

VERESS

STRING TRIO

BARTÓK

PIANO QUINTET

VILDE FRANG
BARNABÁS KELEMEN
KATALIN KOKAS
LAWRENCE POWER
NICOLAS ALTSTAEDT
ALEXANDER LONQUICH

α

MENU

- › TRACKLIST
- › DEUTSCH KOMMENTAR
- › ENGLISH TEXT
- › TEXTE FRANÇAIS



Die Verwirklichung dieser Aufnahme ist ein langgehegter Traum, welcher auf den Frühlingstag im März 2011 zurückgeht, an dem ich zum ersten Mal in New York das Klavierquintett von Bela Bartók probte, einige Straßen von seinem Wohnhaus in der 57th Street entfernt.

Von der ersten Note hatte ich das Gefühl dieses Werk schlummerte seit ewigen Zeiten in einem universellen Bewusstsein, dessen Teil wir sind; unbekannt und vertraut. Ich berichtete am nächsten Tag Barnabás Kelemen davon bei einem Konzert seines Streichquartettes im Ungarischen Konsulat auf der Upper East Side.

Erinnerungen an unseren letzten gemeinsamen Sommer in Kaposvár wurden wach, als wir neben dem Klavierspiel von Ferenc Rados bis spät in die Nacht unvergessenen Zigeunerklängen lauschten.

Schatten von Toblachs Dolomiten in Gustav Mahlers 9.Sinfonie ziehen durch den langsamen Satz von Bartóks Quintett; Blaubarts Türen erscheinen am Horizont, wo Till Eulenspiegel als Silberstreif vorüber zieht bis Cymbalon und Csárdásklänge ursprüngliche Geister hervorrufen.

Bewußtseinszustände verschwimmen zwischen Traum und Wirklichkeit, Erinnerungen und Fiktion in einem Moment wo die alte Zeit schwindet und wir Neues ertasten.

Die Musik macht das Ungesagte hörbar wie in Sándor Veress großem Streichtrio, wo wir zwischen modalen Klängen, pastoralen Volkstönen, dodekaphonischer Harmonie und archaischer Beweglichkeit im Improvisando schliessen und Visionen von diabolischen Tänzen und Ur-Rhythmen in Polyphonie zuckender Körper entschwinden. Originalität ohne Absicht, Wahrhaftigkeit durch alle Details des Ganzen.

Einen Sommer später begann in Lockenhaus das Weiterleben von Gidon Kremers Vision. Wir beschlossen das erste Festival mit beiden Komponisten, welche seitdem in meinem Leben einen unersetzlichen Platz eingenommen haben und dessen Faszination sich in beiden Werken immer weiter vertieft.

Ich kann allen Musikern und leidenschaftlich Beteiligten nicht genug dafür danken.

Nicolas Altstaedt
Künstlerischer Leiter
Kammermusikfest Lockenhaus

Making this recording a reality is fulfilling a dream I have cherished ever since a spring day in March 2011, when I rehearsed Bartók's Piano Quintet in New York for the first time – just a few streets away from his apartment block on 57th Street.

From the very first note I had the feeling that this music had been slumbering for ever in a collective unconscious of which we are all part: strange and yet familiar. Next day I told Barnabás Kelemen about it, at a concert his string quartet was giving at the Hungarian Embassy in the Upper East Side.

We recalled our memories of that last summer we had spent together in Kaposvár, listening late into the night not only to Ferenc Rados playing the piano, but also to some unforgettable gypsy music.

The shadows cast by the Dolomites at Toblach on Gustav Mahler's 9th Symphony also seem to permeate the slow movement of Bartók's Quintet; the doors of Bluebeard's Castle appear ominously on the horizon, Till Eulenspiegel passes by in a flash of silver, then the cymbalom and the sounds of the csárdás summon up the primal spirits.

The listener's consciousness shifts hazily between dream and reality, memories and fiction; in an instant, time as we know it vanishes, and we can sense something new.

Music can make what remains unsaid actually audible, as in the great String Trio of Sándor Veress, with its contrasting modal sounds, pastoral folk idioms, twelve-note harmony and archaic freedom of movement; with its improvisando ending that sees the visions of diabolic dances and the primitive polyphonic rhythms of twitching bodies finally fading away. Here is originality without conscious intent: authenticity in every detail of the whole work.

The following summer we began our continuation of Gidon Kremer's vision at Lockenhaus. For that first festival we decided to programme both these composers, who since then have taken a permanent place in my life; my fascination with both these works has only grown stronger.

I cannot adequately express my thanks to all my fellow artists and to all others involved.

Nicolas Altstaedt

Artistic director

Kammermusikfest Lockenhaus

Cet enregistrement est la réalisation d'un vieux rêve qui remonte à un jour de printemps, en mars 2011, où j'ai répété pour la première fois le *Quintette pour piano et cordes* de Bartók à New York, à quelques rues de distance de l'endroit où il avait vécu, dans la 57^e rue.

Dès la première note, j'ai eu le sentiment que cette œuvre sommeillait depuis très longtemps dans une conscience universelle dont nous faisons partie : inconnue et familière. Le lendemain, j'en parlai à Barnabás Kelemen lors d'un concert qu'il donnait avec son quatuor à cordes au consulat de Hongrie, Upper East Side. Cela éveilla des souvenirs du dernier été que nous avons passé ensemble, à Kaposvár, à écouter non seulement Ferenc Rados jouer du piano, mais aussi d'inoubliables airs tziganes jusqu'à une heure avancée dans la nuit.

Les ombres des Dolomites autour de Toblach dans la *Neuvième Symphonie* de Gustav Mahler traversent le mouvement lent du quintette de Bartók ; les portes de Barbe-Bleue paraissent à l'horizon, où Till Eulenspiegel passe comme un liseré argenté jusqu'à ce que le cymbalum et les sons des Csardas invoquent des esprits élémentaires.

Les états conscients s'estompent entre rêve et réalité, souvenirs et fiction, en un moment où l'ancien temps disparaît et où nous tâtonnons pour découvrir le nouveau.

La musique rend audible ce qui n'a pas été dit, comme dans le grand *Trio à cordes* de Sándor Veress, où, entre sonorités modales, airs pastoraux populaires, harmonie dodécaphonique et mobilité archaïque, nous concluons dans l'improvisation et où des visions de danses diaboliques et des rythmes primitifs s'évanouissent dans la polyphonie de corps tressautants. Originalité sans intention, authenticité par tous les détails de l'ensemble.

