



CD-1051 DIGITAL

Ilya Gringolts



Solo

Ilya Gringolts · Solo

HINDEMITH, Paul (1895-1963)

Sonata, Op. 31 No. 1 (Schott)

11'48

- | | | |
|-----|-----------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Sehr lebhafte Achtel</i> | 1'26 |
| [2] | II. <i>Sehr langsame Viertel</i> | 4'18 |
| [3] | III. <i>Sehr lebhafte Viertel</i> | 2'01 |
| [4] | IV. Intermezzo, Lied | 2'16 |
| [5] | V. <i>Prestissimo</i> | 1'30 |

Sonata, Op. 31 No. 2, „Es ist so schönes Wetter draußen...“ (Schott)

10'05

- | | | |
|-----|---|------|
| [6] | I. <i>Leicht bewegte Viertel</i> | 1'59 |
| [7] | II. <i>Ruhig bewegte Achtel</i> | 2'26 |
| [8] | III. <i>Gemächliche Viertel</i> | 1'14 |
| [9] | IV. Fünf Variationen über das Lied „Komm, lieber Mai“ v. Mozart. <i>Leicht bewegt</i> | 4'22 |
-

SCHNITTKE, Alfred (1934-1998)

[10] A Paganini (1982) (Sikorski)

11'16

GRINGOLTS, Ilya (b. 1982)

Sonata Bachiana (1997) (M/s)

8'10

- | | | |
|------|-------------------|------|
| [11] | I. <i>Grave</i> | 2'46 |
| [12] | II. Fuga | 1'44 |
| [13] | III. <i>Largo</i> | 2'53 |
| [14] | IV. <i>Presto</i> | 0'41 |

YSAÏE, Eugène (1858-1931)

from **Six Sonatas, Op. 27**, for solo violin (1924)

- | | | |
|----|---|-------------|
| 15 | Sonata No. 3 in D minor, 'Ballade' (Dedicated to George Enescu) (<i>Schott</i>)
<i>Lento molto sostenuto (In modo di recitativo) – Molto moderato quasi lento – Allegro in tempo giusto e con bravura – Tempo poco più vivo e ben marcato</i> | 6'14 |
| 16 | Sonata No. 6 in E major (Dedicated to Manuel Quiroga) (<i>Schott</i>)
<i>Allegro giusto non troppo vivo – Allegretto poco scherzando – Allegro Tempo I</i> | 6'26 |
-

Ilya Gringolts, violin



The sonata for solo violin – a genre which developed greatly during the baroque era and which reached its zenith with J.S. Bach's three sonatas and three partitas (BWV 1001-1006) – tended to be neglected by subsequent generations. Not until the twentieth century, when Bach's works came to be studied intensely (by Max Reger and Eugène Ysaÿe), did the significance of this genre once again increase; the most important milestones along this path were works by Paul Hindemith, Arthur Honegger, Béla Bartók, Bernd Alois Zimmermann and Iannis Xenakis.

Like other works by **Paul Hindemith** from the 1920s – among them sonatas for viola and for cello, pieces for solo flute, the *Klaviermusik*, Op. 37, the *Duo Sonatas* for string instrument and piano, Op. 47, the *String Quartet*, Op. 32, the *Clarinet Quintet*, Op. 30, *Chamber Music Nos. 2-7* and the *Concerto for Orchestra*, Op. 38 (1925) – the **Two Sonatas for Violin solo**, Op. 31 (1924) represent a very important period in his work. In these works the composer realized his conviction that the art of composition and musical style should be liberated from everything external and purified. An essentially anti-Romantic attitude, a renunciation of all sorts of emotional exaggeration is here effectively combined with the purely practical demand that the sense of the music should be determined by the instrument. Such music should not convey any deeply motivated philosophical ideas, but should arise 'here and now', from specific requirements and for a clearly determined purpose. As Heinrich Strobel put it in 1928: 'Hindemith's music does not say anything about him as a person. It arises from a fundamental joy of music-making rather than from a personal need to convey something. It does not confess anything. The human being is in the background [...]'. Hindemith 'writes music as the need arises, for friends, for himself, for specific groups of people, for music festivals. However astonishing his productivity may be, he does not write a single work that has not been asked for. This is another difference from Romanticism: music with a purpose replaces subjective, confessional music.'

In the 1920s, Hindemith maintained his position as the most consistent representative of 'new objectivity' in music. His musical style also accords with this aesthetic viewpoint: he developed his melodic polyphony, a linear counterpoint, and dissolved the remains of major-minor tonality in a diatonic polymodality. Pre-classical methods, especially those of Bach, proved to be an ideal stylistic context to support experiments in this direction. At the same time, the genre names and characteristics which represented Romantic individualism were eliminated; in their place we find tempo markings such as *Prestissimo* (the finale of the Op. 31 No. 1 sonata) and units of duration (*Sehr lebhaftes Achtel*; *Sehr langsame Viertel*; *Sehr lebhaftes Viertel* – the first

three movements of the Op.31 No.1 sonata; *Leicht bewegte Viertel*; *Ruhig bewegte Achtel*; *Gemächliche Viertel (pizzicato)* – the first three movements of the Op.31 No.2 sonata). Such markings presented something of a challenge to audiences of the time. Not much remains of ‘normal’ genres; neutral descriptions such as *Intermezzo*, *Lied* and *Fünf Variationen über das Lied „Komm lieber Mai“ von Mozart* correspond to the composer’s intentionally impersonal attitude, maintaining an ironic distance and simultaneously, astonishingly, announcing its presence in the subtitle of the second sonata, ‘Es ist so schönes Wetter draußen’ (‘It is such fine weather outside’).

