

BIS

JOHAN DALENE VIOLIN  
CHRISTIAN IHLE HADLAND PIANO

**STAINED GLASS**

**PÄRT, Arvo** (b.1935)

- 1 **Fratres** (1977/1980) *(Universal Edition)* 11'14

**RAVEL, Maurice** (1875–1937)

**Sonata in G major for violin and piano** (1923–27) 17'34

- 2 I. *Allegretto* 8'22  
3 II. Blues. *Moderato* 5'18  
4 III. Perpetuum mobile. *Allegro* 3'47

**BOULANGER, Lili** (1893–1918)

- 5 **Nocturne** (1911) 2'38  
*Assez lent*

**PROKOFIEV, Sergei** (1891–1953)

**Sonata No. 2 in D major for violin and piano** 23'27

Op. 94a (1943) *(Sikorski)*

- 6 I. *Moderato* 8'00  
7 II. Scherzo. *Presto* 4'44  
8 III. *Andante* 3'39  
9 IV. *Allegro con brio* 6'55

## BACEWICZ, Grażyna (1909–69)

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 10 | <b>Humoreska (Humoresque)</b> (1953) <i>(PWM Edition, Kraków)</i>             | 2'52 |
|    | <i>Vivace</i>   |      |
| 11 | <b>Kołysanka (Lullaby)</b> (1952) <i>(PWM Edition, Kraków)</i>                | 2'36 |
|    | <i>Moderato</i>   |      |
| 12 | <b>Taniec słowiański (Slavonic Dance)</b> (1952) <i>(PWM Edition, Kraków)</i> | 3'00 |
|    | <i>Andante</i>  |      |
| 13 | <b>Witraż (Stained-glass Window)</b> (1932) <i>(PWM Edition, Kraków)</i>      | 3'45 |
|    | <i>Andante</i>  |      |

TT: 68'48

Johan Dalene *violin*

Christian Ihle Hadland *piano*

### Instrumentarium:

Violin: Antonio Stradivarius 1736, on loan from Anders Sveaas' Charitable Foundation

Grand Piano: Steinway D

When **Arvo Pärt** composed *Fratres* in 1977, he was just beginning to emerge from a long creative impasse. In 1968 Pärt had produced his first openly sacred work, *Credo*. It drew criticism from high up in the Communist Party, partly because of its religious nature, but more because of its indebtedness to Schoenbergian atonal serialism – still officially regarded as ‘decadent’. Although things began to change in Pärt’s favour not long afterwards, he had already begun to question both his composing ethos and his religious persuasion. In 1972 Pärt converted from the Lutheran to the Russian Orthodox faith, and at the same time he began intensive studies of the music of the medieval and Renaissance periods. Composing only began again in 1976, and one of the first signs of a new creative breakthrough was *Fratres*. The title is Latin for ‘brothers’, and the ritualised structure, meditative atmosphere and purity of musical language may make the listener think of the monastic life, its rigour and its rarefied intensity. In essence *Fratres* is very simple: a set of variations on a haunting chord pattern which swings between scintillating activity and mesmerising stillness; but in the end it is stillness – even a sense of timelessness – that prevails. Pärt deliberately wrote *Fratres* with no specific instrumental forces in mind, and many different versions have been published. This one, for violin and piano, appeared in 1980, and it has proved one of the most popular.

Published simply as ‘Sonata for Violin and Piano’, **Maurice Ravel**’s only fully mature **Violin Sonata** (1923–27) is sometimes billed as ‘No. 2’, now that the one-movement sonata of his Paris Conservatoire days has been published and performed. Ravel wrote it for a friend, the violinist Hélène Jourdan-Morhange, who shared his love of jazz – reflected most strongly in the central ‘Blues’ movement. According to Ravel, one of the things that intrigued him most about writing a violin sonata was the basic incompatibility of the two instruments: the differences in their compass, tone weight, expressive capabilities and (sometimes a problem even in

professional performances) intonation. One can hear how he exploits this near the start of the *Allegretto*. At first the violin echoes the flowing melodic line begun by the piano's right hand, but hardly has the violin entered than the piano's left hand is up to subversive tricks with a terse, irritable little figure: 'You needed to hear Ravel, with his nervous fingers rather square at the ends, attacking this passage!' recalled Jourdan-Morhange.

Incompatibility is exploited even more strikingly in the central 'Blues', in which the two instruments are frequently allotted different key signatures. Ravel said he wanted the piano's chords to echo the sound of the violin's metallic *pizzicato* at the start, but to keep to an absolutely regular rhythm while the violin keened and swooned freely above – something that can be clearly inferred from the look of the score. We rightly think of jazz as originally a North American phenomenon today but, when Ravel took this sonata to the USA in 1928, he saw himself as something of an evangelist for jazz as far as American audiences and critics were concerned. (It seems they weren't impressed.) As for the finale, Ravel himself wasn't impressed with his first effort, and he destroyed it. Apparently it had been more lyrical than the obsessive, brittle *Perpetuum mobile* with which he replaced it – its opening piano idea is a direct throwback to the tetchy left-hand figure near the start of the first movement. This may be one of Ravel's least ingratiating works, but it is also one of the most fascinating, in which this normally guarded composer reveals more than usual of his dark secret heart.

