



Berliner Philharmoniker
Frank Peter Zimmermann

Daniel Harding
Kirill Petrenko
Alan Gilbert

Beethoven
Berg
Bartók
Violin Concertos



4	Vorwort
6	<i>Foreword</i>
	Ludwig van Beethoven
8	Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61 <i>Concerto for Violin and Orchestra in D major, Op. 61</i>
	Alban Berg
10	Konzert für Violine und Orchester »Dem Andenken eines Engels« <i>Concerto for Violin and Orchestra "To the Memory of an Angel"</i>
	Béla Bartók
12	Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 Sz 36 <i>Concerto for Violin and Orchestra No. 1 Sz 36</i>
14	Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 Sz 112 <i>Concerto for Violin and Orchestra No. 2 Sz 112</i>
23	Im Dialog mit der Vergangenheit
30	<i>In Dialogue with the Past</i>
38	Unter Freunden
	Frank Peter Zimmermann und die Berliner Philharmoniker
45	<i>Among Friends</i> <i>Frank Peter Zimmermann and the Berliner Philharmoniker</i>
	Berliner Philharmoniker
58	Mitglieder · <i>Members</i>
	Jorinde Voigt
60	Über die Künstlerin · <i>About the artist</i>
62	Credits

Vorwort

Zu den wichtigen künstlerischen Begleitern der Berliner Philharmoniker zählen nicht allein die großen Dirigenten der Welt. Immer sind es auch außergewöhnliche Solistinnen und Solisten, die regelmäßig mit dem Orchester auftreten, in der Zusammenarbeit individuelle Impulse setzen und anregende Perspektiven auf die Musik eröffnen. Mit vielen dieser geschätzten Weggefährtinnen und -gefährten verbindet uns eine fruchtbare Partnerschaft – mit einigen sogar eine Freundschaft.

Ein solcher Freund ist Frank Peter Zimmermann. Seit mittlerweile 36 Jahren sind er und das Orchester einander aufs Engste verbunden. Seine Auftritte knüpfen einen roten Faden zwischen Generationen von Musikerinnen und Musikern: Kaum ein prägender Dirigent dieser Jahre hat bei uns nicht mit dem Ausnahmegeiger zusammengearbeitet, und einige Philharmoniker erinnern sich noch lebhaft an sein Waldbühnen-Debüt. Neben seiner künstlerischen Reife beeindruckte der damals 19-Jährige durch Spontaneität, denn Orchester und Solist hatten versehentlich verschiedene Fassungen von Tschaikowskys *Valse-Scherzo* vorbereitet – kurzerhand spielte Frank Peter Zimmermann stattdessen Mendelssohns Violinkonzert.

Es sind neben solchen anekdotischen Erlebnissen mit dem Menschen Frank Peter Zimmermann vor allem die gemeinsamen Auftritte mit dem Künstler, die diese Freundschaft auf beglückende Weise nähren. Gemeinsam erarbeiteten wir nicht nur Klassiker des

Repertoires. Auch selten gespielte Werke von Bohuslav Martinů, Karol Szymanowski, Paul Hindemith und ein neues Violinkonzert von Magnus Lindberg fanden dank Frank Peter Zimmermann ihren Platz und begeisterte Resonanz in den Konzerten der Berliner Philharmoniker.

Wir freuen uns sehr, dass mit den Violinkonzerten von Beethoven, Berg und Bartók wunderbare Momentaufnahmen unserer intensiven musikalischen Freundschaft mit Frank Peter Zimmermann in dieser Edition erscheinen, und blicken mit Spannung und Vorfreude unseren weiteren Begegnungen entgegen.

Stanley Dodds
Violine · Medienvorstand

Olaf Maninger
Solocellist · Medienvorstand

Foreword

The Berliner Philharmoniker's esteemed artistic companions are not just the great conductors. More and more, this company also includes the outstanding soloists who appear regularly with the orchestra, bringing their individual impulses to our collaborations and opening up stimulating perspectives on the music. We enjoy a fruitful partnership with many of these cherished colleagues – with some, even real friendship.

One such friend is Frank Peter Zimmermann. For 36 years now, he and the orchestra have had an especially close relationship. His appearances connect generations of musicians: there is hardly an influential conductor of the Philharmoniker in this period who hasn't collaborated with this exceptional violinist, and some players still have vivid memories of his debut at the Waldbühne. It was the 19-year-old's spontaneity as much as his artistic maturity that was so impressive: the orchestra and soloist had unwittingly prepared different versions of Tchaikovsky's *Valse-Scherzo* – at short notice Zimmermann substituted the Mendelssohn Violin Concerto.

Even more than anecdotal experiences, it is making music with this artist that has so rewardingly nourished our friendship. We have not only worked together on the classics of the repertoire. Less frequently played works by Martinů, Szymanowski, Hindemith and a new violin concerto by Magnus Lindberg have also found their place and enthusiastic acclaim in the Berliner Philharmoniker's concerts.

We are extremely pleased that such wonderful snapshots of our deep musical friendship with Frank Peter Zimmermann as these performances of Beethoven, Berg and Bartók are captured in this edition, and we look forward eagerly to our future encounters.

Stanley Dodds
violin · media chairman

Olaf Maninger
principal cello · media chairman

Ludwig van Beethoven
(1770 – 1827)

Konzert für Violine und Orchester D-Dur op. 61
Concerto for Violin and Orchestra in D major, Op. 61
Kadenzen · *cadenzas*: Fritz Kreisler

Daniel Harding, Dirigent · *conductor*
Frank Peter Zimmermann, Violine · *violin*

1. Allegro ma non troppo	21:38
<hr/>	
2. Larghetto	7:29
<hr/>	
3. Rondo: Allegro	9:04

Entstehungszeit: 1806, revidiert 1807
Composition: 1806, revised 1807

Uraufführung: 23. Dezember 1806, Wien
First performance: 23 December 1806, Vienna
Dirigent/Solist · *conductor/soloist*: Franz Clement

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 13. Januar 1883
First performance by the Berliner Philharmoniker: 13 January 1883
Dirigent · *conductor*: Ernst Rudorff
Solist · *soloist*: Joseph Joachim

Instrumentierung · *orchestration*:

Flöte · *flute*
2 Oboen · *oboes*
2 Klarinetten · *clarinets*
2 Fagotte · *bassoons*
2 Hörner · *French horns*
2 Trompeten · *trumpets*
Pauken · *timpani*
Streicher · *strings*

Beethovens Violinkonzert wurde vom Publikum zunächst grundlegend missverstanden, hat dieses Werk doch ein bis dahin unbekanntes symphonisches Gepräge. Nur ein Rhythmus leitet das Konzert ein: Fünf geheimnisvolle Paukenschläge sind die Samenkörner, aus denen der gesamte erste Satz sprießen wird. Es folgt eine heitere Oboenmelodie, dann eine von Klarinetten und Fagotten geführte optimistisch aufsteigende Linie; doch noch vor dem Einsatz der Solovioline wird die Idylle durch einen energischen Einwurf des gesamten Orchesters gestört. Flüsterndes Piano steht neben markerschütterndem Fortissimo, auf melodische Passagen folgen rhythmische Paukenschläge, beschauliche Stimmungen wechseln mit hochdramatischen Ausbrüchen: Aus diesen Kontrasten entwickelt Beethoven ein machtvolles instrumentales Drama. »Kein Geheimniss sey dein Nichthören mehr – auch bey der Kunst«, so schrieb er 1806, im Entstehungsjahr des Violinkonzerts, als Randnotiz auf ein Skizzenblatt. Beim Violinkonzert bricht Beethoven immer wieder mit alten Traditionen. Die Solovioline präsentiert trügerisch arglos klingende marmorne »Quader«, die Beethoven zu einem Meisterwerk schlägt, das in seiner Wucht mit Michelangelos *David* vergleichbar ist. Der schlichte zweite Satz offenbart, dass der Komponist ein Kenner der vorrevolutionären französischen Oper war: Hier wird die vokale Romanze beschworen, mit dekorativen Verzierungen versehen. Der ruhige Fluss des Larghetto und seine spannungsgeladenen Pausen erzeugen den Eindruck tiefer Meditation, aus der uns das lichte, tänzerische Finale schließlich hinausführt. Das Rondothema beschwört eine Jagdszene herauf; nach erneuten Naturbildern kehren wir mit fünf pulsierenden Paukenschlägen zur Keimzelle des Beginns zurück.

Beethoven's Violin Concerto was at first utterly misunderstood owing to its unprecedented symphonic nature. It opens with just a pulse, five mysterious drumbeats: the seed from which the entire first movement will sprout. A serene oboe melody is followed by clarinets and bassoons rising optimistically, but before the soloist can play a note, the idyll is shattered by a peremptory gesture from the full orchestra. Out of such contrasts – between whispering *piano* and earth shattering *fortissimo*, between melody and drumbeat, between pastoral idyll and cataclysm, Beethoven creates a powerful instrumental drama. "Let your deafness no longer be a secret – even in art," he wrote in the margin of one of his sketchbooks in 1806, the year he composed this masterpiece. In the Violin Concerto, he is constantly disrupting tradition. The soloist presents deceptively simple-sounding, marble-like "building blocks", from which Beethoven sculpts a magnum opus comparable to Michelangelo's *David*. The second movement's artlessness discloses the composer's familiarity with pre-Revolutionary French opera, particularly the vocal *romance*, which is evoked here and adorned with decorative ornaments. This Larghetto's slow pace and charged pauses generate a sense of deep meditation out of which the light, dancelike finale finally leads the way. The rondo theme evokes a hunting scene, returning our thoughts to nature and bringing the music full circle with the germinating cell of five pulsating drumbeats.

Alban Berg
(1885 – 1935)

Konzert für Violine und Orchester
»Dem Andenken eines Engels«
Concerto for Violin and Orchestra
"To the Memory of an Angel"

Kirill Petrenko, Dirigent · *conductor*
Frank Peter Zimmermann, Violine · *violin*

1. Andante – Allegretto	11:20
<hr/>	
2. Allegro – Adagio	14:32
<hr/>	

Entstehungszeit · *composition*: 1935

Uraufführung: 19. April 1936, Barcelona, 14. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Orquestra Pau Casals
First performance: 19 April 1936, Barcelona, XIV International Society for Contemporary Music Festival, Orquestra Pau Casals
Dirigent · *conductor*: Hermann Scherchen
Solist · *soloist*: Louis Krasner

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 25. März 1951
First performance by the Berliner Philharmoniker: 25 March 1951
Dirigent · *conductor*: Sergiu Celibidache
Solist · *soloist*: Tibor Varga

Instrumentierung · *orchestration*:

2 Flöten · *flutes*
(auch Piccoloflöte · *doubling piccolo*)
2 Oboen · *oboes*
(2. auch Englischhorn · *2nd doubling cor anglais*)
3 Klarinetten · *clarinets*
(3. auch Altsaxophon · *3rd doubling alto saxophone*)
Bassklarinetten · *bass clarinet*
2 Fagotte · *bassoons*
Kontrafagott · *contrabassoon*
4 Hörner · *French horns*
2 Trompeten · *trumpets*
2 Posaunen · *trombones*
Tuba
Pauken · *timpani*
Schlagzeug · *percussion*
Harfe · *harp*
Streicher · *strings*

Alban Bergs »dem Andenken eines Engels« gewidmetes Violinkonzert entstand in den Nachwehen eines herzerreißend tragischen Todesfalls. Im April 1935 erfuhr Berg vom Tod der erst 18-jährigen Manon Gropius, Tochter Alma Mahlers und des Architekten Walter Gropius. Daraufhin unterbrach er die Arbeit an seiner Oper *Lulu* und komponierte dieses Konzert. Im August des Jahres, knapp vier Monate später, war das Werk vollendet. Es sollte Bergs letztes sein, er verstarb allzu früh im Dezember 1935. Bergs musikalisches Denkmal für Manon ist durch und durch lyrisch. Die Violine setzt mit einem Motiv auf leeren Saiten ein, ein faszinierender Verweis auf den melodischen Klangcharakter des Instruments. Doch Berg stellt sich auch der Realität des Todes: Panik und existenzielle Bedrohung scheinen aus den atemlosen, kadenzartigen Gesten der Violine zu sprechen, die ihrerseits mit lang gehaltenen Tönen abwechseln. Ist dies die Angst eines Menschen im Wettlauf gegen die eigene ablaufende Lebensuhr, der Klang drohenden Unheils? Drei markerschütternde Ausbrüche, bei denen schrille, spottend atonale Klänge mit dem schroffen Hauptrhythmus alternieren, prägen das Allegro; alles steigert sich schließlich zu einem vernichtenden Höhepunkt, bei dem sich Orchester und Solovioline der Tragödie in ihrem vollen Ausmaß stellen. Aber im ätherisch anmutenden Schluss-Adagio wandelt sich das Gefühl der Hoffnungslosigkeit in dem Moment zum schicksalergebenen Annehmen und einer über das Leben hinausreichenden Vision, wenn Solovioline und Klarinetten im Dialog die Choralmelodie »Es ist genug« spielen. Diese Passage erinnert nicht nur an Bach, sie macht auch greifbar, was wir vom ersten Ton an gespürt haben: Dies ist ein tiefschürfendes, durchgeistigtes Werk, hervorgegangen aus der tiefsten Seele seines Komponisten.

Dedicated to "the memory of an angel", Alban Berg's Violin Concerto encapsulates a story of heart-wrenching loss. When he heard of the death in April 1935 of Manon Gropius, the 18-year-old daughter of Alma Mahler and the architect Walter Gropius, Berg set aside work on his opera *Lulu* to compose this concerto. In August, barely four months later, it was finished, Berg's last work before his own untimely death. His memorial to Manon is steeped in lyricism – the violin's first few notes resonate on the open strings, a hypnotic affirmation of the instrument's melodic nature. Yet Berg also confronts the reality of death. The panic and existential threat composed into the Allegro's breathless, cadenza-like violin patterns alternating with long notes seem to invoke the anxiety of an individual racing against time. Is this the sound of impending doom? Structured around three volcanic eruptions in which shrill, mocking atonal sonorities alternate with the jagged main rhythm, the Allegro builds to a devastating climax in which the entire orchestra and soloist together confront the full extent of the tragedy. But in the ethereal final Adagio, hopelessness is transformed into acceptance, a vision of something bigger than mankind, as the soloist and clarinets in dialogue intone the melody "It is enough" (Es ist genug). This chorale not only evokes J. S. Bach but also makes explicit what we have sensed since the concerto's very first note: a profoundly spiritual work that comes from the depths of the composer's soul.

