

LALO, ÉDOUARD (1823–92)

	CONCERTO RUSSE for violin and orchestra, Op. 29 (1879)	29'04
1	I. Prelude – <i>Allegro</i>	12'45
2	II. Chants russes. <i>Lento</i>	4'21
3	III. Intermezzo. <i>Allegro non troppo</i>	4'00
4	IV. Introduction – Chants russes. <i>Andante – Vivace</i>	7'45
5	ROMANCE-SÉRÉNADE for violin and orchestra (1877)	5'47
6	FANTAISIE-BALLET for violin and orchestra (1885)	9'00
7	GITARE for violin and orchestra, Op. 28 (1880) <i>Allegro non troppo</i> (orchestrated by Gabriel Pierné)	3'04
	PIANO CONCERTO (1888)	23'38
8	I. <i>Lento – Allegro</i>	11'14
9	II. <i>Lento</i>	6'14
10	III. <i>Allegro</i>	6'00

TT: 71'36

JEAN-JACQUES KANTOROW *violin*

PIERRE-ALAIN VOLONDAT *piano*

TAPIOLA SINFONIETTA *MERI ENGLUND leader*

KEES BAKELS *conductor*

'Although I don't know what I am, I am well aware of what I am not; I do not belong to any school; I don't want to become part of any system; I am of the same opinion as Musset: "My glass is not big, but it is mine to drink from".' – letter to Arthur Pougin, 10th December 1873

In the panorama of French nineteenth-century music, Édouard Lalo certainly cuts an unusual figure. His formal musical education was confined to what he learned from teachers at the Lille Conservatoire and in private lessons in Paris. Apart from his compositions, the traces he left behind himself are also faint: he neither headed a school nor had any direct musical descendants, as he did not have any pupils. In addition, he avoided official functions throughout his life, though he was by no means antisocial. Gabriel Fauré remembered him as a discreet musician who was concerned more with new talents than with his famous colleagues, and wrote in *Le Courrier musical* (15th April 1908): 'He did not lack friends and admirers; his house – like that of Saint-Saëns at the same period – was regarded as one of the most sought-after of Parisian artistic centres.'

His career was also unusual. In mid-nineteenth century Paris, the fashionable genres were the symphony and opera, but he devoted himself more to chamber music and songs. Then he more or less stopped composing from the early 1850s until the early 1870s, working instead as the viola player in a string quartet. He was already over fifty when he gained his first public successes as a composer, notably through a series of works written for the virtuoso violinist Pablo de Sarasate, whom he had met in 1873 and with whom he became a close friend. In a rare display of emotion, Lalo wrote to Sarasate on 31st December 1878: 'Your appearance in my life has been my greatest opportunity as an artist. Just look at what happened: without you I would have carried on writing insignificant scraps... with you, the concerto came into being; I was asleep, and you woke me; with the concerto, a new path is opening up... For me, you have been a vitalizing breath of air

that has banished my anaemia.’

A previous disc [BIS-CD-1680] was devoted to Lalo’s *concertante* violin music and might have been entitled ‘Hommage à Sarasate’. This one takes up where its predecessor left off, and completes the series of his *concertante* violin works. The earliest piece on this disc, the *Romance-Sérénade*, dates from 1877. This short piece, rarely performed, was dedicated to the violinist Paul Viardot, son of Pauline Viardot, herself a singer, teacher, composer and famous personality in Parisian cultural life. It was premièred at the Société nationale de musique on 7th May 1878, conducted by Édouard Colonne, and was published the following year.

The sole purpose of the *Romance-Sérénade* is to show off the violin, as the orchestra (except on rare occasions when the clarinet and flute make their presence felt) is here relegated to the background. The work begins in a sunny mood, but becomes increasingly pensive in its middle section before once more finding the spirit of the opening and ending stylishly with violin harmonics. The composer seems to have harboured some affection for the piece, writing to his friend Sarasate on 3rd January 1879: ‘I am sure of my orchestration, and you will see that this is one more little piece for your repertoire.’

The success of the *Symphonie espagnole* (premièred in 1875), partly owing to the violin playing of Sarasate, encouraged Lalo to continue in the same vein. If Spain was a source of inspiration for many French composers, there was a similar interest in Russia which increased from the mid-nineteenth century onwards, reaching its zenith with the Ballets Russes in 1909. Lalo first became aware of the attractions of Russian music through concerts presented as part of the World Fair in Paris in 1878. And the influence was not a one-way street: apparently it was after hearing Lalo’s *Symphonie espagnole* that Tchaikovsky decided to compose his famous Violin Concerto.

The musicologist André Lischke has pointed out that Russian and Spanish folklore were considered as antidotes to the Wagnerian influence that many French

musicians regarded as malign. We should remember that the after-effects of the Franco-Prussian war in 1870–71 were still making themselves felt, also in the concert hall. The novelty of these Spanish and Russian melodies, harmonies, timbres and rhythms contributed to the renewal of the French musical language of the time.

It is interesting to note that whilst the *Symphonie espagnole* was the first important French work to draw upon Spanish music, the *Concerto russe* was its counterpart as regards Russian music, confirming Lalo's status as an innovator in this field.

Completed in Royat in the summer of 1879, the work was originally to have been called 'Suite', but Lalo was well aware of the role played by a title in the public perception of a piece. In a letter to Otto Goldschmidt, Sarasate's agent, he wrote: 'With this title [i.e. Concerto] people will play it as the first work in a concert; with the *real* title "Suite", they would have to place another concerto before it. As you can see, *commercially* the title is of great importance. – There's no hurry with my latest piece, but don't call it "Suite"; after giving it some thought, I don't want to use this tainted title.'

A typically Romantic, expressive and virtuosic work, the *Concerto russe* – which, unusually for the period, is in four movements – does not follow a programme. The definitive title eventually came into being as a result of the way the first movement developed: as Lalo himself put it, it became a proper first movement of a concerto, and the word 'suite' was 'no longer so important'. An unusual feature of the second and fourth movements is that they use authentic Russian melodies – two wedding songs from the collection *One Hundred Russian Folk Songs*, Op. 24, by Nikolai Rimsky-Korsakov, assembled in 1875–76 and published in 1877: 'The Bells of Novgorod' and 'The Bells Rang in the Village of Evlachevo'. It is worth noting that some years later Igor Stravinsky, a pupil of Rimsky-Korsakov's, also drew upon this collection for a theme for his *Firebird*.

Concerning the influence of Russia on the work, Paul Dukas remarked that ‘Lalo seems above all to be an artist of a southern temperament, for which music, in its most spontaneous vivacity, quite naturally assumes the form of an idealized dance... But, to stretch a point, one might succeed in finding a Spanish flavour... in the *Concerto russe*...’ (*La revue musicale*, 1st March 1923)

The work was premièreed with success at the Théâtre du Châtelet on 24th October 1880 by Martin Marsick and Édouard Colonne. Strangely, for reasons that are no longer known, Sarasate refused to play the piece. Regarding this, Lalo – who regretted not being able to count on Sarasate’s ‘diabolical’ virtuosity – wrote to him on 1st November 1880: ‘You know that I, unlike many of our friends, do not profess an arrogant admiration for every note I have written, and you may believe me when I assure you that the *Concerto russe* is not unworthy of its predecessors... Depending on one’s taste one might prefer either the lively expression of the Concerto in F, or the shimmering colours of the *Symphonie espagnole*, or the pungency and melancholy of the *Concerto russe*.