What might **Lili Boulanger** have achieved if she had lived longer? – this was the question routinely asked until the scope and originality of her actual achievement began to be better known. In her painfully short career (she died at just 24) Boulanger created an impressive range of remarkable works, from the sumptuous quasi-operatic cantata *Faust et Hélène* (which won her the Prix de Rome at 19) to the ethereal song cycle *Clairières dans le ciel*, and from the soul-scouring intensity

of the choral-orchestral *Du fond de l'abîme* (Psalm 130) to this gorgeous little song-without-words, *Nocturne* (1911). Although Boulanger expertly avoids cramming too much into such a small vessel, *Nocturne* is by no means emotionally straightforward. It is lyrically beguiling, yet also troubling. Boulanger had a wonderful flair for harmony (Arthur Honegger is said to have cited her as a major influence), and even here there are unexpected harmonic twists that cast uneasy shadows in this moonlit garden.

Like Pärt's *Fratres*, **Sergei Prokofiev's Second Violin Sonata** didn't actually start out as music for violin and piano. It was completed as a flute sonata in 1943, while Prokofiev was staying at an artists' retreat in Perm in the Ural Mountains. It does sound like the work of a man who has found peace from the horrors of war – and by 1943 the war in Russia had become particularly horrible – though some of the themes may in fact have been sketched out before the war, when Prokofiev had been impressed by the playing of the French flautist Georges Barrère. It was the outstanding Soviet virtuoso violinist David Oistrakh who spotted the work's potential as a violin sonata, and he worked with the composer to create this arrangement, which has become at least as popular in the concert hall as the original.

Which version is the more effective? There are good arguments on both sides. Enough to say that the transcription for violin is highly effective, and that there are passages – for example the exhilarating double-stopping towards the end of the finale – where the violin version could be said to win out over the flute. It also makes a fascinating and moving foil for the much darker First Violin Sonata, which Prokofiev began in 1938, but which he only managed to finish after completing the Second. If the First Violin Sonata reflects the fear, violence and despair of the Second World War and of Stalin's Terror (as has often been suggested), the Second is a haven of peace, of sweet lyricism and playful humour, a celebration of the joys and simple pleasures of life by a man who must at times have felt that such things

were unretrievable. Of course, there are shadows, but even the martial theme that heralds the first movement's central development section tends to sound more like the antics of a toy soldier than the real thing. It has to be significant that when Francis Poulenc composed his Oboe Sonata (1962) in Prokofiev's memory, he chose to remember this work – in particular the gentle melody at the heart of the otherwise energetic finale. For all his love of grotesquerie, twisted humour and ironic self-distancing, Prokofiev is arguably most himself in such almost, but not quite childlike song-themes as these.

The Polish composer **Grażyna Bacewicz** was a very fine violinist, and it's not surprising that chamber and instrumental music for, or featuring strings forms a such a significant part of her output. In addition to the magnificent cycle of seven string quartets, there are five violin and piano sonatas and a remarkably effective Quartet for Four Violins, all of which show how deeply she understood the instrument's capabilities. The first three of the short violin pieces recorded here were composed around the time of the First Piano Quintet (1952), one of Bacewicz's most impressive pieces, and one which could easily keep company with the Shostakovich Quintet and not lose out in comparison. These pieces are much less ambitious in scope, but still remarkable in their vitality and expressive power. At first one might be reminded of Bartók, or of the younger Lutosławski – but only at first. This music has a personality of its own, more introverted perhaps, but with plenty of offer for those who look for something deeper than charm or pyrotechnical display.

At the time when she composed *Humoreska*, *Kolysanka (Lullaby)* and *Taniec słowiański (Slavonic Dance)*, Bacewicz would have been expected to confirm to the Polish Communist Party's diktat that music should reflect the values of the ordinary people, particularly as reflected in its folk music. This could have been artistically suffocating but, like Chopin before her, Bacewicz was able to draw on

the strongly flavoured modal harmonies and distinctive rhythms of her country's folk music and transform them into something piquant and delightfully unpredictable. Her own brand of darkly expressive harmony comes to the fore particularly in *Slavonic Dance*, both in the melancholic opening section and in the almost manic exultation of the concluding dance. At the time Bacewicz wrote *Witraż* (*Stained-glass Window*) she was only 23, and it isn't too surprising that this exquisite miniature should reflect something of the perfumed, sensuous intensity of her great compatriot Karol Szymanowski, still alive at that time. And yet, once again, the voice is quite distinctive, and in its acutely sensitive impressionism it looks forward to the dreamlike exploratory works of Bacewicz's final decade as keenly as do the other three pieces grouped here.

© *Stephen Johnson 2023*

*Gramophone's* Young Artist of the Year in 2022, **Johan Dalene** has established himself as a sought-after soloist on the international scene, performing with leading orchestras and in important recital halls both at home in Sweden and abroad. His refreshingly honest musicality, combined with an ability to engage with musicians and audiences alike, has won him many admirers; he has won the Norwegian Soloist Prize and first prize at the prestigious Carl Nielsen Competition in 2019.

Johan Dalene's schedule includes performances with all the major Scandinavian orchestras, débuts with the Leipzig Gewandhaus Orchestra with Sakari Oramo, Czech Philharmonic with Semyon Bychkov, San Francisco Symphony with Esa-Pekka Salonen, as well as solo recitals at in London's Wigmore Hall and Carnegie Hall, New York. During the 2023–24 season, he is artist-in-residence with both the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and the Gävle Symphony Orchestra in Sweden.



He was selected as a European Concert Hall Organisation (ECHO) Rising Star for the 2021–22 season, performing solo recitals in some of Europe’s most renowned concert halls. He was also a BBC New Generation Artist from 2019 until 2022, during which time he performed recitals, chamber music and concertos with the BBC orchestras, all broadcast on BBC Radio 3.