Béla Bartók
(1881 – 1945)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 Sz 36
Concerto for Violin and Orchestra No. 1 Sz 36

Alan Gilbert, Dirigent · *conductor*
Frank Peter Zimmermann, Violine · *violin*

1. Andante sostenuto 8:49

2. Allegro giocoso 11:23

Entstehungszeit · *composition*: 1907/08

Uraufführung (1. Satz): als »Ein Ideal«,
1. Satz der Zwei Porträts op. 5 (Sz 37),
12. Februar 1911, Budapest, Landessymphonieorchester
*First performance (1st movement): as "An Ideal",
1st movement of Two Portraits, Op. 5 (Sz 37),
12 February 1911, Budapest, National Symphony Orchestra*
Dirigent · *conductor*: László Kun
Solist · *soloist*: Imre Waldbauer

Uraufführung (vollständiges Werk):
30. Mai 1958, Basel, Basler Kammerorchester
*First performance (complete work):
30 May 1958, Basle, Basle Chamber Orchestra*
Dirigent · *conductor*: Paul Sacher
Solist · *soloist*: Hansheinz Schneeberger

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 15. Juni 1981
First performance by the Berliner Philharmoniker: 15 June 1981
Dirigent · *conductor*: Riccardo Chailly
Solistin · *soloist*: Kyung-Wha Chung

Instrumentierung · *orchestration*:

2 Flöten · *flutes*
(2. auch Piccoloflöte · *2nd doubling piccolo*)
2 Oboen · *oboes*
(2. auch Englischhorn · *2nd doubling cor anglais*)
2 Klarinetten · *clarinets*
(2. auch Bassklarinetten · *2nd doubling bass clarinet*)
2 Fagotte · *bassoons*
4 Hörner · *French horns*
2 Trompeten · *trumpets*
2 Posaunen · *trombones*
Tuba
Pauken · *timpani*
Schlagzeug · *percussion*
2 Harfen · *harps*
Streicher · *strings*

Hintergrund von Bartóks Erstem Violinkonzert war die romantische Schwärmerei des 26-jährigen Komponisten für die 19-jährige Geigerin Stefi Geyer (1888–1956). Er konzipierte dieses zweisätziges Werk durch und durch autobiografisch als musikalisches Porträt der Frau, die er liebte. Die Solovioline beginnt allein; die sanften Klangfarben in tiefer Lage wirken, als würden geheimste Gefühle enthüllt. Jede Schroffheit wird zugunsten dahinfließender Melodien vermieden, der spätromantische Duktus erinnert an Richard Strauss. Der spannungsgeladene erste Satz fängt die schwierige Gefühlslage des Komponisten ein, dessen Liebe unerwidert blieb. Der Rhythmus lässt an einen Walzer denken, wie eine ferne Erinnerung an das Bild eines tanzenden Liebespaars (oder die Sehnsucht danach?). Allmählich erklimmt die Geige immer lichtere Höhen, bis sie zum Schluss des Satzes über dem Orchester zu schweben scheint. Ist dies die Vision eines Engels? Oder vielleicht der Abschied des lyrischen Ichs? Der kühne zweite Satz wirkt bodenständiger. Er beginnt mit einem unzusammenhängenden fünftönigen Motiv der Geige allein; Würde, Ernst und abgesetzte, kantige Gesten stehen im Vordergrund. Mit dem ersten signifikanteren Einwurf des Orchesters kündigt sich ein Stimmungswechsel an. Die Geige kehrt in sich, wird nachdenklicher, zunächst im Dialog mit der Klarinette, dann mit der Posaune. Der zweite Einwurf bestärkt den tänzerischen Charakter, mit dem der Satz auch schließt.

The back story of Bartók's Concerto No. 1 is the 26-year-old composer's romantic infatuation with the 19-year-old violinist Stefi Geyer (1888–1956). His intensely autobiographical vision for this two-movement work was a musical portrait of the woman he loved. The solo violin begins alone, applying the gentle colours of the lower register as though baring intensely private sentiments. The music avoids angularity in favour of flowing melodies and a late-Romantic language inspired by Richard Strauss. The opening movement is also charged with electricity, capturing the composer's psychological state of unrequited love. The rhythm is faintly reminiscent of a waltz, evoking a distant memory of (or longing for?) the lovers dancing together. Gradually the solo violin ascends until, at the end of the movement, it soars above the orchestra. A vision of an angel? Or perhaps the lyrical "I" announcing its farewell? The second movement is bold and down-to-earth. Beginning with a disjunct five-note gesture by the violin alone, it insists on *gravitas* and demarcated angular gestures. The first significant orchestral interjection announces a change of sentiment. The violin turns inward to contemplate and reflect, in dialogue first with the clarinet, then with the trombone. The second interjection is an affirmation of the dance character which will bring the movement to an end.

Béla Bartók

Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 Sz 112
Concerto for Violin and Orchestra No. 2 Sz 112

Alan Gilbert, Dirigent · *conductor*
Frank Peter Zimmermann, Violine · *violin*

1. Allegro non troppo 14:47

2. Andante tranquillo 8:37

3. Allegro molto 10:57

Entstehungszeit · *composition*: 1937/38

Uraufführung: 23. März 1939, Amsterdam,
Concertgebouw-Orchester
First performance: 23 March 1939, Amsterdam,
Concertgebouw Orchestra
Dirigent · *conductor*: Willem Mengelberg
Solist · *soloist*: Zoltán Székely

Erste Aufführung der Berliner Philharmoniker: 28. Juni 1948
First performance by the Berliner Philharmoniker: 28 June 1948
Dirigent · *conductor*: Leopold Ludwig
Solist · *soloist*: Yehudi Menuhin

Instrumentierung · *orchestration*:

2 Flöten · *flutes*

(2. auch Piccoloflöte · *2nd doubling piccolo*)

2 Oboen · *oboes*

(2. auch Englischhorn · *2nd doubling cor anglais*)

2 Klarinetten · *clarinets*

(2. auch Bassklarinetten · *2nd doubling bass clarinet*)

2 Fagotte · *bassoons*

(2. auch Kontrafagott · *2nd doubling contrabassoon*)

4 Hörner · *French horns*

2 Trompeten · *trumpets*

3 Posaunen · *trombones*

Pauken · *timpani*

Schlagzeug · *percussion*

Celesta

Harfe · *harp*

Streicher · *strings*

Bartóks Zweites Violinkonzert war ein 1937 bestelltes Auftragswerk für den ungarischen Geigenvirtuosen Zoltán Székely. Romantische Elemente stehen hier Seite an Seite mit einer sehr individuellen Tonsprache, die sich der Komponist in den vorangegangenen Jahrzehnten angeeignet hatte. Das Werk beginnt mit sanften, wie aus der Ferne herbeischwebenden Harfenakkorden; mit dem Einsatz der Solovioline und ihrer Melodie auf der G-Saite flammt dann Leidenschaft auf. Bald hören wir feurige Tanzrhythmen, die mit ihrem Gestus den freien, unbändigen Geist der ungarischen Volksmusik beschwören. Mit der groß angelegten Kadenz wird eine Synthese herbeigeführt, sie steigert den Satz aber auch zu einem Höhepunkt, der die Vorherrschaft der Geige bedroht. Der zweite Satz – ein Thema mit sechs Variationen – beginnt mit der Geige, die über einer Begleitung von Streichern, Harfe und Pauken dahinschwebt wie über ruhiger, windstiller See. Doch die Beschaulichkeit wird immer wieder durch Tremoli, Paukenschläge und einen lärmenden Uhrwerk-Rhythmus gestört. Das Finale ist aggressiver, dissonant und energisch. Aus dem tänzerischen Material entwickelt Bartók eine Bandbreite ausdrucksvoller Motive: beharrliche Tonwiederholungen, böse höhnendes Gelächter, ein Duett von Harfe und Violine über gedämpften Streichern. Hinter jeder noch so ruhigen Ecke lauert ein Ausbruch, doch die ätherischen Melodien der Geige in hoher Lage – die oft mit Aufwärtsschleifern enden – bleiben hartnäckig. Bartóks Konzert für Székely ist das Produkt der genialen Zusammenarbeit eines ausgewiesenen Meisters der Verschmelzung von moderner Musik und Volksmusik mit einem ehrgeizigen Virtuosen, der es gewohnt war, mit seiner Kunst herrschaftlich zu glänzen.

Bartók's Violin Concerto No. 2, commissioned by the Hungarian virtuoso Zoltán Székely in 1937, balances Romantic elements with a highly personal language the composer had forged in the preceding decades. The work opens with gentle harp chords entering as if from a distance, then passion personified steps forth as a violin melody on the G string. Soon we hear fiery dance rhythms, embodying the innate freedom and abandon of Hungarian folk music. The massive cadenza provides a synthesis but also pushes the music to a climax threatening the violin's dominance. The second movement – a theme with six variations – opens with the violin soaring over an accompaniment of strings, harp and timpani: a calm sea without a breeze. But the tranquillity is intermittently disrupted by tremolos, timpani strokes and a noisy clockwork rhythm. The finale is more aggressive, dissonant and energetic. Bartók derives a wide range of expressive ideas from his dancelike material: fixation on a single repeated pitch, cruel mocking laughter, and a harp-violin duet over muted strings. An outburst lurks behind every quiet corner, but the violin's ethereal high melodies – often ending with upward slides – are tenacious. Bartók's concerto for Székely is the masterful collaboration of a consummate expert at synthesizing modern and folk music with an ambitious virtuoso used to dazzling and dominating.

Daniel Harding hat nicht nur zahlreiche Konzertprogramme bei den Berliner Philharmonikern dirigiert, sondern 2019 auch die Leitung des Europakonzerts in Paris übernommen. In der französischen Hauptstadt war der langjährige Musikdirektor des Swedish Radio Symphony Orchestra zwischen 2016 und 2019 Chefdirigent des Orchestre de Paris. Mit Frank Peter Zimmermann und den Berliner Philharmonikern bestritt Harding 2016 die deutsche Erstaufführung von Magnus Lindbergs Zweitem Violinkonzert.

Daniel Harding has not only conducted numerous concert programmes with the Berliner Philharmoniker, he also led the Europakonzert in Paris in 2019. The longtime music director of the Swedish Radio Symphony Orchestra was chief conductor of the Orchestre de Paris from 2016 to 2019. He presented the German premiere of Magnus Lindberg's Second Violin Concerto with Frank Peter Zimmermann and the Berliner Philharmoniker in 2016.



Nach Stationen in Meiningen, Berlin und München übernahm Kirill Petrenko zur Spielzeit 2019/20 die Position des Chefdirigenten bei den Berliner Philharmonikern. Neben der großen klassisch-romantischen Symphonik, Werken des russischen Repertoires und der internationalen Moderne widmet er sich regelmäßig – wie in dieser Edition – auch der Musik der Zweiten Wiener Schule. Mit Frank Peter Zimmermann hat Petrenko bereits in seiner Münchner Zeit mehrfach musiziert.

Following his tenures in Meiningen, Berlin and Munich, Kirill Petrenko took up the post of chief conductor with the Berliner Philharmoniker in the 2019/20 season. In addition to the great Classical and Romantic symphonies, works from the Russian repertoire and international Modernism, he also devotes himself regularly to the music of the Second Viennese School, as in this edition. Petrenko appeared with Frank Peter Zimmermann several times during his years in Munich.

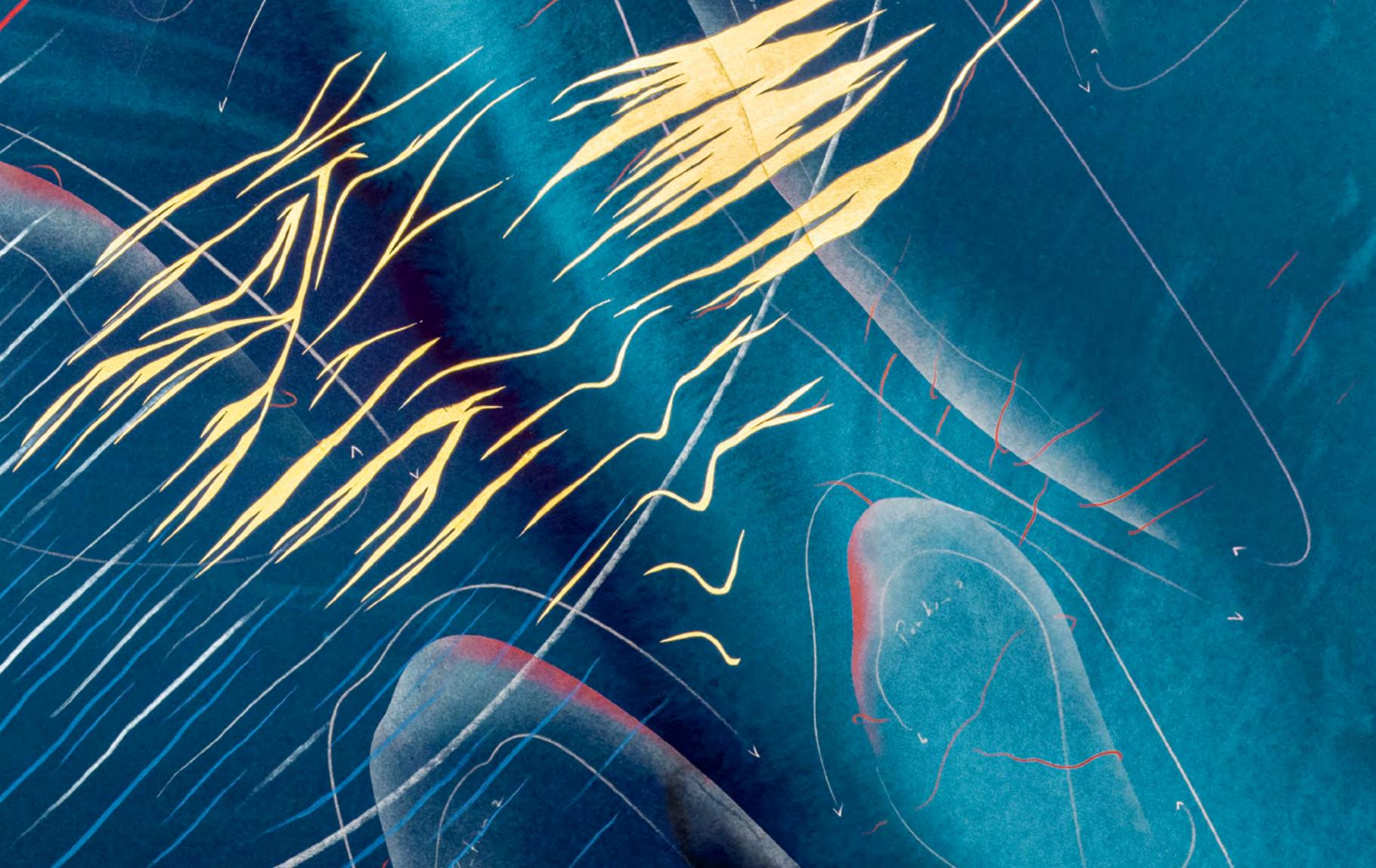


Alan Gilbert, Ehrendirigent des Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, begann zur Saison 2019/20 seine Amtszeit als Chefdirigent des NDR Elbphilharmonie Orchesters. Zuvor war er unter anderem acht Jahre als Musikdirektor des New York Philharmonic in seiner Heimatstadt tätig. Sowohl mit Frank Peter Zimmermann als auch mit den Berliner Philharmonikern, mit denen er seit 2006 ein breites Repertoire von Barock bis Gegenwart pflegt, verbindet Gilbert eine intensive und regelmäßige Zusammenarbeit.

Alan Gilbert, conductor laureate of the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, began his tenure as chief conductor of the NDR Elbphilharmonie Orchestra during the 2019/20 season. Prior to that time, he served for eight years as music director of the New York Philharmonic in his native city. Gilbert collaborates intensively and frequently with both Frank Peter Zimmermann and the Berliner Philharmoniker, with whom since 2006 he has presented a wide repertoire ranging from Baroque to contemporary works.







Joseph Joachim

June 1st 1899
The Soloist

UNDER THE IMMEDIATE PATRONAGE OF

Her Majesty.

PHILHARMONIC SOCIETY.

FIFTH CONCERT, MONDAY, MAY 27, 1844.

PART I.

