

BARTÓK

VIOLIN CONCERTO NO.2
CONCERTO FOR ORCHESTRA

TEDI PAPA VRAMI

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DU LUXEMBOURG

EMMANUEL KRIVINE

α

MENU

➤ TRACKLIST

➤ TEXTE FRANÇAIS

➤ ENGLISH TEXT

➤ DEUTSCH KOMMENTAR



BÉLA BARTÓK (1881-1945)

VIOLIN CONCERTO NO.2, SZ.112/BB117

- | | | |
|---|--------------------|--------------|
| 1 | ALLEGRO NON TROPPO | <i>16'18</i> |
| 2 | ANDANTE TRANQUILLO | <i>9'24</i> |
| 3 | ALLEGRO MOLTO | <i>11'44</i> |

CONCERTO FOR ORCHESTRA, SZ.116/BB123

- | | | |
|---|-----------------------|--------------|
| 4 | INTRODUZIONE | <i>10'22</i> |
| 5 | GIUOCO DELLA COPPIE | <i>6'47</i> |
| 6 | ELEGIA | <i>7'56</i> |
| 7 | INTERMEZZO INTERROTTO | <i>4'05</i> |
| 8 | FINALE | <i>9'37</i> |

TOTAL TIME: 76'16

TEDI PAPA VRAMI VIOLIN

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG

EMMANUEL KRIVINE CONDUCTOR

BARTÓK : CONCERTO POUR VIOLON N° 2, CONCERTO POUR ORCHESTRE

Figure majeure de la musique de la première moitié du xx^e siècle, Béla Bartók, né le 25 mars 1881 en Hongrie à Nagyszentmiklós (ville aujourd'hui située en Roumanie : Sânnicolau Mare), est surtout passé à la postérité grâce à ses œuvres instrumentales : piano, quatuors, concertos, compositions orchestrales. Sa musique, dure, saine, anguleuse, superposant couramment divers plans sonores selon des principes contrapuntiques, sait aussi se montrer amplement mélodique et est constamment sertie d'intonations et de rythmes folkloriques d'Europe centrale, à l'étude desquels le compositeur s'était abondamment et scientifiquement consacré, en collaboration avec son compatriote et ami Zoltán Kodály.

Aux côtés de ses trois concertos pour piano, le grand **Concerto pour violon n° 2 Sz.112/BB 117** de Bartók, écrit en 1937-1938, occupe une place centrale dans la production pour cet instrument au xx^e siècle, au même titre que le *Concerto « À la mémoire d'un ange »* d'Alban Berg antérieur de trois ans. Rappelons qu'il a longtemps été considéré comme le seul de son genre jusqu'à la découverte, en 1960, d'un concerto pour violon de jeunesse de Bartók, date à partir de laquelle il prit tout naturellement le numéro 2. Il est dédié à son commanditaire, Zoltán Székely, qui le créa le 23 mars 1939 au Concertgebouw d'Amsterdam sous la direction de Willem Mengelberg. Par la suite, il a bénéficié en particulier des interprétations mémorables de Yehudi Menuhin sous la baguette de Wilhelm Furtwängler.

Bien que la musique de Bartók soit largement affranchie des lois de la tonalité, c'est sur des accords de *si* majeur à la harpe que débute l'Allegro non troppo initial. Le violon entre sur une mélodie ample et ardente, parsemée de syncopes, de style nettement tzigane-hongrois. La virtuosité ne tarde pas à s'affirmer à travers des fusées de gammes et des virevoltes.

Le thème est alors repris par l'orchestre. Une transition mène, au terme d'une coulée ascendante de traits, vers un second thème. On a maintes fois observé qu'il utilise le total chromatique des douze sons et s'apparente, par sa structure en lignes brisées, aux « séries » de la nouvelle école viennoise, dont Bartók s'est pourtant toujours démarqué. C'est le début d'un épisode intensément lyrique, où le registre aigu du soliste dialogue avec les bois de l'orchestre. Un choc violent de l'orchestre lance la partie développement. Les contrastes ne manquent pas ; un volet orchestral d'une énergie farouche cède de nouveau la place à la contemplation, où la harpe revient soutenir le soliste. Les longues phrases *pianissimo* en triolets de notes conjointes se muent soudainement en un Vivace marqué par des sonneries et des coups de caisse claire. Le thème initial revient à l'orchestre, qui porte à présent le soliste jusqu'à la réexposition. Parmi les timbres instrumentaux, on entend ici le célesta, associé à la harpe. La réexposition, assez brève, fait réentendre les thèmes principaux et conduit à une intensification des exigences virtuoses de la partie soliste en même temps qu'à un resserrement de tout le matériau sonore. À un endroit, la partition indique que le violon doit jouer des quarts de ton entre les notes *do* dièse, *ré*, *mi* bémol. Vient ensuite la cadence du soliste, où Bartók sacrifie à la tradition en offrant une démonstration des divers moyens de l'instrument et de l'interprète – bariolages, notes trillées, accords en doubles et triples cordes, contrepoint à deux voix –, autant de prouesses qui sont encore prolongées dans une *coda* vigoureuse, d'allure dansante, qui conclut sur la note tonique *si* du mouvement.

Le mouvement lent Andante tranquillo est écrit sous forme de thème varié – c'était au départ la forme que Bartók pensait conférer à l'ensemble de son concerto. La longue mélodie élégiaque et rêveuse du violon atteste qu'il n'a pas totalement rompu les liens avec le postromantisme. Comme dans certains passages du mouvement précédent, on remarquera par moment la présence de la harpe et du célesta. Les variations sont d'une grande diversité, corsant l'écriture de chromatismes denses puis de dissonances rugueuses, lançant le soliste dans

des successions de doubles cordes, puis dans des séries de trilles et de traits bourdonnants. Un épisode indiqué *Allegro scherzando* libère une verve grotesque et endiablée. Les dernières mesures *pianissimo* adjoignent en contrepoint au violon trois altos solo de l'orchestre.

Le *finale* *Allegro molto* offre la particularité de reprendre les deux principaux thèmes du premier mouvement sous des formes différenciées mais restant bien identifiables. Le premier conserve bien le contour de ses intervalles et son cachet tzigane. Autant, voire plus que dans le premier mouvement, la finalité virtuose est mise ici au premier plan. Le mouvement vertigineux des triolets au soliste est ponctué par l'orchestre, qui reprend ensuite le thème. Le contraste est amené avec le triangle et la cymbale grattée « avec la lame d'un canif sur le bord » (indication dans la partition) : c'est la réapparition du thème « dodécaphonique » du premier mouvement, lui aussi quelque peu transformé. Une intensification progressive (*Risoluto*) va solliciter à parts égales le soliste et l'orchestre, lequel acquiert une force dans laquelle se retrouve l'aspect *barbaro* de Bartók, éclatant aux cuivres, sur des trépignements de doubles cordes au violon. Le mouvement connaîtra encore une phase de lyrisme (harpe, violon éthéré dans les limites de son registre supérieur) avant qu'un dernier épisode ne ramène à la veine folklorique avec un nouveau motif aux cuivres. Après un grand trait au violon faisant office de cadence, le premier thème, aux bois, entame la *coda*, où le soliste aura encore à faire les ultimes preuves de sa vitesse et de son endurance.

