudenfest reicht. Wenn dieses Fest Spuren von Jazz aufweist, so möge dies nicht als anachronistische griechische Partymusik verstanden werden, sondern als die natürliche Ausdrucksweise eines zeitgenössischen amerikanischen Komponisten, der vom Geist jener zeitlosen Dinnerparty durchtränkt ist.“

Es sei noch angemerkt, dass einzelne Motive der lyrischen Violinmelodie im ersten Satz deutlich auf das Musical *West Side Story* vorausweisen, insbesondere auf die berühmten Lieder *Maria* und *Somewhere*. Der langsame Satz schließlich, *Agathon*, erinnert mit seinem elegischen Tonfall stark an das *Andante* aus Barbers *Violinkonzert*.

Wenn die ersten Werke des in der Schweiz geborenen amerikanischen Komponisten **Ernest Bloch** noch vom Einfluss seiner Vorbilder Richard Strauss und Claude Debussy geprägt waren, so bekunden seine späteren Kompositionen eine persönliche Sprache, in der sich Einflüsse der jüdischen liturgischen Musik mit folkloristischer Musik mischen. In einem Brief aus dem Jahr 1917 erläuterte Bloch diese Entscheidung: „Nationalismus spielt in der Musik keine wichtige Rolle, das Bewusstsein der Rasse dagegen, so glaube ich, schon. [...] Ich beispielsweise bin ein Jude und ich möchte jüdische Musik schreiben – nicht aus Gründen der Selbstvermarktung, sondern weil ich sicher bin, dass dies der einzige Weg für mich ist, lebendige und aussagekräftige Musik zu komponieren. Ich glaube, dass meine besten Seiten jene sind, in denen ich unmissverständlich rassisch bin; die rassische Qualität aber findet sich nicht nur in meinen folkloristischen Themen – sie ist in mir selbst!“ Diese Suche nach seinen hebräischen Wurzeln führte ihn zu groß dimensionierten, von der Bibel inspirierten Werken, unter denen *Schelomo* für Violoncello und Orchester (1915/16) das bekannteste ist.

Das Triptychon ***Baal Schem – drei Bilder aus dem chassidischen Leben*** trägt den Zusatz „dem Andenken an meine Mutter“; 1923 für Violine und Klavier komponiert, wurde es 1939 orchestriert. Der Titel des Werks bezieht sich auf den Gründer des modernen Chassidismus, Rabbi Israel ben Elieser (ca.1700–1760), bekannt unter dem

Namen „Baal Schem Tow“ – der Wundertätige oder, wörtlich, „Meister des guten Namens [von Gott]“, der an eine direkte Verbindung zu Gott mittels Gesang, Tanz und Ekstase glaubte.

Der erste Satz, *Vidui* (Buße; *Un poco lento*), verweist auf das Bekenntnis, das am Sterbebett gebetet wird. Der traditionelle Text bekennt sich zu Gott als dem höchsten Erreter, bittet um Vergebung für alle Vergehen und um einen Platz im Garten Eden, der den Tugendhaften vorbehalten ist. Der zweite Satz, *Nigun* (Improvisation; *Adagio non troppo*), ist wahrscheinlich Blochs bekannteste Violinkomposition. Nach der *Kabbala* – jener mystischen Tradition des Judentums, auf der die religiöse Leidenschaft des Chassidismus basiert – kann der Mensch durch eine Melodie in einen transzendentalen Zustand versetzt werden, in dem ihm verborgenes Wissen zuteil wird. Bloch versucht hier, die Erfahrung der durch religiösen Gesang hervorgerufenen Ekstase zu vermitteln. Der dritte Satz, *Simchas Torah* (Freude am Gesetz; *Allegro giocoso*), lehnt sich an die Feier am Ende des mehrtägigen Danksagungsfests *Sukkot* (Laubhüttenfest) an. Die Tora wird dabei in einer fröhlichen Prozession mit Tanz und Gesang durch die Synagoge getragen.

Auch wenn Bloch in *Baal Schem* keine originalen Melodien zu zitieren scheint, vernimmt man gleichwohl im ersten und im zweiten Satz Anklänge an aschenasische Traditionen (d.h. an die jüdische Kultur des okzidentalen, mittleren und orientalischen Europa im Unterschied zu der aus Spanien stammenden sephardischen Tradition). Allerdings findet sich im letzten Satz eine Anspielung auf ein jiddisches Lied des polnischen Komponisten Mark Warshavsky, *Di Mezhinke Osggayb* (Das Nesthäkchen ist vermählt).