As I have great faith in your judgement, your refusal to play the concerto has worried me terribly; I was afraid of having produced a bad, or uninteresting work, and I gave a huge sigh of relief after the rehearsal. Nobody is infallible, and this time you are wrong.’

The ballet *Namouna*, now considered one of the masterpieces of nineteenth-century French music (the hard-to-please Claude Debussy spoke of its ‘marvellous harmonies’), was composed between July and December 1881. Although the composer’s detractors conspired to ensure its failure when it was performed at the Paris Opéra, the work – as was customary at the time – was subjected to numerous arrangements, designed to increase its popularity and augment the composer’s income. Among the selections drawn from the ballet are three orchestral suites and the *Fantaisie-ballet* for violin and orchestra, dating from 1885. The *Fantaisie-ballet*, too, was intended for and dedicated to Pablo de Sarasate. Nowadays rarely

performed, this light piece takes up two numbers from the original ballet, to which Lalo adds several typically violinistic virtuoso elements.

Guitare, not to be confused with a song of the same title that Lalo wrote in 1856 to a text by Victor Hugo, is a short piece for violin and (originally) piano from the summer of 1880. The origins of the work are peculiar. The composer wanted to re-establish a relationship with his publisher, and announced the composition of *Guitare*: ‘I am currently writing a small piece for violin which, as soon as possible, I shall offer you without charge... as proof of my desire to renew the relationship that was discontinued against my will’ (letter to Julien Hamelle, 1st June 1880). Once again Lalo has recourse to a Spanish-sounding atmosphere, created to no small extent by the wind instruments and tambourine. The title can be explained by the *pizzicatos* that resemble the sound of the guitar. In its version for violin and piano the work was published in August 1880. The version with orchestra was arranged by Gabriel Pierné some years after Lalo’s death; Pierné also conducted its first performance, with the Orchestre des Concerts Colonne.

The last work on this recording – and the last major work by Lalo – is the **Piano Concerto**, composed in five months in 1888. The piece was first heard at a private performance at the composer’s home on 11th November 1889. Four days earlier he had written to Pauline Viardot: ‘Diémer and Staub will try out my new piano concerto, at my house, without any fuss; there will just be a few close friends present, as we don’t want an audience for the first attempt at a work that I myself don’t yet know.’ The first public performance took place some days later, on 1st December, at the Théâtre du Châtelet, conducted by Édouard Colonne with the dedicatee, Louis Diémer, as soloist.

Some ten years earlier, Lalo had written: ‘I believe that if you have a soloist on stage, you have to give him the leading role rather than treating him merely as another instrument in the orchestra. If a composer does not like the *concertante* genre, he should write symphonies or something else for orchestra alone, rather

than troubling himself with solo passages constantly interrupted by the orchestra – and of course much less interesting than what the orchestra has just played’ (letter to Pablo de Sarasate, 27th October 1879). Curiously enough he now seemed to be setting this rule aside, choosing instead to integrate the piano into the orchestral texture. Although the writing is demanding and redolent of the great Romantic concertos, there are few opportunities here for the soloist to show off (the work lacks a cadenza), which might explain its absence from modern concert programmes and its rarity on record.

The concerto, which might call to mind that of Schumann, has the traditional three-movement form. Lalo’s biographer Gilles Thieblot said of the first movement that Lalo seemed to have been inspired by César Franck both as regards the dreamy, melancholy atmosphere (resembling the opening of Franck’s *Symphonic Variations*) and also in the way the themes are worked out – more like a mosaic than a classical sonata-form structure. Another similarity with Franck is that the themes heard in the first movement return in the second, a lullaby bathed in a glow of happiness, and in the third, an *Allegro*. As the end approaches one might have expected a virtuoso cadenza, but Lalo resists this temptation and finishes the work instead with a radiant coda.

© *Jean-Pascal Vachon* 2012

Jean-Jacques Kantorow was born in Nice, France, but is of Russian extraction. He studied the violin at the conservatoires of Nice and (from the age of 13) Paris, where his teachers included René Benedetti and where, after only a year, he obtained the first prize for violin playing. Jean-Jacques Kantorow has performed as a soloist on all continents with musicians as Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier and others. As a conductor, he has held the post of artistic director with several orchestras, including the Ensemble orchestral de Paris, the Auvergne

Chamber Orchestra, the Tapiola Sinfonietta (1993–2000), with which he continues to collaborate, as well as the Granada City Orchestra (2004–08). He has also been principal guest conductor of the Lausanne Chamber Orchestra. Jean-Jacques Kantorow has made over 160 recordings, and enjoys a close collaboration with BIS, including a number of highly acclaimed discs of the music of Camille Saint-Saëns on which he appears as both conductor and violinist. In 2009 his recording of the *Symphonie espagnole* and other works by Lalo was described in *Gramophone* as ‘exciting, strongly coloured performances that do Lalo proud.’

Pierre-Alain Volondat began studying music at the Orléans Conservatoire before going on to the Paris Conservatoire, where he obtained no less than three first prizes (in harmony, chamber music and piano). At the same time, he encountered Vera Moore, who was to have a great impact on the young artist. This former pupil of Leonard Borwick – who in turn had been a student of Clara Schumann – taught him the pianistic traditions of the 19th century as well as an indomitable technique making difficulties irrelevant and resulting in a generous sonority.

In 1983 Volondat had spectacular success at the Queen Elisabeth Competition, carrying off the Premier Grand Prix, the Queen Fabiola Prize, The Audience Prize and the Médaille de vermeil, an event unique in the history of this prestigious competition. Mastering a vast repertoire ranging from Bach to Xenakis, Pierre-Alain Volondat appears in chamber music as well as with orchestras, and has performed in most European countries, the United States, Japan and Korea.

The **Tapiola Sinfonietta** (Espoo City Orchestra) was founded in 1987. It comprises 41 musicians and specializes in the Viennese-Classical repertoire, but twentieth-century classics and new music premières also make up an important part of the orchestra’s programme. The orchestra regularly performs with eminent Finnish and international soloists and conductors.

Jorma Panula and Osmo Vänskä were among the orchestra's first artistic directors, while Jean-Jacques Kantorow's era, beginning in 1993, had a decisive impact on its present-day profile. In recognition of this Kantorow was named honorary conductor in 2011. Since 2006 the orchestra has made its own artistic policy in collaboration with its artists-in-association, including musicians such as Mario Venzago, Pekka Kuusisto and Olli Mustonen. The Tapiola Sinfonietta tours both in Finland and internationally, and has made a large number of recordings, including highly acclaimed discs of Saint-Saëns and Weber on BIS.