En 1940, Bartók, fuyant le nazisme, émigre aux États-Unis. Ses dernières années, compromises par la leucémie, seront pénibles. Toutefois, il bénéficie du soutien de l'Association des compositeurs américains et reçoit du chef d'orchestre russe Serge Koussevitski, directeur de l'orchestre de Boston, la commande de ce qui sera sa dernière partition achevée : le **Concerto pour orchestre Sz.116/BB 123**. Sa composition l'occupe entre août et octobre 1943, et la création a lieu le 1^{er} décembre 1944 au Carnegie Hall de New York sous la direction du

commanditaire. Le succès immédiat de l'œuvre sera l'ultime joie de son auteur, qui décède moins d'un an après, le 16 septembre 1945 à New York.

L'idée du *Concerto pour orchestre*, consistant à mettre en valeur divers pupitres ou groupes de timbres de l'ensemble, prend ses racines dans le *concerto grosso* baroque et la symphonie concertante du XVIII^e siècle. L'architecture de l'ensemble, en cinq mouvements, correspond à une forme en arche : les deux mouvements extrêmes ont les dimensions les plus vastes ; en seconde et quatrième position se trouvent deux scherzos, tandis qu'un mouvement lent (Elegia) occupe la place centrale.

Le premier mouvement débute par une longue introduction *andante non troppo* aux cordes graves, sur des intervalles de quarts, avivées d'envolées de flûtes puis de signaux de trompettes. Un *crescendo* parcouru de mouvements ascensionnels et allant *accelerando* débouche dans un Allegro vivace avec un thème nerveux, anguleux et tourmenté. Dès lors, tout le reste du mouvement va suivre une alternance de tensions et de détentes. Un épisode *tranquillo* fait entendre un second thème pastoral au hautbois, suivi des timbres clairs de l'orchestre (harpe, clarinettes, flûtes, violons divisés). De nouveau, un sursaut de violence fait rejaillir le thème de l'Allegro à la trompette sur des fusées de cordes et de bois ; c'est la partie développement, qui le fait passer par diverses paraphrases et variantes, donnant lieu à un dialogue à l'intérieur du groupe des bois. Après quoi le mouvement culmine à l'ensemble des cuivres dans un échange dense et rayonnant. Le retour du motif pastoral, à la clarinette cette fois-ci, avec des échos dans les registres graves, précède le puissant et abrupt *crescendo* final.

Le second mouvement, un Allegro scherzando, a été intitulé non sans humour par Bartók « Jeu de couples ». Le principe sur lequel il est construit rend son écoute d'autant plus aisée à suivre : les phrases du thème sont jouées successivement par deux instruments à vent identiques. Le caractère d'ensemble est léger, narquois, rappelant assez l'ironie de Prokofiev et de

Chostakovitch. Amorcés par la caisse claire, les bassons exposent le thème, allant et souple. Ses prolongements font intervenir les hautbois, les clarinettes puis les flûtes ; les cordes ont un rôle d'accompagnateurs, souvent *pizzicati*, ou donnent de courtes répliques. L'entrée des trompettes jouant en bitonalité sur l'intervalle dissonant de seconde, accentue le caractère caustique du mouvement. Par contraste, c'est ensuite un choral majestueux qui retentit aux trompettes, trombones et tuba, avec un écho aux cors. Il précède la réexposition dans laquelle les instruments interviennent à présent par trois ou par quatre. Les trompettes dominent le dernier volet, sur fond de *glissandi* de harpes, et l'intensité retombe, laissant la caisse claire conclure le mouvement comme elle l'avait amorcé.

L'élégie centrale, *andante non troppo*, est unanimement reconnue comme le sommet d'inspiration de l'œuvre. Son climat dominant est nocturne, inquiétant, voire fantastique. Elle débute dans les ténèbres de l'extrême grave sur un motif qui s'apparente à celui du début du premier mouvement. Un échange de rapides guirlandes d'arpèges entre clarinettes et flûtes orne une phrase lancinante au hautbois. Un mouvement de reptation à l'ensemble des bois, bientôt avivé de signaux d'appel, mène à une soudaine explosion de violence dominée par les cuivres. Cet épisode visionnaire évolue vers un *diminuendo* avec des frémissements de notes conjointes, qui conduit à la partie centrale *poco agitato, mosso* du mouvement. Des trémolos de cordes avec sourdine sont suivis de phrases à l'unisson au groupe des bois, ponctuées d'accords secs et cuivrés. Le climax, d'une grande tension sonore et dramatique, en rythmes pointés, est essentiellement centré dans le registre supérieur de l'orchestre. Le retour au grave du début et aux ornements arpégés conduit à une *coda* où de clairs accords en mode majeur apportent une sérénité inattendue. Dans les dernières mesures, la petite flûte fait entendre un trille évanescent.

Le quatrième mouvement, *Intermezzo interrotto, Allegretto*, est le second scherzo de l'œuvre. Assez bref (moins de cinq minutes de durée), il est fortement connoté folklore avec ses rythmes irréguliers, suscitant des changements constants de mesures (2/4, 5/8). L'instrumentation en est plutôt légère, et l'on pourrait le qualifier de « mouvement de demi-caractère » sans l'allusion explicite à un contexte d'actualité : une citation à la clarinette du thème de l'invasion de la septième symphonie « *Leningrad* » de Chostakovitch rappelle la guerre et donne à la tragédie sa part de grotesque en l'accolant à une citation de *La Veuve joyeuse* de Lehár. Un ricanement de trilles confirme l'ambiguïté horrible-risible de ces deux références avant la réexposition et une cadence de flûte qui mène à une *coda* laconique.

Le finale est le mouvement le plus dense et le plus complexe, que ce soit par la forme, l'écriture ou l'instrumentation. Un thème en appel aux cors lance un fourmillement de cordes *presto*, qui s'intensifie jusqu'à une violence marquée par des chocs rythmiques. Mais ici encore, les contrastes sont nombreux et un voilement à la flûte sur des accords de harpe aménage une phase d'éclaircie dans laquelle les bois dominent. L'énergie ne tarde pas à retrouver ses droits, jusqu'à une nouvelle phase d'acharnement, dans un roulement obstiné de doubles croches. Débute alors une grande partie développement qui reprend la sonnerie du début fuguée, aménage un *poco piu mosso* allégé et transparent, corsé d'un moment de pur folklore, avant un nouvel épisode où Bartók donne libre cours à sa science du contrepoint. Un sommet éclatant à tout l'orchestre est suivi d'une détente aérienne, spirituelle, qui sert à « reprendre son souffle » avant une nouvelle démonstration d'ingéniosité d'écriture. La réexposition fait revenir la course des doubles croches, culmine rapidement, s'apaise dans un *tranquillo* contemplatif, puis relance un *presto* où l'élan des cordes soutient la structure rythmée des cuivres. Bartók a retouché après coup la *coda*, la trouvant trop brève et lui adjoignant une vingtaine de mesures, variante qui est usuellement adoptée depuis.

André Lischke

TEDI PAPAVERAMI

- 1982 REPÉRÉ PAR LE FLÛTISTE ALAIN MARION EN ALBANIE OÙ IL ÉTUDIAIT LE VIOLON AVEC SON PÈRE, IL ARRIVE EN FRANCE À L'ÂGE DE ONZE ANS ET INTÈGRE LE CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS.
- 1986 LA FRANCE LUI ACCORDE L'ASILE POLITIQUE.
- 1993 IL REMPORTE LE PREMIER PRIX DU CONCOURS INTERNATIONAL DE VIOLON SARASATE À PAMPELUNE.
- 2000 LES ÉDITIONS FAYARD L'ENGAGENT EN TANT QUE TRADUCTEUR EN FRANÇAIS DE L'AUTEUR ALBANAIS ISMAIL KADARÉ.
- 2008 IL EST NOMMÉ PROFESSEUR DE VIOLON À LA HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE GENÈVE.
- 2013 PUBLICATION PAR LES ÉDITIONS ROBERT LAFFONT DE SON RÉCIT *FUGUE POUR VIOLON SEUL*, RELATANT SES JEUNES ANNÉES EN ALBANIE COMMUNISTE ET SON DIFFICILE PASSAGE À L'OUEST.
- 2014 LES REVUES *DIAPASON* ET *CLASSICA RÉPERTOIRE* LUI DÉCERNENT LE DIAPASON D'OR ET LE CHOC DE L'ANNÉE POUR SON ENREGISTREMENT DES SIX SONATES D'YSAÏE.