A Paganini for solo violin (1982) by **Alfred Schnittke** (1934-1998) was written at a time when the composer was experiencing an important stylistic change: from strict serial compositional principles to free ‘neo-Romantic’ expressions of his creative imagination. Schnittke himself produced the following commentary on the piece: ‘My musical development passed through concert pieces for the piano, neo-classical book-learning, eclectic attempts at synthesis (Orff and Schoenberg) and also experienced the unavoidable tests of masculinity of serial self-denial. Having reached the last of these stages, I decided to leave an already overcrowded stage [...] At first (using the serial method) everything seemed to go smoothly, but then I could no longer suppress the question: why has composition suddenly become so easy? Admittedly each piece takes a long time to compose, but this time is filled with “brain work” rather than moral exertion. Nothing more remains to be decided; everything decides itself as soon as the principle of the piece has been determined [...] I thus started to look for a way to give my music a richer associative content. I tried to surrender myself to my Romantic feelings [...] Recently my work of composition – in other words, the conscious assembly of building elements according to a fixed plan – has been increasingly displaced by what I might term “deciphering work”: I take pains to capture and notate my musical visions, as they come to me, as accurately as possible.’

As an act of homage, *A Paganini* displays typical Romantic virtuosity, with its egocentricity and its eccentricity, almost as a natural phenomenon. It is no surprise that this piece, which conjures up the elemental spirits of music and revitalizes (not without a degree of irony) the individual style of the most demonic virtuoso of all time, immediately aroused the interest of such virtuosos as Gidon Kremer and Oleh Krysa.

© Marina Lobanova 2000

Ilya Gringolts writes: ‘My composition studies played an important rôle in my musical development when I was a teenager of 13-15. I recall that the composition class had only recently been established and was a brand-new thing for the school itself. My teacher Jeanna Mettallidi was a devoted woman, an alumnus of the Theoretical Division at the St. Petersburg Conservatory who also taught ear training at school. From the very start of our studies she was a source of encouragement. I have composed many small works for chamber and vocal ensembles, and then began to proceed to symphonic writing. I’ve never written a purely orchestral work but I have managed to compose several instrumental concertos, pieces which I loved during the composition process and began to hate brutally the moment they were complete. My last piece to date, and the only one I still love, is the string quartet which was written in 1998, the “prophet” of what might have come after it. I have, however, stopped composing. I did so simply because I loved it and had a great respect for it, while recognizing that the time I could devote to composition was clearly insufficient. I consider the time of performer-composers to be past and, as my career as a violinist continued, I didn’t see any real opportunity to compose.

I won some prizes as a composer at competitions in St. Petersburg, and one of the prize-winning works is recorded on this CD. The *Sonata Bachiana* was composed in 1997 and, as we can deduce from the name, was inspired by the Bach’s sonatas and partitas for solo violin. Each movement in this sonata has its own “ancestor” in Bach’s pieces. The *Grave* is kind of “G minor *Adagio* fantasy”, so to speak. It is built on the contradiction of the somewhat cosmic B naturals and dim G minor *Adagio*-like motifs. The *Fugue* is quite independent of any of Bach’s fugues, although one might detect a resemblance with his *C major Fugue* in the running quavers interludes. The third movement is the “godchild” of the peaceful *Largo* from Bach’s *Third Sonata* while, in the numerous string crosses of the *Presto*, the *perpetuum mobile* of Bach’s *E major Prelude* can clearly be recognized.’

© **Ilya Gringolts** 2000

Eugène Ysaÿe was born in Liège, the son of a violinist and conductor. Since at an early age he showed great promise, he was merrily sent out on the career path determined by where he lived and what his family expected. He repaid this confidence with great success which finally brought him to study with two of the most important violinists of the day: Henryk Wieniawski in Brussels and Henri Vieuxtemps in Paris.

Ysaÿe’s first appointment, in 1879, was as leader of the Bilseschen Kapelle (later to become the Berlin Philharmonic Orchestra). Ysaÿe’s performances of the concertos written by his teach-

ers Wieniawski and Vieuxtemps aroused great acclaim and in the 1880s he developed into an international star. He combined stupendous virtuosity with a romantically rich use of rubato and vibrato, and a slightly excessive impulsivity in executing the notes with a charisma that captivated his audience. Contemporary composers also shared these views and they dedicated major works to him, as a dear friend and brilliant interpreter.