For further information, please visit www.tapiolasinfonietta.fi

Kees Bakels was born in Amsterdam, beginning his musical career as a violinist. He studied conducting at the Amsterdam Conservatory and at the Academy Chigiana in Siena, Italy. Since the beginning of his career he has concentrated as much on opera as on symphonic repertoire and has regularly appeared with the Netherlands and Flanders Opera, English National Opera in London and the Pittsburgh, San Diego and Vancouver Operas. He has championed many lesser-known operas by such composers as Mascagni, Leoncavallo, Giordano and Pizzetti. Kees Bakels was the founding music director of the Malaysian Philharmonic Orchestra. He has conducted all the major Dutch orchestras, as well as orchestras in the rest of Europe, the United States, Australia and Japan. For BIS he has made a number of recordings, including an acclaimed four-disc series of the orchestral music by Rimsky-Korsakov.

„Obwohl ich nicht weiß, was ich bin, weiß ich sehr wohl, was ich nicht bin: Ich gehöre keiner Schule an, ich will nicht mit irgendeinem System in die Welt hinaus-treten, ich bin derselben Ansicht wie Musset: ‚Mein Glas ist klein, aber ich trinke aus meine Glas‘.“ – Brief an Arthur Pougin, 10. Dezember 1873

In der Musiklandschaft Frankreichs im 19. Jahrhundert, steht Édouard Lalo sicherlich etwas abseits. Seine Ausbildung beschränkt sich auf das Konservatorium in Lille und Privatstunden in Paris. Auch sein Nachwirken ist überschaubar: Er ist nicht mehr Haupt einer Schule, hat auch keine direkten Nachkommen, weil er keinerlei Schüler hatte. Außerdem hält er zeitlebens Abstand zu offiziellen Kreisen, obwohl er nicht ungesellig ist. Gabriel Fauré erinnert sich an einen zurückhaltenden Musiker, der mehr auf junge Talente achtete als auf seine berühmten Kollegen, und schrieb in *Le Courier musical* (15. April 1908): „An Freunden und Bewunderern fehlte es ihm nicht; sein Haus war – wie auch das von Saint-Saëns zur gleichen Zeit – eines der gefragtesten künstlerischen Zentren von Paris.“

Auch seine Karriere ist untypisch. Während im Paris der Mitte des 19. Jahrhunderts Symphonik und Oper die beliebtesten Gattungen sind, widmete er sich lieber der Kammermusik und dem Lied. Zwischen den frühen 1850er Jahren und dem Anfang der 1870er Jahre ließ er das Komponieren darüber hinaus mehr oder weniger sein, um sich einer Karriere als Bratschist in einem Streichquartett zu widmen. Seinen ersten öffentlichen Erfolg als Komponist hatte er in den 1850er Jahren vor allem dank einer Reihe von Werken für den Geigenvirtuosen Pablo de Sarasate, den er 1873 kennengelernt hatte und der sein Freund wurde. In einer seiner seltenen emotionalen Bekenntnisse schrieb Lalo am 31. Dezember 1878 an Sarasate: „Dein Auftritt in meinem Leben war mein größtes künstlerisches Glück; bedenke die Zusammenhänge: – Ohne dich würde ich weiterhin belanglose Kleinigkeiten schreiben [...]; mit dir ist das Konzert geboren; ich schlief, Du hast mich aufgeweckt; mit dem Konzert beginnt ein neuer Weg [...] Du warst für mich die

frische Luft, die die Blutarmut beseitigt hat.“

Während das Album BIS-CD-1680 Lalos konzertanter Musik für Violine gewidmet war und „Hommage an Sarasate“ genannt werden könnte, knüpft die vorliegende CD da an, wo die vorherige aufhörte, und komplettiert die Reihe von konzertanten Violinwerken. Das in chronologischer Hinsicht erste Werk ist die *Romance-Sérénade* aus dem Jahr 1877. Das kurze, selten gespielte Stück ist dem Geiger Paul Viardot gewidmet, Sohn von Pauline Viardot, der Sängerin, Pädagogin, Komponistin und berühmten Gestalt des Pariser Musiklebens. Das Werk wurde am 7. Mai 1878 in der Société nationale de musique unter Leitung von Édouard Colonne uraufgeführt und im Jahr darauf veröffentlicht.

Der *Romance-Sérénade* ist es vor allem darum zu tun, die Geige in Szene zu setzen, dergegenüber das Orchester – von seltenen Stellen abgesehen, an denen sich Klarinette und Flöte einschalten – in den Hintergrund gedrängt ist. Nach dem sonnigen Beginn wird das Werk im Mittelteil nachdenklicher, um dann zur Eingangsstimmung zurückzufinden und mit Geigenflageolets bertückend zu schließen. Anscheinend hatte der Komponist ein besonderes Faible für dieses Stück, denn am 3. Januar 1879 schrieb er an Sarasate: „Ich bin mir meiner Orchestrierung sicher, und Du wirst sehen, dass es zudem ein Stück für Dein Repertoire ist.“

Der Erfolg der 1875 uraufgeführten *Symphonie espagnole*, der sich zum Teil Pablo de Sarasates Einsatz verdankte, ermutigte Lalo, in diesem Sinne fortzufahren. Wenn Spanien sich als Inspirationsquelle für viele französische Komponisten erwies, so wurde auch Russland ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend in Anspruch genommen, was seinen Höhepunkt 1909 mit den Ballets Russes erreichte. Im Falle Lalos waren es die Konzerte im Rahmen der Weltausstellungen von 1878, die ihn auf die Schönheiten der russischen Musik aufmerksam machte. Im Übrigen war dieser Einfluss nicht einseitig: Tschaikowsky hat sich offenbar nach dem Erlebnis der *Symphonie espagnole* entschieden, sein berühmtes Violinkonzert zu komponieren.

Der Musikwissenschaftler André Lischke hat hervorgehoben, dass die russische und spanische Volksmusik als Gegenmittel zum Einfluss Wagners betrachtet wurde, den etliche französische Musiker als unheilvoll empfanden. Vergessen wir nicht, dass die Folgen des Französisch-Preußischen Kriegs 1870/71 sicherlich noch zu spüren waren – auch in den Konzertsälen. Die Neuheit der spanischen und russischen Melodien, ihre Harmonik, Instrumentation und Rhythmik – all dies trug zur Erneuerung der damaligen Musiksprache in Frankreich bei.

Während die *Symphonie espagnole* das erste bedeutende Werk in Frankreich war, das die spanische Folklore verwendete, spielte das *Concerto russe* dieselbe Rolle in Bezug auf die russische Musik; Lalos Vorreiterrolle auf diesem Gebiet ist offenkundig.