Johan Dalene began playing the violin at the age of four, making his professional concerto début three years later. In the summer of 2016 he was a student-in-residence at Switzerland’s Verbier Festival and in 2018 was accepted on to the Norwegian Crescendo programme, working closely with mentors Janine Jansen, Leif Ove Andsnes and Gidon Kremer. He studied with Per Enoksson, professor at the Royal College of Music in Stockholm, and has also participated in masterclasses with distinguished teachers including Dora Schwarzberg, Pamela Frank, Gerhard Schulz and Henning Kraggerud. He has been awarded numerous scholarships, notably from the Royal Swedish Academy of Music.

[www.johandalene.com](http://www.johandalene.com)

Norwegian pianist **Christian Ihle Hadland**’s international career as both soloist and chamber musician received a major boost in 2011 when he was chosen for the BBC New Generation Artists scheme, an honour that entails playing with leading British orchestras and in the foremost chamber music venues. In 2010 he took over as artistic director of the prestigious chamber music festival in Stavanger, sharing this task first with Martin Fröst and then with Andreas Brantelid.

He has appeared with many of the leading orchestras in Europe and with conductors ranging from Sir Andrew Davis to Herbert Blomstedt; he has made widely praised recordings, taught exceptional talents and played chamber music with partners including Janine Jansen, Truls Mørk and Clemens Hagen. After one of his recitals in Wigmore Hall the *Sunday Times* critic Paul Driver wrote: ‘There were

times when I could almost believe, so effortless while profound is Hadland's keyboard address, that the Steinway was playing itself.'

*[www.christianihlehadland.com](http://www.christianihlehadland.com)*

**A**ls **Arvo Pärt** im Jahr 1977 *Fratres* komponierte, war er gerade dabei, sich aus einer langen kreativen Sackgasse zu befreien. 1968 hatte Pärt sein erstes unverhohlen geistliches Werk geschaffen: *Credo*. Es wurde von höchster Stelle in der Kommunistischen Partei kritisiert, zum Teil wegen seines religiösen Charakters, vor allem aber aufgrund seiner Nähe zum atonalen Serialismus der Schönberg-Schule, der offiziell immer noch als „dekadent“ galt. Obwohl sich die Dinge wenig später zu Pärts Gunsten verändern sollten, hatte er bereits begonnen, sowohl sein kompositorisches Ethos als auch seine religiöse Überzeugung zu überdenken. 1972 konvertierte er vom lutherischen zum russisch-orthodoxen Glauben, gleichzeitig begann er sich intensiv mit der Musik des Mittelalters und der Renaissance zu beschäftigen. Erst 1976 begann er wieder zu komponieren, und eines der ersten Anzeichen eines neuen kreativen Durchbruchs war *Fratres*. Der lateinische Titel bedeutet „Brüder“, und die ritualisierte Struktur, die meditative Atmosphäre und die Reinheit der musikalischen Sprache lassen den Hörer an das klösterliche Leben, seine Strenge und seine einzigartige Intensität denken. Im Grunde ist *Fratres* sehr einfach: eine Reihe von Variationen über eine betörende Akkordfolge, die zwischen schillernder Aktivität und hypnotisierender Stille hin und her oszilliert; am Ende aber überwiegt die Stille – ja, sogar ein Gefühl der Zeitlosigkeit. Pärt komponierte *Fratres* bewusst ohne festgelegte Instrumentation, und mittlerweile sind viele verschiedene Versionen veröffentlicht worden. Die hier eingespielte Fassung für Violine und Klavier erschien 1980 und hat sich als eine der beliebtesten erwiesen.

**Maurice Ravel**s einzige vollendete **Violinsonate** (1923–27) wurde schlicht als „Sonate für Violine und Klavier“ veröffentlicht, wird aber seit der Publikation und Aufführung einer einsätzigen Sonate aus seiner Pariser Konservatoriumszeit verschiedentlich als „Nr. 2“ bezeichnet. Ravel schrieb sie für eine Freundin, die Violinistin Hélène Jourdan-Morhange, die seine Liebe zum Jazz teilte, was sich vor

allem im Mittelsatz („Blues“) widerspiegelt. An der Komposition einer Violinsonate reizte Ravel eigenem Bekunden nach insbesondere die grundsätzliche Unvereinbarkeit der beiden Instrumente: die Unterschiede in Tonumfang und -gewicht, in den Ausdrucksmöglichkeiten sowie (mitunter ein Problem selbst bei professionellen Aufführungen) der Intonation. Wie er diese Aspekte auslotet, lässt sich gleich zu Beginn des *Allegretto* hören. Zunächst greift die Violine die von der rechten Hand des Klaviers begonnene fließende Melodielinie auf, doch kaum hat sie eingesetzt, spielt ihr die linke Hand des Klaviers mit einer knappen, dünnhäutigen Figur subversive Streiche: „Man musste Ravel hören, wie er diese Stelle mit seinen nervösen, an den Kuppen etwas kantigen Fingern in Angriff nahm!“, erinnerte sich Jourdan-Morhange.