Samuel Barber ist einer der berühmtesten amerikanischen Komponisten. Einen großen Teil seiner Bekanntheit verdankt er dem berühmten *Adagio*, das ein Beispiel für Barbers Ästhetik fern aller Moderne ist. Eher darum bemüht, die nachromantische Tonsprache mit seiner höchst eigenen Lyrik zu verbinden, steht Barber europäischen Traditionen näher als jenen seines eigenen Landes.

Das *Violinkonzert* op. 14 stammt aus dem Jahr 1939; seine Entstehungsgeschichte ist etwas fantastisch. Das Werk wurde im Auftrag von Samuel Fels – einem Magnaten der Seifenbranche und Vorstandsmitglied des Curtis Institute of Music in Philadelphia – komponiert und sollte von dessen Adoptivsohn Iso Briselli, der mit Barber am Curtis Institute studiert hatte, uraufgeführt werden. Mit dem Vorschuss, den er für die Komposition erhielt (der erste in seiner Karriere), begab sich Barber in Begleitung von Gian Carlo Menotti im Sommer 1939 in die Schweiz, wo er die ersten beiden Sätze komponierte. Außerdem begegnete er dort Arturo Toscanini, dem Pianisten Rudolf Serkin, dem Violinisten Adolf Busch, Erika Mann und Friedelind Wagner (Enkelin des Komponisten). Nachdem er sich nach Paris begeben hatte, musste er wegen der nationalsozialistischen Bedrohung im Spätsommer 1939 Europa verlassen und kehrte wieder in die USA zurück. Seinem Auftraggeber konnte er daher die beiden fertiggestellten Sätze vorweisen. Briselli beklagte sich über ihren Mangel an Virtuosität und zeigte nur wenig Interesse an ihrer Lyrik. Barber versicherte ihm, dass die in den ersten beiden Sätzen aufgebaute Spannung unweigerlich in ein mitreißendes Finale münden werde, das ihm reichlich Gelegenheit gäbe zu brillieren. Und als Barber ihm wenig später den letzten Satz präsentierte, hielt Briselli ihn für unspielbar. Samuel Fels forderte daraufhin die Rückzahlung des gesamten ausgezahlten Betrags.

Der war jedoch bereits zum Teil ausgegeben worden. Zudem erbrachte Barber mit Hilfe eines Studenten des Curtis Institute den Beweis, dass das Finale zur Gänze spielbar war. Man gelangte schließlich zu einer Einigung: Die Hälfte des Betrags wurde zurückgezahlt, dafür verzichtete Briselli auf seine Aufführungsrechte. Bei der „privaten“ Uraufführung des Werks übernahm daher mit Herbert Baumel jener Curtis-Student, der die Spielbarkeit des letzten Satzes demonstriert hatte, den Solopart; begleitet wurde er vom Orchester des Instituts unter Leitung von Fritz Reiner. Die öffentliche Uraufführung fand am 4. Februar 1941 mit dem britischen Violinisten Albert Spalding („Er ist kein Heifetz“, notierte Barber), dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy statt. Einige Jahre später nahm Barber einige Revisionen vor; die definitive Fassung wurde bei einem Konzert mit junger amerika-

nischer Musik am 7. Januar 1949 von Ruth Posselt und dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Serge Koussevitzky erstaufgeführt.

Anlässlich der Uraufführung schrieb Barber diese Zeilen als Einführung in sein Konzert: „Der erste Satz – *Allegro molto moderato* – beginnt mit einem lyrischen ersten Thema, das ohne Orchestereinleitung sogleich von der Solovioline vorgestellt wird. In seiner Gesamtheit betrachtet, hat der Satz eher den Charakter einer Sonate als den eines Konzerts. Der zweite Satz – *Andante sostenuto* – wird von einem ausgedehnten Oboen-Solo eingeleitet. Die Violine hebt mit einem kontrastierenden, rhapsodischen Thema an, nach dem sie die Oboenmelodie des Anfangs wieder aufgreift. Der letzte Satz, ein Perpetuum mobile, schöpft den brillanten und virtuosen Charakter der Violine aus.“

Das Konzert zeigt einen lyrischen Ton, kontemplativ und mitunter melancholisch, wie er typisch ist für den Komponisten. Seine intime, beinahe kammermusikalische Stimmung spiegelt sich in der bescheidenen Besetzung wider: acht Holzbläser, zwei Hörner, zwei Trompeten, Schlagwerk, Klavier und Streicher. Das erste „moderne“ Werk seines Komponisten verzichtet weder auf stark rhythmische Passagen noch auf Dissonanzen. Die Komposition wurde mit Erfolg aufgenommen: Die Zeitungen erwähnen großen Applaus, der dem Solisten ebenso galt wie dem Komponisten, und loben ein Werk, das „erfrischend frei ist von beliebigen Tricks und musikalischen Manierismen ... Geradlinigkeit und Ehrlichkeit gehören zu seinen einnehmendsten Qualitäten.“ Trotz solchen Lobs verschwand das Werk allmählich aus dem Repertoire der Violinisten und kehrte erst Ende der 1980er Jahre wieder – vor allem bei jenen Künstlern, die die lyrischen Qualitäten ihres Instruments höher schätzen als seine brillante Virtuosität. Heute gilt das Violinkonzert als eines der bedeutendsten Werke seines Komponisten.