EMMANUEL KRIVINE

- 1947 NAISSANCE À GRENOBLE.
- 1953 COMMENCE LE VIOLON.
- 1960 CONSERVATOIRE DE PARIS.
- 1965 RENCONTRE AVEC KARL BÖHM À SALZBOURG.
- 1975-1983 CHEF INVITÉ PERMANENT DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE.
- 1987-2000 DIRECTEUR MUSICAL DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE LYON.
- 2004 FONDE LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE, ORCHESTRE SUR INSTRUMENTS D'ÉPOQUE.
- 2006-2015 DIRECTEUR MUSICAL DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG

- 1933 CRÉATION DE L'ORCHESTRE DE RADIO LUXEMBOURG (*RTL*). DÈS LES PREMIÈRES ANNÉES, COLLABORATIONS AVEC, ENTRE AUTRES, PIATIGORSKY, RUBINSTEIN, THIBAUD, RICHARD STRAUSS.
- 1937 « UN DES MEILLEURS ORCHESTRES DE RADIO D'EUROPE » (*NEW YORK TIMES*).
- 1938 BÉLA BARTÓK TRAVAILLE INTENSÉMENT AVEC L'ORCHESTRE ET SON AMI HENRI PENSIS, PREMIER DIRECTEUR MUSICAL (1933-1958).
- 1960-1980 « PÉRIODE FRANÇAISE » AVEC 501 CONCERTS ET DE NOMBREUX ENREGISTREMENT SOUS LA DIRECTION DU DIRECTEUR MUSICAL LOUIS DE FROMENT.
- 1967 OLIVIER MESSIAEN, « ÉMU AUX LARMES PAR LA BRILLANCE ET LA MERVEILLEUSE MUSICALITÉ », DÉBUTE UNE COLLABORATION DE DIX ANS AVEC L'ORCHESTRE.
- 1980-1996 « PÉRIODE VIENNOISE » SOUS LA DIRECTION DU DIRECTEUR MUSICAL LEOPOLD HAGER ; COLLABORATIONS NOTAMMENT AVEC ELIAHU INBAL, PAAVO JÄRVI, MSTISLAV ROSTROPOVICH...
- 1996 SÉPARATION D'AVEC LA RTL ET NOUVEAU DÉPART EN TANT QU'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG AVEC, ENTRE AUTRES, DES PRODUCTIONS DISCOGRAPHIQUES DÉFRAYANT LA CHRONIQUE, TELLE L'INTÉGRALE DE L'ŒUVRE POUR ORCHESTRE DE XENAKIS.
- 2005 LA SPECTACULAIRE PHILHARMONIE LUXEMBOURG DEVIENT LE LIEU DE RÉSIDENCE DE L'ORCHESTRE. LES DEUX ENTITÉS FUSIONNENT EN 2012.
- 2006-2015 SOUS L'IMPULSION DU DIRECTEUR MUSICAL EMMANUEL KRIVINE, L'OPL SE PRODUIT À LA PHILHARMONIE, DANS LA GRANDE-RÉGION ET EN TOURNÉE DANS DES PROGRAMMES AUSSI RICHES QUE VARIÉS TELS QUE CINÉ-CONCERTS, PRODUCTIONS POUR ENFANTS ET JEUNE PUBLIC, PRODUCTIONS LYRIQUES PARMİ BIEN D'AUTRES. « UN ORCHESTRE CLAIR ET ÉLÉGANT, D'UNE BELLE PALETTE DE COULEURS » (*LE FIGARO*).

BARTÓK: VIOLIN CONCERTO NO.2, CONCERTO FOR ORCHESTRA

A leading figure of the music of the first half of the twentieth century, Béla Bartók, born at Nagyszentmiklós in Hungary (now Sânnicolau Mare in Romania) on 25 March 1881, is best remembered for his instrumental works: the piano music, the string quartets, the concertos, the orchestral compositions. His music, harsh, robust, angular, frequently superimposing several layers of sound according to contrapuntal principles, is also capable of producing broad melodic lines, and is constantly studded with intonations and folk rhythms from central Europe, to the scientific study of which the composer devoted much time and effort in collaboration with his compatriot and friend Zoltán Kodály.

Like his three piano concertos, Bartók's great **Violin Concerto no.2**, written in 1937-38, occupies a central place in the twentieth-century repertory for its solo instrument, alongside Alban Berg's Concerto 'To the memory of an angel' of three years earlier. It was long thought to be his only contribution to the genre, until the discovery of an early violin concerto by Bartók in 1960, after which it quite naturally became his no.2. The work is dedicated to Zoltán Székely, who commissioned it and gave its first performance at the Amsterdam Concertgebouw on 23 March 1939 under the direction of Willem Mengelberg. It subsequently benefited especially from the memorable interpretations of Yehudi Menuhin conducted by Wilhelm Furtwängler.

Although Bartók's music is to a large extent emancipated from the laws of tonality, the opening Allegro non troppo begins with chords of B major on the harp. The violin enters with a broad, ardent melody, flecked with syncopations, in a distinctly Hungarian-Gypsy style. The element of virtuosity soon makes its presence felt with ascending scalar runs and

pirouettes. The orchestra then takes up the theme. A transition leads, at the end of a brilliant rising passage, to a second theme. It has frequently been observed that this uses all twelve notes of the chromatic scale, and its structure in broken lines gives it a kinship with the 'series' of the Viennese Second School, even though Bartók always kept his distance from the latter. It marks the beginning of an intensely lyrical episode in which the soloist in his high register engages in dialogue with the woodwind of the orchestra. A violent outburst from the orchestra launches the development section. There is no lack of contrast here; a fiercely energetic orchestral section again gives way to contemplation, with the harp returning to support the soloist. The long *pianissimo* phrases in conjunct triplets suddenly pitch into a *Vivace* marked by fanfares and side-drum beats. The initial theme recurs in the orchestra, which now ushers the soloist into the recapitulation. Among the instrumental timbres heard here is that of the celesta, combined with the harp. The fairly brief recapitulation presents the main themes once more and involves both a heightening of the virtuoso demands of the solo part and a contraction of all the sound material. At one point the score indicates that the violin is to play quartertones between the notes C sharp, D, and E flat. Then comes the solo cadenza, in which Bartók bows to tradition by providing a demonstration of the various resources of the instrument and the performer – bariolages, trills, double- and triple-stopping, two-part counterpoint. Such feats are further displayed in a vigorous, dancelike coda, which ends on the tonic note of the movement, B.

The slow movement, *Andante tranquillo*, is written in the form of a theme and variations – indeed, this was the form Bartók initially planned for the concerto as a whole. The long elegiac, dreamy violin melody shows that he had not totally broken his links with post-Romanticism. As in certain passages of the preceding movement, one notes from time to time the presence of the harp coupled with the celesta. The variations are of great diversity, spicing the texture with dense chromaticisms, then raw dissonances, launching the soloist on passages of double-stopped chords, then series of trills and buzzing motifs. An episode marked *Allegro scherzando*

unleashes a wild, grotesque energy. The final bars, *pianissimo*, set three solo violas from the orchestra in counterpoint with the violin.