Ysaÿe did not strain after effects, either as a soloist or in his increasingly numerous other capacities. In 1886 he succeeded Wieniawski at the Brussels Conservatory and in 1888 he founded the famous Quatuor Ysaÿe and he also soon made a name for himself as a conductor. (In 1895 he founded the Orchestre des Concerts Ysaÿe in Brussels; in 1913 he became conductor at the Belgian Court; from 1918 until 1922 he directed the Cincinnati Symphony Orchestra.) When, in the 1920s, his star began to fade for reasons of health, he concentrated wholly on composition which, self-taught, he had engaged in since his earliest childhood. Ysaÿe's compositions set a standard for all the great violinists of the first half of the twentieth century. He portrayed six of these violinists, all of them friends of his, in his *Six sonates pour violon seul*, Op. 27, composed in 1924

The third sonata, in D minor, is entitled *Ballade* and (as has been usual since Chopin) borrows an inclination towards irregularity of form from the literary ballade. This single-movement work written for the Romanian violinist, conductor and composer George Enescu (1881-1955) – Yehudi Menuhin's teacher – begins with a 'recitative' (*Lento molto sostenuto*) which describes a grand melodic arch that serves as a framework for the ensuing, dramatically conceived *con bravura* explorations. According to his own testimony Ysaÿe was here remembering joint concerts in Romania in which various folkloristic traits were discernible.

The concluding sonata, in E major, was dedicated to the Spanish violinist Manuel Quiroga. With its decidedly Iberian colouring and free, rhapsodic form it is more distant from Bach than any of the others. With its marked Habanera rhythms, headlong runs and bewitching melodies it makes a tribute to that country which, for many romantics, was the very embodiment of ardour and passion.

From notes © Horst A. Scholz 1999

Born in Leningrad (St. Petersburg) in 1982, **Ilya Gringolts** attended music school in his native city where he studied the violin with Tatiana Liberova. He has also taken part in courses given by Itzhak Perlman and by Miroslav Rusin. He won the first of many prizes at an international youth competition in Moscow in 1994 and in 1998 he won the XLV Premio Paganini in Genoa where he was also awarded two special prizes. He is also a prizewinner at the 1998 international 'I am a Composer' competition held in St. Petersburg. Despite his youth, Ilya Gringolts has already given recitals in all the major European countries. While being impressed by his precocious virtuosity, critics have been unanimous in praising the mature musicality of his performances.

Die Sonate für Violine solo, die sich prächtig im Barockzeitalter entwickelte und ihren Höhepunkt in J.S. Bachs drei Sonaten und drei Partiten (BWV 1001-1006) erreichte, wurde von späteren Generationen eher vernachlässigt. Dank intensiver Auseinandersetzung mit Bachs Werken (durch Max Reger und Eugène Ysaÿe) gewann diese Gattung erst im 20. Jahrhundert erneut an Bedeutung; die weiteren wichtigsten Stationen bilden Werke von Paul Hindemith, Arthur Honegger, Béla Bartók, von Bernd Alois Zimmermann und Iannis Xenakis.

Zwei Sonaten für Violine allein op. 31 (1924) wie andere Werke von **Paul Hindemith** aus den 20er Jahren, darunter Sonaten für Bratsche, Cello, bzw. Stücke für Flöte allein, *Klaviermusik* op. 37, *Duosonaten* für ein Streichinstrument und Klavier op. 47, *Streichquartett* op. 32, *Klarinettenquintett* op. 30, *Kammermusiken Nr. 2-7*, *Konzert für Orchester* op. 38 (1925) usw. repräsentieren ein sehr wichtiges Stadium seines Schaffens. In diesen Werken verwirklichte der Komponist seine Überzeugung, Tonkunst und Musiksprache sollten von allem Äußerlichen befreit, gereinigt werden. Eine prinzipiell antiromantische Haltung, ein Verzicht auf allerlei emotionale Übertreibungen steht im Einklang mit der rein praktischen Forderung, der Sinn der Musik soll vom Instrument her erkundet werden. Solch eine Musik sollte keine tief begründeten philosophischen Inhalte vermitteln, sondern „hier und jetzt“, nach konkreten Bedürfnissen, für konkrete Besetzungen und aus genauen Anlässen entstehen. Wie es Heinrich Strobel 1928 formulierte, sagt „Hindemiths Werk nichts über den Menschen aus. Es entspringt einer primärer Musizierfreudigkeit, nicht einem persönlichen Mitteilungsbedürfnis. Es bekennt nichts. Der Mensch steht im Hintergrund [...]“. Er „schreibt für den Gebrauch, für Freunde, für sich selbst, für bestimmte Kreise, für Musikfeste. So staunenswert die Produktivität ist, es entsteht doch kein Werk, das nicht verlangt wird. Hier ist eine neue Abgrenzung gegen die Romantik gegeben: zweckhafte Musik tritt an die Stelle der subjektiven Bekenntnismusik.“