© Jean-Pascal Vachon 2009

Mit seiner Technik und Sensibilität verbindet der Geiger **Vadim Gluzman** die Leidenschaft und Energie des 21. Jahrhunderts mit dem Goldenen Zeitalter der Geigenvirtuosen des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Kritik und Publikum als ein Musiker von großer Tiefe und technischer Brillanz gefeiert, ist er in Nord- und Südamerika, Europa, Russland, Japan, Korea und Australien als Solist und im Duo mit seiner Frau, der Pianistin Angela Yoffe, aufgetreten.

1990 wurden dem 16jährigen Vadim Gluzman fünf Minuten gewährt, um Isaac Stern vorzuspielen. Aus dieser Begegnung erwuchs eine Freundschaft. Stern übte auf Gluzman in musikalischer wie persönlicher Hinsicht einen großen Einfluss aus, und Gluzman genoss das Privileg, mit Stern in Israel und den USA zu arbeiten. 1994 erhielt er den renommierten Henryk Szeryng Foundation Career Award. Er spielt die 1690er Ex-Leopold Auer-Stradivarius, eine großzügige Leihgabe der Stradivari Society of Chicago. „In Gluzmans Händen spricht diese Strad nicht: sie verkündet, singt, seufzt, lacht“, schrieb die *Detroit News* nach Vadim Gluzmans sensationellem Debüt beim Detroit Symphony Orchestra unter der Leitung von Neeme Järvi.

Zu den Orchestern, mit denen Vadim Gluzman aufgetreten ist, zählen das London Philharmonic Orchestra, das Royal Scottish National Orchestra, die Münchener und Tschechischen Philharmoniker, das Chicago Symphony Orchestra, das Cincinnati Symphony Orchestra und das NHK Symphony Orchestra. Er hat mit den berühmtesten Dirigenten der Welt zusammengearbeitet, u.a. mit Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski, Paavo Järvi, Vassily Sinaisky und Yehudi Menuhin. Außerdem ist Gluzman bei wichtigen Festivals aufgetreten: Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Pablo Casals, Colmar, Jerusalem, Schwetzingen Festspiele, Festival de Radio France u.a.

Vadim Gluzman wurde in der Ukraine geboren und erhielt seinen ersten Violinunterricht im Alter von sieben Jahren. Nach seiner Übersiedlung nach Israel studierte er bei Yair Kles in Tel Aviv und setzte seine Studien in den USA bei Arkady Fomin, Dorothy DeLay und Masao Kawasaki fort.

Weitere Informationen finden Sie auf www.vadimgluzman.com

Seit seinen Anfängen im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OESP) eine beachtliche Erfolgsgeschichte durchlaufen; national wie international erhält es große Anerkennung für die exzellente Qualität seiner Arbeit. Seine ersten Dirigenten waren Souza Lima und Bruno Roccella, gefolgt von Eleazar de Carvalho, der das Orchester 24 Jahre leitete und als sein Vermächtnis ein Projekt zur Neustrukturierung des Orchesters initiierte. 1997 wurde John Neschling als Künstlerischer Leiter berufen, der das Orchester in seine neue Daseinsstufe geführt hat. 1999 wurde die Sala São Paulo (Konzertsaal São Paulo), der Heimatsaal des Orchesters, eröffnet; in den Folgejahren wurden vier Chöre (Symphonischer Chor, Kammerchor, Jugendchor und Kinderchor), das Maestro Eleazar de Carvalho Musikdokumentationszentrums, ein Musikverlag (Criadores do Brasil), ein Ehrenamt-Programm, verschiedene Education-Programme sowie die OESP-Akademie für junge Musiker ins Leben gerufen. Die Einspielungen des Orchesters bei BIS haben weltweit vorzügliche Kritiken erhalten; erfolgreiche Tourneen – u.a. USA (2006) und Europa (2007) – haben das internationale Ansehen noch gesteigert, wie der Umstand zeigt, dass das OESP in einem Ranking der englischen Zeitschrift *Gramophone* als eines von drei vielversprechenden Ensembles zu den bedeutendsten Orchestern der Welt gezählt wurde.