Fertiggestellt im Sommer 1879 in Rayot, sollte das Werk ursprünglich „Suite“ heißen, aber Lalo war sich der Bedeutung von Titeln bei der Wahrnehmung eines Werks in der Öffentlichkeit bewusst. In einem Brief an den Agenten von Sarasate, Otto Goldschmidt, schrieb er am 20. Oktober 1879: „Mit diesem Titel [Konzert] wird man es als das erste Stück eines Programms geben; mit dem tatsächlichen Titel Suite müsste man zuerst ein anderes Solokonzert auf das Programm setzen. Sie sehen, dass der Titel in kommerzieller Hinsicht große Bedeutung hat. – Es gibt keine Eile für mein aktuelles Stück, aber kündigen sie es nicht als Suite an; nach einiger Überlegung will ich diesen anrühigen Titel nicht.“

Das *Concerto russe*, das keinem Programm folgt und – eine Seltenheit in jener Zeit – vier Sätze hat, ist ein typisch ausdrucksstarkes und virtuoses romantisches Werk. Der endgültige Titel fand sich schließlich nach der Ausarbeitung des ersten Satzes, der sich, Lalo zufolge, als ein echter Kopfsatz eines Konzerts entpuppte, so dass der Begriff Suite „nicht mehr bedeutend genug war“. Der zweite und der vierte Satz greifen als Besonderheit auf authentische russische Melodien zurück: zwei Hochzeitslieder aus der Sammlung *100 russische Volkslieder* op. 24 von Nikolai Rimsky-Korsakow, die 1875/76 und im Jahr 1877 veröffentlicht wurden:

„Die Glocken von Nowgorod“ und „Die Glocken läuteten im Dorf Jewlatschewo“. Erwähnt sei, dass einige Jahre später Igor Strawinsky, ein Schüler Rimsky-Korsakows, für seinen *Feuervogel* seinerseits dieser Sammlung ein Thema entnehmen sollte. Dennoch hat Paul Dukas über den russischen Einfluss auf dieses Werk gesagt, dass „Lalo uns vor allem als ein Künstler von südlicher Sensibilität erscheint, dessen Musik mit ihrem mehr spontanen Elan natürlich die Form eines idealen Tanzes träumt. [...] Wenn man diesen Charakterzug forciert, kann man sogar [...] im *Concerto russe* eine iberische Färbung finden [...]“ (*La revue musicale*, 1. März 1923).

Das Werk wurde am 24. Oktober 1880 im Théâtre du Châtelet von Martin Marick und Édouard Colonne uraufgeführt. Seltsamerweise weigerte sich Sarasate aus unbekanntem Grund, das Werk zu spielen. Aus diesem Anlass schrieb Lalo, der es bedauerte, nicht auf Sarasates „diabolische“ Virtuosität zählen zu können, diesem am 1. November 1880: „Du weißt, dass ich anders als viele unserer Freunde keine maßlose Bewunderung für jede Note hege, die ich schreibe, und du kannst mir glauben, wenn ich Dir versichere, dass das *C[oncert]o russe* seinen Vorgängern nicht unwürdig ist [...]. Je nach Temperament bevorzugt man entweder die energische Ausdruckskraft des *C[oncert]o* in F oder die schillernden Farben der *S[ymp]hon[ie] Espagnole* oder die Bitterkeit und Melancholie des *C[oncert]o russe*.

Da ich sehr großes Vertrauen in Dein Urteil habe, hat mir Deine Weigerung, das *C[oncert]o* zu spielen, schreckliche Angst gemacht; ich glaubte, ein schlechtes oder farbloses Werk geschrieben zu haben, und stieß nach der Probe einen tiefen Seufzer der Erleichterung aus; niemand ist unfehlbar, und diesmal hast Du Dich geirrt.“

Heute als eines der Meisterwerke der französischen Musik des 19. Jahrhunderts anerkannt (der schwierige Claude Debussy hörte hier „wunderbare Harmonien“), wurde das Ballett *Namouna* zwischen Juli und Dezember 1881 komponiert. Trotz seines Misserfolgs an der Pariser Oper infolge einer Intrige wurde das Werk, wie

damals üblich, in verschiedenen Arrangements umgearbeitet, die es popularisieren und die Einkünfte des Komponisten erhöhen sollten. Die Hauptabkömmlinge des originalen Balletts sind drei Orchestersuiten und ein *Fantaisie-ballet* für Violine und Orchester aus dem Jahr 1885. Das *Fantaisie-ballet* war wieder auf Pablo de Sarasate zugeschnitten, dem es auch gewidmet ist. Das heute selten gespielte Werk ist anmutig und greift zwei Nummern des originalen Balletts auf, denen Lalo einige virtuose violinistische Züge hinzugefügt hat.

Guitare – nicht zu verwechseln mit Lalos gleichnamigen Lied aus dem Jahr 1856 auf einen Text von Victor Hugo – ist ein kurzes Stück für Violine, das im Sommer 1880 ursprünglich für Klavier komponiert worden war. Die Entstehungsgeschichte des Werks ist seltsam: Der Komponist versuchte, die abgebrochenen Beziehungen zu seinem Verleger wieder aufzunehmen und kündigte die Komposition von Guitare mit folgenden Worten an: „Ich werde so bald wie möglich ein kleines Werk für Violine schreiben und ihnen kostenlos anbieten [...], um Sie von meinem Wunsch zu überzeugen, die gegen meinen Willen abgebrochenen Beziehungen wieder aufzunehmen“ (Brief an Julien Hamelle, 1. Juni 1880). Lalo entwirft hier wiederum eine hispanisierende Stimmung, zu der die Bläser und das Tamburin beitragen. Der Titel erklärt sich durch die Pizzikatos, die an eine Gitarre erinnern. Das Werk wurde im August 1880 in einer Fassung für Violine mit Klavierbegleitung veröffentlicht; die Orchesterfassung hat Gabriel Pierné etliche Jahre nach Lalos Tod angefertigt und am 10. April 1920 mit dem Orchestre des Concerts Colonne erstmals aufgeführt.

Lalos **Klavierkonzert**, letztes Werk dieser Einspielung und letztes großes Werk des Komponisten, entstand 1888 innerhalb von fünf Monaten. Das Werk erklang zum ersten Mal bei einem Privatkonzert im Hause Lalo am 11. November 1889. Dieser berichtete Pauline Viardot am 8. November 1889: „Diémer und Staub proben bei mir zu Hause mein neues Klavierkonzert, ohne jegliche Toilette; nur ein paar enge Freunde sind da, denn beim ersten Probespiel eines Stückes, das ich

selber nicht kenne, soll kein Publikum dabei sein.“ Die Uraufführung fand einige Tage später, am 1. Dezember, im Théâtre du Châtelet unter der Leitung von Édouard Colonne statt; am Klavier saß der Widmungsträger des Werks, Louis Diémer.

„Wenn man einen Solisten“, schrieb Lalo am 27. Oktober 1879 an Sarasate, „auf eine Bühne stellt, muss man ihm die Hauptrolle geben und ihn nicht als bloßes Orchesterinstrument behandeln. Wenn die Gattung Solokonzert einem Komponisten nicht zusagt, soll er Symphonien oder irgendetwas anderes für Orchester allein schreiben, mich aber nicht mit Solopartien langweilen, die immer wieder vom Orchester unterbrochen werden, und natürlich weit weniger interessant sind als das, was das Orchester sagt.“ Mit seinem Klavierkonzert scheint er dieser Maxime zugunsten einer Integration des Klaviers in die Orchestertextur teilweise untreu geworden zu sein. Obwohl die Schreibweise anspruchsvoll ist und an die großen romantischen Konzerte anknüpft, hat der Solist wenig Gelegenheit zu glänzen (das Werk enthält keinerlei Kadenz!), was seine Abwesenheit im Konzertsaal und die geringe Zahl der Einspielungen erklären mag.