The finale, *Allegro molto*, possesses the unusual feature of reverting to the two principal themes of the opening movement in differentiated but still easily identifiable forms. The first theme retains the outline of its intervals and its Gypsy character. Here sheer virtuosity is highlighted as much as in the first movement, if not more so. The dizzying triplet motion in the solo part is punctuated by the orchestra, which subsequently takes over the theme. A contrast arrives with the triangle and the cymbal, scraped 'with the blade of a pen-knife on the edge' (as indicated in the score): this marks the reappearance of the 'twelve-note' theme from the first movement, again somewhat transformed. A gradual intensification (*Risoluto*) gives equal weight to the soloist and the orchestra, which acquires a force in which we recognise the 'barbaro' aspect of Bartók, bursting forth on the brass against stamping double stops in the violin. The movement again passes through a phase of lyricism (with the harp, and the violin ethereal at the very top of its upper register), before a final episode reintroduces the folkloric vein with a new motif in the brass. After a long virtuoso passage on the violin that acts as a cadenza, the first theme, in the woodwind, inaugurates the coda, where the soloist is called on to provide the ultimate proof of his velocity and endurance.

In 1940, fleeing the spread of Nazism, Bartók emigrated to the United States. His last years, sapped by leukaemia, were difficult. Nevertheless, he benefited from the support of the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) and was commissioned by the Russian conductor Serge Koussevitzky, music director of the Boston Symphony Orchestra, to write what was to be his last completed score: the **Concerto for Orchestra**. Its composition occupied the period between August and October 1943, and the premiere took place on 1 December 1944 at Carnegie Hall in New York under the direction of Koussevitzky. The immediate success of the

Concerto was to be the final joy of its composer, who died in New York less than a year later, on 16 September 1945.

The idea of the Concerto for Orchestra, which consists in throwing into relief various sections or groups of timbres from within the ensemble, is rooted in the Baroque concerto grosso and the *symphonie concertante* of the eighteenth century. The overall architecture, in five movements, corresponds to an 'arch' form: the two outer movements are the most extended; two scherzos come in second and fourth place, while a slow movement (*Elegia*) occupies the central position.

The first movement begins with a long introduction, *Andante non troppo*, in the lower strings, on intervals of a fourth, enlivened by chattering flute motifs, then fanfares from the trumpets. A crescendo traversed by rising figures and accompanied by an *accelerando* leads to an *Allegro vivace* with an animated, angular, tormented theme. From this point on, all the rest of the movement will conform to an alternating pattern of tension and relaxation. A *Tranquillo* episode features a second, pastoral theme on the oboe, followed by the bright timbres of the orchestra (harp, clarinets, flutes, divided violins). A violent outburst brings the theme of the *Allegro vivace* surging back in the trumpet over rising string and woodwind scales; this opens the development section, which takes the theme through a number of paraphrases and variants and generates a dialogue among the woodwind instruments, after which the movement comes to a climax involving the complete brass section in a glittering, tightly argued exchange. The return of the pastoral motif, on the clarinet this time, with echoes in the lower registers, precedes the powerful and abrupt final crescendo.

Not without a certain humour, Bartók gave the second movement, *Allegro scherzando*, the title *Giuoco delle coppie* (Game of pairs). The principle on which it is built makes it easy

for the ear to follow: the phrases of the theme are played successively by two identical wind instruments. The overall character is light and sardonic, quite reminiscent of the irony of Prokofiev and Shostakovich. After an opening tattoo figure on the side drum, it is the bassoons that state the lively and flexible theme. Its subsequent incarnations feature the oboes, the clarinets, and then the flutes; the strings have an accompanying role, often playing pizzicato, or interject short phrases. The entry of the trumpets, playing in bitonality at the dissonant interval of a second, underlines the caustic character of the movement. In contrast to this, we next hear a majestic chorale resounding in the trumpets, trombones and tuba, with an echo from the horns. This precedes the reprise, in which the instruments now intervene in groups of three or four. The trumpets dominate the final section, over harp glissandi, and the intensity subsides, leaving the side drum to conclude the movement as it began.

The central *Elegia*, *Andante non troppo*, is unanimously acknowledged as the peak of the work's inspiration. Its dominant mood is nocturnal, unsettling, even fantastical. It begins in the darkness of the bottom register, on a motif related to that of the opening of the first movement. An exchange of rapid garlands of arpeggios between clarinets and flutes decorates a searing phrase on the oboe. A creeping motif in the entire woodwind section, soon enriched by call signals, leads to a sudden explosion of violence dominated by the brass. This visionary episode moves towards a diminuendo with shivering effects on adjacent notes, which ushers in the central section of the movement, *Poco agitato, mosso*. Tremolos on muted strings are followed by unison phrases in the woodwind section, punctuated by curt brassy chords. The culmination in dotted rhythms, which attains great sonorous and dramatic tension, is essentially concentrated in the upper register of the orchestra. The return to the bass register of the opening and its arpeggiated ornamentations leads to a coda on which limpid chords in the major confer unexpected serenity. In the final bars, the piccolo plays an evanescent trill.

The fourth movement, *Intermezzo interrotto*, Allegretto, is the second scherzo of the work. Relatively brief (less than five minutes long), it carries powerful connotations of folklore with its irregular rhythms, which give rise to constant changes of metre (2/4, 5/8). The scoring is generally light, and one might describe it as a movement of the ‘demi-caractère’ type were it not for the explicit allusion to current events: a quotation on the clarinet of the ‘Invasion’ theme from Shostakovich’s Seventh Symphony, the *Leningrad*, recalls the wartime context, and gives tragedy a touch of the grotesque by placing it alongside a quotation from Lehár’s *Merry Widow*. Sneering trills confirm the ambiguity of these two references, at once horrible and risible, before the reprise, and a flute cadenza ushers in a laconic coda.

The Finale is the densest and most complex movement in terms of form, compositional style, and scoring. A horn call sets off a swarming mass of strings in *Presto* tempo, which grows ever more intense until it reaches a degree of violence marked by rhythmic clashes. But here again, the contrasts are numerous, and a fluttering motif on the flute over harp chords introduces a brighter phase in which the woodwind predominate. The movement soon builds up new energy and enters a further phase of relentless fury in a swirling semiquaver ostinato. Then begins a lengthy development section, which takes up the opening horn call in fugato style and offers a lighter, transparent *Poco più mosso*, spiced with a moment of pure folklore, before a new episode in which Bartók gives free rein to his skill in counterpoint. A blaring climax for the full orchestra is followed by a passage of otherworldly, spiritual relaxation, which allows the music to ‘get its breath back’ before a new demonstration of compositional ingenuity. The recapitulation brings the racing semiquavers back, comes rapidly to a culmination, calms down in a contemplative *Tranquillo*, then launches into a further *Presto* in which the élan of the strings underpins the rhythmic structure of the brass. Bartók later revised the coda, which he found too short, and added another twenty bars or so; this variant has generally been adopted since then.