John Neschling, in Rio de Janeiro geboren, studierte Klavier und Dirigieren – letzteres bei Hans Swarowsky und Reinhold Schmid in Wien sowie bei Leonard Bernstein und Seiji Ozawa in Tanglewood. Zu den internationalen Dirigierwettbewerben, die er gewonnen hat, gehören Florenz (1969), London Symphony Orchestra (1972) und La Scala (1976). Talent und musikalische Berufung liegen in Neschlings Familie: Er ist ein Großneffe sowohl des Komponisten Arnold Schönberg wie des Dirigenten Arthur Bodanzky. In den 1980er Jahren war er Musikalischer Leiter der Stadttheater von São Paulo und Rio de Janeiro. In Europa hat er die Theaterorchester von São Carlos (Lissabon), Sankt Gallen (Schweiz), Massimo (Palermo) und der Opéra de Bordeaux geleitet, daneben war er residenter Dirigent der Wiener Staatsoper. 1996 gab er sein USA-Debüt, als er *Il Guarany* von Carlos Gomes an der Washington Opera (mit Plácido

Domingo in der Rolle des Peri) dirigierte. Darüber hinaus hat er mehr als 60 Film-, TV- und Schauspielmusiken komponiert. John Neschling war von 1997 bis 2009 Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des São Paulo Symphony Orchestra und ist seit 2003 Mitglied der Brasilianischen Musikakademie. Er ist mit der Schriftstellerin Patrícia Melo verheiratet und lebt in São Paulo.

O n n'a plus à présenter le compositeur, chef, pianiste et pédagogue **Leonard Bernstein** tant son importance dans la vie musicale américaine est manifeste. En tant que compositeur, il parvint à réunir les langages en apparence antinomiques de la musique classique, du jazz, des comédies musicales de Broadway et même du rock. La *Sérénade*, qui constitue un retour à un genre « sérieux » après la comédie musicale *Wonderful Town*, ne fait pas exception. Fruit d'une commande de la Fondation Koussevitzky qu'il reçut en 1951, l'œuvre est dédiée à la « chère mémoire de Serge et de Natalie Koussevitzky ». L'œuvre fut composée à l'été 1954 pendant les vacances en Europe avec sa femme et sa fille et sera créée à Venise par Isaac Stern et l'Orchestre philharmonique d'Israël le 12 septembre de la même année. Bernstein eut d'abord l'idée d'un concerto mais il choisira finalement le titre de *Sérénade* puisque cette forme, qui avait gagné ses lettres de noblesse avec Mozart et Brahms, permettait de s'affranchir de la formule classique en trois mouvements.

Bernstein écrivit le 8 août 1954, le jour même où il en termina la composition qu'« il n'y a pas de programme littéral pour cette *Sérénade* malgré le fait qu'elle résulte d'une nouvelle lecture du dialogue de Platon, *Le banquet*. La musique, comme le dialogue, est une série d'affirmations reliées célébrant l'amour, et suit généralement la forme de Platon par une succession de narrateurs au banquet. Les < interrelations > entre les mouvements doivent moins au matériau thématique qu'ils auraient en commun qu'à un procédé par lequel chaque mouvement résulte d'éléments présents dans le précédent. » Bernstein, dans une interview, affirme que l'œuvre lui a été inspirée par l'« amour du prochain » : « Les êtres humains comptent plus que toute autre chose : je les ressens, les aime, les respecte et ne puis me passer d'eux. La présence de quelqu'un sur la pente d'une montagne peut me faire oublier la montagne... »

La *Sérénade* est en cinq mouvements : *Phèdre et Pausanias (Lento ; Allegro)*, *Aristophane (Allegretto)*, *Eryximaque (Presto)*, *Agathon (Adagio)* et *Socrate et Alcibiade (Molto tenuto ; Allegro molto vivace)*. Musicalement, elle apparaît comme du Bernstein « typique » avec ses rythmes swingués, ses allusions tant à ses propres œuvres qu'à celles de Bartók, de Mendelssohn et de Stravinsky. Des critiques repro-

chèrent cependant à Bernstein son allusion à Platon, une conséquence probable de ses années d'étude à Harvard, la jugeant quelque peu élitiste puisque peu d'auditeurs étaient au courant du contenu du *Banquet*.