Das Konzert, das verschiedentlich an Schumanns Klavierkonzert erinnert, verwendet die traditionelle dreisätzig Form. Vom ersten Satz hat der Lalo-Biograph Gilles Thieblot gesagt, er scheine von César Franck inspiriert zu sein – sowohl hinsichtlich der verträumten, melancholischen Atmosphäre, die an den Anfang der *Variations symphoniques* erinnert, als auch im Hinblick auf die thematische Arbeit, die mehr in der Art eines Mosaiks als der einer klassischen Sonatendurchführung erfolgt. Wie bei Franck kehren die im ersten Satz erklangenen Themen im zweiten wieder – einem Wiegenlied von ähnlich glücklicher Stimmung wie sie auch den dritten Satz (*Allegro*) prägt. Gegen Ende würde man eine virtuose Solokadenz erwarten, doch Lalo weicht ihr aus und schließt stattdessen mit einer glänzenden Coda.

© Jean-Pascal Vachon 2012

Jean-Jacques Kantorow wurde im französischen Nizza geboren, ist aber von russischer Abstammung. Er erlernte die Violine an den Konservatorien von Nizza und (ab dem Alter von 13 Jahren) Paris, wo René Benedetti zu seinen Lehrern gehörte und wo er, ein Jahr später, den Ersten Preis für Violinspiel erhielt. Jean-Jacques Kantorow ist als Solist mit Musikern wie Gidon Kremer, Krystian Zimerman und Paul Tortelier auf allen Kontinenten aufgetreten. In seiner Dirigentenlaufbahn war er Künstlerischer Leiter verschiedener Orchester, darunter das Ensemble orchestral de Paris, das Auvergne Chamber Orchestra, die Tapiola Sinfonietta (1993–2000), mit der er auch weiterhin zusammenarbeitet, sowie des Granada City Orchestra (2004–08). Außerdem war er Gastdirigent des Kammerorchesters Lausanne. Jean-Jacques Kantorow hat über 160 Aufnahmen eingespielt; aus seiner engen Zusammenarbeit mit BIS ist u.a. eine Reihe hochgelobter CDs mit Musik von Camille Saint-Saëns hervorgegangen, bei denen er als Dirigent und Violinist in Erscheinung tritt. Über seine Einspielung der *Symphonie espagnole* und anderer Werke von Lalo schrieb *Fono Forum* 2009 „Kantorow bewältigt seine Parts souverän mit schwerelos fliegenden Fingern. Man fühlt sich an die spielerische Leichtigkeit von Sarasate erinnert ...“

Pierre-Alain Volondat studierte zunächst am Konservatorium Orléans, bevor er an das Pariser Conservatoire wechselte, wo er nicht weniger als drei 1. Preise erhielt (Harmonielehre, Kammermusik und Klavier). Zur gleichen Zeit begegnete er Vera Moore, die einen großen Einfluss auf den jungen Künstler ausüben sollte. Diese ehemalige Schülerin Leonard Borwicks – der seinerseits ein Schüler Clara Schumanns war – lehrte ihn die pianistischen Traditionen des 19. Jahrhunderts sowie eine unbezwingbare Technik, die Schwierigkeiten unerheblich macht und zu einer großen Klangfülle führt.

Im Jahr 1983 hatte Volondat spektakulären Erfolg beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb, wo er den Premier Grand Prix, den Königin Fabiola-Preis, den Publi-

kumpspreis und die Medaille de Vermeil erhielt – ein einzigartiges Ereignis in der Geschichte dieses renommierten Wettbewerbs. Mit einem enormen Repertoire, das von Bach bis Xenakis reicht, tritt Pierre-Alain Volondat sowohl als Kammermusiker wie als Solist mit Orchestern auf; seine Konzerte haben ihn in die meisten europäischen Länder, die USA, Japan und Korea geführt.

Die 1987 gegründete **Tapiola Sinfonietta** (Stadtorchester von Espoo) verkörpert kompromisslose Qualität und betont dabei den maßgeblichen Anteil jedes einzelnen Musikers. Das 41-köpfige Orchester hat sich auf das Repertoire der Wiener Klassik spezialisiert. Daneben spielen Klassiker des 20. Jahrhunderts sowie Neue Musik eine wichtige Rolle in den Programmen des Orchesters. Regelmäßig konzertiert das Orchester mit bedeutenden finnischen und internationalen Solisten und Dirigenten. Zu den ersten Künstlerischen Leitern des Orchesters gehören Jorma Panula und Osmo Vänskä. Die 1993 beginnende Ägide von Jean-Jacques Kantorow war von entscheidendem Einfluss auf das heutige Orchesterprofil. In Anerkennung dafür wurde Kantorow 2011 zum Ehrendirigenten ernannt.

Seit 2006 erarbeitet das Orchester seine künstlerischen Planungen in enger Zusammenarbeit mit ihm eigens assoziierten Künstlern, zu denen Mario Venzago, Pekka Kuusisto und Olli Mustonen gehören. Die Tapiola Sinfonietta konzertiert im In- wie im Ausland und hat zahlreiche CDs vorgelegt, u.a. gefeierte Einspielungen mit Musik von Saint-Saëns und Weber bei BIS.

Weitere Informationen finden Sie auf www.tapiolasinfonietta.fi

Kees Bakels wurde in Amsterdam geboren und begann seine musikalische Laufbahn als Violinist. Am Konservatorium von Amsterdam und an der Chigiana-Akademie in Siena studierte er Dirigieren. Von Anfang an hat er sich gleichermaßen auf die Oper wie auf das symphonische Repertoire konzentriert; regelmäßig arbeitet er mit der Nederlandse und der Flanders Opera, der English Na-

tional Opera in London und den Opern von Pittsburgh, San Diego und Vancouver zusammen. Dabei hat er sich für viele kaum bekannte Opern von Komponisten wie Mascagni, Leoncavallo, Giordano und Pizzetti eingesetzt. Kees Bakels war der erste Musikalische Leiter des Malaysian Philharmonic Orchestra und gastierte bei allen großen niederländischen Orchestern bei Orchestern in ganz Europa, den USA, Australien und Japan. Für BIS hat er zahlreiche Aufnahmen eingespielt, darunter eine gefeierte vierteilige CD-Reihe mit der Orchestermusik Rimsky-Korsakows.