Die Unvereinbarkeit wird im zentralen „Blues“, in dem die beiden Instrumente oft in unterschiedliche Tonarten stehen, noch nachdrücklicher erkundet. Ravel sagte, er wolle, dass die Klavierakkorde den Klang des metallischen Violin-Pizzicatos zu Beginn widerspiegeln, sich aber an einen absolut regelmäßigen Rhythmus halten, während die Violine frei darüber singt und schwelgt – etwas, das dem Partiturbild deutlich zu entnehmen ist. Zurecht betrachten wir den Jazz heute als ein originär nordamerikanisches Phänomen, doch als Ravel diese Sonate 1928 in die USA mitnahm, sah er sich im Hinblick auf das amerikanische Publikum und die Kritiker selbst als eine Art Jazz-Evangelist. (Offenbar zeigte man sich recht unbeeindruckt.) Was das Finale anbelangt, so war Ravel selber von seinem ersten Versuch nicht überzeugt und zerstörte ihn. Offensichtlich war er lyrischer als das obsessive, spröde *Perpetuum mobile*, durch das er es ersetzte – sein einleitender Klaviergeданke greift unmittelbar auf die reizbare Figur der linken Hand zu Beginn des ersten Satzes zurück. Dies mag eines der am wenigsten einnehmenden Werke Ravels sein, aber es ist auch eines der faszinierendsten, gibt der normalerweise zurückhaltende Komponist hier doch mehr als sonst von seinem dunklen, geheimen Herzen preis.

Was hätte **Lili Boulanger** erreichen können, hätte sie länger gelebt? – So lautete die übliche Frage, bis Umfang und Originalität ihrer tatsächlichen Errungenschaften bekannter wurden. In ihrer schmerzlich kurzen Karriere (sie starb im Alter von nur 24 Jahren) schuf Boulanger eine beeindruckende Reihe außerordentlicher Werke, von der üppigen, quasi-opernhaften Kantate *Faust et Hélène* (für die sie mit 19 Jahren den Prix de Rome erhielt) bis zum ätherischen Liederzyklus *Clairières dans le ciel* und von der seelenverzehrenden Intensität des chorischem-orchestralen *Du fond de l'abîme* (Psalm 130) bis zu diesem herrlichen kleinen Lied ohne Worte namens *Nocturne* (1911). Obwohl Boulanger es geschickt vermeidet, zu viel in ein derart kleines Gefäß zu stopfen, ist das *Nocturne* keineswegs emotional eindeutig. Es ist lyrisch und betörend, aber auch beunruhigend. Boulanger hatte ein wunderbares Gespür für Harmonie (Arthur Honegger soll sie als einen wichtigen Einfluss genannt haben), und selbst hier gibt es unerwartete harmonische Wendungen, die unruhige Schatten in diesen mondbeschiedenen Garten werfen.

Wie Pärts *Fratres* wurde auch **Sergej Prokofjews Violinsonate Nr. 2** zunächst nicht für Violine und Klavier geschrieben; stattdessen wurde sie 1943 als Flöten-sonate vollendet, während Prokofjew sich in einem Künstlerheim in Perm im Uralgebirge aufhielt. Sie klingt wie das Werk eines Mannes, der Frieden von den Schrecken des Krieges gefunden hat – und 1943 wütete der Krieg in Russland besonders schrecklich –, obwohl einige der Themen vielleicht schon vor dem Krieg skizziert wurden, als das Spiel des französischen Flötisten Georges Barrère großen Eindruck auf Prokofjew hinterlassen hatte. Es war der herausragende sowjetische Violinvirtuose David Oistrach, der das Potenzial des Werks als Violinsonate erkannte; mit dem Komponisten erarbeitete er die hier eingespielte Fassung, die im Konzertsaal mindestens ebenso beliebt ist wie das Original.

Welche Fassung ist die überzeugendere? Auf beiden Seiten gibt es gute Argumente. So mag es hinreichen zu erwähnen, dass die Violintranskription ausge-

sprochen wirkungsvoll ist und dass sie Passagen enthält – zum Beispiel die berausenden Doppelgriffe gegen Ende des Finales –, bei denen man der Violin gegenüber der Flötenfassung den Vorzug geben würde. Zudem bildet sie ein faszinierendes, bewegendes Gegenstück zur weit dunkleren Violinsonate Nr. 1, die Prokofjew 1938 in Angriff nahm, aber erst nach Fertigstellung der Zweiten beenden konnte. Wenn die Violinsonate Nr. 1 die Angst, Gewalt und Verzweiflung des Zweiten Weltkriegs und des Stalinistischen Terrors widerspiegelt (wie oft behauptet wurde), so ist Nr. 2 ein Hort des Friedens, der süßen Lyrik und des spielerischen Humors, eine Feier der Vergnügungen und einfachen Lebensfreuden durch einen Mann, der zuweilen das Gefühl gehabt haben muss, diese Dinge seien unwiederbringlich verloren. Natürlich gibt es Schatten, aber selbst das martialische Thema, das die zentrale Durchführung des ersten Satzes eröffnet, klingt eher nach den Possen eines Spielzeugsoldaten als nach Realität. Es ist bezeichnend, dass Francis Poulenc, als er seine Oboensonate (1962) im Gedenken an Prokofjew komponierte, an dieses Werk erinnerte – insbesondere an die sanfte Melodie im Herzen des ansonsten energischen Finales. Bei aller Vorliebe für Groteske, verqueren Humor und ironische Selbstverfremdung ist Prokofjew in solchen beinahe, aber nicht gänzlich kindlichen Liedthemen wohl am ehesten er selbst.