In den 20er behauptet sich der Komponist als der konsequenteste Vertreter „neuer Sachlichkeit“ in der Musik. Mit dieser neuen Ästhetik stimmt auch Hindemiths Tonsprache überein: der Komponist entwickelt seine melodische Polyphonie, einen linearen Kontrapunkt und löst die letzten Reste der Dur-Moll-Tonalität in einer diatonischen Polymodalität auf. Die vorklassischen Praktiken, insbesondere Bachs, erweisen sich als ideeller stilistischer Kontext, welches Experimente in dieser Richtung unterstützt. Zugleich werden die Gattungsbezeichnungen bzw. Merkmale eliminiert, welche den romantischen Individualismus repräsentieren; sie werden durch Tempoanweisungen wie *Prestissimo* (Sonate op. 31 Nr. 1, Finale) und Dauereinheiten (*Sehr lebhaftes Achtel*; *Sehr langsame Viertel*; *Sehr lebhaftes Viertel* – Sonate op. 31 Nr. 1, 1.-3. Satz;

Leicht bewegte Viertel; Ruhig bewegte Achtel; Gemächliche Viertel (pizzicato) – Sonate op.31 Nr.2, 1.-3. Satz) ersetzt, welche für das Auditorium jener Zeit eine gewisse Herausforderung bedeuteten. Von „normalen“ Gattungen bleibt nicht viel übrig: die neutralen Bezeichnungen wie *Intermezzo; Lied* sowie *Fünf Variationen über das Lied „Komm lieber Mai“ von Mozart* entsprechen einer prinzipiell unpersönlichen Haltung des Komponisten, welche zugleich eine ironische Distanz sichert und sich erstaunlich im alltäglichen Untertitel der zweiten Sonate, „Es ist so schönes Wetter draußen“, meldet.

A Paganini für Violine solo (1982) von **Alfred Schnittke** (1934-1998) entstand zu jener Zeit, als der Komponist eine wichtige Stilwandlung erlebte: von strengen seriellen Kompositionsprinzipien zum freien, „neo-romantischen“ Ausdruck der schöpferischen Phantasie. Anlässlich dieses Stückes verfaßte Schnittke folgenden Kommentar: „Meine musikalische Entwicklung lief über Klavierkonzertmusik, neoklassizistische Schulweisheit, eklektische Syntheseveruche (Orff und Schönberg) und kannte auch die unvermeidliche Mannhaftigkeitsproben der seriellen Selbstverleugnung. Bei der letzten Station angelangt, beschloß ich, aus dem bereits Überfüllten zu steigen [...]. Erst schien (bei der seriellen Methode) alles glatt zu laufen, aber dann konnte ich die Frage nicht mehr unterdrücken: Warum ist das Komponieren mit einem Mal so leicht geworden? Ja gewiß, man braucht viel Zeit für jedes Stück, aber diese Zeit ist mit Hirnarbeit ausgefüllt und nicht mit moralischer Anstrengung. Man hat ja nichts mehr zu entscheiden, es entscheidet sich alles von selbst, sobald einmal das Gesetz des Stückes gefunden ist [...]. Ich sah mich also nach einer Möglichkeit um, meiner Musik einen reicheren assoziativen Gehalt zu geben. Ich versuchte, mich romantisch meinen Gefühlen auszuliefern [...]. In letzter Zeit wird bei mir das Komponieren – also die bewußte Zusammenstellung von Bauelementen nach festen Plan – immer mehr von dem verdrängt, was ich ‚Enträtselungsarbeit‘ nennen möchte: Ich bemühe mich, meine klanglichen Visionen, so wie sie auf mich zukommen, möglichst genau in Noten einzufangen.“

Als eine Hommage zeigt *A Paganini* eine typisch romantische Virtuosität in ihrer Ichbezogenheit und Exzentrik beinahe als Naturereignis. Kein Wunder, daß dieses Stück, welches Elementargeister der Musik beschwört und persönliche Manier des dämonischsten der Virtuosen aller Zeiten, Autoren der berühmten *Capricen*, nicht jedoch ohne eine gewisse Ironie, wiederbelebt, gleich nach seinem Entstehen das Interesse solcher Violinvirtuosen wie Gidon Kremer, Oleh Krysa u.a. erweckte.

© Marina Lobanova 2000

Ilya Gringolts schreibt: „Meine Kompositionsstudien spielten eine wichtige Rolle für meine musikalische Entwicklung, als ich ein Teenager von 13-15 Jahren war. Ich erinnere mich, daß die Kompositionsklasse gerade erst eingerichtet worden und überhaupt ein vollkommen neues Unternehmen für die Schule war. Meine Lehrerin war Jeanna Mettallidi, eine wunderbare Frau, Schülerin an der Theoretischen Abteilung des Konservatoriums St. Petersburg, die auch Gehörbildung an unserer Schule unterrichtete. Bereits ganz zu Anfang unserer Studien war sie eine Quelle der Ermutigung. Ich schrieb mehrere kleine Werke für Kammer- und Vokalensemble, bevor ich zu symphonischem Komponieren überging. Ich habe nie ein reines Orchesterstück geschrieben, aber es gelang mir, einige Instrumentalkonzerte zu komponieren. Stücke, welche ich während des Kompositionsprozesses sehr mochte und vom Augenblick ihrer Vollendung abgrundtief zu hassen begann. Mein bislang letztes Stück und das einzige, welches ich immer noch liebe, ist das Streichquartett, geschrieben 1998 und sozusagen der ‚Prophet‘ dessen, was eventuell danach noch gekommen wäre. Wie auch immer habe ich mit dem Komponieren aufgehört. Mir machte es jederzeit Spaß und ich respektierte meine Arbeit, gleichzeitig merkte ich jedoch, daß die Zeit, die ich dem Komponieren widmete, einfach nicht ausreichte. Ich sehe die Zeit des Interpreten-Komponisten als vergangen an, und da meine Karriere als Geiger weiter voranschreitet, keine wirkliche Möglichkeit zu komponieren.“