« *Bien que je ne sache pas ce que je suis, je suis très conscient de ce que je ne suis pas ; je n'appartiens à aucune école, je ne veux entrer dans le monde d'aucun système ; j'ai la même opinion que Musset : « Mon verre est petit mais je bois dans mon verre ».* » – lettre à Arthur Pougin, 10 décembre 1873

Dans le paysage de la musique française du dix-neuvième siècle, Édouard Lalo fait certes figure à part. Sa formation se limite à celle reçue auprès de professeurs du Conservatoire de Lille et de cours privés à Paris. Sa postérité est également discrète : il n'est pas plus chef d'une école qu'il n'a de descendance directe puisqu'il n'eut aucun élève. Enfin, il se tient à l'écart sa vie durant des milieux officiels bien qu'il ne soit pas asocial. Gabriel Fauré se souvient d'un musicien discret, plus attentif aux jeunes talents qu'à ses confrères illustres et écrira dans *Le Courrier musical* (15 avril 1908) : « Les amis et les admirateurs ne lui manquaient pas ; sa maison – comme la maison de Saint-Saëns, à la même époque – représentait un des centres artistiques de Paris les plus recherchés. »

Sa carrière est également atypique. Alors qu'au milieu du dix-neuvième siècle la musique symphonique et les opéras sont les genres en vogue à Paris, il se consacre plutôt à la musique de chambre et à la mélodie. Puis il délaisse plus ou moins la composition entre le début des années 1850 et le début des années 1870 au profit d'une carrière d'altiste au sein d'un quatuor à cordes. Il remporte ses premiers succès publics en tant que compositeur la cinquantaine venue, notamment grâce à une série d'œuvres composées à l'intention du violoniste virtuose Pablo de Sarasate qu'il rencontre en 1873 et de qui il devient également l'ami. Dans l'un de ses rares épanchements, Lalo écrira à Sarasate le 31 décembre 1878 : « Ton apparition dans ma vie a été ma plus grande chance d'artiste ; regarde l'enchaînement : – sans toi j'aurais continué à écrire des bribes insignifiantes [...] ; avec toi est né le concerto ; je dormais, tu m'as réveillé ; avec le concerto, commence une nouvelle voie [...] Tu as été pour moi l'air vivifiant qui a fait disparaître l'anémie. »

Alors que l'album BIS-CD-1680 se consacrait à la musique concertante pour violon de Lalo et aurait pu s'intituler «hommage à Sarasate», celui-ci reprend où le précédent nous a laissés et complète la série d'œuvres concertantes pour violon. Première œuvre au point de vue chronologique, la *Romance-Sérénade* date de 1877. Cette courte pièce rarement jouée a été dédiée au violoniste Paul Viardot, fils de Pauline Viardot, chanteuse, pédagogue, compositrice et célèbre personnalité de la vie musicale parisienne. L'œuvre sera créée à la Société nationale de musique le 7 mai 1878, sous la direction d'Édouard Colonne et sera publiée l'année suivante.

La *Romance-Sérénade* n'a pour but que de mettre le violon en valeur puisque l'orchestre, sauf en de rares endroits où la clarinette et la flûte interviennent, est ici relégué à l'arrière-plan. Ensoleillée en son début, l'œuvre devient plus pensive dans sa partie central avant de retrouver l'esprit de la première partie et de conclure joliment avec les harmoniques du violon. Il semble que le compositeur avait quelque affection pour cette pièce puisqu'il écrit à son ami, Pablo de Sarasate le 3 janvier 1879 : «Je suis certain de mon orchestration, et tu verras que ce sera un petit morceau en plus pour ton répertoire.»

Le succès de la *Symphonie espagnole* (créée en 1875), en partie dû à l'archet de Pablo de Sarasate encouragera Lalo à poursuivre dans la même veine. Si l'Espagne apparut comme une source d'inspiration pour de nombreux compositeurs français, la Russie sera également de plus en plus sollicitée à partir du milieu du dix-neuvième siècle et ce, jusqu'à l'apogée des Ballets Russes en 1909. Dans le cas de Lalo, ce sont les concerts présentés dans le cadre de l'Exposition universelle de 1878 qui l'éveillèrent aux beautés de la musique russe. Du reste, cette influence ne fut pas à sens unique : il semble que c'est à la suite de l'audition de la *Symphonie espagnole* que Tchaïkovski décidera de composer son célèbre Concerto pour violon.

Le musicologue André Lischke souligne que les folklores russes et espagnols furent considérés comme autant d'antidotes à l'influence wagnérienne que plu-

sieurs musiciens français considéraient comme maléfique. N'oublions pas que les séquelles causées par la guerre franco-prussienne en 1870 et 1871 se faisaient assurément encore sentir, y compris dans les salles de concert. La nouveauté de ces mélodies espagnoles et russes, de l'harmonie, de l'orchestration et de leur carrure rythmique contribuèrent au renouvellement du langage musical d'alors en France.

Il est intéressant de souligner qu'alors que la *Symphonie espagnole* fut la première œuvre d'importance en France à recourir au folklore espagnol, le *Concerto russe* jouera le même rôle par rapport à la musique russe confirmant le statut de précurseur de Lalo dans ce domaine.

Achevée à l'été 1879 à Royat, l'œuvre devait à l'origine s'appeler « Suite » mais Lalo était bien conscient du rôle du titre dans la perception d'une œuvre par le public. Dans une lettre à l'agent de Sarasate, Otto Goldschmidt datée du 20 octobre 1879, il écrira : « Avec ce titre [cf. concerto], on le donne comme 1^{er} morceau d'un programme ; avec le titre *réel* Suite, on serait obligé de donner d'abord un autre Concerto. Vous voyez bien que *commerciallement* le titre a une grande importance. – Rien ne presse pour mon dernier morceau, mais ne l'annoncez pas comme Suite ; après réflexion, je ne veux pas de ce titre faisandé. »

Ne suivant aucun programme, le *Concerto russe* – qui, fait rare à l'époque, est en quatre mouvements – est une œuvre typiquement romantique expressive et virtuose. Le titre définitif lui sera finalement donné suite au développement du premier mouvement qui était devenu, aux dires de Lalo, un vrai premier mouvement de concerto et que le mot Suite n'était « plus assez important ». Les second et quatrième mouvements ont pour particularité de reprendre des mélodies russes authentiques, deux chants nuptiaux empruntés à la collection de *100 Chants populaires russes*, op. 24 de Nikolai Rimski-Korsakov, constituée en 1875–76 et publiée en 1877 : « Les cloches de Novgorod » et « Les cloches sonnaient au village d'Evlachévo ». Soulignons que plusieurs années plus tard, Igor Stravinsky, un élève de

Rimski-Korsakov, puisera à son tour dans cette collection pour un thème de son *Oiseau de feu*. Toutefois, au sujet de l'influence de la Russie sur l'œuvre, Paul Dukas fera remarquer que «Lalo nous semble avant tout un artiste de sensibilité méridionale, de qui la musique, dans son élan le plus spontané, revêt naturellement la forme d'une danse idéale. [...] Mais en forçant le trait, on arriverait à trouver une couleur ibérique [...] au *Concerto russe* [...]» (*La revue musicale*, 1^{er} mars 1923)

L'œuvre sera créée avec succès le 24 octobre 1880 au Théâtre du Châtelet par Martin Marsick et Édouard Colonne. Curieusement, Sarasate refusera de jouer l'œuvre sans que l'on ne sache aujourd'hui pourquoi. À ce sujet, Lalo qui regrettera de ne pas compter sur la virtuosité «diabolique» de Sarasate, lui écrira le 1^{er} novembre 1880 : «...tu sais que je n'ai pas, comme plusieurs de nos amis, une outrecuidante admiration pour chaque note que j'écris et tu me peux me croire lorsque je t'affirme que le C[oncert]o russe n'est pas indigne des précédents [...]. Selon le tempérament, on préférera ou l'expression énergique du C[oncert]o en fa, ou la couleur scintillante de la S[ymp]hon[ie] Espagnole, ou l'âpreté et la mélancolie du C[oncert]o russe.