Die polnische Komponistin **Grażyna Bacewicz** war eine hervorragende Violinistin, und es überrascht nicht, dass Kammer- und Instrumentalmusik für oder mit Streichern einen so bedeutenden Teil ihres Schaffens ausmacht. Neben dem großartigen Zyklus von sieben Streichquartetten gibt es fünf Sonaten für Violine und Klavier und ein ausgesprochen effektvolles Quartett für vier Violinen – und alle zeigen, wie sehr sie mit den Möglichkeiten des Instruments vertraut war. Die ersten drei der hier eingespielten kurzen Violinstücke entstanden etwa zur Zeit des Klavierquintetts Nr. 1 (1952), eines der beeindruckendsten Werke von Bacewicz, das ohne weiteres in einem Atemzug mit Schostakowitschs Quintett genannt zu

werden verdient und im Vergleich nicht zurücksteht. Die Violinstücke sind weit weniger ambitioniert angelegt, aber dennoch bemerkenswert in ihrer Vitalität und Ausdruckskraft. Zu Beginn mag man sich an Bartók oder den jüngeren Lutoslawski erinnern fühlen – doch nur zu Beginn. Diese Musik verfügt über eine eigene, vielleicht etwas introvertiertere Persönlichkeit, die aber demjenigen viel zu bieten hat, dem es um Tieferes zu tun ist als um Charme oder pyrotechnische Virtuosität.

Zu der Zeit, als sie *Humoreska*, *Kołyśanka* (*Wiegenlied*) und *Taniec słowiański* (*Slawischer Tanz*) komponierte, hatte Bacewicz dem Diktat der Kommunistischen Partei Polens zu gehorchen, wonach die Musik die Werte des einfachen Volkes widerspiegeln sollte, wie sie sich insbesondere in der Volksmusik niederschlugen. Dies hätte künstlerisch erdrückend sein können, aber wie Chopin vor ihr war Bacewicz in der Lage, die stark gewürzten modalen Harmonien und charakteristischen Rhythmen der Volksmusik ihres Landes zu nutzen und sie in etwas Pikantes und herrlich Unvorhersehbares zu verwandeln. Ihre eigene, dunkel-expressive Harmonik kommt besonders im *Slawischen Tanz* zur Geltung, sowohl im melancholischen Anfangsteil als auch im fast manischen Jubel des Schlusstanzes. Als Bacewicz *Witraż* (*Glasmalerei*) schrieb, war sie erst 23 Jahre alt, und es verwundert kaum, dass in dieser exquisiten Miniatur etwas von der duftig-sinnlichen Intensität ihres großen, damals noch lebenden Landsmanns Karol Szymanowski widerhallt. Und doch ist die Stimme wieder ganz unverwechselbar, und in ihrem äußerst sensiblen Impressionismus weist sie ebenso eindringlich wie die anderen drei hier versammelten Stücke auf die träumerischen Erkundungen aus Bacewicz' letztem Jahrzehnt voraus.

© *Stephen Johnson 2023*

**Johan Dalene**, *Gramophones* „Young Artist of the Year 2022“, hat sich als gefragter Solist in der internationalen Konzertszene etabliert und tritt mit führenden Orchestern und in bedeutenden Konzertsälen Schwedens wie der Welt auf. Seine erfrischend redliche Musikalität, verbunden mit der Fähigkeit, sich auf Musiker und Publikum gleichermaßen einzulassen, hat dem Gewinner des Norwegischen Solistenpreises und des 1. Preises beim renommierten Carl-Nielsen-Wettbewerb 2019 viele Bewunderer verschafft.

Johan Dalenes Terminkalender sieht Auftritte mit allen großen skandinavischen Orchestern, Debüts beim Gewandhausorchester Leipzig unter Sakari Oramo, bei der Tschechischen Philharmonie unter Semyon Bychkov, beim San Francisco Symphony Orchestra unter Esa-Pekka Salonen sowie Solo-Rezitale in der Londoner Wigmore Hall und der New Yorker Carnegie Hall vor. In der Saison 2023/24 ist er Artist-in-Residence des Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und des Gävle Symphony Orchestra.

Für die Saison 2021/22 wurde er als „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation (ECHO) ausgewählt und gab Solokonzerte in einigen der renommiertesten Konzertsäle Europas. Von 2019–22 war er außerdem „BBC New Generation Artist“, dessen Rezitale, Kammermusik und Konzerte mit BBC-Orchestern alle von BBC Radio 3 ausgestrahlt wurden.

Johan Dalene begann im Alter von vier Jahren mit dem Geigenspiel und gab drei Jahre später sein professionelles Konzertdebüt. Im Sommer 2016 war er Student-in-Residence beim Verbier Festival in der Schweiz; 2018 wurde er in das norwegische Crescendo-Programm aufgenommen, wo er eng mit den Mentoren Janine Jansen, Leif Ove Andsnes und Gidon Kremer zusammenarbeitete. Er studierte bei Per Enoksson, Professor an der Königlichen Hochschule für Musik in Stockholm, und nahm an Meisterkursen namhafter Lehrer wie Dora Schwarzberg, Pamela Frank, Gerhard Schulz und Henning Kraggerud teil. Johan Dalene wurde



mit zahlreichen Stipendien ausgezeichnet, insbesondere von der Königlich Schwedischen Musikakademie.

[www.johandalene.com](http://www.johandalene.com)

Die internationale Karriere des norwegischen Pianisten **Christian Ihle Hadland** als Solist wie auch als Kammermusiker erhielt 2011 einen großen Schub, als er für das „BBC New Generation Artists Scheme“ ausgewählt wurde – eine Auszeichnung, die es ihm ermöglichte, mit führenden Orchestern und in den wichtigsten Kammermusiksälen Großbritanniens zu spielen. Im Jahr 2010 übernahm er die Künstlerische Leitung des renommierten Kammermusikfestivals in Stavanger und teilte sich diese Aufgabe zunächst mit Martin Fröst, dann mit Andreas Brantelid.