André Lischke



TEDI PAPA VRAMI

- 1982 SPOTTED BY THE FRENCH FLAUTIST ALAIN MARION IN ALBANIA, WHERE HE WAS STUDYING THE VIOLIN WITH HIS FATHER, HE ARRIVES IN FRANCE AT THE AGE OF ELEVEN AND ENTERS THE CNSMP.
- 1986 FRANCE GRANTS HIM POLITICAL ASYLUM.
- 1993 HE WINS FIRST PRIZE AT THE SARASATE INTERNATIONAL VIOLIN COMPETITION IN PAMPLONA.
- 2000 THE PUBLISHER FAYARD ENGAGES HIM AS FRENCH TRANSLATOR OF THE ALBANIAN WRITER ISMAIL KADARE.
- 2008 HE IS APPOINTED PROFESSOR OF VIOLIN AT THE HAUTE ECOLE DE MUSIQUE IN GENEVA.
- 2013 ROBERT LAFFONT PUBLISHES HIS BOOK *FUGUE POUR VIOLON SEUL*, RECOUNTING HIS EARLY YEARS IN COMMUNIST ALBANIA AND HIS DIFFICULT MOVE TO THE WEST.
- 2014 THE MAGAZINES *DIAPASON* AND *CLASSICA RÉPERTOIRE* AWARD HIM THEIR DIAPASON D'OR AND CHOC OF THE YEAR FOR HIS RECORDING OF THE SIX SONATAS OF YSAÏE.

EMMANUEL KRIVINE

- 1947 BORN IN GRENOBLE.
- 1953 STARTS TO STUDY THE VIOLIN.
- 1960 ENTERS THE PARIS CONSERVATOIRE.
- 1965 MEETS KARL BÖHM IN SALZBURG.
- 1975-1983 PERMANENT GUEST CONDUCTOR OF THE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE.
- 1987-2000 MUSIC DIRECTOR OF THE ORCHESTRE NATIONAL DE LYON.
- 2004 FOUNDS THE PERIOD-INSTRUMENT ORCHESTRA LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE.
- 2006-2015 MUSIC DIRECTOR OF THE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG.
- 2014 APPOINTED PRINCIPAL GUEST CONDUCTOR OF THE SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA.

THE ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG

- 1933 CREATION OF THE ORCHESTRE DE RADIO LUXEMBOURG (RTL), WHICH AT ONCE BEGINS TO WORK WITH ARTISTS LIKE PIATIGORSKY, RUBINSTEIN, THIBAUD, RICHARD STRAUSS.
- 1937 'ONE OF THE FINEST EUROPEAN RADIO ORCHESTRAS' (NEW YORK TIMES).
- 1938 BÉLA BARTÓK WORKS INTENSIVELY WITH THE ORCHESTRA AND ITS FIRST MUSIC DIRECTOR (1933-58), HIS FRIEND HENRI PENSIS.
- 1960-1980 'FRENCH PERIOD' WITH 501 CONCERTS AND NUMEROUS RECORDINGS UNDER THE MUSIC DIRECTOR LOUIS DE FROMENT.
- 1967 OLIVIER MESSIAEN, 'MOVED TO TEARS BY ITS BRILLIANCE AND MARVELLOUS MUSICALITY', STARTS A TEN-YEAR COLLABORATION WITH THE ORCHESTRA.
- 1980-1996 'VIENNESE PERIOD' UNDER THE MUSIC DIRECTOR LEOPOLD HAGER AND COLLABORATIONS WITH SUCH CONDUCTORS AS ELIAHU INBAL, PAAVO JÄRVI, MSTISLAV ROSTROPOVICH.
- 1996 SEPARATION FROM RTL AND RELAUNCH AS ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG, WITH SUCH ACCLAIMED RECORDINGS AS THE COMPLETE ORCHESTRAL WORKS OF XENAKIS.
- 2005 THE SPECTACULAR PHILHARMONIE LUXEMBOURG BECOMES THE ORCHESTRA'S PLACE OF RESIDENCE. THE TWO INSTITUTIONS MERGE IN 2012.
- 2006-2015 UNDER THE AEGIS OF THE MUSIC DIRECTOR EMMANUEL KRIVINE, THE OPL APPEARS AT THE PHILHARMONIE, IN THE GREATER REGION OF THE DUCHY, AND ON TOUR, IN PROGRAMMES AT ONCE RICH AND VARIED, INCLUDING CINE-CONCERTS, PRODUCTIONS FOR CHILDREN AND YOUNG AUDIENCES, AND OPERATIC PRODUCTIONS, AMONG MANY OTHERS – 'A LIMPID, ELEGANT ORCHESTRA, WITH A FINE PALETTE OF COLOURS' (LE FIGARO).



BÉLA BARTÓK

VIOLINKONZERT NR. 2/ KONZERT FÜR ORCHESTER

Béla Bartók, einer der bedeutendsten Vertreter der musikalischen Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wurde am 25. März 1881 im damals ungarischen Nagyszentmiklós (zu Deutsch: Großsanktnikolaus; die Stadt gehört heute unter dem Namen Sânnicolau Mare zu Rumänien. Anm. d. Ü.) geboren; er ist der Nachwelt vor allem durch seine Instrumentalwerke bekannt, so etwa für Klavier, ebenso durch seine Streichquartette, Konzerte sowie andere Orchesterkompositionen. Seine harte, robuste und sperrige Musik, mit häufiger Überlagerung verschiedener Klangebene nach den Prinzipien des Kontrapunktes, weist auch äußerst melodische Züge auf; sie ist ständig eingebettet in Rhythmen und Intonationen der Volksmusik Mitteleuropas, die der Komponist gründlich musikwissenschaftlich untersucht hatte, in Zusammenarbeit mit seinem Freund und Landsmann Zoltán Kodály.

Neben Bartóks drei Klavierkonzerten nimmt das große **Violinkonzert Nr. 2 Sz 112/BB 117** aus den Jahren 1937/1938 einen zentralen Platz bei den Kompositionen für Violine im 20. Jahrhundert ein, ebenso wie Alban Bergs drei Jahre zuvor entstandenes, „Dem Andenken eines Engels“ gewidmetes Violinkonzert. Hier sollte daran erinnert werden, dass Bartóks Violinkonzert lange als Einzelwerk in seiner Gattung galt, bis zur Entdeckung im Jahre 1960 eines Konzertes für Violine aus der Jugendzeit des Komponisten; daraufhin wurde das erstgenannte natürlich zum Violinkonzert Nr. 2. Dieses ist seinem Auftraggeber Zoltán Székely zugeeignet, der es am 23. März 1939 im Amsterdamer Concertgebouw unter der Leitung von Willem Mengelberg uraufführte. In Erinnerung geblieben sind insbesondere die bemerkenswerten Interpretationen durch Yehudi Menuhin, unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler. Obwohl sich Bartóks Musik weitgehend von den Gesetzen der Tonalität losgelöst hat, beginnt der