Comme j'ai une très grande confiance en ton jugement, ton refus de jouer le C[oncert]o m'avait fait une terrible peur ; je craignais d'avoir commis une œuvre mauvaise ou incolore, et j'ai poussé un énorme soupir de soulagement après la répétition ; nul n'est infaillible, et cette fois tu t'es trompé.»

Considéré aujourd'hui comme l'un des chefs d'œuvre de la musique française du dix-neuvième siècle (le difficile Claude Debussy y entendit de «merveilleuses harmonies»), le ballet *Namouna* a été composé entre juillet et décembre 1881. Malgré son échec à l'Opéra de Paris en raison d'une cabale, l'œuvre fut, comme il était coutumier à l'époque, remaniée en divers arrangements destinés à la populariser et à accroître les revenus du compositeur. Trois suites orchestrales ainsi qu'une *Fantaisie-ballet* pour violon et orchestre, datant de 1885 ont notamment

été extraites du ballet original. La *Fantaisie-ballet* a été, encore une fois, conçue pour Pablo de Sarasate à qui elle est également dédiée. L'œuvre, peu jouée de nos jours, est légère et reprend deux numéros du ballet original auxquels Lalo ajoute quelques traits virtuoses typiquement violonistiques.

Guitare, qu'il ne faut pas confondre avec la mélodie du même nom qu'il composa en 1856 sur un texte de Victor Hugo, est une courte pièce pour violon et, à l'origine, piano composée à l'été 1880. La genèse de l'œuvre est curieuse : le compositeur souhaitait rétablir des relations interrompues avec son éditeur et annonça la composition de *Guitare* en ces termes : « Je m'engage à écrire et à vous offrir gratuitement le plus tôt possible un petit morceau pour violon [...] pour vous prouver mon désir de renouer des relations interrompues contre mon gré. » (Lettre à Julien Hamelle, 1^{er} juin 1880). Encore une fois, Lalo recourt à un climat hispanisant auquel contribuent les vents et le tambourin. Le titre peut s'expliquer par les *pizzicatos* rappelant la guitare. L'œuvre, dans une version pour violon avec accompagnement de piano, sera publiée en août 1880. La version pour orchestre sera mise sur pied par Gabriel Pierné, plusieurs années après la disparition de Lalo et il en dirigera la création le 10 avril 1920 à la tête de l'Orchestre des Concerts Colonne.

Dernière œuvre sur cet enregistrement et dernière œuvre d'importance d'Édouard Lalo, le **Concerto pour piano** fut composé en cinq mois en 1888. L'œuvre fut d'abord donnée en audition privée chez le compositeur le 11 novembre 1889. Celui-ci écrivit à Pauline Viardot le 8 novembre 1889 au sujet de cette exécution : « Diémer et Staub essaieront mon nouveau c[oncert]o pour piano, chez moi, sans aucune toilette ; nous n'aurons que quelques intimes, ne voulant pas de public pour le premier essai d'un morceau que je ne connais pas moi-même. » La création aura lieu quelques jours plus tard, le 1^{er} décembre, au Théâtre du Châtelet sous la direction d'Édouard Colonne avec le dédicataire de l'œuvre, Louis Diémer.

Curieusement, celui qui écrivait en 1879 : « Je maintiens que lorsqu'on place

un soliste sur une estrade, il faut lui donner le 1^{er} rôle, et non le traiter comme un simple instrument de l'orchestre. Si le genre solo déplaît au compositeur, qu'il écrive des symphonies ou toute autre chose pour l'orchestre seul, mais qu'il ne m'ennuie pas avec des bouts de soli constamment interrompus par l'orchestre, et naturellement beaucoup moins intéressants que ce que l'orchestre vient de dire.» (Lettre à Pablo de Sarasate, 27 octobre 1879) semble avoir mis de côté cette règle et choisira d'intégrer le piano à la texture orchestrale. Bien que l'écriture soit exigeante et rappelle celle des grands concertos romantiques, on n'y retrouve guère d'occasions pour le soliste de briller – l'œuvre ne compte aucune cadence – ce qui pourrait expliquer son absence des salles de concert de nos jours et sa rareté au disque.

Le concerto, qui pourra rappeler celui de Schumann, reprend la forme traditionnelle en trois mouvements. Le premier mouvement a fait dire au biographe Gilles Thieblot que Lalo semblait s'inspirer de César Franck tant au niveau du climat, rêveur et mélancolique, qui rappelle le début de ses *Variations symphoniques*, qu'à celui du travail sur les thèmes davantage à la manière d'une mosaïque que d'un développement classique de type forme sonate. Comme chez Franck également, les thèmes entendus dans le premier mouvement reviendront dans le second, une berceuse baignant dans une atmosphère heureuse ainsi que dans le troisième, *Allegro*. A l'approche de la conclusion, on se serait attendu à une cadence virtuose mais Lalo l'évite et termine plutôt avec une coda lumineuse.

© *Jean-Pascal Vachon 2012*

Jean-Jacques Kantorow est né à Nice en France mais est d'origine russe. Il étudie le violon aux Conservatoires de Nice et, à partir de l'âge de treize ans, de Paris où il compte parmi ses professeurs René Benedetti et d'où il sort un an plus tard avec un premier prix en interprétation. Jean-Jacques Kantorow se produit en tant que soliste sur tous les continents en compagnie entre autres de Gidon Kremer, Krystian Zimerman, et de Paul Tortelier. Il occupe le poste de directeur artistique de nombreux orchestres dont l'Ensemble orchestral de Paris, l'Orchestre d'Auvergne, la Sinfonietta de Tapiola (de 1993 à 2000) avec laquelle il continuait en 2009 de collaborer ainsi que l'Orchestre de la ville de Grenade (2004–2008). Il a aussi été le principal chef invité de l'Orchestre de chambre de Lausanne. Jean-Jacques Kantorow a réalisé plus de cent-soixante enregistrements et entretient une relation étroite avec BIS. Il a fait pour ce label des enregistrements salués par la critique et consacrés à la musique de Camille Saint-Saëns sur lequel il se produit à la fois comme chef et comme soliste. Son enregistrement réalisé en 2009 de la *Symphonie espagnole* de Lalo lui a valu ces commentaires du magazine *Diapason* : « Dans la *Symphonie espagnole*, livrée à une redoutable concurrence, le style est magnifique, justement cambrée, alternant flamboyance et pathétisme en toute élégance, et partagé avec un soutien orchestral d'une cohérence exemplaire. »