Ich gewann einige Kompositionspreise bei Wettbewerben in St. Petersburg, und eines der preisgekrönten Werke ist das vorliegende auf dieser CD. Die **Sonata Bachiana** wurde 1997 geschrieben und, wie man dem Titel entnehmen kann, von Bachs *Sonaten und Partiten* für Solovioline inspiriert. Jeder Satz hat seinen eigenen ‚Ahnen‘ in Bachs Stücken. Das *Grave* entspricht also sozusagen der ‚G-moll *Adagio* Fantasie‘. Es basiert auf dem Widerspruch eines kosmischen h-Tons und einem blassen g-moll der *Adagio*-artigen Motive. Die *Fuge* hat eigentlich nichts mit einer von Bachs Fugen zu tun, auch wenn womöglich eine Ähnlichkeit mit der *C-Dur-Fuge* und ihren Oktavsprüngen zu erahnen ist. Der dritte Satz ist das ‚Patenkind‘ des friedvollen *Largos* aus Bachs *Dritter Sonate* und läßt in den zahlreichen Saitenwechseln des *Prestos* die Perpetuum mobile-Bewegung aus Bachs *E-Dur Präludium* klar erkennen.“

© Ilya Gringolts 2000

In Lüttich wird er 1858 als Sohn eines Geigers und Dirigenten geboren: **Eugène Ysaÿe**. Da er schon in jungen Jahren zu großen Hoffnungen Anlaß gibt, schickt man ihn leichten Herzens auf den regional und familiär vorgezeichneten Weg. Er lohnt es mit großen Erfolgen, die ihn schließlich zum Studium bei zwei der bedeutendsten Violinkoryphäen seiner Zeit führen: zu Henri Wie-

niawski nach Brüssel und zu Henri Vieuxtemps nach Paris.

Seine erste Anstellung findet Ysaÿe dagegen in Berlin, wo er 1879 Konzertmeister der Bilscheschen Kapelle (den nachmaligen Berliner Philharmonikern) wird. Ysaÿe erregt mit den Konzerten seiner Lehrer Wieniawski und Vieuxtemps großes Aufsehen und avanciert in den 80ern zu einem internationalen „Star“. Stupende Virtuosität und eine romantische, mit Rubato und Vibrato nicht geizende und dabei den Notentext mitunter ein wenig überflügelnde Impulsivität verbinden sich mit einer persönlichen Ausstrahlung, die das Publikum gefangennimmt. Auch die zeitgenössischen Komponisten teilen diese Ansicht und widmen ihm, dem geschätzten Freund und kongenialen Interpreten, bedeutende Werke.

Nein, Ysaÿe will keine Effekthascherei, weder als Solist noch in seinen zahlreicher werdenden anderen Funktionen. So wird er 1886 Nachfolger Wieniawskis am Brüsseler Konservatorium, 1888 gründet er das berühmte Quatuor Ysaÿe und macht sich bald auch als Dirigent einen Namen (1895 gründet er das Brüsseler Orchestre des Concerts Ysaÿe, 1913 wird er Kapellmeister des belgischen Hofes, von 1918 bis 1922 leitet er in den USA das Cincinnati Symphony Orchestra). Als sein Stern in den 20er Jahren aus gesundheitlichen Gründen zu sinken beginnt, konzentriert er sich fast zur Gänze aufs Komponieren, das er seit frühester Jugend autodidaktisch betrieben hat. Ysaÿes Werke strahlen stilbildend auf alle großen Geiger der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus. Sechs dieser Geiger, allesamt seine Freunde, porträtiert er in den *Six sonates pour violon seul* op. 27 aus dem Jahr 1924.

Ballade ist der Titel der dritten Sonate, d-moll, und sie übernimmt von der literarischen Ballade, wie seit Chopin üblich, die Lizenz zu formaler Ungebundenheit. Das einsätzige Werk für den rumänischen Geiger, Dirigenten und Komponisten Georges Enescu (1881-1955) – dem Lehrer von Yehudi Menuhin – hebt an mit einem „Rezitativ“ (*Lento molto sostenuto*), das die große melodische Bogenform vorstellt, die den zusehends dramatisch aufgeladenen *con bravura*-Exkursionen als Bezugsrahmen dient. Eigenen Worten zufolge erinnerte sich Ysaÿe hier u.a. an gemeinsame Konzerte in Rumänien, die in manchen folkloristischen Wendungen anklingen.