Bien qu'il ait affirmé qu'il n'y avait pas de programme littéral pour cette œuvre, Bernstein offre néanmoins une analyse mouvement par mouvement de l'œuvre, « au bénéfice de ceux qui sont intéressés aux allusions littéraires » que nous reprenons ici :

1. *Phaedrus : Pausanias (Lento ; Allegro)*. Phaedrus ouvre le banquet avec une oraison lyrique à la gloire d'Eros, dieu de l'amour. (Fugato, amorcé par le violon solo). Pausanias poursuit en décrivant la dualité de l'amant et de l'aimée qui est représentée par un allegro de sonate classique, basé sur le matériau du fugato entendu au début.

2. *Aristophanes (Allegretto)*. Aristophane ne joue pas le rôle du clown dans ce dialogue mais plutôt celui, classique, du conteur et invoque la mythologie digne d'un conte de fée de l'amour.

3. *Erixymathus (Presto)*. Le médecin évoque l'harmonie corporelle en tant que modèle scientifique pour la réalisation des procédés de l'amour. C'est un scherzo fugato extrêmement court, né d'un mélange entre le mystère et l'humour.

4. *Agathon (Adagio)*. Probablement le discours le plus émouvant des Dialogues, le panégyrique d'Agathon embrasse tous les aspects des pouvoirs, des charmes et des fonctions de l'amour. Ce mouvement est une simple mélodie en trois parties.

5. *Socrates : Alcibiades (Molto tenuto ; Allegro molto vivace)*. Socrate décrit sa visite à la prophétesse Diotime, et rapporte ses propos sur la démonologie de l'amour. Il s'agit d'une introduction lente dont le poids est plus considérable qu'aucun des mouvements précédents ; et sert de reprise hautement développée de la section médiane du mouvement Agathon, suggérant ainsi une forme sonate cachée. La célèbre interruption par Alcibiade et sa bande

de fêtards est introduite par l'*Allegro*, qui est un Rondo développé dont l'esprit couvre l'ambiance agitée d'une musique de danse rappelant la gigue jusqu'à une célébration joyeuse. Si l'on retrouve un soupçon de jazz dans les célébrations, j'ose espérer que cela ne sera pas perçu comme une musique de fête grecque anachronique mais plutôt comme l'expression naturelle d'un compositeur américain contemporain imbu de l'esprit de ce dîner de fête intemporel.»

Ajoutons que dans le premier mouvement, des motifs de la mélodie lyrique au violon rappellent fortement des passages de la comédie musicale *West Side Story* (qui sera composée peu après la *Sérénade*), notamment les célèbres airs *Maria* et *Some-where*. Enfin, le mouvement lent, *Agathon*, n'est pas sans rappeler avec son ton élégiaque l'*Andante* du *Concerto pour violon* de Barber.

Si les premières œuvres du compositeur américain d'origine suisse **Ernest Bloch** sont marquées par l'influence de ses modèles Richard Strauss et Claude Debussy, ses œuvres plus tardives affichent un langage personnel qui mélange des influences de musique liturgique juive et de folklore. Pour expliquer ce choix, Bloch écrivait en 1917 que «le nationalisme n'est pas essentiel dans la musique, mais je crois que la conscience raciale l'est. (...) En ce qui me concerne, je suis Juif, et j'aspire à composer de la musique juive, non pas à des fins d'auto-publicité, mais parce que je suis convaincu qu'il s'agit là de la seule manière qui m'est offerte de composer une musique vitale et significative. Je crois que là où je suis à mon meilleur est là où je suis indiscutablement racial, mais la qualité raciale n'est pas seulement dans mes thèmes folkloriques ; elle est dans ma personne même ! » Cette quête de ses racines hébraïques le mènera à la composition d'œuvres de grande dimension, inspirées par la Bible dont *Schelomo* (1915–16) pour violoncelle et orchestre est la plus connue.

Le triptyque ***Baal Shem***, trois scènes de la vie spirituelle juive, composé pour violon et piano en 1923 puis orchestré en 1939, porte la mention «à la mémoire de ma mère». Le titre fait allusion au fondateur du mouvement du hassidisme moderne, le rabbin

Israël ben Eliezer de Medzyboy (v. 1700–v. 1760), connu sous le nom de « Baal Shem Tov » – le travailleur miracle ou, littéralement, « Le Maître du bon Nom [de dieu] » qui croyait en un lien direct avec Dieu par le biais du chant, de la danse et de l'extase.