Pierre-Alain Volondat débute ses études musicales au Conservatoire d'Orléans et les poursuit au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il obtient pas moins de trois premiers prix (harmonie, musique de chambre et piano). Parallèlement, il travaille le piano avec Vera Moore qui aura un impact important sur la personnalité du jeune artiste. Cette ancienne élève de Leonard Borwick, lui-même élève de Clara Schumann, lui enseigne les traditions pianistiques des maîtres du XIX^e siècle ainsi qu'une technique éblouissante qui élimine les difficultés et résulte en une sonorité généreuse. En 1983, Volondat triomphe au Grand Prix Reine Elisabeth de Belgique, où il remporte le Premier Grand Prix, le Prix de la Reine

Fabiola, le Prix du public et la médaille de vermeil, un cumul unique. Possédant un répertoire étendu, de Bach à Xenakis, Volondat se produit aussi bien en tant que chambriste que soliste avec orchestre et a joué dans la plupart des pays d'Europe, aux États-Unis, au Japon et en Corée.

La **Sinfonietta de Tapiola** (Orchestre de la ville d'Espoo) a été fondée en 1987. Elle compte 41 musiciens et se spécialise dans le répertoire viennois classique mais les classiques du vingtième siècle et les créations d'œuvres nouvelles jouent également un rôle important dans la programmation de l'orchestre. La Sinfonietta se produit régulièrement en compagnie de solistes ou de chefs importants de Finlande et du reste du monde.

Jorma Panula et Osmo Vänskä ont été les premiers directeurs artistiques alors que la période avec Jean-Jacques Kantorow qui a débuté en 1993 a grandement contribué au profil actuel de l'orchestre. En reconnaissance de ce travail, Kantorow a été nommé chef honoraire en 2011.

Depuis 2006, l'orchestre établit sa propre politique artistique en étroite relation avec les artistes avec lesquels il est associé notamment Mario Venzago, Pekka Kuusisto et Olli Mustonen. La Sinfonietta de Tapiola se produit à travers la Finlande ainsi qu'un peu partout à travers le monde et a réalisé de nombreux enregistrements dont ceux consacrés à Saint-Saëns et à Weber chez BIS ont été chaleureusement accueillis.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.tapiolasinfonietta.fi

Kees Bakels est né à Amsterdam et commence sa carrière musicale en tant que violoniste. Il étudie la direction au Conservatoire d'Amsterdam ainsi qu'à l'Académie Chigiana à Sienne en Italie. Dès le début de sa carrière, il s'est autant consacré à l'opéra qu'au répertoire symphonique et s'est régulièrement produit à l'Opéra des Pays-Bas et à celui des Flandres, à l'English National Opera à Londres

ainsi qu'aux Opéras de Pittsburgh, San Diego et de Vancouver. Il se fait également le champion d'opéras moins connus de compositeurs comme Mascagni, Leoncavallo, Giordano et Pizzetti. Il est le directeur musical fondateur de l'Orchestre philharmonique de Malaisie. Kees Bakels a dirigé les orchestres néerlandais importants ainsi que de nombreux autres dans le reste de l'Europe, aux États-Unis, en Australie et au Japon. Il a réalisé chez BIS de nombreux enregistrements, incluant une collection consacrée à la musique pour orchestre de Nikolaï Rimski-Korsakov saluée par la critique.

TAPIOLA SINFONIETTA

Violin I

Meri Englund
Jukka Rantamäki
Susanne Helasvuo
Mervi Kinnarinen
Aleksandra Pitkäpaasi
Kati Rantamäki
Marleena Olli
Eveliina Paavola

Violin II

Timo Holopainen
Tiina Paananen
Maarit Kyllönen
Jukka Mertanen
Salla Mertsalo
Leena Tuomisto-Saarikoski
Dora Asterstad

Viola

Ulla Soinne
Janne Saari
Tuula Saari
Pasi Kauppinen
Ilona Rechart

Cello

Riitta Pesola
Mikko Pitkäpaasi
Jukka Kaukola
Janne Aalto

Double Bass

Panu Pärssinen
Mikko Kujanpää
Matti Tegelman

Flute

Hanna Juutilainen
Heljä Rätty

Oboe

Anni Haapaniemi
Marja Talka

Clarinet

Harri Mäki
Asko Heiskanen

Bassoon

Jaakko Luoma
Bridget Allaire-Mäki
Tuukka Vihtkari

Horn

Tero Toivonen
Jorma Vuorenmaa
Timo Ronkainen
Pasi Pihlaja

Trumpet

Antti Rätty
Janne Ovaskainen
Touko Lundell
Sanna Vuorinen

Trombone

Grant Sinclair
Matthew Knight
Blair Sinclair
Ian Jackman

Timpani and Percussion

Antti Rislakki
Tuomo Huhdanpää

Harp

Hanna Rantalaiho

ALSO AVAILABLE:



ÉDOUARD LALO

Symphonie espagnole, Op. 21; Concerto for Violin and Orchestra, Op. 20; Fantaisie norvégienne

JEAN-JACQUES KANTOROW *violin*

GRANADA CITY ORCHESTRA *conducted by* KEES BAKELS

BIS-CD-1680

Choc *Classica* · RING *classiqueinfo-disque.com* · 10/10/10 *klassik-heute.de*

« Dans la *Symphonie espagnole*, livrée à une redoutable concurrence, le style est magnifique, justement cambrée, alternant flamboyance et pathétisme en toute élégance, et partagé avec un soutien orchestral d'une cohérence exemplaire.» *Diapason*

'Kantorow... has the measure of Lalo's Sarasate-inspired violin-writing... The Granada orchestra gives spirited support... exciting, strongly coloured performances that do Lalo proud.' *Gramophone*

'This is a virtuoso performance from Kantorow, but one that is not showy, for he makes music of everything...' *International Record Review*

„eine außerordentlich fesselnde Neuerscheinung, die durch eigenständiges Profil und sorgfältige Ausarbeitung besticht.“ *klassik-heute.de*

"Un compacto sin desperdicio, una auténtica maravilla." *Scherzo*

INSTRUMENTARIUM:

Violin: Stradivarius 1699

Grand Piano: Steinway D

Orchestral score and parts for the Lalo *Romance-Sérénade* were provided by the Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music at the Free Library of Philadelphia.

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

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

RECORDING DATA

Recording: May 2011 at the Tapiola Concert Hall, Finland
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Hans Kipfer
Piano technician: Matti Kyllönen

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha o2R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz/24 bit

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper
Mixing: Hans Kipfer, Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2012
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photo: Wooden church near Novgorod, Russia. © Yulia Belousova / depositphotos.com
Photo of Jean-Jacques Kantorow: © Juan Ortíz
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1890 © & ® 2012, BIS Records AB, Åkersberga.



Jean-Jacques Kantorow



Pierre-Alain Volondat