Die abschließende Sonate, E-Dur, ist dem spanischen Geiger Manuel Quiroga gewidmet; mit ihrem dezidiert iberischen Kolorit und der freien, rhapsodischen Form entfernt sie sich am weitesten von Bach. Markante Habanera-Rhythmen, rasante Läufe und betörende Melodien versammeln sich zu einem Tribut an das Land, das für viele Romantiker der Inbegriff von Glut und Leidenschaft war.

Aus Texten © Horst A. Scholz 1999

Geboren 1982 in Leningrad (St. Petersburg) besuchte **Ilya Gringolts** die Musikschule seiner Heimatstadt und studierte Violine bei Tatjana Liberowa. Er war Teilnehmer an Kursen mit Itzhak Perlman und Miroslav Rusin. 1994 gewann er den ersten von mehreren Preisen bei einem internationalen Jugendwettbewerb in Moskau, 1998 neben zwei Sonderauszeichnungen den „XLV Premio Paganini“. Ferner ist er Preisträger des internationalen Wettbewerbs „I am a composer“, der 1998 in St. Petersburg stattfand. Ungeachtet seines Alters konzertierte Ilya Gringolts bereits in vielen Ländern Europas und wurde in den Kritiken neben seiner beachtlichen frühreifen Virtuosität einstimmig für die musikalische Reife seines Vortrages gelobt.

La sonate pour violon solo – un genre qui se développa beaucoup sous le baroque et qui atteignit son zénith avec les trois sonates et les trois partitas de J.S. Bach (BWV 1001-1006) – eut tendance à être négligée par les générations suivantes. Ce n'est qu'au 20^e siècle, quand les œuvres de Bach commencèrent à être étudiées intensément (par Max Reger et Eugène Ysaÿe), que l'importance de ce genre augmenta de nouveau; les jalons les plus marquants sur cette voie furent des œuvres de Paul Hindemith, Arthur Honegger, Béla Bartók, Bernd Alois Zimmermann et Iannis Xenakis.

Comme d'autres œuvres des années 1920 de **Paul Hindemith** – dont des sonates pour violon et pour violoncelle, des pièces pour flûte solo, *Klaviermusik* op. 37, les *Sonates en duo* pour instrument à cordes et piano op. 47, le *Quatuor à cordes* op. 32, *Quintette pour clarinette* op. 30, *Musique de chambre nos 2-7* et le *Concerto pour orchestre* op. 38 (1925) – les **Deux sonates pour violon solo** op. 31 (1924) représentent une période très importante de son travail. Dans ces œuvres, le compositeur réalisa sa conviction que l'art de la composition et le style musical devaient être libérés de tout ce qui est externe, et purifiés. Une attitude essentiellement anti-romantique, un renoncement à toute exagération émotionnelle est ici alliée efficacement à la demande purement pratique que le sens de la musique soit déterminé par l'instrument. Une telle musique ne devrait pas transmettre d'idées philosophiques profondément motivées mais devrait plutôt s'élever "ici et maintenant" à partir de besoins spécifiques et dans un but clairement déterminé. Heinrich Strobel déclara en 1928: "La musique d'Hindemith ne dit rien de lui comme personne. Elle provient d'une joie fondamentale de faire de la musique plutôt que d'un besoin humain de transmettre quelque chose. Elle ne professe rien. L'être humain est à l'arrière-plan [...]." Hindemith "écrit de la musique au besoin, pour des amis, pour lui-même, pour des groupes particuliers de gens, pour des festivals de musique. Quelqu'étonnante que soit sa productivité, il n'écrit pas une seule œuvre qui ne soit demandée. Voici une autre différence avec le romantisme: la musique avec un but remplace la musique subjective, confessionnelle."

Dans les années 1920, Hindemith maintint sa position comme représentant le plus logique de la "nouvelle objectivité" en musique. Son style musical s'accorde aussi avec ce point de vue esthétique: il développa sa polyphonie mélodique, un contrepoint linéaire, et dissolut les restes de la tonalité majeure-mineure dans une polymodalité diatonique. Des méthodes pré-classiques, surtout celles de Bach, se montrèrent être un contexte stylistique idéal pour appuyer les expériences dans cette direction. En même temps, les noms et caractéristiques du genre qui représentaient l'individualisme romantique furent éliminés; on trouve à leur place des indications de tempo

comme *Prestissimo* (le finale de la *Sonate no 1* op. 31) et des unités de durée (*Sehr lebhafte Achtel*; *Sehr langsame Viertel*; *Sehr lebhafte Viertel* – les trois premiers mouvements de la *Sonate no 1* op. 31; *Leicht bewegte Viertel*; *Ruhig bewegte Achtel*; *Gemächliche Viertel* (*pizzicato*) – les trois premiers mouvements de la *Sonate no 2* op. 31). De telles indications présentaient une sorte de défi au public de l'époque. Il ne reste pas beaucoup de chose des genres "normaux"; des descriptions neutres comme *Intermezzo*, *Lied* et *Fünf Variationen über das Lied "Komm lieber Mai" von Mozart* correspondent à l'attitude intentionnellement impersonnelle du compositeur, gardant une distance ironique et simultanément, chose étonnante, annoncent sa présence dans le sous-titre de la seconde sonate, "Es ist so schönes Wetter draußen" ("Il fait si beau dehors").