Un été plus tard, la vision de Gidon Kremer reprit vie à Lockenhaus. Nous terminâmes le premier festival avec ces deux compositeurs, qui, depuis lors, occupent dans ma vie une place inamovible et dont la fascination s'approfondit toujours davantage dans ces deux œuvres.

Je ne saurais assez en remercier tous les musiciens et les participants pleins de passion.

Nicolas Altstaedt
Directeur artistique
Kammermusikfest Lockenhaus

SÁNDOR VERESS (1907-1992)

STRING TRIO (1954)

- | | | |
|----|-------------------|-------|
| 1. | I. Andante | 10'38 |
| 2. | II. Allegro molto | 8'49 |

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

PIANO QUINTET IN C MAJOR, SZ.23 (1904)

- | | | |
|----|----------------------------|-------|
| 3. | I. Andante | 12'16 |
| 4. | II. Vivace. Scherzando | 9'34 |
| 5. | III. Adagio | 12'00 |
| 6. | IV. Poco a poco più vivace | 8'27 |

TOTAL TIME: 61'50

VERESS

VILDE FRANG VIOLIN

LAWRENCE POWER VIOLA

NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLO

BARTÓK

BARNABÁS KELEMEN VIOLIN I

VILDE FRANG VIOLIN II

KATALIN KOKAS VIOLA

NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLO

ALEXANDER LONQUICH PIANO

Vilde Frang appears courtesy of Warner Classics





UNBEKANNTE KAMMERMUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS VON GERGELY FAZEKAS

„Einen sehr interessanten Eindruck bereitete uns am 21. d. M. im Ehrbar-Saale das tüchtige Wiener „Quartet Prill“ mit der Uraufführung der neuesten kammermusikalischen Schöpfung Ihres talentvollen Landesmannes Béla Bartók, eines Klavierquintetts, welches der jugendliche Autor selbst, und zwar natürlich famos am Flügel interpretierte. Ein fast verzehrendes inneres Feuer lodert aus diesen Tönen, diesen dämonischen Steigerungen, welche manches „streng konservativ“ empfindende Ohr wohl befremdet haben mögen.“

So gelesen in der Ausgabe vom 26. November 1904 der deutschsprachigen Tageszeitung Pester Lloyd über die Wiener Erstaufführung des Klavierquintetts des damals 23-jährigen Béla Bartók (1881-1945). Rückblickend auf die letzten hundert Jahre sind wir etwas verblüfft, was die „streng konservativen“ Ohren befremdet haben mag, denn aus der Perspektive von Bartóks Spätwerk sind es die zeitspezifischen, spätromantischen Stilelemente des Klavierquintetts, die am meisten hervorstechen.

Bartók hatte die konservative Kompositionsklasse der Liszt-Akademie in Budapest besucht: Sein Professor, der Deutsche Hans Koessler, war nicht nur ein persönlicher Bekannter von Brahms, sondern auch dessen großer Bewunderer. Koessler vermittelte dem jungen Genie ein solides Basiswissen, unterdrückte aber seine Kreativität. Während seiner Zeit an der Liszt-Akademie komponierte Bartók neben den obligatorischen Kompositionsaufträgen kaum mehr. Wie er 1921 in seiner Autobiographie formulierte: „Ich wurde bei der ersten Budapester Aufführung von Also Sprach Zarathustra 1902 wie vom Blitzschlag getroffen aus der Stagnation gerissen.“

Bartók machte einen Ausflug in die Partituren von Richard Strauss und stürzte sich wieder in das Komponieren. 1903 begann er in Berlin mit der Arbeit am Klavierquintett und beendete dieses im

nächsten Jahr während der Sommerferien in Gerlicepuszta, damals Nordungarn (heute Teil der Slowakei). Die Premiere fand am 21. November in Wien gemeinsam mit dem Quartett Prill statt, wie in der zitierten Rezension erwähnt.

Die verspätete Uraufführung in Ungarn fand am 19. März 1910 in einer „Bartók-Nacht“ statt, bei der dem frühen, postromantischen Klavierquintett modernere, charakteristischere Bartók-Stücke wie die Bagatellen und das Streichquartett Nr. 1 gegenübergestellt wurden. Das Waldbauer-Kerpely Quartett präsentierte ein Jahrzehnt später, am 7. Januar 1921, das gleiche Konzertprogramm. Damals erzielte das Klavierquintett einen weitaus größeren Erfolg als der Rest des Programms. Als jemand aus dem Publikum Bartók zu seinem Konzert gratulierte und behauptete, dass das Klavierquintett viel besser sei als alles, was er danach komponiert hatte, wurde er so wütend, dass er die Partitur auf den Boden warf. Márta Ziegler, Frau Bartóks, war Augenzeugin des Ereignisses und glaubte zunächst, dass Bartók die Partitur gänzlich zerstört hatte, aber glücklicherweise war das nicht der Fall gewesen. Das mutmaßlich verschwundene Manuskript wurde 1963 entdeckt und diente als Grundlage für die erste Ausgabe (und die vorliegende Aufnahme) des Werkes im Jahr 1970.

Die Komposition ist sowohl in der Gestaltung als auch in der Form grandios. Sie ist ein Sammelsurium von Liszts symphonischen Gedichten, Brahms' kammermusikalischen Texturen, Richard Strauss' Expressivität und typisch ungarisch-rhapsodischen Elementen. Die vier Sätze sind klar getrennt, auch wenn das Stück durchgehend und ohne Unterbrechung bis zum Ende aufgeführt werden soll.

Während Bartóks Klavierquintett ein junges, spätromantisches Werk aus dem frühen 20. Jahrhundert ist, wurde das Streichtrio von Sándor Veress (1907-1992) von einem etablierten Komponisten geschrieben, der um die Mitte des Jahrhunderts mit der Zwölftontechnik experimentierte. Dennoch gibt es zahlreiche, die beiden Stücke verbindende Zusammenhänge: Erstens die persönliche und ideologische Beziehung zwischen den Komponisten selbst. Veress studierte an der Liszt-Akademie Komposition bei Zoltán Kodály und Klavier bei Bartók.