Sinfonia in B Flat (No. 4)	-	-	-	Beethoven.
Duet, "Stung by horror," Miss RAINFORTH and Herr STAUDIGL (Pascal Bruno)	-	-	-	J. L. Hatton.
Concerto, Violin, Herr JOACHIM	-	-	-	Beethoven.
Overture	-	-	-	
Duetto, "Pazzarello, O qual ardir" Mr MACHIN and Herr STAUDIGL	-	-	-	
Quintetto e Coro, "Ah! godan lor felicitade," the principal parts by Miss RAINFORTH, Miss A. WILLIAMS, Messrs MANVERS, MACHIN, and Herr STAUDIGL	-	-	-	(Faust) Spohr.

PART II.

Overture	-	-	-	
Scherzo	-	-	-	
Song, with Chorus, "You spotted snakes, ' Miss RAINFORTH and Miss A. WILLIAMS	-	-	-	(A Midsummer Night's Dream.) Mendelssohn Bartholdy.
Notturmo, March, and Finale-Chorus	-	-	-	
Song, with Chorus "Joy, 'tis a glorious thought," Herr STAUDIGL (Fidelio)	-	-	-	Beethoven.
Hunting Chorus (The Seasons)	-	-	-	Haydn.

Leader, Mr LODER—Conductor, Dr F. MENDELSSOHN BARTHOLDY.

•• To begin at Eight o'clock.

THE NEXT CONCERT WILL BE ON MONDAY THE TENTH OF JUNE.

Programmzettel für das Konzert der Londoner Philharmonic Society, bei dem der damals 12-jährige Joseph Joachim unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy Beethovens Violinkonzert spielte. Mit Autogramm des Solisten (1844/1899)

Programme for the London Philharmonic Society concert in which the 12-year-old Joseph Joachim played Beethoven's Violin Concerto with Felix Mendelssohn conducting. Signed by the soloist (1844/1899)

Beethovens Violinkonzert,
vom Sockel befreit

Was heißt es, ein Violinkonzert zu komponieren? Die kurze Antwort: Man schreibt ein musikalisches Drama über eine Einzelperson (die Solovioline) im Dialog mit einer Gruppe von Einzelpersonen (dem Orchester). Die lange Antwort: Die Wahl der Gattung setzt zwingend einen Dialog mit den Vorgängern voraus, den Komponisten der Violinkonzerte vergangener Jahrzehnte und Jahrhunderte. Könnten wir Beethoven, Berg oder Bartók fragen, würden sie die Beziehung zwischen einem einzelnen Werk und seiner Ahnenreihe vermutlich als das Ergebnis komplexer Verhandlungen mit der Vergangenheit beschreiben, eine Auseinandersetzung, in deren Verlauf tradierte Normen entweder abgelehnt oder befolgt werden – was fast immer Kompromisse erfordert. Wer ein Violinkonzert wirklich verstehen und schätzen will, muss sich daher mit den Erwartungen des Publikums und der Komponisten auseinandersetzen, die

sich im Laufe der Jahrhunderte mit dieser Gattung beschäftigt haben.

Mit seinem Violinkonzert von 1806 brach Beethoven auf radikale Weise mit althergebrachten Normen. Das Konzert wurde nach der Uraufführung von einigen Rezensenten mit wenig Begeisterung bedacht und tauchte erst wieder aus der Versenkung auf, als der »König der Geiger« Joseph Joachim es 1844 unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy in einem Konzert der Londoner Philharmonic Society spielte. Die Aufführung war ein großer Erfolg und stellte die Weichen für den weiteren Lebensweg des damals erst 12-jährigen als Wunderkind gehandelten Geigers, der Beethoven als Wissensinstanz schätzte und verehrte, sich auch später unermüdlich für das Konzert einsetzte und Zeit seines Lebens eine besondere Beziehung zu diesem Werk pflegte. Als sich Joachim während seines Studiums bei Joseph Böhm in Wien Anfang der 1840er-Jahre erstmals mit Beethovens Violinkonzert befasste, war es praktisch unbekannt. Ein Rezensent der Londoner Aufführung bemängelte das aus seiner Sicht fehlende virtuose Potenzial der Solopartie: »Er spielte so gut, dass wir vergaßen, wie gänzlich ungeeignet die Geigenpartie für

eine Zurschaustellung [geigerischen Könens] war« (*The Musical World*, 30. Mai 1844) – was wohl heißen sollte, dass das Konzert für die Bedürfnisse eines typischen Geigenvirtuosen zu wenig hergab. Doch Joseph Joachim war kein Virtuose im landläufigen Sinne. Was also steuerte er zu Beethovens Meisterwerk bei? Wie brachte er das Publikum dazu, es auf einmal nachhaltig wertzuschätzen? Aus zeitgenössischen Berichten wissen wir, dass Joachim jeden Ton, jede Punktierung und jede Vortragsbezeichnung mit äußerster Genauigkeit beachtete – ein wichtiger Faktor, der Joachim den Ruf eines »Hohepriesters der deutschen Musik« eintrug, der Beethovens Schrein anbetete.

Aus der Rezeption des Konzerts ist auch ersichtlich, dass es in einigen Punkten durchaus den Erwartungen entsprach. In seinem Aufbau und Material – den »Bausteinen«, aus denen es zusammengesetzt ist – glich es anderen zeitgenössischen, vor allem französischen Vorbildern. Auch der ruhige Binnensatz und das tänzerische Rondofinale waren keinesfalls überraschende Elemente. Und es gab nennenswerte Bezüge zu Werken von Pierre Rode, Pierre Baillot und Rodolphe Kreutzer, die am Pariser Conservatoire lehrten, sowie zum

italienischen Komponisten und Geiger Giovanni Battista Viotti, der einen wichtigen Teil seiner Karriere in Frankreich verbracht hatte und Lehrer von Rode und Baillot war.

Welche französisch anmutenden Elemente sind nun in Beethovens Konzert zu finden? Der Schlüssel zur Entfaltung seines ganzen Potenzials ist ein voller und edler Geigen-ton. In der französischen Geigenschule der Beethoven-Zeit wurde besonderer Wert auf die Entwicklung einer schönen Klanggestaltung gelegt. Die Förderung dieses Ideals stützte eine bedeutsame technische Neuerung: der um 1790 entwickelte Bogen des Pariser Bogenmachers François Tourte, mit dem sich ein glänzenderer, seidiger und brillanterer Ton erzeugen ließ. Dieser Bogen revolutionierte den Geigenklang des frühen 19. Jahrhunderts und die in der Folge entstandenen französischen Konzerte schöpften die neuen technischen Möglichkeiten voll aus: Die Komponisten bauten akrobatische Kunststücke ein, bei denen der Bogen geradezu über die Saiten flog, sie schufen ungewöhnlich ebenmäßige Geigenmuster und umgarnten die Zuhörer mit unwiderstehlich samtig-warmen Klangepisoden, bei denen der Geigenvirtuose ganz im Vordergrund stand.

Im ersten Satz wird der Klang der Solovioline in eben dieser Manier präsentiert: Beethoven bedient sich einer für das französische Konzert typischen Struktur, die sich durch maximale Gegensätze auszeichnet – massive orchestrale Klangquader stehen neben zarten, dekorativeren Passagen für die Solopartie. Auch beim folgenden Larghetto orientierte sich der Komponist an französischen Vorbildern. Viele der äußerst gefühlvollen, doch überaus schlichten Melodien der zweiten Konzertsätze seiner Pariser Kollegen erinnern an Romanzen und Airs aus der Opéra comique. Damit entsprachen sie in ästhetischer Hinsicht immer noch dem Bild der Romanze im Sinne Jean-Jacques Rousseaus, die auf einer »mélodie douce, naturelle, champêtre« basierte: einer »süßen, natürlichen, ländlichen Melodie«. Wie instrumentale Märchen sorgten sie mal melancholisch, mal heiter für einen lebhaften, emotionsgeladenen Kontrast.

Und genau dieser Elemente bediente sich auch Beethoven im zweiten Satz seines Violinkonzerts. Tatsächlich wurde das Larghetto aus Opus 61 aufgrund seines altertümlichen, beschaulichen Gepräges vielfach als eine Romanze beschrieben, die an

ländlich-idyllische Szenerien denken lässt. Beethoven baute hier zweifellos auf seinen zwei Romanzen für Violine und Orchester opp. 50 und 60 auf. In der Solopartie bleibt aber auch Raum für Verzierungen, quasi-improvisierte ornamentale Girlanden werden von kurzen Ruhemomenten umrahmt.

Wie bei Beethovens Tripelkonzert und seinen Klavierkonzerten Nr. 4 und Nr. 5, die ebenfalls in dieser Schaffensphase des Komponisten entstanden, schließt sich das Rondo nahtlos an. Diese direkte Verknüpfung von Sätzen war in Konzerten bis 1800 üblich und diente dazu, die Kontraste zwischen den einzelnen Stimmungen hervorzuheben. Das unbeschwerte Schlussrondo lebt vom Wechselspiel eines lebhaften, an eine Jagdszenerie erinnernden Themas mit kontrastierenden Episoden, die mit ihren munter-virtuosen Passagen dem jeweiligen Solisten Spielraum geben, sein geigerisches Können eindrucksvoll zu präsentieren.

In der vorliegenden Aufnahme spielt Frank Peter Zimmermann die Kadenzen von Fritz Kreisler, die neben jenen von Joseph Joachim und Leopold von Auer besonders gern gewählt werden. Am Schluss der Kadenz des

ersten Satzes gelingt Kreisler ein Geniestreich, auf den nicht einmal Joachim selbst gekommen war: Er verknüpft beide Hauptthemen miteinander, der Solist spielt beide Melodien gleichzeitig und es wirkt, als erklingen zwei Geigen. Das liegt an der Grenze des technisch Machbaren, doch der Effekt ist von geradezu überirdischer Schönheit. Angesichts der genialen, wunderschönen Verknüpfung der Themen rückt die technische Herausforderung dieser Passage in den Hintergrund.

Eine Versöhnung musikalischer Welten

Alban Berg arbeitete gerade an seiner Oper *Lulu*, als er im April 1935 vom Tod der 18-jährigen Manon Gropius erfuhr, der Tochter Alma Mahlers. Er unterbrach die Arbeit an der Oper und wandte sich dem Auftrag von Louis Krasner für ein neues Violinkonzert zu. Berg starb kurz vor Jahresende. Die Arbeit an der Oper hatte er in der ihm verbliebenen Zeitspanne nicht mehr abschließen können, mit dem im August 1935 vollendeten Konzert jedoch ein musikalisches Denkmal für Manon geschaffen.

Die große Stärke des Werks liegt in der Art und Weise, wie Berg als Mitglied der Zweiten Wiener Schule das Prinzip einer rigorosen »objektiven« Beherrschung seines Materials mit romantischer Hinwendung zur Tonalität und einem überaus lyrischen Gepräge kombiniert; er stellt den sanglichen Klangcharakter der Geige in den Vordergrund und reagiert in sanfter Manier auf traditionelle Vorbilder. Ein Dialog mit der Vergangenheit mündete für Berg manchmal aber auch in einem bewussten Bruch: Anstelle der üblichen drei hat sein Konzert zwei Sätze, die jeweils in zwei Teile gegliedert sind.

Sein Zeitgenosse Igor Strawinsky ging so weit, Bergs Musik als »synthetisch (im besten Sinne)« zu beschreiben; ein Vergleich mit seinem Lehrer Arnold Schönberg legt nahe, dass die Befolgung von Regeln und das Vertreten ideologischer Positionen bei Berg subtiler ausfielen als bei seinem Lehrmeister. »Schönberg trennte bewusst Form und Inhalt voneinander«, indem er alte »Schläuche« verwendete (darunter die Gavotte, das Menuett usw.), um sie »mit neuem Wein zu füllen«; daraus ergab sich eine große Spannung – und einigen kritischen Stimmen nach verfehlte er damit auch sein Thema. Schönberg kümmerte es nicht, wie

das Publikum seine Werke aufnahm, Berg jedoch war ein Vermittler. Um mit den Worten des Musikwissenschaftlers Robert P. Morgan zu sprechen, versuchte Berg »eine Versöhnung musikalischer Welten zu bewirken, die zuvor als unvereinbar galten«. Er schreckte nicht davor zurück, Fundstücke einzusetzen, denen ihr »stofflicher« Ursprung anzumerken war, wie etwa ein Kärntner Volkslied oder einen bachschen Choral. Bergs Konzert ist vor allem ein aufrichtiges Bekenntnis zum emotionalen Ausdruck.

Obwohl Konzerte programmatischen Inhalts keineswegs unüblich waren, ist Bergs Thematik – das Leben und Sterben eines jungen Mädchens – in seiner Wehmut einzigartig. Der erste Satz zeichnet Manons allzu kurzes Leben nach, der zweite dreht sich um Krankheit, Sterben und Verklärung. Wer war Manon? Und wie war sie? Laut ihrer Mutter Alma war sie ein »märchenhaftes Kind, [...] jeder Mensch, der sie sieht, liebt sie«. Und weiter heißt es in Almas Memoiren: »Sie war der schönste Mensch in jedem Sinne. Alle unsere guten Eigenschaften waren in ihr vereinigt. Eine göttliche Liebesfähigkeit, eine Kraft, sie auszudrücken und zu leben, wie ich sie nie sonst gesehen habe.« Bereits vor ihrem Tod wurde Manon als »engelsgleich« beschrieben.

Das letzte Kapitel ihrer Geschichte – und der emotionale Höhepunkt des Konzerts – ist mit dem Bach-Choral »Es ist genug« erreicht, der anzeigt, dass sie den Tod annimmt. Berg änderte die ursprüngliche Bezeichnung dieses Abschnitts als »Choral-Variationen« später in Adagio, die folgende Passage behält jedoch die thematische Substanz und den Charakter des Choralis.

Berg fügte nach dem Choral, kurz vor dem »Höhepunkt« des Adagios, ein letztes anrührendes Detail ein. In der Partitur heißt es: »Von hier an übernimmt – auch dem Publikum hör- und sichtbar zu Bewusstsein kommend – der Solist die Führung über die Geigen und Bratschen [...]. [Später] erfolgt dann ebenso ostentativ die Lostrennung von diesem Kollektiv.« Diese Anweisung an die Musiker, die »Engelsfigur« zu begleiten, ist durch und durch symbolisch. Wenn wir die Solovioline als musikalische Verkörperung Manons sehen, lässt sich Bergs Hinweis als eine bewegende Abschiedsgeste der Geigen und Bratschen im Orchester deuten, bevor sie sich wieder von ihr trennen müssen. Die Engelsfigur muss das letzte Wegstück ins Jenseits allein zurücklegen. Wenn Berg tatsächlich im Sinn hatte, einen Übergang in die jenseitige Welt zu komponieren, muss er diese mit einer gläu-

bigen, hoffnungsfrohen, frommen Haltung betrachtet haben – eine Einstellung, wie wir sie eher mit Johann Sebastian Bach in Verbindung bringen. Gab Manon mit ihrer engseligen Schönheit, ihrer Unschuld und Jugend den Impuls dazu?

Alban Berg setzt das Orchester wie eine Klangfarbenmaschine ein: Instrumente wie die Harfe und ein erweitertes Schlagwerk sorgen für Schattierungen und Nuancen, die ihre Entsprechungen in der bildenden Kunst seiner geschätzten Wiener Zeitgenossen haben, so die glühenden Gemälde eines Gustav Klimt, der wie der Komponist selbst ein Mitglied der kulturellen Elite Wiens zur Zeit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war. Das groß besetzte Orchester erweist sich als formidabler Partner der Solovioline; der Komponist vermeidet Gewichtungprobleme, indem er die führende Stimme in der Partitur als »Hauptstimme« kennzeichnet, die jeweils untergeordnete als »Nebenstimme«.