A Paganini pour violon solo (1982) d'**Alfred Schnittke** (1934-1998) fut écrit à un moment où le compositeur faisait l'expérience d'un important changement stylistique: des principes de composition strictement sérielle aux expressions "néo-romantiques" de son imagination créatrice. Schnittke lui-même donna le commentaire suivant sur la pièce: "Mon développement musical passa par des pièces de concert pour le piano, l'apprentissage de livre néo-classique, des essais éclectiques de synthèse (Orff et Schoenberg) et il vécut aussi les tests inévitables de masculinité de l'abnégation sérielle. Ayant atteint le dernier de ces stades, j'ai décidé de quitter une scène déjà surpeuplée [...] D'abord, (en utilisant la méthode sérielle), tout sembla aller sur des roulettes mais ensuite je ne pus pas supprimer la question: pourquoi la composition est-elle devenue soudainement si facile? Chaque pièce prend beaucoup de temps à être composée, j'en conviens, mais ce temps est rempli de 'travail du cerveau' plutôt que d'effort moral. Il ne reste plus rien à décider; tout se décide de soi-même dès que le principe de la pièce a été déterminé [...] J'ai ainsi commencé à chercher un moyen de donner à ma musique un contenu associatif plus riche. J'ai essayé de capituler devant mes sentiments romantiques [...] Récemment, mon travail de composition – en d'autres termes, l'assemblage conscient d'éléments de construction suivant un plan donné – a été de plus en plus remplacé par ce que je pourrais appeler du 'travail de déchiffrement': je m'efforce de capter et de noter mes visions musicales, comme elles me viennent, le plus fidèlement possible."

En tant qu'hommage, *A Paganini* fait montre de virtuosité romantique avec son égocentrisme et son excentricité, presque comme un phénomène naturel. Il n'est pas surprenant que cette pièce, qui évoque les esprits élémentaux de la musique et qui revitalise (non sans un degré d'ironie) le style individuel du virtuose le plus démoniaque de tous les temps, ait immédiatement soulevé l'intérêt de virtuoses comme Gidon Kremer et Oleh Krysa.

© Marina Lobanova 2000

Ilya Gringolts écrit: “Mes études de composition ont joué un rôle important dans mon développement musical quand j’étais un adolescent de 13-15 ans. Je me rappelle que la classe de composition venait juste d’être formée et était une nouveauté pour l’école elle-même. Mon professeur Jeanna Mettallidi était une femme dévouée, une *alumna* de la division de théorie du conservatoire de Saint-Petersbourg, qui enseignait aussi le solfège et la dictée à l’école. Elle fut une source d’encouragement dès le début de nos études. J’ai composé plusieurs petites œuvres pour des ensembles vocaux et de chambre, puis j’ai commencé à m’essayer à l’écriture symphonique. Je n’ai jamais écrit d’œuvre purement orchestrale mais j’ai réussi à composer plusieurs concertos instrumentaux, des pièces que j’aimais beaucoup au cours de leur composition et que je détestais de tout mon cœur dès qu’elles étaient terminées. Ma dernière pièce jusqu’à ce jour, et la seule que j’aime encore, est le quatuor à cordes que j’ai écrit en 1998, le ‘prophète’ de ce qui pourrait être venu après. J’ai cependant arrêté de composer. Je ne l’ai fait que parce que j’aimais composer et que j’en avais un grand respect tout en reconnaissant que le temps que je pouvais y consacrer était nettement insuffisant. Je considère le temps des compositeurs-interprètes comme révolu et, au cours de ma carrière présente comme violoniste, je n’ai pas eu d’occasion réelle de composer.

“J’ai gagné certains prix comme compositeur lors de concours à Saint-Petersbourg et l’une des œuvres gagnantes est enregistrée sur ce CD. La *Sonata Bachiana* fut composée en 1997 et, comme le nom l’indique, elle fut inspirée par les sonates et partitas pour violon solo de Bach. Chaque mouvement dans cette sonate a son propre ‘ancêtre’ dans les pièces de Bach. Le *Grave* est une sorte de “Fantaisie *Adagio* en sol mineur” pour ainsi dire. Il est construit sur la contradiction quelque peu cosmique des si naturels et de motifs *Adagio* dans un vague sol mineur. La *Fugue* est bien indépendante de toute fugue de Bach quoiqu’on pourrait détecter une ressemblance avec sa *Fugue en do majeur* dans les interludes de croches. Le troisième mouvement est le ‘filleul’ du paisible *Largo* tiré de la *troisième sonate* de Bach tandis que, dans les nombreux croisements de cordes du *Presto*, on peut nettement reconnaître le *perpetuum mobile* du *Prélude en mi majeur* de Bach.”