Ab 1934 wurde er an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zum Assistenten Bartóks im Volksmusiksammlungsprojekt des älteren Komponisten ernannt. Wie sein Meister hielt auch Veress Ethnomusikologie und Komposition für ebenso wichtig, während er in letzterer auch die Tradition würdigte und danach strebte, einen neuen, persönlicheren Stil zu schaffen. Als Bartók das zunehmend faschistische Ungarn hinter sich ließ, zog Veress nach dem Machtantritt der Kommunisten 1949 in die Schweiz, wo er auch verstarb. 1954 komponierte er sein Streichtrio, das im selben Jahr auf der Biennale in Venedig uraufgeführt wurde. Das Werk ist eine gelungene Symbiose aus Schönbergs Zwölftontechnik (die alle 12 Halbtöne der Oktave als gleichwertig einsetzt) und klanglich-harmonischen Grundlagen. Hinter der erstaunlich strukturierten Textur des Stückes verbirgt sich die Inspiration durch die Volksmusik. Schon der Beginn des ersten Satzes ist fesselnd: Die Zwölf-Ton-Reihe wird mit einem harmonischen Grundgerüst versehen, und die Violine beginnt eine ergreifend ausdrucksstarke Melodie zu spielen. Dann steigt über dem Pizzicato von Cello und Bratsche eine volkstümliche Melodie auf der Violine empor. Das zweisätzliche Stück folgt dem langsamen und schnellen Muster der Rhapsodien von Liszt und Bartók, so dass dem intimen Eröffnungssatz eine starke Dynamik mit vielen kraftvollen Sätzen folgt. Schließlich gibt es noch eine weitere Ähnlichkeit zwischen Bartóks und Veress' Kompositionen: Keine von ihnen nimmt den Platz in den heutigen Konzertprogrammen ein, den sie verdient.

SÁNDOR VERESS: *TRIO PER ARCHI* (1954) VON CLAUDIO VERESS

Der aus Siebenbürgen stammende, in Budapest bei Lajtha, Kodály und Bartók in die Lehre gegangene Sándor Veress, seines Zeichens seit 1950 selbst Theorie- und Kompositionslehrer am Konservatorium Bern, schrieb sein einziges Streichtrio drei jungen Musikern auf den Leib, die sich vor kurzem zu einem ambitionierten Ensemble konstituiert hatten: dem Turiner Geiger Aldo Redditi, dem Bratschisten Dénes Marton und der Cellistin Anna Marton-Virány, beide ungarischer Herkunft, mit Veress schon aus Budapester Tagen bekannt und wie dieser aus politischen Gründen in den Westen emigriert. Das Werk entstand in der kurzen Zeit zwischen 22. Juli und 31. August 1954, während Semesterferien also, die der Komponist in jenen Jahren bevorzugt im mäzenatisch gesinnten Haus Müller-Widmann in Basel verbrachte.

Mindestens ebenso erstaunlich wie die kurze Entstehungszeit muss die Tatsache anmuten, dass die drei Musiker in der Lage waren, die technisch wie musikalisch ausserordentlich anspruchsvolle Partitur schon am 19. September desselben Jahres an der *Biennale di Venezia* aus der Taufe zu heben. Die italienischen Rezensionen, die den Abend besprachen, loben einhellig das leidenschaftlich verschworene Zusammenspiel („fervido consenso“) des Trios, dem verdientermassen „applausi cordiali“ beschieden gewesen seien.

Das *Trio per archi* gilt als dodekaphones Meisterstück seines Komponisten. Freilich wäre dies nicht im Sinne *schulmässigen* Zwölftons zu verstehen, sondern dahingehend, dass Veress hier ein einzigartig konzises Zeugnis *seiner* idiomatischen Auffassung von Zwölfton abgelegt hat. Genauer gesagt geht es dabei um eine synthetische Herangehensweise, die dodekaphone Verfahrensweisen in ein Denken *integriert*, das sich im Falle Veress' schon in Budapest unter den spezifischen Bedingungen des (stark musikethnologisch inspirierten) Aufbruchs der neuen

ungarischen Musik zu technischer Meisterschaft entwickelt hatte. (Nebenbei gesagt ist der Vorgang nicht ohne politische Pointe, dass ein Emigrant, der eben erst den Machinationen des Spätstalinismus entronnen ist, ein Paradigma in seine gewachsene Kompositionstechnik integriert, das im westlichen Kontext, dem es entstammt, eigentlich „links“ besetzt ist – siehe dazu u.a. Adornos *Philosophie der neuen Musik*.)

Im Sinne einer unvollständigen Skizze sei auf einige konkrete Charakteristika des Werks hingewiesen, die diese Sachlage zu exemplifizieren vermögen: Da ist zunächst die duale Grossform, bestehend aus einem langsamen ersten und schnellen zweiten Satz, die einem Modell folgt, das in der ungarischen Volksmusik als *Singen- / Tanzen*-Gegensatz eine lange Tradition hat. In Veress' Oeuvre tritt sie seit Mitte der 30er Jahre bis ins Spätwerk hinein immer wieder in wichtigen Werken in Erscheinung. Sodann die Binnenformen der beiden Sätze, die sich als unterschiedliche Varianten des Sonatensatz-Paradigmas lesen lassen – mit dem wichtigen Zusatz allerdings, dass die formbildenden Charakteristika des Tonsatzes nunmehr, anders als in der Tradition, *reihentechnisch* definiert sind: So lassen sich im ersten Satz zwei Zwölftonreihen ausmachen, die hauptthema- und seitenthemaartige Gebilde strukturieren und in ihrer Konstellation zwei Rahmenteile bestimmen, die als „Exposition“ und „Reprise“ ein nicht dodekaphon, sondern *modal* (also letztlich volksliedartig) organisiertes pastorales „Trio“ und eine „Durchführung“ umschliessen. Beide Reihen haben – paradoxer-, aber auch *glücklicherweise* – ausdrucksstarke *melodische* Qualitäten. Besonders erstaunlich ist dabei das „Seitenthema“, dem der Komponist die Vortragsanweisung *Quasi improvvisando, semplice, poco rubato* überschreibt: Rein phänomenologisch entsteht hier fast unabweisbar der Eindruck einer frei verzierten volksballadenartigen *Parlando-rubato*-Episode – und doch versteckt sich in der konkreten Gestalt der horizontalen Beziehungen die abstrakte Ordnungsstruktur einer Reihe! Es mag aufschlussreich sein, hierzu eine Selbstcharakterisierung heranzuziehen, die sich Veress am Neujahrstag 1954 notiert hat: „Ich beginne mit der Melodie, von dieser gelange ich zur Reihe.“

Die Zwölftöner beginnen mit der Reihe und – gelangen nirgendwo hin (nämlich nicht zu der Melodie).“