Anders als in Beethovens Violinkonzert (aber ähnlich wie in Bartóks Zweitem) ist Bergs Kadenz auskomponiert; entgegen üblicher Konventionen wird sie vom Orches-

ter begleitet. Ebenso greift Berg mit der Vortragsbezeichnung »sempre rubato, frei wie eine Kadenz« schon vorher im zweiten Satz auf die rhetorischen Figuren einer Kadenz zurück und entzieht sich damit dem traditionellen Usus. An einer Tradition des 19. Jahrhunderts aber hält er fest: dem Einsatz virtuoser Elemente und Passagen – das Salz in der Suppe für jeden Solisten. Der kadenzähnliche Beginn des zweiten Satzes ist ein gutes Beispiel: Mit der Pizzicato-Begleitung der linken Hand verwandelt Berg die Geige in eine Gitarre, komplexe Wechseltonmuster sorgen für schimmernde Lichteffekte. Von raschen und extremen Lagenwechseln bis zu atemberaubendem Passagenwerk ist der zweite Satz reich an geigerischen Schaustücken, doch Bergs gelegentliches Eintauchen in virtuose Gefilde wirkt nie bombastisch oder übermäßig technisch; tatsächlich zählen diese Passagen zu den dramatischsten Momenten des Konzerts.

Vom Liebesbekenntnis
zu glücklicher Zusammenarbeit

Bartóks Violinkonzerte sind zwei sehr ungleiche Geschwister. Das erste schrieb der

junge Komponist kurz nach Antritt seiner Klavierprofessur an der Musikakademie in Budapest. Hier begegnete er der Geigerin Stefi Geyer und verliebte sich in sie. Geyer war eine Schülerin von Jenő Hubay, der wiederum bei Joseph Joachim in Berlin studiert hatte. Wir kennen nur Bartóks Sicht der Dinge, denn Stefi Geyers Briefe sind nicht überliefert. Bei Joseph Joachims Romanze mit Gisela von Arnim in den 1850er-Jahren verhält es sich ähnlich: Man kennt sie nur aus Joachims lebendigen Schilderungen, von Arnims Briefe hingegen sind verschollen. Wie einige von Joachims Kompositionen ist Bartóks erstes Konzert durch und durch autobiografisch gefärbt. Er konzipierte und komponierte es begleitet von zutiefst romantischen Gefühlen. Der erste Satz zeichnet das Bild einer idealisierten Stefi Geyer, ein himmlisches, introvertiertes Geschöpf; im zweiten Satz zeigt Bartók sie als eine heitere, geistreiche und amüsante Person. In einem »hasserfüllten« dritten Satz, den er plante, aber letztlich nicht komponierte, wollte er sie als »kühle, gleichgültige, schweigsame Stefi Geyer« darstellen.

Am 20. September 1907 schrieb Bartók an Stefi Geyer: »Ihre Leitmotive umflattern mich, den ganzen Tag lebe ich mit ihnen, in

ihnen, wie in einem berauschten Traum. Und das ist gut so; für meine Arbeit brauche ich solches Opium.« Der erste Satz des Konzerts beginnt und schließt mit Stefis Leitmotiv, ihre Züge sind in der einsamen Geigenstimme klar erkennbar. Drei der Themen im zweiten Satz, der eine andere Seite der jungen Frau zeigt, sind ebenfalls mit dem Leitmotiv verknüpft.

Als er das Erste Violinkonzert komponierte, hatte Bartók bereits begonnen, mit der systematischen und wissenschaftlichen Herangehensweise eines Ethnomusikologen ungarische Volkslieder zu sammeln. Der Einfluss dieses Materials lässt sich auf mehreren Ebenen erkennen: in den Bausteinen des Konzerts, im energischen Charakter des zweiten Satzes sowie in den fesselnden, derben Rhythmen. Einige Forscher erkennen in den kontrastierenden Tempi der beiden Sätze den langsamen *lassú*- bzw. den schnellen *friss*-Teil der ungarischen Volkstänze, andere wiederum sind der Meinung, die Struktur des Werks sei vor allem durch das Leitmotiv geprägt: Der Inhalt bestimme die Form. Bartók ist sich alt-hergebrachter Traditionen bewusst; so lässt er das Konzert ohne Beteiligung der Solostimme ausklingen, ähnlich dem abschließenden Orchestertutti eines her-

kömmlichen klassischen Konzerts. Dennoch passt dieses frühe Meisterwerk gattungsspezifisch eher in das Bild einer musikalischen Dichtung.

Anfang Februar 1908, das Konzert war gerade vollendet, gestand Bartók Stefi Geyer, er habe während der Genese des äußerst persönlichen Werks an sie gedacht: »Das Violinkonzert wurde genau am 5. Februar fertig; an dem Tag, an dem Sie mein Todesurteil schrieben – – Ich verschloss es in meiner Schublade, ich weiß nicht, ob ich es vernichten soll oder dort versperrt lassen, dass es erst nach meinem Tod gefunden – und das ganze vollgeschriebene Bündel Papier zerstreut wird, mein Liebesgeständnis, Ihr Konzert, mein bestes Werk – in den Müll.« Das »Todesurteil« war Geyers Zurückweisung Bartóks per Brief. Das Konzert blieb bis 1959 unveröffentlicht, nachdem sowohl der Komponist wie auch das Subjekt seiner unerfüllten Liebe gestorben waren.

In den Jahren 1937 und 1938 komponierte Bartók ein weiteres Violinkonzert, das erst nach der postumen Veröffentlichung des ersten als Nr. 2 bezeichnet wurde; damals

Handwritten musical score for the first movement of Alban Berg's Concerto for Violin and Orchestra, "To the Memory of an Angel". The page shows piano sketches for the final bars of the first movement, including staves for Violin I and II, and piano accompaniment. The manuscript is heavily annotated with corrections, including various accidentals, dynamics, and performance markings like "mf" and "p". There are also some numerical notations on the left margin such as "103x4", "46x10", "44", "112x100", and "112x6". A small logo for "No. 1 10 Berlin" is visible in the bottom left corner.

Alban Berg: Konzert für Violine und Orchester »Dem Andenken eines Engels«, autografe Klavierskizze zu den Schlusstakten des ersten Satzes (undatiert)

Alban Berg: Concerto for Violin and Orchestra "To the Memory of an Angel", autograph piano sketches for the final bars of the first movement (undated)

hatte er bereits etliche bedeutende Kompositionen für Streicher vorgelegt, darunter Quartette, Violinsonaten und Rhapsodien. In dem Geiger Zoltán Székely hatte er einen langjährigen Mitstreiter und Freund gefunden: Székely war Auftraggeber des Zweiten Violinkonzerts, das er im März 1939 in Amsterdam mit dem Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelberg uraufführte. Er war Widmungsträger von Bartóks Rhapsodie Nr. 2, die er im November 1929 in Budapest unter der Leitung von Ernst von Dohnányi aus der Taufe hob; und schließlich wirkte er als Primarius des berühmten Ungarischen Streichquartetts an den Uraufführungen von Bartóks bahnbrechenden sechs Streichquartetten mit. Dank der über Jahrzehnte gesammelten Erfahrungen als Komponist und Musikforscher fiel Bartóks Zweites Violinkonzert vollkommen anders aus als das Erste. Das intensive Studium der ungarischen Volksmusik (die so ganz anders war als die stereotype »Zigeunermusik« und der Verbunkos, die Liszt und weitere Komponisten des 19. Jahrhunderts beeinflussten) hatte ihn auf »die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur/Moll-Systems« gebracht.

Bartók wollte das Stück ursprünglich als Variationswerk anlegen, doch Székely schwebte ein »richtiges Konzert« mit den traditionellen drei Sätzen vor. Und es gibt Spuren älterer Konventionen des Violinkonzerts: Orchestertutti ohne Beteiligung des Solisten. Durch diese Passagen wird das dramatische Narrativ ausgesponnen und das grundlegende Element der Gattung vergrößert: das einer Einzelperson, die mit einer Gruppe interagiert. Wie einige von Mozarts Violinkonzerten weist Bartóks erster Satz vier derartige Abschnitte auf: einen kurz nach dem Beginn, einen in der Mitte, einen dritten vor der Wiederaufnahme des Eröffnungsthemas und einen vierten vor der Kadenz der Solovioline. Letztendlich bekamen sowohl Székely wie auch Bartók, was sie wollten – Székely sein dreisätziges Format, Bartók seine Variationen: Der zweite Satz ist ein Thema mit sechs Variationen, der dritte eine Variation auf Themen des ersten Satzes.

Die Entstehungsgeschichte des Konzerts lässt sich mit der von Brahms' Violinkonzert vergleichen, bei der Joachim eine wesentliche Rolle spielte: Er beriet den Komponisten und steuerte eine Kadenz bei. Im vorliegenden Fall betrafen Székelys Vorschläge sowohl den Inhalt des Werks wie auch

technische Aspekte des Violinspiels. Auf Székelys Bitte hin fiel das Ende des Konzerts virtuoser aus: »Als ich 1939 die gerade erhaltene Abschrift des Manuskripts studierte, hatte ich immer mehr den Eindruck, dass der Schluss – eine große fortissimo-Apotheose des Orchesters – nicht ins Konzept eines Violinkonzerts passte. Er kam mir eher wie der Schluss einer Symphonie vor.« Bartók reagierte und schrieb ein alternatives Ende, das die Kraft der Violine und ihre Dominanz gegenüber dem Orchester unterstreicht. Dieses Werk als Porträt Székelys zu bezeichnen, wäre wohl übertrieben. Doch Bartók stimmte das Konzert derart passgenau auf Székelys überragende Fähigkeiten als Geigenvirtuose ab, dass dessen persönliche Vorlieben bis zu einem gewissen Grad in der Partitur festgehalten sind.

Katharina Uhde
Übersetzung: Eva Zöllner

Rescuing Beethoven's Op. 61 from Its Pedestal

What does it mean to compose a violin concerto? The short answer is to create a musical drama about an individual, the violinist, in dialogue with a group of individuals, the orchestra. The long answer is that choosing the genre inevitably also entails a dialogue with one's forebears, with the composers of other violin concertos decades and centuries ago. If we could ask Beethoven, Berg or Bartók, they would probably describe the relationship between an individual work and its predecessors as a complex negotiation with the past, one that involves both rejecting and embracing inherited norms – and that, almost always, demands compromise. Truly understanding and appreciating a violin concerto thus requires a knowledge of the expectations of listeners and composers who have engaged with this genre through the ages.

Beethoven's Violin Concerto (1806) represents a radical break with tradition. It had a rough initial reception and was not revived until the “king of violinists” Joseph Joachim, a tireless advocate for the concerto, caused a sensation playing it under Felix Mendelssohn's baton in 1844 at the London Philharmonic Society. That performance also sealed the fate of the twelve-year-old *Wunderkind*, who revered Beethoven as a voice of truth and profundity and would retain his special identification with this concerto. When Joachim took it up in the early 1840s, during his studies with Joseph Böhm in Vienna, it was almost unknown. A London reviewer of Joachim's performance found the solo part lacking in virtuosic potential: “So well did he play, that we forgot how entirely unadapted for display was the violin part” (*The Musical World*, 30 May 1844). The critic likely meant that there was little in this concerto that would satisfy the hunger of a typical virtuoso. But Joseph Joachim was not a typical virtuoso. What did he bring to Beethoven's masterpiece that prompted audiences' sudden and enduring embrace? From contemporary reports, we know that his meticulous respect for every note, dot and indication in the score was a factor, and it earned Joachim the reputation of a musical high priest worshipping at Beethoven's shrine.

If we take a closer look at the concerto's reception, we can also see that in *some* ways it *did* conform to expectations. It resembled other contemporary works, especially French ones, in its architecture and the material – the “building blocks” – from which it is made. Beethoven's inclusion of a peaceful middle movement and a dance-like rondo finale was also hardly unprecedented. Among the concerto's noteworthy French relations are works by the Paris Conservatoire composers Pierre Rode, Pierre Baillot and Rodolphe Kreutzer, as well as, by association, the Italian Giovanni Battista Viotti, who spent a significant part of his career in France and taught all three of those French violinists.

What are some of those French-sounding elements in Beethoven's concerto? One key to unlocking its potential is a rich and noble violin tone. French teaching in Beethoven's time placed uncommon stress on the art of beautiful sound production and was supported in this ideal by a momentous technical advance: the Parisian bowmaker François Tourte's new bow (c. 1790), which could produce a more glowing, silky and brilliant tone. This bow revolutionized violin

sound in the early 19th century as French concertos were conceived to exploit it. Composers incorporated complex acrobatics in which the bow would almost seem to fly off the strings; they created patterns of exceptional smoothness; and they seduced listeners with an irresistible velvety warmth in episodes highlighting the soloist.

Beethoven's first movement displays the violinist's sound in just this manner. He makes use of French concerto architecture, which creates maximal contrast by alternating thick orchestral pillars of sound with intricate, more decorative writing for the soloist. He also looked to the French for his second movement. Those of his Parisian contemporaries were often operatic in character: in the style of the *romances* and *airs* of the *opéra comique*, rich in sentiment but simple in melody. These second movements still corresponded aesthetically with Jean-Jacques Rousseau's description of the *romance* as based on "une mélodie douce, naturelle, champêtre": a sweet melody, natural and pastoral. Like instrumental fairy tales, they created vivid emotional contrast by alternating melancholy and cheerfulness.

Beethoven's second movement demonstrates these same elements of pastoral calm, sweet melody and rich emotional contrasts. Indeed, some writers have argued that the *Larghetto* of op. 61 is a *romance* on account of its old-fashioned qualities and tranquillity that bring to mind idyllic scenes of the countryside. Beethoven no doubt built and expanded on his own two Violin Romances, opp. 50 and 60, but also added to the solo violin part several opportunities for decoration with quasi-improvised ornamental garlands framed by brief moments of silence.

The final rondo follows on without a break, as in Beethoven's Triple Concerto and Piano Concertos Nos. 4 and 5 from the same period. This linking of movements was common in concertos leading up to 1800 and served to highlight contrasts of mood. This light-hearted rondo alternates between a buoyant theme, with the atmosphere and character of a hunting scene, and contrasting episodes in which lively and virtuosic passages allow the soloist to display an impressive array of violinistic fireworks.

On the present recording Frank Peter Zimmermann plays the cadenzas by Fritz Kreisler, the ones most frequently performed today along with those by Joachim and Leopold von Auer. A stroke of genius occurs at the end of the first-movement cadenza, something not even Joachim had contemplated: Kreisler weaves together two principal themes, requiring the soloist to play both melodies simultaneously and virtually sounding like two violinists. It pushes the player to the limits of the possible, but the effect is otherworldly. The listener is so struck by the ingenious and beautiful combination of themes that the passage's technical challenge recedes into the background.

A Reconciliation between Musical Worlds

In 1935, Berg was still working on his opera *Lulu* when he heard of the death of Manon Gropius, the 18-year-old daughter of Alma Mahler. He set the opera aside in order to take up a commission from Louis Krasner for a new violin concerto. The opera would

remain unfinished at his death, while the concerto became a memorial to Manon. Its great strength lies in the manner in which Berg, as a member of the “Second Viennese School”, combined rigorous “objective” control of his material and a Romantic feeling for tonality and extreme lyricism, highlighting the violin’s innate singing qualities while subtly responding to tradition. For Berg, a dialogue with the past sometimes meant breaking with it. Instead of the standard three movements, his concerto is divided in two, each further subdivided into two sections.