erste Satz Allegro non troppo mit H-Dur-Akkorden in der Harfe. Die Solovioline ihrerseits wird mit einer breit angelegten und lyrischen, mit Synkopen durchsetzten Melodie eingeführt, deutlich im Stile der ungarischen Zigeunermusik. Die Virtuosität macht sich schnell mit raschen Skalen-Läufen und ebensolchen Kehrtwendungen geltend. Das Thema wird dann vom Orchester aufgenommen. Ein Übergang führt nach einem Strom aufsteigender Passagen zu einem zweiten Thema. Es wurde schon oft bemerkt, dass Bartók in seinem Violinkonzert die komplette chromatische Scala mit zwölf Tönen verwendet und dieses daher in seiner Struktur mit gebrochenen Linien den „Reihen“ der „Neuen Wiener Schule“ ähnelt, von der sich Bartók jedoch immer distanziert hat. Dies ist der Beginn einer zutiefst lyrischen Episode, in der das hohe Register der Sologeige im Dialog mit den Holzbläsern des Orchesters steht. Ein heftiger Schlag des Orchesters startet die Durchführung. Es mangelt nicht an Kontrasten; eine Orchester-Passage voll heftiger Energie lässt neuen Raum für Kontemplation, bei der die Harfe die Sologeige unterstützt. Die langen Phrasen im Pianissimo mit Triolen gekoppelter Noten verwandeln sich urplötzlich in ein von Schmettern und Schlägen auf der kleinen Trommel gekennzeichnetes Vivace. Das Anfangsthema kehrt im Orchester zurück, das nun die Sologeige bis zur Reprise trägt. Unter den Instrumentalfarben ist hier die mit der Harfe kombinierte Celesta zu vernehmen. Die relativ kurze Reprise bringt erneut die Hauptthemen zu Gehör und führt zu einer Intensivierung der virtuoson Anforderungen des Soloparts, wie auch gleichzeitig zu einer Verdichtung des gesamten Klangmaterials. An einer Stelle gibt die Partitur bei der Sologeige das Spielen von Vierteltönen zwischen cis, d und es vor. Darauf folgt die Solokadenz, bei der Bartók der Tradition huldigt, indem er die verschiedenen, dem Instrument und dem Interpreten zur Verfügung stehenden Mittel demonstriert, wie etwa Bariolages, getrillerte Noten, Doppel- und Tripelgriffe, zweistimmigen Kontrapunkt, alles violinistische „Kunststücke“, die noch weitergeführt werden in einer kräftigen Coda mit tänzerischem Habitus, die auf dem Grundton h des Satzes endet. Der langsame Satz Andante tranquillo ist ein Variationssatz, in dieser Form wollte Bartók ursprünglich das ganze Konzert gestalten. Die lange, elegische und verträumte Melodie der Sologeige belegt, dass er nicht vollständig mit der Spätromantik abgeschlossen hatte. Wie in einigen Passagen des vorangehenden Satzes vernimmt man ab und an deutlich Harfe und Celesta. Die Variationen sind von großer Vielfalt,

mit dichter Chromatik wird die Komplexität der Komposition noch verstärkt, wobei die Sologeige eine Abfolge von Doppelgriffen sowie auch eine Reihe von Trillern und sirrenden Passagen bewältigen muss. Eine mit Allegro scherzando bezeichnete Episode setzt eine groteske und rasende Verve frei. Die letzten Takte im Pianissimo gesellen der Violine drei Solo-Bratschen aus dem Orchester kontrapunktisch hinzu.

Die Besonderheit des abschließenden Allegro molto liegt in der zwar jeweils unterschiedlichen, aber doch deutlich erkennbaren Reprise der beiden Hauptthemen des ersten Satzes. Das erste behält gut die Umrisse seiner Intervalle sowie den Zigeunermusik-Charakter. Ebenso sehr oder sogar noch mehr als im ersten Satz wird die beabsichtigte Virtuosität in den Vordergrund gestellt. Die schwindelerregende Bewegung der Triolen bei der Sologeige wird vom Orchester unterstrichen, welches dann das Thema wieder aufgreift. Der Kontrast wird durch die Triangel und das, wie es in der Partitur steht, „mit der Klinge eines Taschenmessers am Rande“ angeschabte Becken erzeugt: Dies bedeutet die Wiederkehr des hier auch etwas veränderten „Zwölftonmusik“-Themas des ersten Satzes. Eine schrittweise Intensivierung (Risoluto) gilt gleichermaßen für Sologeige und Orchester, welches eine Kraft entwickelt, in dem der „Barbaro“-Aspekt der Musik Bartóks aufscheint, und zwar am deutlichsten bei den Blechbläsern, über rhythmisch klopfenden Doppelgriffen auf der Geige. Der Satz durchlebt noch eine lyrische Phase (mit Harfe sowie zart-vergeistigter Solovioline an der Grenze ihres hohen Registers), bevor die letzte Episode das folkloristische Element mit einem neuen Motiv in den Blechbläsern zurückbringt. Nach einer groß angelegten Violinenpassage, die sozusagen die Solokadenz bildet, beginnen die Holzbläser die Coda mit dem ersten Thema, bei dem die Sologeige noch den endgültigen Beweis für ihre Schnelligkeit und Ausdauer liefern muss.

1940 ergriff Bartók die Flucht vor den Nazis und emigrierte in die Vereinigten Staaten. Die letzten Lebensjahre des von der Leukämieerkrankung gezeichneten Komponisten waren bitter. Allerdings wurde er vom Verband der amerikanischen Komponisten unterstützt und erhielt zudem von dem russischen Dirigenten Serge Koussevitzky, dem Leiter des „Boston Symphony Orchestra“, den Auftrag für sein letztes

vollendetes Werk, das „**Konzert für Orchester**“ **Sz 116/BB 123**. Seine Komposition entstand zwischen August und Oktober 1943, und die Uraufführung fand am 1. Dezember 1944 in der New Yorker Carnegie Hall unter der Leitung des Auftraggebers statt. Der sofortige Erfolg des Konzerts war die letzte, große Freude des Komponisten, der knapp ein Jahr danach am 16. September 1945 in New York verstarb.

Die Idee zu dem „Konzert für Orchester“, bei dem verschiedene Instrumenten- oder Stimmgruppen des Orchesters besonders herausgestellt werden, geht zurück auf das barocke Concerto grosso und die Sinfonia concertante im 18. Jahrhundert. Die Gesamtstruktur in fünf Sätzen entspricht einer „bogenförmigen“ Architektur, bei der die beiden Ecksätze am längsten sind; dann befinden sich an zweiter und vierter Position zwei Scherzi, während ein langsamer Satz („Elegia“) den Mittelteil einnimmt.

Der erste Satz beginnt mit einer langen Einleitung, Andante non troppo, der tiefen Streicher, über Quarten-Intervallen, die belebt werden durch Höhenflüge der Flöten sowie durch Trompetensignale. Ein Crescendo mit Aufwärtsbewegungen im Accelerando mündet in ein Allegro vivace mit einem nervösen, verwinkelten und gequälten Thema. Von dort ab folgt der Rest des Satzes einem Wechsel von Spannung und Entspannung. Eine Tranquillo-Episode bringt ein zweites Thema mit einem Hirtenmotiv bei der Oboe zu Gehör, dem helle Orchestertimbres folgen (Harfe, Klarinetten, Flöten, geteilte Violinen). Auch hier lässt ein heftiger Gewaltausbruch das Thema des Allegros auf die Trompete übergehen, mit schnellen Läufen bei den Streichern und den Holzbläsern; es ist der Durchführungsteil, der diverse Paraphrasen und Variationen durchläuft und zu einem Dialog innerhalb der Holzbläsergruppe führt, danach kulminiert der Satz in der gesamten Blechbläsergruppe in einem dichten und strahlenden Meinungsaustausch. Die Rückkehr des Hirtenmotivs, diesmal bei der Klarinette, mit Anklängen im tiefen Register, geht dem mächtigen und abrupten finalen Crescendo voraus.