Ähnliches lässt sich am zweiten Satz beobachten, dessen fast körperlich-konkretem „Hauptthema“, einer Sequenz „bulgarischer Rhythmen“ unterschiedlich langer Sechzehntelgruppen, eine Zwölftonreihe einbeschrieben ist, aus deren Material Veress in einer Art Sonatensatzrondo eine bemerkenswerte Vielfalt an Binnencharakteren abzuleiten versteht, darunter die Gestalten eines fugierten „Seitenthemas“ und einer in die „Reprise“ eingewobenen *Danse macabre* (M.E. Woodside) der Bratsche, in der das alte Teufelsintervall *Tritonus* (gebildet durch die Töne 10 und 11 der Hauptreihe) zu seinem Recht kommt. Als gleichsam archaische Reminiszenz volksmusikalischer Instrumentation verwendet der Komponist in diesem Satz überdies einen Schlagzeugeffekt, der durch Klopfen mit dem Fingerknöchel auf den Resonanzkörper des Instruments zustande kommt: Bei seinem mottohaften ersten Auftreten im Rahmen eines Zwölftonfeldes am Satzbeginn folgt er einem anapästischen Rhythmusschema, das im weiteren Verlauf in unterschiedlicher klanglicher Gestalt – gestrichen, gezupft, geklopft – als Quasi-Leitmotiv wiederkehrt und namentlich in der Satzmitte und am Satzende eine tragende Rolle spielt.

Alles in allem bestätigt sich an diesen und vielen weiteren Details der Partitur der Grundzug einer bemerkenswert *organischen* Integration unterschiedlichster kompositorischer Traditionen und Verfahrensweisen – darunter *auch* dodekaphoner –, die Veress selbst in seinen späten Jahren und insbesondere im Rückblick auf den biographisch irreversiblen Schritt ins Exil unter der tröstlichen Formel der Eröffnung eines „weiten europäischen Horizonts“ reflektiert hat.

erstveröffentlicht in: ‚Zwischentöne 2018‘. Engelberg 2018.





RARITIES OF 20TH CENTURY CHAMBER MUSIC

BY GERGELY FAZEKAS

“On the 21st of this month, in the Ehrbar Hall, the premier of the latest chamber music composition, a piano quintet, of your talented compatriot, Béla Bartók made an uncommonly interesting impression on us. The piece was rendered by the outstanding Viennese Quartet Prill, the young composer himself playing at the piano, most naturally, sublimely. An almost all-consuming inner fire breaks forth from these tones, from these demonic rises, which some ‘strictly conservative’ ears might keep their distance from.”¹ These are the words of the 26 November 1904 issue of a German-speaking Budapest-based daily paper, Pester Lloyd regarding the Viennese premier of the *Piano Quintet* of the then 23-year-old Béla Bartók (1881–1945). In the hindsight of the past hundred years, we are somewhat staggered what may have upset the “strictly conservative ears”, as from the perspective of Bartók’s later oeuvre, it is the most era-specific, late-Romantic style elements of the *Piano Quintet* that stand out the most.

Bartók had attended the conservative composition classes of the Liszt Academy in Budapest: his professor, the German Hans Koessler was not only a personal acquaintance of Brahms’s but also his great admirer. Koessler provided the young genius with a solid foundation but froze his creativity. During his years at the Liszt Academy, Bartók composed hardly anything apart from the obligatory composition assignments. As he put it in his Autobiography in 1921: “I was torn from stagnation as by a stroke of lightning at the first Budapest performance of *Also sprach Zarathustra* in 1902.” Bartók made a dash at Richard Strauss’s scores and plunged into composing music again. He began work on the *Piano Quintet* in Berlin in the autumn of 1903 and completed it during his summer holidays in Gerlicepuszta, then northern Hungary (today part of Slovakia) the next year. The premier took place in Vienna on 21 November also featuring the Brill Quartet (as the cited review also related).

The belated first performance in Hungary was held on 19 March 1910 at an “all-Bartók night”, where the early, post-Romantic *Piano Quintet* was juxtaposed with more modern, more characteristically Bartókian pieces, such as the *Bagatelles* and *String Quartet No 1*. The Waldbauer-Kerpely Quartet presented the same concert programme a decade later, on 7 January 1921. At that time the *Piano Quintet* achieved a much greater success than the rest of the programme. When some of the audience congratulated Bartók on his concert by claiming that the *Piano Quintet* was much better than anything he had composed after it, he became so furious that he cast the score down to the floor. An eye-witness of the event, Bartók’s first wife, Márta Ziegler believed Bartók had destroyed the score all together, but fortunately that hadn’t been the case. The presumably vanished manuscript was discovered in 1963, and it served as the basis for the first, 1970, edition (and the present recording) of the work.

The music is grandiose both in gestures and in form. It is the conglomerate of Liszt’s symphonic poems, Brahms’s chamber music textures, Richard Strauss’s expressivity and typical Hungarian-rhapsodical elements. The four movements are clearly separate, even though the piece is to be performed without any interruption, continuously right to the end.

While Bartók’s *Piano Quintet* is a youthful, late-Romantic compositions from the early 20th century, Sándor Veress’s (1907–1992) *String Trio* was written by a mature composer experimenting with the twelve-tone technique around the middle of the century. Nevertheless, there are numerous links connecting the two pieces: first, the personal and ideological relationship between the composers themselves. At the Liszt Academy Veress studied composition with Zoltán Kodály and piano with Bartók, then from 1934 onwards, he was appointed to be Bartók’s assistant in the older composer’s folk music collection endeavors within the framework of the Hungarian Academy of Sciences. Like his master, Veress also considered ethnomusicology and composition equally important, while in the latter, he equally honoured tradition and strove to create a new, more personal style. If Bartók left an increasingly right-wing Hungary behind, Veress moved to Switzerland after the Communists came into power in 1949 and stayed in the Western-European

country until the end of his life. He composed his *String Trio* in 1954, and it premiered at the Venice Biennale in the same year. The work is a splendid synthesis of Schoenberg's twelve-tone technique (which uses all 12 notes of the octave as equals) and the tonal-harmonious principles. What's more, folk music inspiration can also be detected behind the astonishingly structured texture of the piece. The onset of the opening movement is already captivating: the twelve-tone row is supplied with a harmonious framework, and the violin starts singing a poignantly expressive melody, then above the pizzicato of the cello and the viola, a folk tune-like melody soars up on the violin. The two-movement piece follows the slow–fast pattern of Liszt's and Bartók's rhapsodies, thus the intimate opening movement is succeeded by a powerfully dynamic movement rich in intensive gestures. Finally, there is a further resemblance between Bartók and Veress's compositions: neither one of them occupies the prestigious place in today's concert programmes they would rightfully deserve.