Berg’s contemporary Igor Stravinsky went so far as to describe his music as “synthetic (in the best sense)”, and a comparison with his teacher Arnold Schoenberg suggests that Berg’s adherence to rules and ideological positions was subtler than his master’s. “Schoenberg was wilfully separating form and content” by using older “vessels”, including the gavotte, the minuet, etc. but “filling them” with “new wine”, thereby creating great tension and, according to some, missing the point. Schoenberg did not care about how his music would be received by audiences. Berg, however, was a synthesizer. As the musicologist Robert P. Morgan put it, Berg attempted “to forge a reconcili-

ation between musical worlds once held to be mutually exclusive”. He did not shy away from using *objets trouvés* that disclose their “material” nature, such as a Carinthian folksong and a Bach chorale tune. Above all, Berg’s Violin Concerto is a manifesto that says “Yes” to emotional expression.

Although programmatic concertos were by no means unusual, Berg’s programme, the life and death of a young girl, is uniquely poignant. In the first movement he captures her early years; in the second, the catastrophe of her illness and her acceptance of death. What was Manon like? According to her mother, she was a fairy-tale creature; no one could see her without loving her. She was beautiful in every sense and possessed a divine capacity for love. She was also a creative spirit, whose life expressed and embodied her creativity. Angelic metaphors were attached to her even before her death. The final stage of her story – and the emotional climax of the whole concerto – is the Bach chorale “Es ist genug” (It is enough), signifying her acceptance of death. Although Berg eventually altered the heading of this section from “Chorale Variations” to Adagio, the subsequent music retains the thematic substance and character of the chorale.

Berg added a last poignant plot detail following the chorale and shortly before the “Höhepunkt” (climax) of the Adagio. He indicates in the score that “from this point the soloist assumes leadership over the violin and viola sections – which is audibly and *visibly* noted by the audience as well. [Eventually] the soloist, just as conspicuously, is again separated from this collective”. This instruction to the musicians to accompany the “angelic figure” is deeply symbolic. When we relate the solo violin part to Manon, Berg’s directive can be interpreted as a moving farewell gesture by the orchestral violins and violas before they must again disconnect themselves from her. The angelic figure must traverse the final distance to the other realm on her own. If Berg really was composing a transition to that realm, he must have viewed it with an attitude of belief, hope and piety which we are more likely to associate with Bach. Could this have been elicited by Manon – by her angelic beauty, innocence and youth?

Berg uses the orchestra as a colour machine. Instruments such as the harp and an expanded percussion section provide shades and nuances that correspond to

the art of Viennese contemporaries Berg admired: for example, the glowing paintings of Gustav Klimt, like Berg a member of the city's cultural elite at the *fin de siècle*. The orchestra's massive forces make it a formidable partner for the violinist, but the composer avoids problems of balance by designating the main or primary voice in the score as the *Hauptstimme* and the secondary voice as the *Nebenstimme*.

Unlike Beethoven's Violin Concerto, but similar to Bartók's Concerto No. 2, Berg's cadenza is written out and, in a break with conventions, accompanied by the orchestra. Also untraditionally, Berg provides the rhetoric of a cadenza earlier in the second movement, which he marks "sempre rubato, frei wie eine Kadenz". Where he does not break with 19th-century tradition is in the deployment of virtuosity: the "meat" on the bones for soloists. The second movement's cadenza-like opening section is a case in point. Berg turns the violin into a guitar with left-hand pizzicato, and intricate alternating-note patterns create shimmering light effects. From rapid and extreme changes of register to breathtaking passagework, the second movement is rich in violinistic display, but Berg's occasional indulgence of virtuosic idioms

never registers as showy or overtly technical. In fact, these passages include some of the concerto's most dramatic moments.

From Dedication to Collaboration

Bartók's two violin concertos are almost completely dissimilar siblings. The first was written by the young composer shortly after taking up a position as professor of piano at the Academy of Music in Budapest. There he met and fell in love with the violinist Stefi Geyer, a student of Jenő Hubay, who had studied with Joseph Joachim in Berlin. We know only Bartók's side of this story: Stefi's letters are lost, a situation similar to that of Joachim, whose romance with Gisela von Arnim in the 1850s is described in vivid detail from his perspective while her letters do not survive. Like some of Joachim's compositions, Bartók's first concerto is intensely autobiographical, conceived as a "slice of life" and composed under the influence of intense romantic feelings. In the first movement, he portrays an idealized Stefi Geyer, celestial and inward-looking, while in the second, she is represented as cheerful, witty and amusing. In a "hateful"

third movement, which he planned but decided against composing, he was to have depicted her as indifferent, cool, silent.

On 20 September 1907 Bartók wrote to Geyer: "Your leitmotifs flutter around me. I go through the whole day with them and in them, as if I were dreaming under narcosis. And that is as it should be. I need such opium for my work." The concerto's first movement opens and closes with the soloist playing the "leitmotif" linked with Stefi, her features clearly recognizable in the lone violin voice. Three of the themes in the second movement, portraying a different aspect of the young woman, are also related to the "leitmotif".

At the time he composed the First Violin Concerto, Bartók had already begun collecting Hungarian folk tunes in the systematic and scientific manner of an ethnomusicologist. The inspiration of these materials can be detected on several levels: in the concerto's building blocks, in the energetic character of the second movement, and in the arresting earthy rhythms. Some commentators have detected in the two movements' contrasting tempos the slow

lassú and fast *friss* sections of Hungarian folk dances, while others have viewed the work's structure as chiefly based on the "leitmotif": the content determining the form. Although Bartók shows his awareness of older traditions – such as ending the work without the soloist, like the final tutti of a conventional classical concerto – this early gem fits most readily into the genre of musical poem.

In early February 1908, shortly after completing the concerto, Bartók confided to Stefi Geyer that she had been on his mind during the genesis of this deeply personal work: "I finished the score of the violin concerto on the 5th of February, the very day you were writing my death sentence ... I locked it in my desk, I don't know whether to destroy it or to keep it locked away until it is found after I die and the whole pile of papers, my declaration of love, your concerto, my best work are thrown out." The "death sentence" was Geyer's rejection letter. The concerto remained unpublished until 1959, after both the composer and the object of his unrequited love had died.

Bartók composed another violin concerto (it became known as No. 2 only after the posthumous publication of his first) in 1937–38, by which time he had written a significant body of music for strings, including quartets, violin sonatas and rhapsodies. In the violinist Zoltán Székely, he had found a long-term partner, who not only promoted and premiered the Second Violin Concerto—in March 1939 in Amsterdam with Willem Mengelberg conducting the Concertgebouw Orchestra – and the Second Violin Rhapsody – in November 1929 in Budapest under the baton of Ernst von Dohnányi – but also, as leader of the renowned Hungarian String Quartet, took part in the premieres of Bartók's epoch-making six string quartets. Thanks to his decades of composition and research, Bartók's Concerto No. 2 was radically different from the first. The deep insights gained from his research into the music of Hungarian peasants – very different from the stereotypical "gypsy" and "verbunkos" music that influenced Liszt and other 19th-century composers – had "freed" him from the "tyrannical rule of the major and minor keys".

Initially Bartók intended the work to be a set of variations, but Székely wanted a "real

concerto" in the traditional three movements. And there is a further nod to older violin concerto conventions: orchestral tutti that exclude the soloist. These passages extend the dramatic narrative and augment the most basic element of the genre: an individual interacting with a group. Bartók's opening movement, like some of Mozart's violin concertos, has four of these passages: one near the opening, one in the middle, one before the opening theme returns and one before the soloist's cadenza. In the end, both Székely and Bartók got what they wanted, Székely his three-movement format, Bartók his variations: the second movement is a set of variations, the third a variation on themes from the first movement.

The concerto's genesis could be compared to that of Brahms's Violin Concerto, in which Joachim played a major role, contributing advice and a cadenza. In this case Székely's suggestions concerned both the work's content and technical aspects of violin playing. The concerto's ending was made more virtuosic at Székely's request: "While studying the newly received copy of the manuscript in 1939 I felt more and more that the end, which was a big *fortissimo* orchestral apotheosis, did not fit the concep-

tion of a violin concerto. It seemed to me more like the conclusion of a symphony." Bartók responded by providing an alternative ending that underlines the violin's power and dominance over the orchestra. Although it would go too far to say that Székely is portrayed in this work, the concerto as a whole was so closely modelled on his stupendous virtuoso skills that, to some extent, his preferences are engraved in the music.

Katharina Uhde



Stefi Geyer (circa 1934)

(Question of principle) Bar 36: Should we (in abbreviation) not have a period? Yes, it should (see p. 1)

accelerando

Fl. I

Cl. I in B \flat

Horn. in F

II

Viol. I

Viol. II

Viola

Vcllo

D. B.

accelerando

al

ca. d. 188 (open work) 36

More clear out!

More clear out!

More four stars

not part. (gliss.)

ord.

add (gliss.)

add (gliss.)

B. & H. 9008

of clear, tells in the piano score

!!! means more distance OO means not heads as near as possible, no gaps, add (gliss.)

cf. page 76, bars 51, 52, 54 and remark on med. side of that page

Béla Bartók: Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 Sz 112,
Takte 33 – 38 des Kopfsatzes in den ersten Korrekturfahnen
des Verlags Boosey & Hawkes, London,
mit Eintragungen des Komponisten (ca. 1945)

Béla Bartók: Concerto for Violin and Orchestra No. 2 Sz 112,
first movement, bars 33 – 38, in the first proofs of
the publishers Boosey & Hawkes, London,
with entries by the composer (c. 1945)

Frank Peter Zimmermann
und die Berliner Philharmoniker

Als »Kleine-Welt-Phänomen« ist seit den 1960er-Jahren der Umstand geläufig, dass jeder Mensch im Durchschnitt mit jedem anderen über nicht mehr als 6,6 Verbindungs-Personen bekannt ist. Innerhalb der großen Kleinen Welt bildet die der klassischen Musik natürlich eine besonders kleine Kleine Welt. Wer mit Orchestermusikerinnen und -musikern spricht, gewinnt den Eindruck, dass hier die Verknüpfungszahl mit 2 noch zu hoch angesetzt wäre. Erweitert man die Perspektive von der Gleichzeitigkeit sozialer Kontakte zur Verbindung zwischen den miteinander und nacheinander lebenden Generationen, so ergeben sich faszinierende Effekte, die das zeitlich Ferne in unmittelbare Nähe rücken. In der Geschichte des Geigenspiels etwa führen im Licht des Kleine-Welt-Phänomens ebenso viele Wege zu Joseph Joachim wie über wenige Lehrer-Schüler-Generationen von ihm aus wiederum bis in die Gegenwart – und damit auch zu Frank Peter Zimmermann, dem Protagonisten dieser Edition. Joachim hatte gewissermaßen den Geist Beethovens aus den Händen Mendelssohns empfangen, als er unter dessen Leitung im Alter von 12 Jahren das Violinkonzert des Wiener Klassikers interpretierte. Den bis heute gültigen Kanon der deutsch-österreichischen Tradition, der von den Violinkonzerten Johann Sebastian Bachs über Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy bis zu Johannes Brahms

und – mit respektvollem Abstand – zum ersten Gattungsbeitrag Max Bruchs führt, hat er nicht nur mitdefiniert, sondern Robert Schumann, Antonín Dvořák, Brahms und Bruch bei der Komposition ihrer Geigenwerke auch in spieltechnischen Fragen beraten. Durch Joachims einflussreiche Tätigkeit als Lehrer ergibt sich andererseits eine starke Verbindung zur im 20. Jahrhundert aufblühenden russischen Schule – zu Joachims Eleven gehörte auch Leopold von Auer. Als Professor am Konservatorium in St. Petersburg war dieser verantwortlich für die Ausbildung mehrerer Generationen von außergewöhnlichen Geigern, zu denen neben anderen Jascha Heifetz, Nathan Milstein und Mischa Elman gehörten. Auch Frank Peter Zimmermanns erster wichtiger Lehrer Valery Gradow entstammte dieser großen russischen Tradition des Geigenspiels. Fürwahr eine kleine Welt: Obwohl die Geburtsdaten von Joachim und Zimmermann fast eineinhalb Jahrhunderte trennen, lässt sich die Verbindung zwischen beiden über wenige Stationen herstellen.

Der 1965 in Duisburg geborene Frank Peter Zimmermann ist seit Jahrzehnten einer der renommiertesten Geiger der Welt und darf als Erbe sowohl der deutschen als auch internationaler Traditionen des Geigenspiels gelten. Wurde ihm die russische Schule durch Valery Gradow nahegebracht, so ist die ebenfalls bedeutende französisch-belgische mit seiner Zeit bei Herman Krebbers in Amsterdam verbunden, einem Enkelschüler des legendären Eugène Ysaÿe. »In die Schule gegangen« ist der Geiger allerdings nicht nur bei Professoren, sondern auch bei seinen großen Vorbildern, zu deren wichtigsten er Nathan Milstein, Arthur Grumiaux und David Oistrach zählt. Seit frühester Kindheit hörte der in eine Musikerfamilie geborene Zimmermann die Aufnahmen dieser Virtuosen; fasziniert vom, wie er sagt, unver-

wechselbaren »Parfüm«, mit dem jeder von ihnen den eigenen Klang zu bestäuben vermochte.

Die Ausprägung eines solchen individuellen Klangprofils wird in der zeitgenössischen Szene von verschiedenen und zum Teil gegenläufigen Tendenzen erschwert. Einerseits kann die Fokussierung auf technische Perfektion zu einer wenig charakteristischen Makellosigkeit führen, der Musiker dann nur durch äußerliche Manierismen den eigenen Stempel aufdrücken können. Andererseits sind durch die Rekonstruktion historischer Spielweisen die Ansprüche an stilgerechte Interpretationen enorm gestiegen. Den Erkenntnissen der historisch orientierten Aufführungspraxis hat sich auch Frank Peter Zimmermann nicht verschlossen. So klingt sein Ton bei Mozart ganz anders als etwa bei Tschaiowsky, und Beethovens Violinkonzert spielt der Geiger heute schlanker, schneller und »unromantischer«, als er es in den frühen Jahren seiner Karriere getan hat. Sogar im russischen Repertoire entfernt er sich stilistisch inzwischen deutlich von seinem großen Vorbild David Oistrach: Anlässlich einer Darbietung von Schostakowitschs Zweitem Violinkonzert mit den Berliner Philharmonikern erklärte Zimmermann in einem Interview, Oistrachs Gestaltung des Werks erscheine ihm in einigen Passagen doch zu sehr vom Geist des 19. Jahrhunderts geprägt.