© **Ilya Gringolts** 2000

Né à Liège en 1858 **Eugène Ysaÿe** est fils d’un violoniste et chef d’orchestre. Comme il montra très tôt un grand talent, il fut joyeusement mis sur la voie de la carrière déterminée par son lieu de résidence et les attentes de sa famille. Il repaya cette confiance par un grand succès qui le mena finalement à étudier avec deux des plus importants violonistes de son temps: Henryk Wieniawski à Bruxelles et Henri Vieuxtemps à Paris.

Le premier poste d'Ysaÿe, en 1879, fut d'être premier violon de la Bilscheschen Kapelle (plus tard l'Orchestre Philharmonique de Berlin). Les exécutions d'Ysaÿe des concertos écrits par ses professeurs Wieniawski et Vieuxtemps soulevèrent l'admiration générale et, dans les années 1880, il devint une étoile internationale. Il alliait une virtuosité étonnante à un emploi romantiquement riche du rubato et du vibrato, et une impulsivité légèrement excessive dans l'exécution des notes avec un charisme qui captivait son public. Des compositeurs contemporains partageaient aussi cette opinion et ils dédièrent des œuvres importantes à cet ami cher et interprète brillant.

Ysaÿe n'était pas à la recherche de l'effet, ni comme soliste ni en aucune de ses autres capacités toujours croissantes. En 1886, il succéda à Wieniawski au conservatoire de Bruxelles et, en 1888, il fonda le célèbre Quatuor Ysaÿe et il se fit rapidement un nom comme chef d'orchestre. (En 1895, il fonda l'Orchestre des Concerts Ysaÿe à Bruxelles; en 1913, il devint chef d'orchestre à la cour belge; de 1918 à 1922, il dirigea l'Orchestre Symphonique de Cincinnati.) Quand, dans les années 1920, son étoile commença à décliner pour des raisons de santé, il se concentra entièrement à la composition à laquelle, autodidacte, il s'était engagé dès son plus jeune âge. Les compositions d'Ysaÿe devinrent une norme pour tous les grands violonistes de la première moitié du 20^e siècle. Il fit le portrait de six de ces violonistes, tous au nombre de ses amis, dans ses *Six sonates pour violon seul* op. 27 composées en 1924.

La troisième sonate, en ré mineur, est intitulée *Ballade* et, (comme c'était la coutume depuis Chopin), elle emprunte de la ballade littéraire une inclinaison vers l'irrégularité. Cette œuvre en un mouvement écrite pour le violoniste, chef d'orchestre et compositeur roumain George Enesco (1881-1955) – le professeur de Yehudi Menuhin – commence avec un "récitatif" (*Lento molto sostenuto*) qui décrit une grande arche mélodique servant de cadre pour les explorations suivantes *con bravura* de conception dramatique. Selon son dire, Ysaÿe y rappelait des concerts communs en Roumanie dans lesquels différents traits folkloriques étaient discernables.

La dernière sonate, en mi majeur, fut dédiée au violoniste espagnol Manuel Quiroga. Avec sa forme rhapsodique libre et son coloris nettement ibérien, elle est plus éloignée de Bach que les autres. Avec ses rythmes marqués de habanera, ses longs traits et ses mélodies enchanteresses, elle apporte un hommage au pays qui, pour beaucoup de romantiques, était la véritable incarnation de l'ardeur et de la passion.

De commentaires © Horst A. Scholz 1999

Né à Leningrad (St-Petersbourg) en 1982, **Ilya Gringolts** alla à l'école de musique de sa ville natale où il étudia le violon avec Tatiana Liberova. Il participa aussi à des cours donnés par Itzhak Perlman et Miroslav Rusin. Il gagna le premier de plusieurs prix lors d'un concours international pour la jeunesse à Moscou en 1994 et, en 1998, il gagna le XLV Premio Paganini à Gênes où on lui décerna aussi deux prix spéciaux. Il fut également lauréat au concours international "Je suis un compositeur" tenu à St-Petersbourg en 1998. Malgré son jeune âge, Ilya Gringolts a déjà donné des récitals dans tous les pays européens majeurs. Tout en étant impressionnés par sa virtuosité précoce, les critiques sont d'accord pour faire l'éloge de la musicalité mûre de ses interprétations.

INSTRUMENTARIUM

Violin: Stradivarius 'Riesewetter', 1721

Bow: Kolasa, Poland

Recording data: April 1999 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Producer: Jens Braun

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Genex GX 8000 MOD recorder,
Stax headphones

Digital editing: Dirk Lüdemann

Cover text: © Marina Lobanova 2000; © Horst A. Scholz 1999; © Ilya Gringolts 2000

Translations: Andrew Barnett and BIS (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Cover photograph of Ilya Gringolts: © Henrik Svanberg

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio Colour, Leeds, 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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© 1999 & © 2000, BIS Records AB