1. "Einen sehr interessanten Eindruck bereitete uns am 21. d. M. im Ehrbar-Saale das tüchtige Wiener „Quartett Prill" mit der Uraufführung der neuesten kammermusikalischen Schöpfung Ihres talentvollen Landesmannes Béla Bartók, eines Klavierquintetts, welches der jugendliche Autor selbst, und zwar natürlich famos am Flügel interpretierte. Ein fast verzehrendes inneres Feuer lodert aus diesen Tönen, diesen dämonischen Steigerungen, welche manches „streng konservativ" empfindende Ohr wohl befremdet haben mögen." Pester Lloyd, 1904, no. 288 (1904. november 26.), 3.

SÁNDOR VERESS: *STRING TRIO* (1954) BY CLAUDIO VERESS

Born in Transylvania, Sándor Veress studied in Budapest, where his teachers were Lajtha, Kodály and Bartók. From 1950 onwards he taught musical theory and composition at the Conservatoire in Berne. This, his only String Trio, was tailor-made for three young musicians who had recently formed a forward-looking chamber ensemble: a violinist from Turin, Aldo Redditi, violist Dénes Marton, and cellist Anna Marton-Virány, the latter two being Hungarians who knew Veress from his time in Budapest and who, like him, had emigrated to the west for political reasons. The work was composed in the few weeks between 22 July and 31 August 1954 at the Basle home of a generous patron, Oskar Muller-Widman, where Veress often enjoyed spending his summer vacations.

No less surprising than the brief period of composition is the fact that, despite its extraordinary technical and musical challenges, the three musicians were already able to premiere the work only a few weeks later, on 19 September at the Venice Biennale. The Italian reviews of that concert were united in praising the the 'passionately intimate ensemble' ('fervido consenso'), that won them well-deserved 'applausi cordiali'.

The *String Trio* is considered to be the composer's serial masterpiece. Admittedly this is no orthodox approach to serialism: rather, Veress here provides a remarkably concise example of his personal concept of twelve-note writing. To be more precise, it is a synthetic approach, integrating the twelve-note system into a way of thinking that Veress had already developed to the point of technical mastery during his years in Budapest, drawing on new trends in Hungarian modern music that were strongly inspired by folk music. (Incidentally, there is also a political paradox here: that of an émigré who despite escaping from the machinations of late Stalinism,

nonetheless integrates into his mature compositional technique a model that in its native western context is considered culturally 'leftwing' – cf. for example Adorno's *Philosophy of New Music*.)

This approach can be glimpsed in some of its specific characteristics: first of all, the Trio's overarching binary structure, a slow movement, then a contrastingly fast one – a pattern that follows a long tradition in Hungarian folk song and dance, and one that frequently features in Veress's major works, from the mid-1930s into his late period. And although in their internal structure both movements can be seen as variants of sonata form, there is a crucial difference from the classical model: for the structural elements of the writing are now defined in terms of serial technique. In the first movement, two twelve-note series characterize the first and second subjects respectively; these two note-rows provide the material for the whole of the exposition and the final recapitulation, and they frame a pastoral trio and a development section – both of which are not at all twelve-note, but modal, and reminiscent of folk song. Paradoxically (but also happily!) both the note-rows have strongly expressive, melodic qualities. Particularly noteworthy is the second subject, which the composer marks as 'Quasi improvvisando, semplice, poco rubato': on listening one has the distinct impression of a freely decorated 'parlando-rubato' episode in the style of a folk ballad, yet concealed in the horizontal flow is the abstract structure of a twelve-note series. Here it seems relevant to quote something that Veress noted down in 1954 as a clue to his personal approach: 'I start off with the melody, then eventually get to a note-row. The 'serialists' begin with the note-row and get ... nowhere at all – certainly not as far as an actual melody!'

We can observe much the same process in the second movement, whose physically expressive main theme is a sequence in Bulgarian rhythm, with sixteenth notes in groups of different lengths. This sequence contains a twelve-note series, out of which Veress derives a kind of sonata rondo form, with a remarkable variety of internal thematic character, including a fugal second subject and, woven into the recapitulation section, a sort of 'Danse macabre'¹ for the

viola, in which the classic ‘tritonus diabolus’ (the augmented fourth, heard as the tenth and eleventh notes of the row) comes to the fore. In this movement the composer makes another archaic reference, this time to the sound of folk music percussion: he instructs the string-players to rap on the body of the instrument with their finger-knuckles, in an anapaestic rhythmic pulse heard during the twelve-note texture at the start; it recurs in different guises – bowed, plucked, or drummed – playing a leading motivic role throughout this movement, particularly in its central section and at the end.

All in all, this and many other details of the score show an utterly organic integration of the most varied compositional traditions and techniques – including serialism – that Veress pursued even into his late period. That he could open up a ‘wider European perspective’, and reflect it in his music, was something he saw as a compensatory consolation for his irreversible move into exile.

from Zwischentöne 2018, Engelberg, 2018

1. An idea suggested by violinist Mary Ellen Woodside

TRÉSORS MÉCONNUS DE LA MUSIQUE DE CHAMBRE DU XX^E SIÈCLE

PAR GERGELY FAZEKAS

« Le 21 de ce mois, dans la Salle Ehrbar, l'excellent Quatuor Prill, de Vienne, a produit une impression très intéressante avec la création de la dernière œuvre de musique de chambre de votre talentueux compatriote Béla Bartók, un quintette pour piano et cordes que le juvénile compositeur a lui-même interprété au piano, de manière évidemment brillante. Un feu intérieur presque dévorant jaillit de ces sons, de ces paroxysmes démoniaques qui ont dû déconcerter plus d'une oreille à la sensibilité "strictement conservatrice"¹. » C'est en ces mots que le numéro du 26 novembre 1904 de *Pester Lloyd*, quotidien de Budapest en langue allemande, parlait de la création viennoise du *Quintette pour piano et cordes* de Béla Bartók (1881-1945), alors âgé de vingt-trois ans. Cent ans plus tard, nous avons un peu de mal à deviner rétrospectivement ce qui avait bien pu déranger les oreilles « strictement conservatrices », car ce qui frappe le plus dans ce quintette, quand on connaît les œuvres ultérieures de Bartók, ce sont les éléments stylistiques les plus caractéristiques de son époque, ceux qui relèvent du romantisme tardif.