Der zweite Satz, Allegro scherzando, wurde von Bartók humorvoll als „Giuoco delle coppie“ (Spiel der Paare) betitelt. Das Prinzip, auf dem es beruht, macht das Hören umso einfacher:

Das Thema wird nacheinander von zwei identischen Blasinstrumenten gespielt. Das Ganze trägt einen leichten, spöttischen Charakter, und erinnert eher an das Ironische bei Prokofjew und Schostakowitsch. Die Fagotte exponieren das Thema, nach der Einleitung durch die kleine Trommel, geschmeidig und glatt. Danach setzen im Verlauf die Oboen, Klarinetten und auch die Flöten ein; die Streicher beschränken sich auf die Begleitung, oft im Pizzicato oder in Form kurzer Entgegnungen. Die Trompeten setzen bitonal mit einem dissonanten Sekundenintervall ein und verstärken auf diese Weise den „bissigen“ Charakter des Satzes. Im Gegensatz dazu erklingt dann ein majestätischer Choral mit Trompeten, Posaunen und Tuba sowie einem Echo in den Hörnern. Er geht der Reprise voran, in der die Instrumente nun in Dreier- oder Vierergruppen mitspielen. Die Trompeten dominieren den letzten Teil inmitten von Harfen-Glissandi, die Intensität nimmt ab, und die kleine Trommel beschließt den Satz, wie sie ihn begonnen hatte.

Die „Elegia“ im Mittelteil, *Andante non troppo*, gilt einstimmig als der Gipfel der Inspiration für das gesamte Werk. Die nächtlich anmutende Atmosphäre wirkt beunruhigend und sogar fantastisch. Die „Elegia“ beginnt in der Finsternis der äußersten Tiefe, mit einem dem des ersten Satzes ähnelnden Motiv. Ein Austausch von schnellen Arpeggioläufen zwischen Klarinetten und Flöten schmückt eine eindringliche Phrase bei der Oboe. Eine schleichende, bald durch Rufsignale angefachte Bewegung im gesamten Holz führt hauptsächlich bei den Blechbläsern zu einem plötzlichen Ausbruch von Gewalt. Diese visionäre Episode entwickelt sich hin zu einem *Diminuendo* mit bebenden, gekoppelten Noten, das zu dem Mittelteil, *Poco agitato, mosso*, des Satzes hinführt. Tremolos der Streichinstrumente mit Dämpfern folgen nur von trockenen und metallischen Akkorden unterbrochene Unisono-Passagen bei den Holzbläsern. Der Höhepunkt, voll großartiger und dramatischer Spannung, mit punktierten Rhythmen, ist vor allem im hohen Register des Orchesters zentriert. Die Rückkehr zu den Tiefen des Beginns und zur Arpeggio-Ornamentik führt zu einer Coda, in der helle Dur-Akkorde eine unerwartete Gelöstheit erzeugen, wobei in den letzten Takten in der Piccoloflöte ein verhauchender Triller erklingt. Der vierte Satz, *Intermezzo interrotto* („unterbrochenes Zwischenspiel“), *Allegretto*, enthält das zweite Scherzo des Werkes. Er ist eher knapp gehalten (unter fünf Minuten Spieldauer) und bietet mit seinen

unregelmäßigen Rhythmen und damit verbundenen ständigen Taktwechseln stark folkloristische Anklänge. Die Instrumentierung ist eher leicht; man könnte das Ganze als „Demi-caractère-Satz“ bezeichnen, ohne explizite Anspielung auf einen aktuellen Zusammenhang. Ein Zitat aus Dmitri Schostakowitschs „Leningrader“ Sinfonie Nr. 7 erinnert an den Krieg; es verleiht der Tragödie einen grotesken Anstrich, da Schostakowitsch hier seinerseits das *Lied Da geh ich zu Maxim* aus Franz Lehárs Operette „Die lustige Witwe“ zitiert. Höhnische Triller bestätigen die schrecklich-lächerliche Zweideutigkeit dieser beiden Anspielungen vor der Reprise und einer Flötenkadenz, die zu einer lakonischen Coda führt.

Das Finale ist der dichteste und komplexeste Satz des „Konzertes für Orchester“, sowohl in seiner Form als auch der Kompositionsweise oder auch der Instrumentierung. Ein Thema der Hörner löst ein wirbelndes Presto bei den Streichern aus, das sich bis zu einer durch rhythmische Schläge gekennzeichneten Heftigkeit intensiviert. Aber auch hier sind die Kontraste vielfältig und ein „Flattern“ der Flöte über Harfenakkorden bringt etwas Helligkeit in diese Phase, in der die Holzbläser dominieren. Die Energie erlangt bald wieder Oberhand bis zu einer neuen Phase der Verbissenheit, in einem hartnäckigen Wirbel mit Sechzehntelnoten. So beginnt ein großer Durchführungsabschnitt, der das Feuerwerk des fugierten Anfanges wiederaufnimmt sowie eine schlanke und transparente, mit volkstümlichen Melodien gewürzte Poco-piu-mosso-Sequenz darbietet, vor einer neuen Episode, in der Bartók seiner Kenntnis des Kontrapunktes freien Lauf lässt. Einem strahlenden Höhepunkt im ganzen Orchester folgt eine luftige und spirituelle Entspannung, sozusagen ein „Atemholen“ vor einer erneuten Demonstration des musikalischen Einfallsreichtums des Komponisten. Die Reprise bringt den Wettlauf der Sechzehntelnoten zurück, sie steigt schnell an zum Höhepunkt, bevor sie in ein kontemplatives Tranquillo mündet; anschließend geht es weiter mit einem Presto, in dem der Schwung der Streicher die rhythmische Struktur der Blechbläser unterstützt. Bartók überarbeitete später die Coda, die er für zu kurz hielt, und fügte ihr etwa zwanzig Takte hinzu; diese Fassung wird in der Regel heutzutage aufgeführt.

André Lischke

TEDI PAPA VRAMI

- 1982 DER FLÖTIST ALAIN MARION WIRD IN ALBANIEN AUF TEDI PAPA VRAMI AUFMERKSAM, DER DORT VON SEINEM VATER AUF DER VIOLINE UNTERRICHTET WIRD. DER JUNGE GEIGENVIRTUOSE SIEDELT ANSCHLIESSEND MIT ELF JAHREN NACH FRANKREICH ÜBER UND NIMMT EIN MUSIKSTUDIUM AM PARISER CONSERVATOIRE SUPÉRIEUR CNSMP AUF.
- 1986 FRANKREICH GEWÄHRT DEM KÜNSTLER POLITISCHES ASYL.
- 1993 ERSTER PREIS BEIM INTERNATIONALEN GEIGENWETTBEWERB „PABLO SARASATE“ IN PAMPLONA.
- 2000 ÜBERTRAGUNG INS FRANZÖSISCHE DER WERKE DES ALBANISCHEN SCHRIFTSTELLERS ISMAIL KADARE FÜR DEN PARISER VERLAG ÉDITIONS FAYARD.
- SEIT 2008 HAT TEDI PAPA VRAMI AN DER GENFER HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE EINE GEIGENPROFESSUR INNE.
- 2013 DER FRANZÖSISCHE VERLAG ROBERT LAFFONT VERÖFFENTLICHT PAPA VRAMIS AUTOBIOGRAPHIE „FUGUE POUR VIOLON SEUL“ (FUGE/FLUCHT* FÜR SOLO-VIOLINE), IN DER DER MUSIKER SEINE ERSTEN LEBENSJAHRE IM KOMMUNISTISCHEN ALBANIEN BESCHREIBT SOWIE SEINE SCHWIERIGE ÜBERSIEDLUNG IN DEN WESTEN.
- 2014 PAPA VRAMI WIRD FÜR SEINE EINSPIELUNG DER SECHS SONATEN FÜR VIOLINE SOLO OP. 27 VON EUGÈNE YSAÏE VON DEN FRANZÖSISCHEN FACHZEITSCHRIFTEN *DIAPASON* UND *CLASSICA RÉPERTOIRE* MIT DEN JEWEILS HÖCHSTEN AUSZEICHNUNGEN BEDACHT (DIAPASON D'OR SOWIE CHOC DE L'ANNÉE).
- * WORTSPIEL IM FRANZÖSISCHEN HIER, DA „FUGUE“ SOWOHL „FUGE“ ALS AUCH „FLUCHT“ BEDEUTET. ANM. D. Ü.