Trotz Zimmermanns Wandlungsfähigkeit ginge man kein großes Wagnis mit der Wette ein, auch im Blindtest das Spiel des Geigers von dem anderer zu unterscheiden. Unverwechselbar sind die kernige Attacke, der zugleich volle und farbenreiche Ton, die souveräne dramaturgische Disposition und die wesent-

hafte Abneigung gegen Sentimentalität und Manierismen, gepaart mit einer Technik, deren große Mühelosigkeit nie als Selbstzweck inszeniert wird. Dennoch ist das zirkensische Element Zimmermann durchaus nicht fremd. So hat der Geiger, zu dessen frühen gefeierten Aufnahmen die Gesamteinspielung von Paganinis 24 Capricci gehört, selbst einmal vom Reiz, vom »Kick« gesprochen, ein Publikum von mehr als 2000 Menschen zu unterhalten. Die Neigung, Spielfreude und Seriosität, Virtuosität und gehaltvolle Interpretation als Gegensätze zu betrachten, ist ohnehin ein fragwürdiges Erbe gerade der deutschen Tradition. Synthesen sind durchaus möglich. So schreibt Harald Eggebrecht in seinem Buch *Große Geiger*: »Zimmermann vermittelt etwas vom Spaß am Ernst der Musik.«

Der Ernst des Musikers Frank Peter Zimmermann zeigt sich besonders deutlich an der Auswahl der Werke, denen er sich in verschiedenen Phasen seiner Laufbahn intensiv gewidmet hat. Zu seinem Repertoire gehören sowohl Kompositionen, die er von Anfang an und bis heute immer wieder neu befragt, als auch Stücke, deren Interpretation er sich aus Respekt erst für spätere Jahre vorbehalten hat. Zur ersten Kategorie gehören die Werke Mozarts und Beethovens. Auffallend oft standen etwa zu Beginn seiner Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern die letzten drei Violinkonzerte Mozarts sowie dessen *Sinfonia concertante* für Violine, Viola und Orchester auf dem Programm. Für einen jungen Geiger zu Zeiten des Virtuosenbooms war das ein ungewöhnlicher Repertoireschwerpunkt. Und waren seine frühen Karrierejahre vor allem solistischen Auftritten gewidmet, so wurde seine Sicht auf Beethoven im Laufe der Zeit besonders stark durch dessen Kammermusik geprägt, der er sich immer intensiver zuwandte. Seit 2007 spielt er mit dem Bratscher

Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra im Trio Zimmermann. Mit der Gründung des Ensembles erfüllte sich ein Herzenswunsch des Geigers, der mit seinem Vater bereits in der Kindheit das Repertoire für Streichtrio erkundet hatte. Eine produktive Zusammenarbeit hat sich mittlerweile auch mit dem Pianisten Martin Helmchen entwickelt, mit dem Zimmermann alle Violinsonaten Beethovens interpretiert. Für die Musik Bachs hingegen fühlte sich der Geiger viele Jahre nicht reif genug. Während er in den 1990er-Jahren eine hoch gelobte Aufnahme der sechs Solosonaten von Ysaÿe vorlegte, hat er sich Bachs ebenfalls sechs Solowerken zunächst sehr zurückhaltend genähert und diese auch nur selten öffentlich aufgeführt. Erst zu Beginn der 2020er-Jahre begann er die jeweils drei Partiten und Sonaten nach und nach aufzunehmen. Ähnlich wie mit Bach verhält es sich mit Béla Bartók, den der Geiger für den vielleicht größten Komponisten des 20. Jahrhunderts hält. Dessen Violinkonzerte nahm Zimmermann erst verhältnismäßig spät in sein Repertoire auf, und die durch die Corona-Pandemie erzwungene Konzertpause nutzte er für die Aufnahme der großen, im Auftrag Yehudi Menuhins entstandenen Solosonate.

Zwischen Frank Peter Zimmermann und den Berliner Philharmonikern bestehen vielfältige Verbindungen. So hatte sein dritter wichtiger Lehrer Saschko Gawriloff kurzzeitig als Konzertmeister des Orchesters amtiert. Von einem anderen Konzertmeister des Klangkörpers, dem legendären Michel Schwalbé, erhielt der Geiger einen seiner Lieblingsbögen. Vor allem aber trug Zimmermanns Instrument, die *Lady Inchiquin*-Stradivari, einige Jahre zum philharmonischen Tuttklang bei. Zu den Besitzern der Geige aus dem Jahr 1711 gehörten nämlich nicht nur die irische Namensgeberin und Fritz Kreisler, sondern auch der

Philharmoniker Walter Scholefield. Von Scholefield ging das Instrument im Jahr 2001 in den Besitz der WestLB AG über. Das Geldinstitut hat es Zimmermann im Rahmen eines Leihvertrags ab 2002 zur Verfügung gestellt. Als die Bank 2015 in Bedrängnis geriet, bot sie die Geige zum Verkauf an. Zimmermann sah sich gezwungen, sich von ihr zu trennen. Der Musiker hat oft über die schwierigen Jahre gesprochen, in denen er aufgrund dieser Umstände auf andere Instrumente ausweichen musste. (Die Aufnahmen der beiden Bartók-Konzerte in der vorliegenden Edition sind in dieser Zeit entstanden.) In einem Gespräch erwähnt er die zahlreichen erlebten »Glücksmomente« mit dem Stradivari-Instrument, das er als »einen Teil meiner selbst« empfindet. Die Geschichte nahm eine glückliche Wendung, als die *Lady* schließlich vom Land Nordrhein-Westfalen erworben und bald wieder in die Hände von Zimmermann gelegt wurde.

Als Solist feierte der unter anderem mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnete Geiger sein Debüt bei den Berliner Philharmonikern vor dem denkbar größten Publikum: Im Juli 1985 trat er unter der Leitung von Daniel Barenboim im traditionellen Konzert in der Waldbühne auf. Da sich kurz vor Probenbeginn herausstellte, dass Orchester und Solist Tschaikowskys *Valse-Scherzo* in unterschiedlichen Fassungen vorbereitet hatten, wurde kurzfristig umdisponiert. So interpretierte der Geiger bei seinem philharmonischen Einstand mit Mendelssohns Violinkonzert sogleich ein Zentralwerk des Repertoires. Einladungen für die Folgejahre wurden ausgesprochen; und von einer kurzen Unterbrechung um die Jahrtausendwende abgesehen, ist Zimmermann als einer der treuesten Gastsolisten mindestens alle zwei Spielzeiten, im Regelfall aber in jeder Saison, zum Orchester zurückgekehrt. Bis zum Jahr 2021 ist er in nahezu 80



Konzerten mit den Philharmonikern aufgetreten, nicht nur in Berlin, sondern auch auf Tourneen, bei den Salzburger Festspielen und Osterfestspielen sowie im Rahmen des Europakonzerts 1993 in London. Er hat dabei mit Dirigenten der älteren Generation wie Wolfgang Sawallisch und Kurt Sanderling, mit Bernard Haitink und Mariss Jansons, aber auch mit Vertretern der mittleren Jahrgänge wie Daniel Harding, Paavo Järvi und Alan Gilbert sowie mit den beiden Chefdirigenten Sir Simon Rattle und Kirill Petrenko musiziert. Zur im Mai 2014 geplanten Zusammenarbeit mit Rattles Vorgänger Claudio Abbado ist es dagegen leider nicht mehr gekommen. Nachdem der Dirigent am 20. Januar desselben Jahres gestorben war, spielten Zimmermann und die Philharmoniker im Zeichen des unersetzlichen Verlusts Mozarts Drittes Violinkonzert ohne Dirigenten.

Inzwischen reicht das von Zimmermann mit dem Orchester aufgeführte Repertoire von Mozart bis zur Uraufführung von Matthias Pintschers *en sourdine* und der deutschen Erstaufführung von Magnus Lindbergs Zweitem Violinkonzert. Zimmermann hat nicht nur diese Werke, sondern andernorts auch Konzerte von Brett Dean und Augusta Read Thomas als Uraufführungssolist aus der Taufe gehoben. Neben den Schwergewichten der Geigenliteratur – die Konzerte von Beethoven, Mendelssohn, Brahms und Alban Berg hat Zimmermann inzwischen jeweils in zwei philharmonischen Konzertserien interpretiert – standen regelmäßig auch weniger bekannte Kompositionen auf dem Programm. So hat sich der Musiker in Berlin für beide Konzerte von Bohuslav Martinů, Karol Szymanowskis Erstes, Dmitri Schostakowitschs Zweites und Paul Hindemiths einziges Violinkonzert eingesetzt.

Auch diskografisch wurde Zimmermanns Zusammenarbeit mit den Philharmonikern früh dokumentiert. Eine bei der EMI erschienene Aufnahme mit Werken von Peter Tschaikowsky und Sergej Prokofjew aus dem Jahr 1987 betrachtet Zimmermann als wichtigen Markstein in seiner frühen Karriere. Unter der Leitung von Wolfgang Sawallisch folgte 1995 ein Album mit dem Dritten Mozart- und dem Brahms-Konzert. Verfügbar ist auch die Filmaufzeichnung des erwähnten Europakonzerts mit Bernard Haitink sowie, als echte Rarität, Kurt Weills Konzert für Violine und Blasorchester, bei dem Mariss Jansons am Pult stand. Lorin Maazel, der Zimmermanns erste philharmonische Aufnahme dirigierte und selbst ein hervorragender Geiger war, sieht der Musiker als einen seiner wichtigen Mentoren. Eine Zeit lang hatte sich angedeutet, dass es zu einer intensiven Zusammenarbeit mit Sergiu Celibidache kommen könnte. Mehrstündige Sitzungen, bei denen der ehemalige Interimschef der Philharmoniker den jungen Geiger über den ersten Satz des Brahms-Konzerts »belehrte«, irritierten diesen allerdings so stark, dass er das geplante Konzert absagte. Dass sich wenig später Maazel für ihn einsetzte und auf einer Tournee auch dem amerikanischen Publikum vorstellte, betrachtet Zimmermann als eine der glücklichen Fügungen in seiner Karriere.

Der Geiger fühlt sich auf den Konzertpodien in aller Welt und in Metropolen wie New York, Paris, London und Berlin zuhause und ist zugleich seiner Heimatregion am Rhein als Resident erhalten geblieben; seit vielen Jahren lebt er mit seiner Familie in Köln. Seine Treue, auch zu den verehrten Komponisten, zu vertrauten Kammermusikpartnern, Dirigenten und Orchestern, zeichnet die Persönlichkeit Frank Peter Zimmermanns auf bemerkenswer-

te Weise aus. So umfasst die Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern, aus der längst eine Freundschaft und Seelenverwandtschaft geworden ist, zum Zeitpunkt dieser Veröffentlichung bereits 36 Jahre. Seine Gastspiele beim Orchester bezeichnet Zimmermann als »Highlights«, die in seiner Saison- und Repertoireplanung eine entscheidende Rolle spielen. Die stilistische und klangliche Wandlung des Orchesters in der Zeit von Herbert von Karajan bis zu Kirill Petrenko, von den 1980er-Jahren bis ins dritte Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, korrespondiert auf spannende Weise mit der Entwicklung des Geigers Frank Peter Zimmermann in Hinblick auf Traditionsbewusstsein und das Streben nach Innovation. Als prägnantes Ereignis in dieser beständigen Partnerschaft kann die vorliegende Edition der Violinkonzerte von Beethoven, Bartók und Berg gelten.

Beethovens Violinkonzert, das Zimmermann mittlerweile um die dreihundert Mal aufgeführt hat, gehört für den Geiger zu jenen Werken, die man ein ganzes Leben lang spielen und an denen man beständig »wachsen« könne. Auch Bergs Konzert spielt er seit Beginn seiner Laufbahn regelmäßig. Dagegen stellen die hier vorliegenden Interpretationen der beiden Violinkonzerte Bartóks in Zimmermanns Diskografie Ersteinspielungen dar. Während in Beethovens »apollinischem« Werk Emotion und Form in vollendeter Balance stehen, konfrontieren die Konzerte von Bartók und Berg den Interpreten mit seinen physischen und emotionalen Grenzen, so Zimmermann. Der Geiger erzählt von dem Gefühl, nach der Aufführung dieser Musik einen Teil seiner Seele verloren zu haben.

Unter den »drei großen Bs« versteht man in der klassischen Musik gemeinhin Bach, Beethoven und Brahms. Es spricht allerdings manches dafür, die beiden hier interpretierten Komponisten des 20. Jahrhunderts in die erweiterte »B-Kategorie« aufzunehmen. Schließlich ist Brahms als Quelle der Inspiration in den Werken von Bartók und Berg unüberhörbar, und in einer der ergreifendsten Passagen von Bergs Violinkonzert wird der Bach-Choral »Es ist genug« zitiert. In der so kleinen wie reichen Welt der Musik führen am Ende eben doch (fast) alle Wege zurück zu Bach.

Benedikt von Bernstorff



Frank Peter Zimmermann
and the Berliner Philharmoniker

The notion that there are no more than six degrees of separation between any two individuals has been familiar since the 1960s as a phenomenon of our “small world”. And within this larger “small world”, that of classical music naturally represents an especially small “small world”. Speaking with orchestral musicians, one gets the impression that even a separation figure of two is too high. Then widening the perspective from immediate social contacts to connections between coexisting and subsequent generations yields some fascinating effects that bring temporal distance into close proximity. In the history of violin playing, for example, there are as many paths lit by the phenomenon of a “small world” leading up to Joseph Joachim as there are leading on from him – by way of a few generations of teachers and pupils – to violinists of the present day, including Frank Peter Zimmermann, the protagonist of this edition. Joachim had, in a sense, received the spirit of Beethoven from the hands of Mendelssohn when, at the age of 12, with the latter conducting, he performed the Viennese classicist’s violin concerto. He played a role in defining the canon of violin concertos in the Austro-German tradition that holds sway to this day and leads from Johann Sebastian Bach by way of Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven and Felix Mendelssohn to Johannes Brahms and – with a respectful distance – to Max Bruch’s first contribution to the genre. Moreover, Joachim was the

advisor on technical matters of violin playing to Robert Schumann, Antonín Dvořák, Brahms and Bruch in the composition of their works for the instrument. His influential teaching activities, on the other hand, resulted in a strong connection to the Russian violin school that flourished in the 20th century. One of Joachim’s pupils was Leopold von Auer who, as professor at the St. Petersburg Conservatory, was responsible for the training of several generations of extraordinary violinists, among them Jascha Heifetz, Nathan Milstein and Mischa Elman. Frank Peter Zimmermann’s first important teacher, Valery Gradov, came from this great Russian tradition of violin playing. A small world indeed: although there is nearly a century and a half between the birthdates of Joachim and Zimmermann, they are connected with only a few degrees of separation.

Born in Duisburg in 1965, Frank Peter Zimmermann has been one of the world’s most renowned violinists for decades as well as heir to the German and international traditions of violin playing. Valery Gradov fostered his appreciation of the Russian school, while his studies in Amsterdam with Herman Krebbers – whose own teacher was a pupil of the legendary Eugène Ysaÿe – did the same for his understanding of the comparably significant Franco-Belgian school. But it was not only with violin pedagogues that Zimmermann “went to school” but also with his great models – most importantly Nathan Milstein, Arthur Grumiaux and David Oistrakh. Born into a family of musicians, he heard these virtuosos’ recordings from earliest childhood and was fascinated by what he calls the unmistakable “perfume” which each of them was able to sprinkle on his own sound.

Developing such an individual tonal profile in today's classical music scene has been made more difficult by various, in part conflicting, tendencies. On one hand, the focus on technical perfection can lead to a flawlessness lacking in character, which the musician is then able to give his/her personal stamp only through superficial mannerisms. On the other, the reconstruction of historical performance practice has enormously increased the demand for stylistically correct interpretations. Zimmermann is also open to the insights gleaned from historically oriented performance. His Mozart sounds quite different in tone from, say, his Tchaikovsky, and his playing of Beethoven's Violin Concerto today is leaner, faster and "less romantic" than it was in the early years of his career. Even in Russian repertoire he clearly departs from his great model Oistrakh: referring in an interview to a performance of Shostakovich's Second Violin Concerto with the Berliner Philharmoniker, Zimmermann confessed that Oistrakh's interpretation of certain passages struck him as too strongly marked by the spirit of the 19th century.