Bartók avait suivi les cours de composition conservateurs de l'Académie Liszt à Budapest : son professeur, l'Allemand Hans Koessler, connaissait personnellement Brahms, qu'il admirait beaucoup. Koessler a donné au jeune génie une solide formation de base, mais il a entravé sa créativité. Pendant ses années à l'Académie Liszt, Bartók n'a presque rien composé, à part les exercices de composition obligatoires. Comme il l'écrit dans son *Autobiographie* de 1921 : « J'ai été arraché à la stagnation par un coup de tonnerre en entendant la première exécution à Budapest d'*Also sprach Zarathustra*, en 1902. » Bartók se précipite alors sur les partitions de Richard Strauss et se replonge dans la composition musicale. Il commence à travailler à son *Quintette pour piano* à Berlin, à l'automne 1903, et le termine l'année suivante, pendant ses

vacances d'été à Gerlice-Puszta, alors dans le nord de la Hongrie (aujourd'hui en Slovaquie). La première eut lieu à Vienne le 21 novembre, avec la participation du Brill Quartet, comme le rapporte le compte-rendu cité plus haut.

La première exécution en Hongrie eut lieu bien plus tard, le 19 mars 1910, lors d'une soirée entièrement consacrée à la musique de Bartók, où son *Quintette pour piano* de jeunesse, post-romantique, s'est trouvé juxtaposé à des œuvres plus modernes et d'un style plus typiquement bartokien, comme ses *Bagatelles* pour piano et son *Premier Quatuor à cordes*. Le Quatuor Waldbauer-Kerpely présenta le même programme lors d'un concert donné dix ans plus tard, le 7 janvier 1921. À cette époque, le *Quintette pour piano* avait un succès beaucoup plus grand que le reste du programme. Certains auditeurs vinrent féliciter Bartók pour son concert, affirmant que le *Quintette pour piano* était bien meilleur que tout ce qu'il avait composé par la suite. Cela mit le compositeur dans une telle fureur qu'il jeta la partition par terre. Témoin oculaire de l'événement, sa première épouse, Márta Ziegler, crut que Bartók avait détruit la partition, mais ce ne fut heureusement pas le cas. Le manuscrit que l'on croyait disparu a été redécouvert en 1963 et a servi de base à la première édition de l'œuvre, en 1970, ainsi qu'au présent enregistrement.

La musique de ce quintette est grandiose tant dans sa forme que dans ses gestes. On y retrouve l'influence des poèmes symphoniques de Liszt, les textures de la musique de chambre de Brahms, l'expressivité de Richard Strauss et des éléments rhapsodiques typiquement hongrois. Les quatre mouvements sont nettement séparés, même si l'œuvre doit être exécutée sans interruption du début à la fin.

Alors que le *Quintette pour piano* de Bartók est une œuvre de jeunesse, dans le style romantique tardif du début du XX^e siècle, le *Trio à cordes* de Sándor Veress (1907-1992) a été écrit vers le milieu du siècle par un compositeur en pleine maturité qui expérimente avec le dodécaphonisme. Il existe néanmoins de nombreux liens entre les deux œuvres, à commencer par la relation

personnelle et idéologique entre les compositeurs eux-mêmes. À l'Académie Liszt, Veress avait étudié la composition avec Zoltán Kodály et le piano avec Bartók, avant d'être nommé assistant de ce dernier, à partir de 1934, pour la collection de musique folklorique qu'il tentait de créer dans le cadre de l'Académie des Sciences de Hongrie. Tout comme son maître, Veress considérait que l'ethnomusicologie était aussi importante que la composition. Dans ses propres œuvres, il rendait hommage à la tradition tout en s'efforçant de créer un style nouveau et plus personnel. Si Bartók avait quitté une Hongrie politiquement toujours plus à droite, Veress partit s'installer en Suisse après l'arrivée au pouvoir des communistes à Budapest en 1949 et est resté dans ce pays d'Europe occidentale jusqu'à la fin de sa vie. Il y composa son *Trio à cordes* en 1954, dont la création eut lieu à la Biennale de Venise la même année. Cette œuvre est une splendide synthèse de la technique dodécaphonique de Schoenberg (qui donne une importance égale aux douze notes de l'octave) et des principes harmonieux de l'écriture tonale. Derrière la texture étonnamment structurée de l'œuvre, on peut également distinguer l'influence de la musique folklorique. Le début du premier mouvement est d'emblée captivant : la série dodécaphonique est insérée dans un cadre harmonieux, le violon commençant à chanter une mélodie d'une expressivité poignante. Après quoi, sur les pizzicatos du violoncelle et de l'alto s'élève une mélodie au violon ressemblant à un air folklorique. L'œuvre en deux mouvements suit le schéma lent-vif des rhapsodies de Liszt et de Bartók, le mouvement liminaire, à caractère intime, étant suivi d'un mouvement puissamment dynamique, où abondent les gestes intenses. Mentionnons une dernière ressemblance entre ces œuvres de Bartók et de Veress : aucune des deux n'occupe dans les programmes de concerts actuels la place prestigieuse qu'elles mériteraient à bon droit.

1. «Einen sehr interessanten Eindruck bereitete uns am 21. d. M. im Ehrbar-Saale das tüchtige Wiener „Quartett Prill“ mit der Uraufführung der neuesten kammermusikalischen Schöpfung Ihres talentvollen Landesmannes Béla Bartók, eines Klavierquintetts, welches der jugendliche Autor selbst, und zwar natürlich famos am Flügel interpretierte. Ein fast verzehrendes inneres Feuer lodert aus diesen Tönen, diesen dämonischen Steigerungen, welche manches „streng konservativ“ empfindende Ohr wohl befremdet haben mögen», *Pester Lloyd*, 1904, n° 288, 26 novembre 1904, p. 3.

SÁNDOR VERESS : *TRIO À CORDES* (1954) PAR CLAUDIO VERESS

Né en Transylvanie, Sándor Veress a fait ses études à Budapest avec Lajtha, Kodály et Bartók. Devenu lui-même professeur de théorie et de composition musicales au Conservatoire de Berne en 1950, Veress a écrit son unique trio à cordes à l'intention de trois jeunes musiciens qui venaient de former un ensemble ambitieux : le violoniste turinois Aldo Redditi, l'altiste Dénes Marton et la violoncelliste Anna Marton-Virány. Ces deux derniers, d'origine hongroise, connaissaient déjà Veress depuis l'époque où il vivait à Budapest et avaient, comment lui, émigré à l'Ouest pour des raisons politiques. L'œuvre fut composée en peu de temps, entre le 22 juillet et le 31 août 1954, pendant les vacances universitaires, que le compositeur, en ces années, aimait passer à Bâle, dans la maison des mécènes Annie et Oskar Müller-Widmann.