Le premier mouvement, *Vidui* [*Contrition*] (*Un poco lento*), réfère à la prière de confession récitée sur son lit de mort. Le texte traditionnel reconnaît dieu comme le sauveur suprême, demande le pardon pour toutes les fautes commises et réclame une place au jardin d'Eden réservé aux vertueux. Le second mouvement, *Nigun* [*Improvisation*] (*Adagio non troppo*) est probablement l'œuvre pour violon la plus célèbre de Bloch. Selon la *Kabbale*, le mysticisme juif sur lequel la ferveur religieuse hassidique est basée, une mélodie peut élever une personne jusqu'à un niveau transcendantal et lui faire atteindre des sphères de connaissance cachée. Bloch essaie ici de recréer la sensation d'extase suscitée par le chant religieux. Le troisième mouvement, *Simchas Torah* [*Réjouissance dans la loi*] (*Allegro giocoso*), évoque la célébration à la fin du Sukkot, la période autour de l'Action de grâce juive. La Torah est alors transportée par une procession joyeuse à travers la synagogue avec des danses et des chants.

Bien que Bloch ne semble pas citer dans *Baal Shem* de mélodies préexistantes, on y perçoit tout de même des échos ashkénazes (c'est-à-dire de la culture juive d'Europe occidentale, centrale et orientale par opposition à la culture sépharade, originaire d'Espagne) dans les premier et second mouvements. Cependant, dans le mouvement conclusif, Bloch fait appel à un chant yiddish du compositeur polonais Mark Warshavsky, *Di Mizinke Oysgegebn* [*La benjamine s'est mariée*].

Samuel Barber est l'un des compositeurs américains les plus célèbres. Il doit une part importante de sa popularité à son célèbre *Adagio* qui témoigne du choix esthétique du compositeur, loin de tout modernisme. Davantage soucieux de réunir le langage postromantique à son lyrisme bien personnel, Barber est plus près des traditions européennes que de celles de son propre pays.

Le *Concerto pour violon* opus 14 date de 1939. La genèse de l'œuvre est quelque peu rocambolesque. Fruit d'une commande d'un magnat de l'industrie du savon de

Philadelphie, Samuel Fels (également membre du conseil d'administration du Curtis Institute of Music de Philadelphie), le concerto devait être créé par le fils adoptif de celui-ci, Iso Briselli (qui avait étudié avec Barber au Curtis Institut). Grâce à l'avance qu'il reçut sur la commission (la toute première de sa carrière), Barber se rendit en Suisse en compagnie de Gian Carlo Menotti à l'été 1939 où il composa les deux premiers mouvements. Il y rencontrera Arturo Toscanini, le pianiste Rudolf Serkin, le violoniste Adolf Busch, Erika Mann (fille aînée de l'écrivain) et Friedelind Wagner (petite-fille du compositeur). Après s'être rendu à Paris, il dut quitter l'Europe à la fin de l'été 1939 et regagner les États-Unis en raison de la menace nazie. Il put ainsi montrer les deux mouvements achevés à son commanditaire. Briselli se plaignit du manque de virtuosité et ne manifesta que peu d'intérêt pour leur lyrisme. Barber l'assura que la tension construite dans les deux premiers mouvements mènerait inévitablement à un finale emporté qui lui procurerait l'occasion de briller. Puis, alors que Barber lui présenta un peu plus tard le dernier mouvement, Briselli le considéra injouable. Samuel Fels réclama donc le remboursement intégral de la somme versée. Une partie avait cependant déjà été dépensée. En plus, Barber fit la preuve avec un élève de Curtis que le finale était tout à fait jouable. On parvint donc à une entente : la moitié de la somme serait remboursée et Briselli renoncerait à ses droits d'exécution. La création « privée » de l'œuvre eut donc lieu avec l'élève du Curtis Institute qui avait démontré la « jouabilité » du dernier mouvement, Herbert Baumel, et l'orchestre de l'école sous la direction de Fritz Reiner. La création publique surviendra le 4 février 1941 avec le violoniste britannique Albert Spalding (« pas un Heifetz » écrivit Barber) et l'Orchestre de Philadelphie sous la direction d'Eugene Ormandy. Quelques années plus tard, Barber procédera à des révisions et la version définitive sera finalement créée par Ruth Posselt avec l'Orchestre symphonique de Boston sous la direction de Serge Koussevitzky le 7 janvier 1949 à l'occasion d'un concert consacré à la jeune musique américaine.

Pour la création, Barber écrivit ces quelques lignes en guise d'introduction à son concerto : « Le premier mouvement – *allegro molto moderato* – débute par un premier

sujet lyrique immédiatement annoncé par le violon soliste, sans introduction orchestrale. Considéré dans son ensemble, le mouvement a probablement davantage le caractère d'une forme sonate que d'un concerto. Le second mouvement – *andante sostenuto* – est introduit par un long solo de hautbois. Le violon entre avec un thème contrasté et rhapsodique qui reprend par la suite la mélodie du hautbois entendue au début. Le dernier mouvement, un mouvement perpétuel, exploite les caractéristiques brillantes et virtuoses du violon.»