Zimmermann's versatility notwithstanding, it wouldn't be hard to distinguish his playing from that of other violinists in a blind test. The robust attacks are as unmistakable as his tone, both full and richly coloured, his supreme dramatic instincts and his inherent aversion to sentimentality and mannerisms, coupled with a technique whose effortlessness is never exploited as an end in itself. Yet there is no lack of athleticism. The violinist himself, whose celebrated early recordings include a complete set of the 24 Paganini Caprices, has spoken of the "kick" he gets out of entertaining an audience of more than 2000. The tendency to regard as opposites the joy of playing and seriousness, virtuosity and interpretations

of substance, is anyway a dubious legacy of the German tradition. Syntheses are absolutely possible. As the German critic Harald Eggebrecht put it in his book on great violinists: "Zimmermann conveys something of the fun in music's seriousness."

The seriousness of the musician Frank Peter Zimmermann is especially evident in the choice of works on which he has concentrated in different phases of his career. There are compositions in his repertoire that he has been re-examining from the very beginning up to the present as well as pieces which, out of respect, he has saved for later. In the first category are the works of Mozart and Beethoven. At the beginning of his collaboration with the Berliner Philharmoniker, the last three Mozart violin concertos and Sinfonia Concertante for violin, viola and orchestra appeared conspicuously often in his programmes. This was an unusual repertoire priority for a young violinist in a boom period for virtuosos. And if the early years of his career were devoted to solo appearances, as time passed Zimmermann's view of Beethoven became especially strongly influenced by the composer's chamber music, to which he turned ever more intently. Since 2007 he has played in the Zimmermann Trio with the violist Antoine Tamestit and the cellist Christian Poltéra. Founding this ensemble fulfilled a cherished wish of the violinist, who in childhood had explored the string repertoire with his father. Meanwhile, a productive collaboration has developed with the pianist Martin Helmchen, with whom Zimmermann has performed all of Beethoven's violin sonatas. For the music of Bach, by contrast, the violinist for years felt himself insufficiently mature. Though he produced a highly praised recording of Ysaÿe's six solo sonatas in the 1990s, he approached the Bach set gingerly at first, only rarely performing them in public. It wasn't until the beginning

of the 2020s that he embarked on a complete recording of the three Partitas and three Sonatas. As with Bach, he came late to Béla Bartók, whom he regards as perhaps the greatest composer of the 20th century. Zimmermann took the two violin concertos into his repertoire relatively late, and he has used the compulsory pause in concerts during the COVID pandemic to record the great solo Sonata commissioned by Yehudi Menuhin.

Various connections exist between Frank Peter Zimmermann and the Berliner Philharmoniker. His third important teacher, Saschko Gawriloff, served briefly as concertmaster of the orchestra. From another Philharmonic concertmaster, the legendary Michel Schwalbé, the violinist received his favourite bow, while Zimmermann's instrument itself, the *Lady Inchiquin* Stradivari, spent a number of years contributing to the Philharmonic's tutti sound. Built in 1711, the violin belonged not only to the Irish aristocrat for whom it was named as well as to Fritz Kreisler, but also to the Berliner Philharmoniker's Walter Scholefield. In 2001 he sold it to the Düsseldorf-based bank WestLB AG, which then gave it to Zimmermann on loan. In 2015, after the bank had failed, the new owners of its instruments were forced to sell the *Lady Inchiquin*, and Zimmermann was obliged to part with it. The musician has spoken about the difficult years in which those circumstances compelled him to perform on other instruments. (The recordings of the two Bartók concertos in the present edition were made during this period.) In conversation he mentions the countless "happy moments" he experienced with the Stradivari, which he regarded as "a part of myself". The story took a happy turn when the *Lady Inchiquin* was eventually acquired by the German state of North Rhine-Westphalia, which soon handed it back to Zimmermann.

The violinist – recipient of, among other honours, the German Federal Republic's Order of Merit – made his Berliner Philharmoniker debut before an unusually large audience: in July 1985, with Daniel Barenboim conducting, he appeared at the orchestra's annual open-air Waldbühne concert. Just before the rehearsal was to begin, it was discovered that the orchestra and soloist had prepared different versions of Tchaikovsky's *Valse-Scherzo*. And so, with a last-minute programme switch to the Mendelssohn concerto, the violinist was introduced to the Philharmonic audience playing one of the central works in the repertoire. Invitations were issued for the following seasons, and, except for a brief interruption at the turn of the millennium, Zimmermann has been one of the orchestra's most faithful guest soloists, returning at least every other year, indeed, as a rule, in every single season. By 2021 he had appeared in nearly 80 concerts with the Philharmonic, not only in Berlin, but also on tours, at the Salzburg Festival and Easter Festival, as well as in the 1993 Europakonzert in London. He has been accompanied by older conductors including Wolfgang Sawallisch and Kurt Sanderling, Bernard Haitink and Mariss Jansons, but also by such representatives of the younger generation as Daniel Harding, Paavo Järvi and Alan Gilbert, as well as two of the orchestra's principal conductors, Sir Simon Rattle and Kirill Petrenko. A concert planned for May 2014 with Rattle's predecessor Claudio Abbado sadly did not materialize. Following the conductor's death on 20 January of that year, Zimmermann and the Philharmonic acknowledged the irreplaceable loss by performing Mozart's Third Violin Concerto without a conductor.

The repertoire that Zimmermann has performed by now with the Berliner Philharmoniker ranges from Mozart to the world premiere of Matthias Pintscher's *en sourdine* and the German premiere of Magnus Lindberg's Second Violin Concerto. Elsewhere, he has also given the first performances of concertos by Brett Dean and Augusta Read Thomas. Along with the heavyweights of the violin literature – Zimmermann has performed the concertos by Beethoven, Mendelssohn, Brahms and Alban Berg in two Philharmonic concert series each – less familiar compositions feature regularly in his programmes. In Berlin he has been an advocate for both concertos by Bohuslav Martinů, Karol Szymanowski's First, Dmitri Shostakovich's Second and Paul Hindemith's sole contribution to the genre.

The documentation of Zimmermann's collaboration with the Philharmonic also began early. He considers the recording of works by Tchaikovsky and Prokofiev released by EMI in 1987 to be an important milestone in his early career. A coupling of Mozart's Third and the Brahms concerto under Sawallisch followed in 1995. The Europakonzert with Haitink mentioned above is available on video, as is his performance, conducted by Jansons, of the infrequently heard Concerto for Violin and Wind Orchestra by Kurt Weill. Zimmermann views Lorin Maazel, who conducted his first recording with the Berliner Philharmoniker and was himself an outstanding violinist, as one of his most important mentors. For a time there was talk of an intensive collaboration with Sergiu Celibidache. Meetings that lasted for hours in which the Philharmonic's former interim chief conductor "lectured" the young violinist on the first movement of the Brahms concerto so irritated Zimmermann that he begged off the planned concert.

Shortly afterwards, he won the support of Maazel, who introduced him to American audiences in a tour which the violinist regards as a stroke of good fortune in his career.

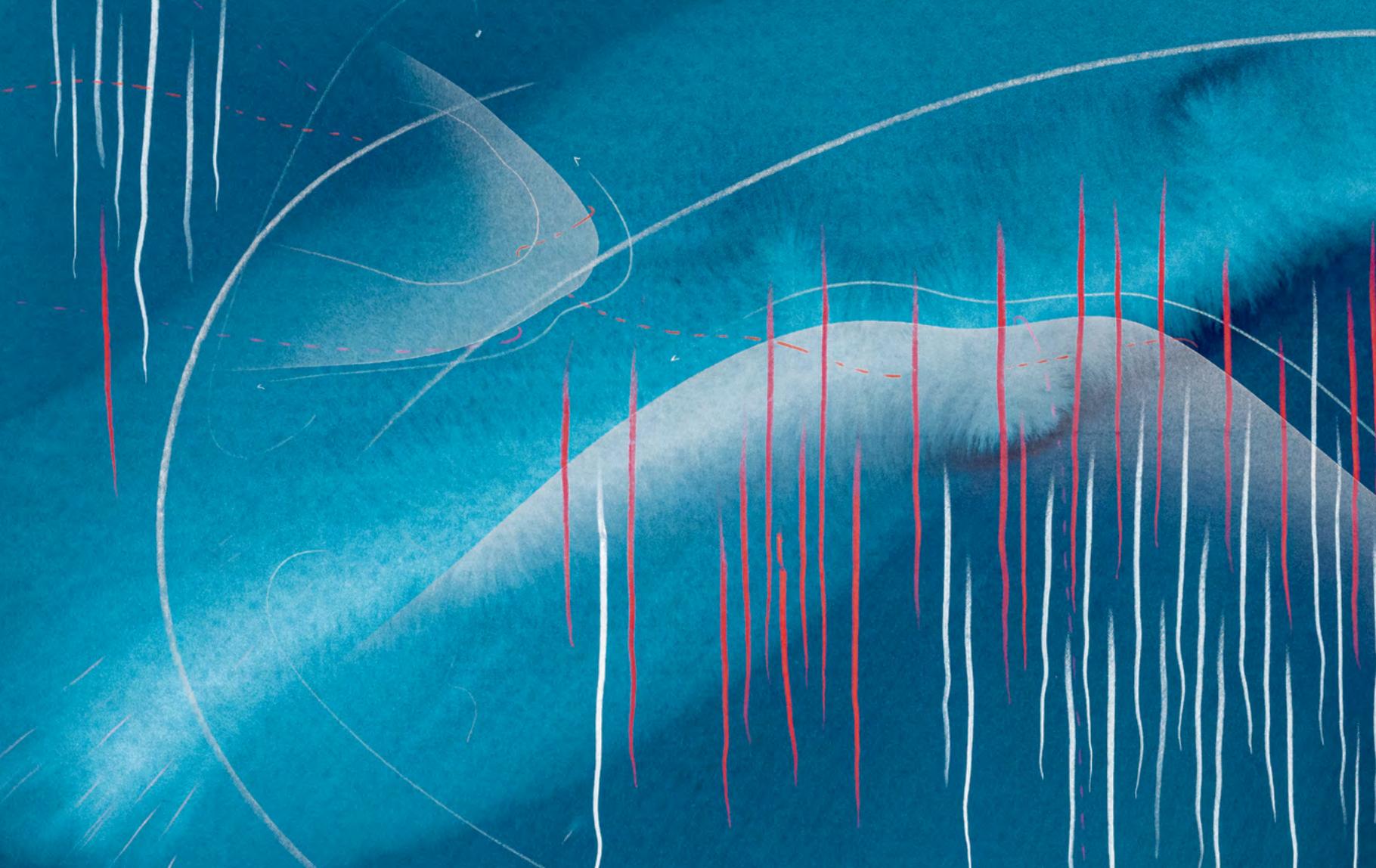
Zimmermann feels at home on concert platforms all over the world and in musical capitals like New York, Paris, London and Berlin, but he has remained a resident of his native Rhineland and lived for many years with his family in Cologne. This loyalty – also to his revered composers, his trusted chamber music partners, conductors and orchestras – is one of Frank Peter Zimmermann's remarkable character traits. His collaboration with the Berliner Philharmoniker – which has long since progressed into friendship and spiritual kinship – is already 36 years old. He refers to his guest appearances with the orchestra as "highlights" that play a decisive role in planning his seasons and repertoire. The transformation of the orchestra in terms of style and sound in the time between Herbert von Karajan and Kirill Petrenko, from the 1980s to the third decade of the 21st century, shows a striking correspondence with the violinist Frank Peter Zimmermann's developing awareness of tradition and pursuit of innovation. The present edition of the violin concertos by Beethoven, Bartók and Berg can be said to encapsulate this enduring partnership.

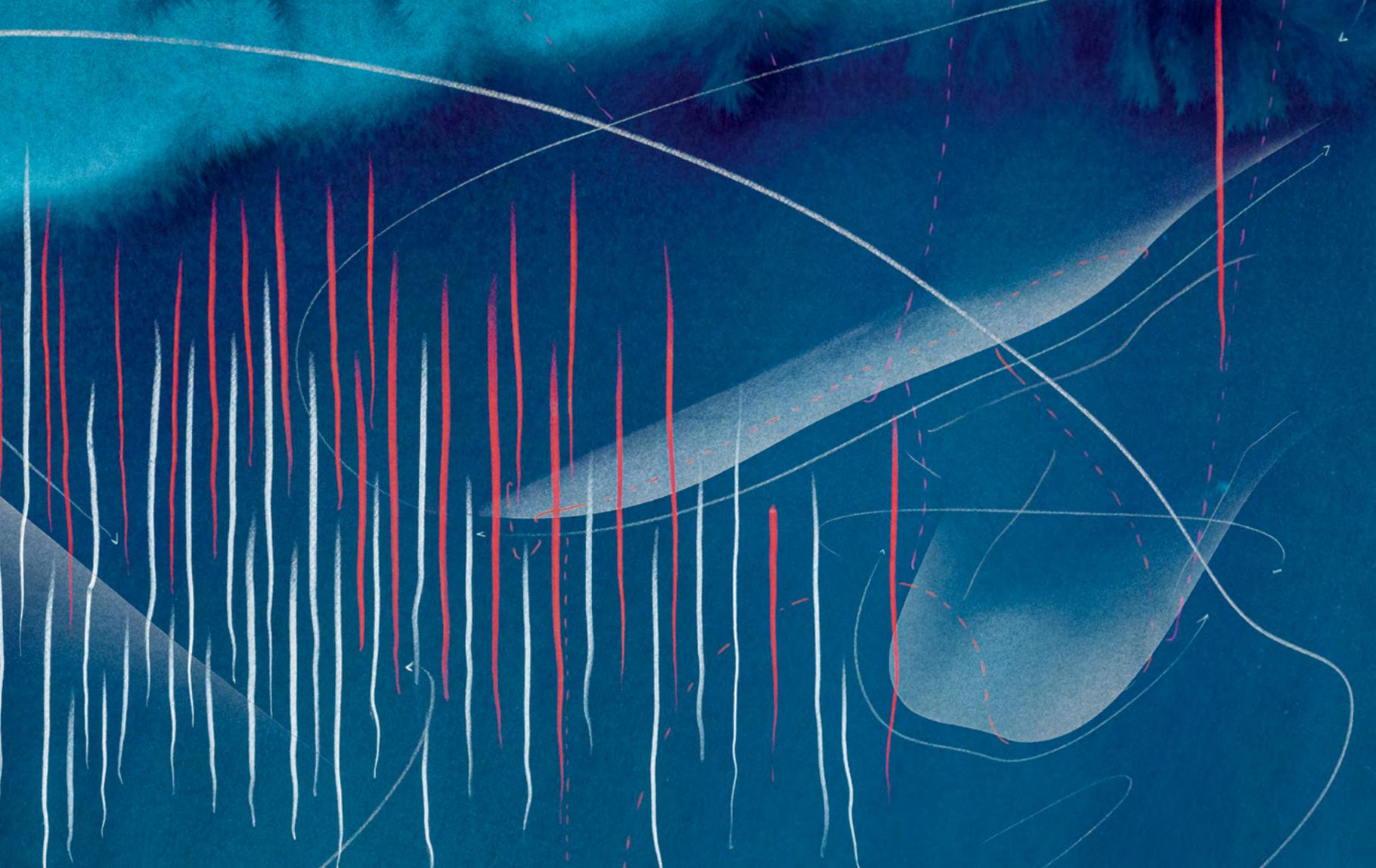
Beethoven's Violin Concerto, which Zimmermann by now has performed roughly 300 times, is for him among those works that one can play for a lifetime and "grow with" continually. He has also played the Berg regularly since the beginning of his career. The two Bartók concertos in the present edition, on the other hand, represent first recordings in Zimmermann's discography. Where-

as emotion and form are perfectly balanced in Beethoven's "Apollonian" work, in Bartók and Berg's concertos, says the violinist, the player confronts his physical and emotional limits. Zimmermann tells of the feeling of having lost a part of his soul after a performance of this music.