Er ist mit vielen der bedeutendsten Orchester Europas und mit Dirigenten von Sir Andrew Davis bis Herbert Blomstedt aufgetreten, hat hoch gelobte Aufnahmen vorgelegt, außergewöhnliche Talente unterrichtet und mit Partnern wie Janine Jansen, Truls Mørk und Clemens Hagen Kammermusik gespielt. Nach einem seiner Konzerte in der Wigmore Hall schrieb der Kritiker der *Sunday Times*, Paul Driver: „Hadlands Anschlag ist so mühelos und dabei so profund, dass ich in manchen Momenten beinahe meinte, der Steinway spiele sich selbst.“

[www.christianihlehadland.com](http://www.christianihlehadland.com)

Lorsque **Arvo Pärt** a composé *Fratres* en 1977, il commençait tout juste à sortir d'une longue impasse créative. En 1968, Pärt avait produit sa première œuvre ouvertement sacrée, *Credo*. Cette œuvre a suscité des critiques dans les hautes sphères du parti communiste, en partie en raison de sa nature religieuse, mais surtout à cause de sa dépendance à l'égard du sérialisme atonal d'Arnold Schoenberg, encore officiellement considéré comme « décadent ». Bien que les choses aient commencé à changer en faveur de Pärt peu de temps après, il avait déjà commencé à remettre en question à la fois son éthique de compositeur et ses convictions religieuses. En 1972, Pärt se convertit de la foi luthérienne à la foi orthodoxe russe et entreprit en même temps des études intensives de la musique du Moyen-Âge et de la Renaissance. Ce n'est qu'en 1976 qu'il recommença à composer, et *Fratres* est l'un des premiers signes d'une nouvelle percée créative. Le titre signifie « frères » en latin, et la structure ritualisée, l'atmosphère méditative et la pureté du langage musical peuvent faire penser à la vie monastique, à sa rigueur et à son intensité raréfiée. *Fratres* est essentiellement très simple : une série de variations sur un motif d'accord obsédant qui oscille entre une activité scintillante et une immobilité hypnotique. Mais à la fin, c'est l'immobilité – et même un sentiment d'intemporalité – qui l'emporte. Pärt a délibérément composé *Fratres* sans penser à des forces instrumentales spécifiques, et de nombreuses versions différentes ont été publiées. Celle-ci, pour violon et piano, est parue en 1980 et s'est avérée l'une des plus populaires.

Publiée simplement sous le titre de « **Sonate pour violon et piano** », l'unique sonate pour violon de Maurice Ravel composée tardivement (1923–27) est parfois qualifiée de « n° 2 », maintenant que la sonate en un mouvement de l'époque où il étudiait au Conservatoire de Paris a été publiée et jouée. Ravel l'a composée pour une amie, la violoniste Hélène Jourdan-Morhange, qui partageait sa passion pour le jazz et le mouvement central, « Blues », en est l'expression la plus forte. Selon

Ravel, l'un des aspects qui l'ont le plus intrigué dans l'écriture d'une sonate pour violon est l'incompatibilité fondamentale des deux instruments : les différences d'étendue, de poids sonore, de possibilités expressives et (parfois un problème même dans les interprétations professionnelles) d'intonation. On peut entendre comment il exploite cette incompatibilité au début de l'*Allegretto*. Le violon fait d'abord écho à la ligne mélodique fluide amorcée par la main droite du piano, mais à peine le violon est-il entré que la main gauche du piano joue un rôle subversif avec un petit motif laconique et irritable : « Il fallait entendre Ravel, avec ses doigts nerveux et un peu carrés du bout, attaquer ce passage ! » rappelle Jourdan-Morhange.

L'incompatibilité est exploitée de manière encore plus frappante dans le « Blues » central, dans lequel les deux instruments se voient fréquemment attribuer des tonalités différentes. Ravel a déclaré qu'il voulait que les accords du piano fassent écho à la sonorité du *pizzicato* métallique du violon au début, mais qu'ils conservent un rythme absolument régulier tandis que le violon gronde et se pâme librement au-dessus – ce que l'on peut clairement déduire à la lecture de la partition. Aujourd'hui, nous considérons à juste titre que le jazz est à l'origine un phénomène nord-américain, mais lorsque Ravel a emmené cette sonate aux États-Unis en 1928, celui-ci se considérait en quelque sorte comme un évangéliste du jazz pour le public et les critiques américains. Quant au finale, Ravel lui-même n'a pas été impressionné par sa première tentative et l'a détruite. Apparemment, celle-ci était plus lyrique que le *perpetuum mobile* obsessionnel et cassant par lequel il l'a remplacée – l'idée initiale du piano est un retour direct au motif grinçant de de la main gauche vers le début du premier mouvement. Il s'agit peut-être de l'une des œuvres les moins séduisantes de Ravel, mais c'est aussi l'une des plus fascinantes, dans laquelle ce compositeur habituellement réservé révèle plus qu'à l'accoutumée son cœur sombre et secret.