Le concerto affiche un ton lyrique, contemplatif et parfois mélancolique typique du compositeur. Son atmosphère intime – on pourrait presque dire, de chambre – se reflète dans la modestie des effectifs : huit bois, deux cors, deux trompettes, percussion, piano et cordes. Première œuvre « moderne » du compositeur, le concerto n'exclut pas les passages plus rythmés et les dissonances. L'œuvre fut accueillie avec succès : les journaux évoquent les applaudissements nourris qui saluèrent autant le soliste que le compositeur et louèrent une œuvre « d'où les trucs arbitraires et les maniérismes musicaux sont agréablement exclus » et où « la franchise et la sincérité sont parmi ses qualités les plus attrayantes ». Malgré ces louanges, l'œuvre disparut quelque peu du répertoire des violonistes pour ne revenir que vers la fin des années 1980 en particulier chez ceux qui apprécient davantage les possibilités lyriques de leur instrument que sa virtuosité brillante. Le *Concerto pour violon* est aujourd'hui l'une des œuvres les plus appréciées du compositeur.

© Jean-Pascal Vachon 2009

En technique et sensibilité, le violoniste israélien **Vadim Gluzman** appartient à l'âge d'or des violonistes des 19^e et 20^e siècles tout en possédant la passion et l'énergie du 21^e. Salué par les critiques et le public comme un interprète de grande profondeur et de brillante technique, il s'est produit en Amérique du Nord et du Sud, Europe, Russie, Japon, Corée et Australie comme soliste et en duo avec sa femme, la pianiste Angela Yoffe.

En 1990, âgé de 16 ans, Vadim Gluzman disposa de cinq minutes pour jouer devant feu Isaac Stern. Une amitié naquit de cette rencontre. Stern exerça une grande influence sur Gluzman des points de vue musical et personnel et il eut le privilège de travailler avec Stern en Israël et aux Etats-Unis. En 1994, Gluzman reçut le prestigieux Henryk Szeryng Foundation Career Award. Il joue sur le Stradivarius de Leopold Auer grâce à un prêt de longue durée dû à la générosité de la Stradivari Society de Chicago. « Aux mains de Gluzman, ce Strad ne parle pas : il proclame, chante, soupire, rit », écrivit le *Detroit News* après les débuts sensationnels de Vadim Gluzman avec l'Orchestre symphonique de Détroit dirigé par Neeme Järvi.

Parmi les orchestres qui ont accompagné Vadim Gluzman nommons les orchestres philharmonique de Londres, Munich et Tchèque, l'Orchestre National Royal Ecossais, les orchestres symphoniques de Chicago, Cincinnati et de la NHK (Société de Diffusion Nippone) ; Vadim Gluzman a travaillé en collaboration avec les chefs les plus éminents du monde dont Neeme Järvi, Andrew Litton, Marek Janowski, Paavo Järvi, Vassily Sinaïsky et feu Yehudi Menuhin. Gluzman s'est aussi produit à d'importants festivals dont ceux de Verbier, Ravinia, Lockenhaus, Pablo Casals, Colmar, Jérusalem, les Schwetzingen Festspiele et le Festival de Radio France.

Né en Ukraine, Vadim Gluzman a commencé à apprendre le violon à l'âge de sept ans. Après avoir émigré en Israël en 1990, il entra dans la classe de Yair Kless à Tel Aviv, poursuivant ses études aux Etats-Unis avec Arkady Fomin, feu Dorothy DeLay et Masao Kawasaki.

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

Depuis ses débuts en 1954, l'**Orchestre symphonique de São Paulo** (OSESPP) constitue un exemple de success-story dont la qualité et l'excellence du travail ont été saluées tant au Brésil qu'à travers le monde. L'orchestre sera successivement dirigé par Souza Lima et Bruno Roccella avant qu'Eleazar de Carvalho n'en assure la direction pendant vingt-quatre ans. Parmi l'héritage de ce dernier, mentionnons un projet de restructuration de l'orchestre. En 1997, John Neschling prend la succession de de Carvalho et est nommé directeur artistique. L'orchestre est domicilié à la Sala São Paulo inaugurée en 1999. Au cours des années suivantes, quatre chœurs (symphonique, de chambre, de jeunes et d'enfants), le centre de documentation de Maestro Eleazar de Carvalho, une division d'édition musicale (Criadores do Brasil), un programme de bénévoles, divers programmes éducatifs ainsi que l'Académie de l'OSESPP pour jeunes musiciens ont vu le jour. Les enregistrements de l'orchestre chez BIS, salués par la critique internationale, ainsi que les tournées couronnées de succès (notamment aux États-Unis en 2006 et en Europe en 2007) ont contribué à la renommée de l'OSESPP qui fut nommé l'un des trois ensembles montants parmi les grands orchestres du monde par le magazine britannique Gramophone en 2008.