Tout aussi surprenant que la rapidité avec laquelle le trio fut écrit est le fait que les trois musiciens aient été en mesure de donner la première exécution publique de cette partition extraordinairement exigeante aux points de vue technique et musical dès le 19 septembre de la même année, à la Biennale de Venise. Les comptes rendus italiens de ce concert ont unanimement loué l'interaction passionnée (« *fervido consenso*») des trois interprètes, qui reçurent à juste titre de « chaleureux applaudissements » (« *applausi cordiali* »).

Le *Trio à cordes* de Veress est considéré comme le chef-d'œuvre dodécaphonique de son compositeur. Il ne faudrait certes pas comprendre cela comme l'éloge d'un dodécaphonisme scolaire, mais en ce sens que Veress a donné ici un témoignage unique et concis de sa conception personnelle du dodécaphonisme. Il s'agit plus précisément d'une approche synthétique qui intègre des procédés dodécaphoniques dans une pensée que Veress avait déjà développée jusqu'à la maîtrise technique à Budapest, dans le contexte particulier de l'épanouissement

(fortement influencé par l'ethnologie musicale) de la nouvelle musique hongroise. (Soit dit en passant, cette évolution ne manque pas de sel, politiquement parlant : on voit en effet ici un émigrant qui vient d'échapper aux machinations du stalinisme tardif intégrer dans sa technique de composition déjà parvenue à maturité un paradigme qui, dans le contexte occidental d'où il est issu, est en fait « de gauche » – voir, entre autres, la *Philosophie de la nouvelle musique* de Theodor W. Adorno).

À titre d'esquisse incomplète, indiquons quelques caractéristiques concrètes de cette œuvre qui pourront servir à illustrer cette situation. Il y a en premier lieu la grande forme double, consistant en un premier mouvement lent et un second mouvement rapide, suivant un modèle qui a une longue tradition dans la musique populaire hongroise sous la forme d'un contraste entre *chant* et *danse*. On la rencontre à maintes reprises dans des compositions importantes de Veress, depuis le milieu des années 1930 jusqu'à ses œuvres tardives. Il y a ensuite les formes internes des deux mouvements, que l'on peut considérer comme des variantes sur le paradigme du mouvement de sonate – à condition toutefois de préciser qu'à la différence de la tradition, les caractéristiques de la composition constitutives de la forme sont ici définies par la *technique de la série*. On distingue ainsi, dans le premier mouvement, deux séries de douze sons, qui structurent des formes que l'on pourrait appeler thème principal et thème secondaire et dont la disposition constitue deux parties qui, à titre d'« exposition » et de « reprise », encadrent un « trio » pastoral organisé d'une manière qui n'est pas dodécaphonique mais *modale* (c'est-à-dire, en dernier recours, comme un chant populaire) et un « développement ». Les deux séries ont – paradoxalement, mais aussi *heureusement* – des qualités *mélodiques* très expressives. Le « thème secondaire » est particulièrement étonnant, pour lequel le compositeur a donné les indications d'exécution suivantes : *Quasi improvvisando, semplice, poco rubato*. D'un point de vue purement phénoménologique, cela suscite presque inévitablement l'impression d'un épisode *parlando-rubato* librement orné, à la manière d'une ballade folklorique – et pourtant, la forme concrète des relations horizontales dissimule la structure abstraite d'une série !

Il peut être instructif de mentionner ici une formule que Veress a notée le jour de l'an 1954 pour caractériser sa propre façon de procéder : « Je commence par la mélodie, de là, j'arrive à la série. Les dodécaphonistes commencent par la série et – n'arrivent nulle part (c'est-à-dire pas à la mélodie) ».

On observe quelque chose d'analogue dans le deuxième mouvement, dont le « thème principal », presque physiquement concret – une séquence de « rythmes bulgares » de groupes de doubles croches de différentes longueurs –, englobe une série de douze sons. Veress parvient à tirer de celle-ci, dans une sorte de rondo de sonate, une remarquable variété de caractères internes, parmi lesquels les formes d'un « thème secondaire » fugué et d'une *danse macabre* (selon l'expression de M. E. Woodside) à l'alto, entrelacée dans la « reprise » et dans laquelle le vieil intervalle diabolique du triton (formé par les notes 10 et 11 de la série principale) trouve à s'affirmer pleinement. Réminiscence pour ainsi dire archaïque de l'instrumentation folklorique, le compositeur utilise en outre dans ce mouvement un effet de percussion, qui s'obtient en tapotant la caisse de résonance de l'instrument avec l'articulation du doigt : lors de sa première apparition au début du mouvement, à la manière d'une devise, dans le cadre d'un champ dodécaphonique, il suit un schéma rythmique anapestique qui se répète par la suite sous différentes formes sonores – avec l'archet, en pizzicato, frappé –, presque comme un leitmotiv, et joue un rôle moteur au milieu et à la fin du mouvement.

Dans l'ensemble, ces détails et bien d'autres de la partition confirment la caractéristique fondamentale d'une intégration remarquablement *organique* des traditions et des procédés de composition les plus divers – y compris, *entre autres*, dodécaphoniques. Veress lui-même, dans ses dernières années et notamment en pensant rétrospectivement à la coupure biographique irréversible de l'exil, a parlé de cette intégration en évoquant l'idée réconfortante de l'ouverture d'un « large horizon européen ».

Première publication dans Zwischentöne 2018, Engelberg, 2018.



„Lockerer und innerlich wie äußerlich aufgeheiteter hat man ein so individualistisches Künstlervölkchen selten einmal erlebt. Showgebärden sind in Lockenhaus allemal verpönt“ war im Gründungsjahr in „Die Zeit“ über das Kammermusikfest Lockenhaus zu lesen.

1981 von Gidon Kremer gegründet, entwickelte sich das Festival schnell zu einer international anerkannten Oase der Kammermusik. Die beeindruckende Ritterburg mit ihrem Rittersaal, der den Templern als geheimer Versammlungsort gedient haben soll, und die wunderschöne Barockkirche Lockenhaus bieten inmitten der Wälder des Mittelburgenlands bezaubernde Aufführungsorte. Das Festival dient seit jeher als Ort für Entdeckungen, Experimente, die Präsentation junger oder noch unbekannter Künstler, den Aufbau künstlerischer Partnerschaften und lebenslanger Freundschaften durch gemeinsames Musizieren auf höchstem Niveau.