Qu'aurait pu accomplir **Lili Boulanger** si elle avait vécu plus longtemps ? – telle était la question fréquemment posée jusqu'à ce que l'ampleur et l'originalité de ses

réalisations commencent à être mieux connues. Au cours de sa carrière douloureusement brève (elle est morte à seulement 24 ans), Boulanger a créé un éventail impressionnant d'œuvres remarquables, de la somptueuse cantate quasi-opératique *Faust et Hélène* (qui lui a valu le prix de Rome à 19 ans) au cycle de mélodies éthérées *Clairières dans le ciel*, en passant par l'intensité déchirante de l'œuvre pour chanteurs solistes, chœur et orchestre *Du fond de l'abîme* (Psaume 130) et ce magnifique petit chant sans paroles, *Nocturne* (1911). Bien que Boulanger évite habilement d'entasser trop de choses dans un si petit réceptacle, *Nocturne* n'est en aucun cas émotionnellement simple. La pièce est lyriquement séduisante, mais aussi troublante. Boulanger avait un merveilleux flair pour l'harmonie (Arthur Honegger l'aurait évoquée en tant qu'influence majeure), et même ici, il y a des tournures harmoniques inattendues qui jettent des ombres inquiétantes dans ce jardin au clair de lune.

Comme *Fratres de Pärt*, la **deuxième Sonate pour violon** de **Sergueï Prokofiev** n'a pas été conçue à l'origine pour violon et piano. Elle a été achevée comme sonate pour flûte en 1943, alors que Prokofiev séjournait dans une retraite d'artistes à Perm, dans les montagnes de l'Oural. Elle apparaît comme l'œuvre d'un homme qui a trouvé la paix après les horreurs de la guerre – et en 1943, la guerre en Russie était devenue particulièrement horrible – bien que certains des thèmes aient pu être esquissés avant la guerre, lorsque Prokofiev avait été impressionné par le jeu du flûtiste français Georges Barrère. C'est le remarquable violoniste virtuose soviétique David Oïstrakh qui a décelé le potentiel de la sonate en tant que sonate pour violon, et il a travaillé avec le compositeur pour créer cet arrangement qui est devenu au moins aussi populaire dans les salles de concert que la sonate originale pour flûte.

Quelle version est la plus efficace ? Il y a de bons arguments des deux côtés. Il suffit de dire que la transcription pour violon est très efficace et qu'il y a des pas-

sages – par exemple l'exaltant passage en doubles cordes vers la fin du finale – où l'on peut dire que la version pour violon l'emporte sur la version pour flûte. Elle constitue également un complément fascinant et émouvant à la première Sonate pour violon, beaucoup plus sombre, que Prokofiev a commencée en 1938, mais qu'il n'a pu terminer qu'après avoir achevé la deuxième Sonate pour violon. Si la première reflète la peur, la violence et le désespoir liés à la Seconde Guerre mondiale et à la terreur stalinienne (comme on l'a souvent suggéré), la seconde est un havre de paix, au lyrisme tendre et à l'humour enjoué, une célébration des joies et des plaisirs simples de la vie par un homme qui a dû parfois avoir l'impression que ces choses étaient perdues à jamais. Bien sûr, il y a des ombres, mais même le thème martial qui annonce la section centrale du développement du premier mouvement tend à ressembler davantage aux pitreries d'un soldat de plomb qu'à la réalité. Il doit être significatif que lorsque Francis Poulenc a composé sa Sonate pour hautbois (1962) à la mémoire de Prokofiev, il ait choisi de se souvenir de cette œuvre – en particulier de la douce mélodie qui se trouve au cœur du finale, par ailleurs énergique. Malgré tout son amour du grotesque, de l'humour décalé et de l'autodérision ironique, c'est sans doute dans ces thèmes de chansons presque enfantines mais pas tout à fait, que Prokofiev est le plus lui-même.

La compositrice polonaise **Grażyna Bacewicz** était une excellente violoniste, et il n'est pas surprenant que la musique de chambre et instrumentale pour ou avec cordes constitue une part aussi importante de son œuvre. Outre le magnifique cycle de sept quatuors à cordes, on trouve cinq sonates pour violon et piano, ainsi qu'un quatuor pour quatre violons d'une efficacité remarquable, qui montrent tous à quel point elle comprenait les possibilités de l'instrument. Les trois premières des courtes pièces pour violon enregistrées ici ont été composées à l'époque du premier Quintette avec piano (1952), l'une des œuvres les plus impressionnantes de Bacewicz, qui pourrait tenir la comparaison avec le Quintette de Dmitri Chostakovitch. Ces

pièces sont beaucoup moins ambitieuses, mais n'en sont pas moins remarquables par leur vitalité et leur puissance expressive. Au début, on pourrait penser à Béla Bartók ou au jeune Witold Lutoslawski – mais seulement au début. Cette musique a sa propre personnalité, plus introvertie peut-être, mais qui a beaucoup à offrir à ceux qui recherchent quelque chose de plus profond que le charme ou l'étalage pyrotechnique.

À l'époque où elle a composé *Humoreska*, *Kołysanka* et *Taniec słowiański* [Danse slave], on se serait attendu de Bacewicz qu'elle confirme le diktat du parti communiste polonais selon lequel la musique devait refléter les valeurs du peuple ordinaire, en particulier dans sa musique folklorique. Cela aurait pu être étouffant d'un point de vue artistique, mais comme Chopin avant elle, Bacewicz a su tirer parti de l'harmonie modale et des rythmes caractéristiques de la musique folklorique de son pays pour les transformer en quelque chose de piquant et de délicieusement imprévisible. Sa propre conception de l'harmonie sombrement expressive est particulièrement mise en évidence dans la *Danse slave*, à la fois dans la section d'ouverture mélancolique et dans l'exultation presque maniaque de la danse finale. Bacewicz n'avait que 23 ans lorsqu'elle a composé *Witraż* [Vitreaux] et il n'est pas surprenant que cette miniature exquise reflète quelque peu l'intensité parfumée et sensuelle de son grand compatriote Karol Szymanowski, encore en vie à l'époque. Et pourtant, une fois de plus, la voix est tout à fait distincte, et dans son impressionnisme d'une sensibilité aiguë, elle laisse présager les œuvres exploratoires oniriques de la dernière décennie de Bacewicz avec autant d'acuité que les trois autres pièces regroupées ici.