Né à Rio de Janeiro, **John Neschling** a étudié le piano et la direction avec Hans Swarowsky et Reinhold Schmid à Vienne, puis avec Leonard Bernstein et Seiji Ozawa à Tanglewood. Parmi les concours internationaux de direction qu'il a gagnés nommons ceux de Florence (1969), de l'Orchestre Symphonique de Londres (1972) et de La Scala (1976). Le talent et la vocation musicale font partie de l'histoire de la famille Neschling ; il est un petit-neveu du compositeur Arnold Schoenberg et du chef d'orchestre Arthur Bodanzky. Dans les années 1980, il fut directeur musical des théâtres municipaux de São Paulo et de Rio de Janeiro au Brésil et, en Europe, il a dirigé les théâtres de São Carlos (Lisbonne), Saint-Gall (Suisse), Massimo (Palerme) et de l'Opéra de Bordeaux, en plus d'être chef résident de l'Opéra National de Vienne. Il fit ses débuts aux États-Unis en 1996 dirigeant *Il Guarany* de Carlos Gomes à l'Opéra de Washington avec Plácido Domingo dans le rôle de Peri. Il a aussi composé plus de 60

partitions pour le cinéma, le théâtre et la télévision. Directeur artistique et chef principal de l'Orchestre Symphonique de São Paulo de 1997 à 2009, John Neschling est membre de l'Académie de Musique du Brésil depuis 2003. Il a épousé l'écrivain Patrícia Melo et il vit à São Paulo.

ALSO AVAILABLE:



GLAZUNOV: VIOLIN CONCERTO IN A MINOR
TCHAIKOVSKY: VIOLIN CONCERTO IN D MAJOR · SOUVENIR D'UN LIEU CHER
VADIM GLUZMAN *violin*
BERGEN PHILHARMONIC ORCHESTRA · ANDREW LITTON
BIS-SACD-1432

10/10/10 *klassik-heute.de* · The Strad Selection *The Strad* · Disc of the Month *Classic FM Magazine*

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

'without doubt one of the work's [Tchaikovsky] finest recordings in recent years.' *BBC Music Magazine*

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

'Vadim Gluzman really does bring something special. The variety of tone, lithe, sinuous and febrile, that he conjures up is truly exceptional...' *International Record Review*

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

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

INSTRUMENTARIUM:

Violin: Antonio Stradivari 1690, 'ex-Leopold Auer', on loan from the Stradivari Society of Chicago
Bow: Dominique Peccatte, Paris

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

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: July 2007 at the Sala São Paulo, Brazil
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Uli Schneider
Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Uli Schneider
Mixing: Uli Schneider; Jens Braun
Executive producer: Robert Suff

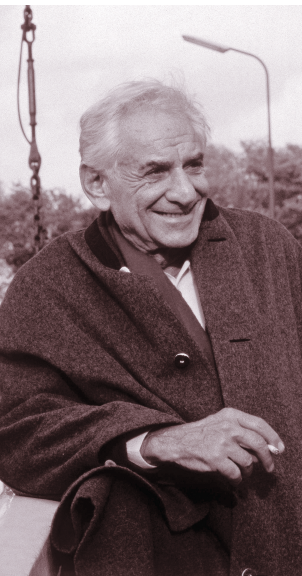
BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2009
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photograph of Vadim Gluzman: © Roman Malamant
Photograph of John Neschling: © João Musa
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

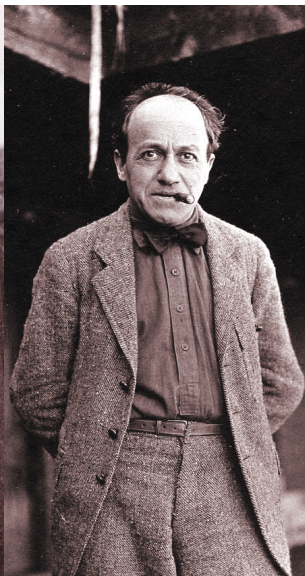
BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1662 © & ® 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



LEONARD BERNSTEIN



ERNEST BLOCH



SAMUEL BARBER