Bach, Beethoven and Brahms are commonly known as the "Three B's" of classical music. There is, however, much to be said for expanding that "B" category to include the two 20th-century composers performed here. After all, Brahms can be heard as an unmistakable source of inspiration in the works of Bartók and Berg. And in one of the most moving passages in his concerto, Berg quotes the Bach chorale "Es ist genug" (It is enough). In the small but rich world of music, (almost) all roads eventually lead back to Bach.

Benedikt von Bernstorff
Translation: Richard Evidon

















Berliner Philharmoniker 2016 – 2020	Madeleine Carruzzo Aline Champion-Hennecka Felicitas Clamor-Hofmeister Luiz Felipe Coelho	Cornelia Gartemann Amadeus Heutling Angelo de Leo Anna Mehlin	Ignacy Miecznikowski Martin von der Nahmer Allan Nilles Kyoungmin Park	Kontrabässe <i>Double basses</i>
Kirill Petrenko Chefdirigent <i>Chief conductor</i>	Laurentius Dinca Luis Esnaola Sebastian Heesch Aleksandar Ivić Hande Küden Rüdiger Liebermann Kotowa Machida Álvaro Parra Johanna Pichlmair Bastian Schäfer Dorian Xhoxhi	Christoph von der Nahmer Raimar Orlovsky Simon Roturier Bettina Sartorius Rachel Schmidt Armin Schubert Stephan Schulze Christoph Streuli Eva-Maria Tomasi Romano Tommasini	Joaquín Riquelme García Martin Stegner Wolfgang Talirz	Matthew McDonald 1. Solobassist <i>1st principal bass</i> Janne Saksala 1. Solobassist Esko Laine Solobassist Martin Heinze Michael Karg Stanisław Pajak Peter Riegelbauer Edicson Ruiz Gunars Upatnieks Janusz Widzyk Ulrich Wolff
Erste Violinen <i>First violins</i>			Violoncelli <i>Cellos</i> Bruno Delepelaire 1. Solocellist <i>1st principal cello</i> Ludwig Quandt 1. Solocellist Martin Löhr Solocellist Olaf Maninger Solocellist Richard Duven Rachel Helleur-Simcock Christoph Igelbrink Solène Kermarrec Stephan Koncz Martin Menking David Riniker Nikolaus Römisch Dietmar Schwalke Knut Weber	
Noah Bendix-Balgley 1. Konzertmeister <i>1st concertmaster</i>	Zweite Violinen <i>Second violins</i>	Bratschen <i>Violas</i>		
Daishin Kashimoto 1. Konzertmeister Daniel Stabrawa 1. Konzertmeister Andreas Buschatz Konzertmeister Krzysztof Polonek Konzertmeister Zoltán Almási Maja Avramović Helena Madoka Berg Simon Bernardini Alessandro Cappone	Marlene Ito 1. Stimmführerin <i>1st principal</i> Christian Stadelmann 1. Stimmführer Thomas Timm 1. Stimmführer Christophe Horák Stimmführer Holm Birkholz Philipp Bohnen Stanley Dodds	Amihai Grosz 1. Solobratscher <i>1st principal viola</i> Máté Szűcs 1. Solobratscher Naoko Shimizu Solobratscherin Micha Afkham Julia Gartemann Matthew Hunter Ulrich Knörzer Sebastian Krunnies Walter Küssner		

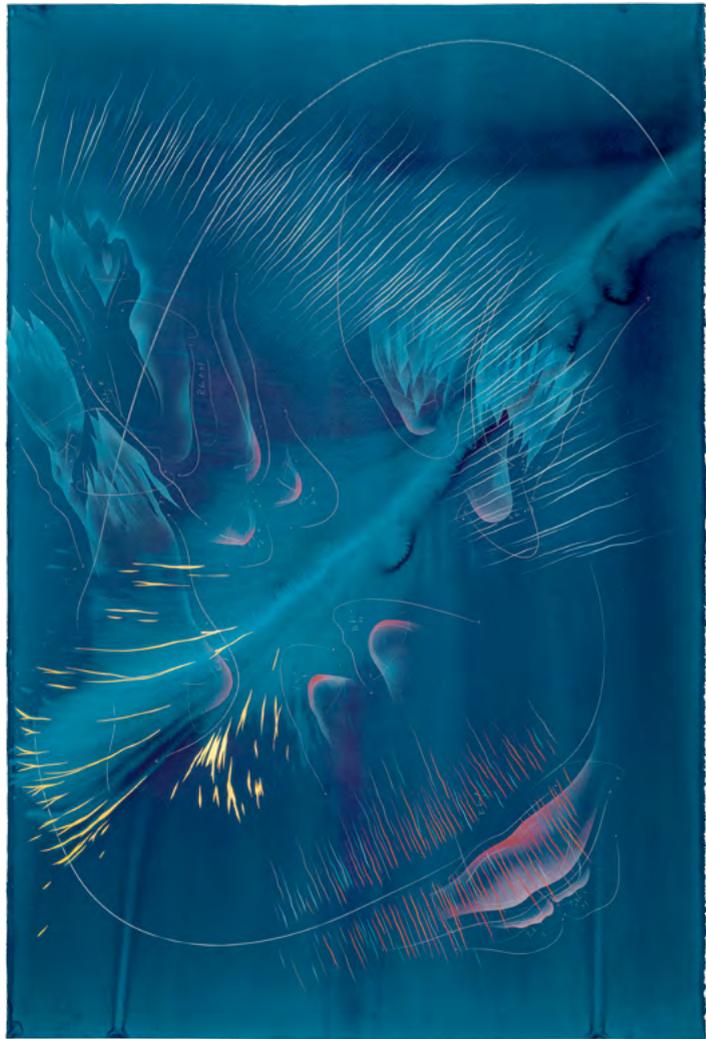
Flöten <i>Flutes</i>	Klarinetten <i>Clarinets</i>	Hörner <i>Horns</i>	Posaunen <i>Trombones</i>	Schlagzeug <i>Percussion</i>
Mathieu Dufour Solo <i>Principal</i>	Wenzel Fuchs Solo <i>Principal</i>	Stefan Dohr Solo <i>Principal</i>	Christhard Gössling Solo <i>Principal</i>	Raphael Haeger Simon Rössler Franz Schindlbeck
Emmanuel Pahud Solo	Andreas Ottensamer Solo	Johannes Lamotke Stefan de Leval Jezierski	Olaf Ott Solo	Jan Schlichte
Michael Hasel	Alexander Bader	Fergus McWilliam	Jesper Busk Sørensen	
Jelka Weber	Walter Seyfarth	Paolo Mendes	Thomas Leyendecker	
Egor Egorkin Piccoloflöte <i>Piccolo</i>	Manfred Preis Bassklarinetten <i>Bass clarinet</i>	Georg Schreckenberger Sarah Willis Andrej Žust	Stefan Schulz Bassposaune <i>Bass trombone</i>	Harfe <i>Harp</i>
				Marie-Pierre Langlamet
Oboen <i>Oboes</i>	Fagotte <i>Bassoons</i>	Trompeten <i>Trumpets</i>	Tuba	
			Alexander von Puttkamer	
Jonathan Kelly Solo <i>Principal</i>	Daniele Damiano Solo <i>Principal</i>	Guillaume Jehl Solo <i>Principal</i>		
Albrecht Mayer Solo	Stefan Schweigert Solo	Gábor Tarkövi Solo	Pauken <i>Timpani</i>	
Christoph Hartmann	Mor Biron	Martin Kretzer		
Andreas Wittmann	Markus Weidmann	Andre Schoch	Benjamin Forster	
Dominik Wollenweber Englischhorn <i>Cor anglais</i>	Václav Vonášek Kontrafagott <i>Contrabassoon</i>	Tamás Velenczei	Rainer Seegers Wieland Welzel	

Jorinde Voigt entwickelt komplexe Systeme, die in Musiknotationen, philosophischen Texten und Sinneseindrücken gründen und eine ausdrucksstarke Zeichengebung mit algorithmischer Präzision verbinden. Ihr Studium der Philosophie, Literatur und Musik prägt ihre Werke ebenso wie ihr anhaltendes Interesse für Wahrnehmungsmechanismen. Voigts Zeichnungen werden als »Projektionsflächen, visualisierte Denkmodelle, wissenschaftliche Versuchsanordnungen, Notationen, Partituren oder Diagramme« beschrieben. Obwohl allgemeine Fragen zu Wahrnehmung, Empfinden und Dasein ihr Schaffen bestimmen, beziehen sich einige ihrer Serien spezifisch auf musikalische Kompositionen. *Ludwig van Beethoven, Sonate 1 bis 32* will »das emotionale Spektrum, welches in Beethovens Partituren eingeschrieben ist, extrahieren«, während ihr von Mahler inspiriertes Langzeitprojekt *Song of the Earth* die Rotationsbewegungen der Erde in dynamischen, wellenförmigen Kompositionen verwebt, die auch live musiziert wurden. Voigts neue Reihe *Potential*, aus der sie Arbeiten für das vorliegende Projekt ausgewählt hat, verbindet ein ausgefeiltes Farbsystem mit einem Lexikon kodierter Markierungen und Notationen. So entsteht eine träumerisch-visuelle Partitur, die an Musikhören erinnert: eine abstrakte Bilderwelt.

Voigt lebt und arbeitet in Hamburg und Berlin. Seit 2019 ist sie Professorin für Malerei und Zeichnen an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Ihre Arbeiten wurden international ausgestellt und sind in diversen öffentlichen wie privaten Sammlungen zu finden: so im Art Institute of Chicago, dem Centre Pompidou in Paris, dem Kunsthaus Zürich, der Morgan Library & Museum und dem Museum of Modern Art in New York, der Pinakothek der Moderne und der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, dem Kupferstichkabinett in Berlin sowie der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland.

Jorinde Voigt develops complex systems that draw upon musical notation, philosophical texts and sensory impressions to create large-scale drawings combining expressive mark-making and algorithmic precision. Her studies in philosophy, literature and music as well as a focus on the inner mechanisms of perception have influenced her works. Voigt's drawings have been described as "projection surfaces, visualized thought models, scientific experimental designs, notations, scores and diagrams". Although her philosophical drawing process engages general questions of perception, sensation and presence, a number of Voigt's work cycles have responded to specific musical compositions. *Ludwig van Beethoven, Sonata 1 to 32* seeks to unlock the "emotional spectrum" in Beethoven's scores, while her long-term project *Song of the Earth*, inspired by Mahler's symphony, weaves units of time and measurements of the earth's rotation into a series of dynamic, undulating compositions that have been interpreted by live performers. Her recent series *Potential*, from which she has selected specific works for this project, combines an evocative system of colours corresponding to a specific stimulus or emotion with coded markings and notations. Together, they form a dreamlike visual score that evokes the experience of listening to music: an abstract image world.

Voigt lives and works in Hamburg and Berlin. She has been professor of painting and drawing at the Hamburg University of Fine Arts since 2019. Her works have been exhibited internationally and can be seen in various public and private collections, including the Art Institute of Chicago; Centre Pompidou, Paris; Kunsthaus Zürich; the Morgan Library & Museum and the Museum of Modern Art, New York; Pinakothek der Moderne and Staatliche Graphische Sammlung, Munich; Kupferstichkabinett, Berlin; and the Contemporary Art Collection of the Federal Republic of Germany.



Featured works by Jorinde Voigt

Outside cover:

Immersive Integral. Turn Study I (detail), 2019, 70 × 140 cm

WV 2019-035

Pages 20 – 21:

Potential III (detail), February 2020, 140 × 140 cm

WV 2020-035

Pages 50 – 51:

Potential 2 (detail), February 2020, 70 × 140 cm

WV 2020-030

Page 61:

Potential V, February 2020, 210 × 140 cm

WV 2020-037

India ink, gold leaf, pastel, oil chalks, graphite on paper

Signed and unique works

Photographed by Roman März

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Recorded at the Philharmonie Berlin
Bartók Violin Concerto No. 1: 29 November 2016
Bartók Violin Concerto No. 2: 4 December 2016
Beethoven Violin Concerto: 21 December 2019
Berg Violin Concerto: 19 September 2020

Audio Production

Recording producer: Christoph Franke
Sound engineer: René Möller
Editing: Alexander Feucht
Surround Mix: Benedikt Schröder

Concert Video Production

Video directors: Robert Gummlich, Tilo Krause, Andreas Morell
Assistant video directors: Hannah Dorn, Martin Feil,
Sören Klitzing, Jan Stoll, Thomas Vogel
Directors of photography: Martin Baer, Thomas Kutschker,
Volker Striemer, Matthias Wahle
Camera: Martin Baer, Fabian Meyer
Production supervisors: Katharina Bernstone,
Magdalena Zięba-Schwind
Assistant production supervisor: Marie Hoffmann
Video supervisors: Andreas Ulrich, George Nducha
Post production: Alexander Feucht, Sibylle Strobel
Interview film: Benedikt von Bernstorff, Jakob von Bernstorff

Executive producer: Olaf Maninger
Project managers: Felix Feustel, Timo Hagemeister
Art direction: Studio Marek Polewski
Layout: Marek Polewski, Janis Gildein

Photos: Frederike van der Stræten (2, 16),
Monika Rittershaus (19, 44, 52, 54, 55), Stephan Rabold (17, 53,
56 – 57), Reinhard Friedrich (41)
Historical images: Alamy Stock Photo (22), Musiksammlung der
Österreichischen Nationalbibliothek (28), Privatarchiv Rosmarin
Jaggi-Schulthess (36), Archiv Berliner Philharmoniker (37)
Editorial: Geertje Lenkeit, Richard Evidon
Editorial team: Phyllis Anderson, Gerhard Forck,
Michaela Neukirch, Rahel Seidenberg, Susanne Ziese
Foreword translated by Richard Evidon
Introductions on pages 9 – 15: Katharina Uhde,
translated by Eva Zöllner
Voigt biography: Jesi Khadivi, translated by Felix Schoen
Printed and manufactured by Eberl & Koesel
Print production consulting: Holger Schmirgalski
Picture processing: Max-Color, Meike Jäger
Premastering Blu-ray Discs: msm Studios
Subtitles: texthouse

Frank Peter Zimmermann plays the *Lady Inchiquin* Stradivarius
(1711), which is kindly provided by the Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen, Düsseldorf, "Kunst im Landesbesitz".

Special thanks to: Sophie Aigner, Zoltán Almási,
Marie-Louise Arndt, Dirimart (Istanbul), EuroArts,
Claire Katsaouni, König Galerie (Berlin), Michael Kocyan,
Antonello Manacorda, David Nolan Gallery (New York),
Bettina Rettig, Lothar Schacke, Sara Schwartz, Helga Váradi,
Daniel Verhülsdonk

BPHR 21015

© & © 2021 Berlin Phil Media GmbH

All rights reserved · Made in the EU

Videos produced for the
Berliner Philharmoniker's Digital Concert Hall
digitalconcerthall.com

berliner-philharmoniker.de
berliner-philharmoniker-recordings.com