© *Stephen Johnson 2023*

Nommé « jeune artiste de l'année » par *Gramophone* en 2022, **Johan Dalene** s'est imposé en tant que soliste recherché sur la scène internationale, se produisant avec des orchestres de premier plan et dans d'importantes salles de concert. Sa musicalité d'une honnêteté rafraîchissante, alliée à sa capacité à dialoguer avec les musiciens et le public, lui a valu de nombreux admirateurs. Il a remporté le prix du soliste norvégien et le premier prix du prestigieux Concours international Carl Nielsen en 2019.

Ses engagements incluent des collaborations avec tous les grands orchestres scandinaves, des débuts avec l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig avec Sakari Oramo, l'Orchestre philharmonique tchèque avec Semyon Bychkov, l'Orchestre symphonique de San Francisco avec Esa-Pekka Salonen, ainsi que des récitals au Wigmore Hall de Londres et au Carnegie Hall de New York. Au cours de la saison 2023–24, il est artiste en résidence auprès du Royal Liverpool Philharmonic Orchestra et de l'Orchestre symphonique de Gävle en Suède.

En tant que Rising Star de l'European Concert Hall Organisation (ECHO) pour la saison 2021–22, il s'est produit dans quelques-unes des salles les plus renommées d'Europe. Il a également été un New Generation Artist de la BBC de 2019 à 2022, années durant lesquelles il a joué en récital et au sein de formations de chambre ainsi que des concertos en compagnie des orchestres de la BBC, tous diffusés sur BBC Radio 3.

Johan Dalene a commencé à jouer du violon à l'âge de quatre ans et a fait ses débuts professionnels avec un concerto trois ans plus tard. Il a été étudiant en résidence au Verbier Festival en Suisse à l'été 2016 et, en 2018, a fait partie du programme norvégien Crescendo, travaillant en étroite collaboration avec les mentors Janine Jansen, Leif Ove Andsnes et Gidon Kremer. Il a étudié avec Per Enoksson, professeur à l'École royale supérieure de musique de Stockholm et a également participé à des masterclasses avec des professeurs aussi éminents que Dora Schwarz-

berg, Pamela Frank, Gerhard Schulz et Henning Kraggerud. De nombreuses bourses lui ont été attribuées, notamment de l'Académie royale de musique de Suède.

[www.johandalene.com](http://www.johandalene.com)

La carrière internationale du pianiste norvégien **Christian Ihle Hadland**, aussi bien en tant que soliste que chambriste, a reçu une impulsion majeure en 2011 lorsqu'il a été sélectionné pour le programme BBC New Generation Artists, un honneur qui l'a amené à jouer avec les principaux orchestres britanniques et dans les plus grandes salles dédiées à la musique de chambre. En 2010, il a pris la direction artistique du prestigieux festival de musique de chambre de Stavanger, partageant cette tâche d'abord avec Martin Fröst, puis avec Andreas Brantelid.

Il s'est produit avec plusieurs des plus grands orchestres d'Europe et avec des chefs tels qu'Andrew Davis et Herbert Blomstedt. Enfin, il a réalisé des enregistrements accueillis avec enthousiasme, enseigné à des talents exceptionnels et joué de la musique de chambre en compagnie de partenaires tels Janine Jansen, Truls Mørk et Clemens Hagen. Après l'un de ses récitals au Wigmore Hall à Londres, le critique du *Sunday Times*, Paul Driver, écrivait : « Par moment, je pouvais presque croire, tant l'adresse de Hadland au clavier est profonde et sans effort, que le Steinway jouait tout seul ».

[www.christianihlehadland.com](http://www.christianihlehadland.com)



Also available from Johan Dalene and Christian Ihle Hadland:



## Nordic Rhapsody

**Christian Sinding:**  
Suite im alten Stil

**Wilhelm Stenhammar:**  
Two Sentimental Romances

**Jean Sibelius:**  
Souvenir, Tanz-Idylle & Berceuse

**Carl Nielsen:**  
Romance in D major

**Einojuhani Rautavaara:**  
Notturmo e danza

**Edvard Grieg:**  
Violin Sonata No. 1

BIS-2560 SACD

5 stars *Classica* · Diapason d'or *Diapason* · Editor's Choice *Gramophone*  
Chamber Choice *BBC Music Magazine* · Recommended *musicweb-international.com*

« On pourrait écouter cent fois chacune de ces pièces. Johan Dalene est incontestablement l'un des jeunes violonistes les plus prometteurs de la scène internationale. » *Classica*

'A release to relish' *Gramophone*

'A glorious collection of duets for violin and piano,  
quite outstanding, wonderfully played' *musicweb-international.com*

---

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

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

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

#### **Recording Data**

Recording: 14th–16th November 2022 at Grünewaldsalen, Konserthuset Stockholm, Sweden  
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)  
Piano technician: Tore Persson

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADl optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.  
Original format: 24-bit /96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © Stephen Johnson 2023  
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

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

BIS-2730 © & © 2023, BIS Records AB, Sweden.