EMMANUEL KRIVINE

- 1947 IN GRENOBLE GEBOREN.
- 1953 ERSTER VIOLINUNTERRICHT.
- 1960 CONSERVATOIRE DE PARIS.
- 1965 BEGEGNUNG MIT KARL BÖHM IN SALZBURG.
- 1975-1983 STÄNDIGER GASTDIRIGENT DES ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE.
- 1987-2000 CHEFDIRIGENT DES ORCHESTRE NATIONAL DE LYON.
- 2004 GRÜNDUNG DES ORCHESTERS „LA CHAMBRE PHILHARMONIQUE“;
(INTERPRETATION AUF ORIGINALINSTRUMENTEN DER JEWEILIGEN EPOCHE).
- 2006-2015 CHEFDIRIGENT DES ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG.
- 2014 ERNENNUNG ZUM PRINCIPAL GUEST CONDUCTOR DES SCOTTISH CHAMBER ORCHESTRA.

DAS ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG

- 1933 GRÜNDUNG DES ORCHESTERS VON RADIO LUXEMBOURG, DAS SCHON BALD MIT PIATIGORSKY, RUBINSTEIN, THIBAUD, RICHARD STRAUSS U.V.A. ZUSAMMENARBEITET.
- 1937 “EINES DER BESTEN EUROPÄISCHEN RUNDFUNKORCHESTER” (*NEW YORK TIMES*).
- 1938 BÉLA BARTÓK ARBEITET INTENSIV MIT DEM ORCHESTER UND SEINEM FREUND HENRI PENSIS ZUSAMMEN, DEM ERSTEN CHEFDIRIGENTEN (1933-1958).
- 1960-1980 “FRANZÖSISCHE PERIODE” MIT 501 KONZERTEN UND ZAHLREICHEN AUFNAHMEN UNTER CHEFDIRIGENT LOUIS DE FROMENT.
- 1967 OLIVIER MESSIAEN, „ZU TRÄNEN GERÜHRT DURCH DIE BRILLANZ UND WUNDERVOLLE MUSIKALITÄT“, BEGINNT EINE JAHRZEHNTELANGE ZUSAMMENARBEIT MIT DEM ORCHESTER.
- 1980-1996 “WIENER PERIODE” UNTER CHEFDIRIGENT LEOPOLD HAGER, DANEBEN ZUSAMMENARBEIT MIT ELIAHU INBAL, PAAVO JÄRVI, MSTISLAV ROSTROPOVICH U.V.A.

- 1996 ABSCHIED VON RTL UND NEUBEGINN ALS ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG, U.A. MIT AUFSEHENERREGENDEN CD-PRODUKTIONEN WIE DER XENAKIS-GESAMTEINSPIELUNG.
- 2005 DAS ORCHESTER BEKOMMT EIN SPEKTAKULÄRES NEUES ZUHAUSE IN DER PHILHARMONIE LUXEMBOURG, MIT DER ES 2012 FUSIONIERT.
- 2006-2015 IN DEN JAHREN UNTER CHEFDIRIGENT EMMANUEL KRIVINE ERWEIST SICH DAS OPL IN DER PHILHARMONIE, IN DER GROSSREGION UND AUF TOURNEEN, IN FILMKONZERTEN, PRODUKTIONEN FÜR KINDER UND JUGENDLICHE, OPERNPRODUKTIONEN U. V. A. ALS IMMER VIELSEITIGERES UND ZUGLEICH ALS “KLARES UND ELEGANTES ORCHESTER MIT EINER SCHÖNEN PALETTE AN FARBEN” (LE FIGARO).

Philharmonie Luxembourg - Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL)

Depuis l'inauguration de la salle de concerts, son acoustique exceptionnelle est vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde qui rythment la programmation saison après saison. L'OPL est, quant à lui, réputé pour l'élégance de sa sonorité et ses relations de longue date avec des maisons telles que la Salle Pleyel à Paris et le Concertgebouw d'Amsterdam ou encore de nombreux festivals de musique en Europe. C'est ainsi que dès l'ouverture de la salle de concerts en 2005, l'Orchestre y entre en résidence. Symboles de la vitalité culturelle du pays, l'OPL et la Philharmonie Luxembourg forment une entité depuis janvier 2012.

Philharmonie Luxembourg - Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL)

Since the inauguration of the concert hall, its exceptional acoustics have been praised by the outstanding orchestras, conductors and soloists from all over the world who feature in its programme season after season. The OPL has been hailed for its elegant sound and its long-standing relationships with such institutions as the Salle Pleyel in Paris, the Amsterdam Concertgebouw, and numerous European music festivals. Hence the orchestra has naturally been in residence since the concert hall opened in 2005. Symbols of the cultural vitality of the nation, the OPL and the Philharmonie Luxembourg have been a single entity since January 2012.

Philharmonie Luxembourg - Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL)

Seit ihrer Eröffnung wird die Akustik der Philharmonie Luxembourg von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzt. Auch das OPL hat u.v.a durch seine Verbundenheit mit Häusern wie der Salle Pleyel Paris und dem Concertgebouw Amsterdam sowie mit Festivals in ganz Europa, besonders aber durch seine elegante Klangkultur einen guten Ruf weit über die Grenzen Luxemburgs erlangen können. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005, mit der es zudem seit 2012 eine gemeinsame Einheit bildet, ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet.



Orchestre
Philharmonique
Luxembourg



RECORDED FROM 9 TO 14 SEPTEMBER 2013
& 14 TO 18 JULY 2014
AT THE GRAND AUDITORIUM OF THE LUXEMBOURG PHILHARMONIE,
ÉTABLISSEMENT PUBLIC, SALLE DE CONCERTS
GRANDE-DUCHESSE JOSÉPHINE-CHARLOTTE

MICHAEL SEBERICH RECORDING PRODUCER, SOUND ENGINEER & EDITING

BÉLA BARTÓK

VIOLIN CONCERTO NO.2, SZ.112/BB117

CONCERTO FOR ORCHESTRA, SZ.116/BB123

© 1946 BY HAWKES & SON (LONDON) LTD.

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

PAULINE PUJOL PRODUCTION

CLAIRE BOISTEAU EDITORIAL SUPERVISION

GAËLLE LÖCHNER / VALÉRIE LAGARDE GRAPHIC DESIGN

CHARLES JOHNSTON ENGLISH TRANSLATION

HILLA MARIA HEINTZ GERMAN TRANSLATION

COVER PHOTOGRAPH

BERND LOHSE (1911-1996), LE PAQUEBOT 'BREMEN' À NEW YORK,
PHOTO © BPK, BERLIN, DIST. RMN-GRAND PALAIS / LOHSE BERND

JEAN-BAPTISTE MILLOT PHOTOGRAPH PAGE 3 (TEDI PAPAVERAMI)

LOUIS VINCENT PHOTOGRAPH PAGE 13 (EMMANUEL KRIVINE)

BLITZ PHOTOGRAPH PAGE 23 (ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DU LUXEMBOURG)

ALPHA 205

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2013-2014

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2015