Die Liste erstrangiger Künstler, die beim Kammermusikfest Lockenhaus auftraten, um diese Ziele zu verwirklichen, ist lang und sehr beeindruckend. Eine ganze Generation von Komponisten wie Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke oder Arvo Pärt wurde durch Aufführungen beim Kammermusikfest Lockenhaus dem westlichen Publikum bekannt. György Kurtág präsentierte hier seine Kompositionen, Nikolaus Harnoncourt dirigierte Orchester bestehend aus namhaften Solisten der jeweiligen Saison und Boris Pergamenschikow, Heinz Holliger, András Schiff, Heinrich Schiff, Martha Argerich, Oleg Maisenberg, Robert Holl sowie Dietrich Fischer-Dieskau waren ebenso Teil des Kammermusikfests wie das noch sehr junge Hagen Quartett, das von Lockenhaus aus seine ersten Schritte zur Weltkarriere machte, um nur einige zu nennen.

Im Jahr 2011 übergab Gidon Kremer das Lockenhaus Kammermusikfest an den französisch-deutschen Cellisten Nicolas Altstaedt. Durch Hinzufügen seines eigenen persönlichen Profils und den Aufbau seiner eigenen Musikerfamilie für das Festival lebt der Gründungsgeist unter seiner künstlerischen Leitung weiter: Jahr für Jahr pilgern Musikliebhaber aus aller Welt in das kleine malerische Dorf Lockenhaus im kleinsten Bundesland Österreichs Burgenland, um im Herzen Europas – abgelegen von der Welt – Kammermusik in einzigartiger Intensität und Nähe zu erleben.

Géza Rhomberg

“One hardly can experience such an individualistic folk of artists more easygoing and more cheered up inwardly as outwardly. Showing off is certainly proscribed in Lockenhaus.” one could read in *Die Zeit* in the year of foundation about the Lockenhaus Chamber Music Festival.

Founded by Gidon Kremer in 1981 the festival quickly developed to an internationally acclaimed oasis of chamber music. The impressive Knight's Castle with its Knight's Hall, said to had served as secret assembling place by the Templars, and the wonderful baroque church of Lockenhaus are offering magical performance spaces in the middle of the woods of Mittelburgenland: a place of refuge for discovery, experimentation, presentation of young or unknown artists, building artistic partnerships and live long friendships by music making on the highest standards.

The list of important artists who appeared in Lockenhaus in order to follow this aim is enormous and certainly impressive. A generation of composers as Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke or Arvo Pärt became widely known through their presentations by the Kammermusikfest Lockenhaus. György Kurtág presented his compositions, Nikolaus Harnoncourt conducted an orchestra consisting of acclaimed soloists, Boris Pergamenschikow, Heinz Holliger, András Schiff, Heinrich Schiff, Martha Argerich, Oleg Maisenberg, Robert Holl or Dietrich Fischer-Dieskau were as well part of the festival as the very young Hagen Quartett which made their first steps into their worldwide career to name just very few of the endless list of the Lockenhaus family.

In 2011 Gidon Kremer passed on the Lockenhaus Kammermusikfest to French-German cellist Nicolas Altstaedt. Adding his profile and building his own musical family for the festival the founding spirit is living on under his artistic direction: year after year music lovers from all over the world go on a pilgrimage to this little picturesque village of Lockenhaus in Austria's smallest county Burgenland in order to celebrate chamber music in unique intensity and nearness – in the center of Europe – remoted from the world.

Géza Rhomberg

« Il est difficile de rencontrer un rassemblement d'artistes, tellement individualistes, se comportant de manière aussi sociable et enjouée, aussi bien intérieurement qu'extérieurement. Il est évidemment exclu de prendre la pose à Lockenhaus » – voici ce qu'on pouvait lire dans *Die Zeit* l'année où fut inauguré le Festival de musique de chambre de Lockenhaus.

Fondé par Gidon Kremer en 1981, le festival est rapidement devenu une oasis de musique de chambre de renommée internationale. L'impressionnant château fort avec sa grande salle des Chevaliers, qui aurait servi aux Templiers de lieu de rassemblement secret, et la merveilleuse église baroque de Lockenhaus offrent des espaces magiques pour donner des concerts au milieu des bois du Mittelburgenland : un refuge pour faire des expérimentations et des découvertes, pour présenter de jeunes musiciens ou des artistes inconnus, pour créer des alliances artistiques et vivre de longues amitiés en pratiquant la musique au plus haut niveau.

La liste des artistes importants qui sont venus dans cette idée à Lockenhaus est très longue et fort impressionnante. La génération de compositeurs à laquelle appartiennent Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke et Arvo Pärt a gagné une large notoriété grâce aux exécutions de leurs œuvres lors du festival de Lockenhaus. György Kurtág y a fait entendre ses compositions, Nikolaus Harnoncourt y a dirigé un orchestre formé de solistes réputés, et Boris Pergamenschikow, Heinz Holliger, András et Heinrich Schiff, Martha Argerich, Oleg Maisenberg, Robert Holl ou Dietrich Fischer-Dieskau ont participé au festival de même que le tout jeune Quatuor Hagen, qui y a fait les premiers pas de sa carrière internationale – pour ne citer que quelques-uns des innombrables membres de la famille de Lockenhaus.

En 2011, Gidon Kremer a transmis la direction du Festival de musique de chambre de Lockenhaus au violoncelliste franco-allemand Nicolas Altstaedt, qui enrichit le festival de son profil artistique et y constitue sa propre famille musicale. L'esprit fondateur de Lockenhaus continue ainsi de vivre sous sa direction artistique : chaque année, des mélomanes du monde entier se rendent en pèlerinage dans ce petit village pittoresque du Burgenland, le plus petit des Länder autrichiens, afin d'y célébrer la musique de chambre avec une intimité et une intensité uniques en leur genre – au cœur de l'Europe, loin du reste du monde.

Géza Rhomberg

RECORDED IN JULY 2017 AT PFARRKIRCHE LOCKENHAUS (STRING TRIO)
& IN AUGUST 2018 AT JAR KIRKE, BÆRUM (PIANO QUINTET)

JØRN PEDERSEN RECORDING PRODUCER & EDITING (PIANO QUINTET)
PETER LAENGER (TRITONUS) RECORDING PRODUCER & EDITING (STRING TRIO) & MASTERING

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION
BARTSCH PACHECO TRANSLATIONS GERMAN TRANSLATION
VALÉRIE LAGARDE DESIGN & AURORE DUHAMEL ARTWORK
CIRCUS (LE CIRQUE) KERTÉSZ ANDRÉ (DIT), KERTÉSZ ANDOR (1894-1985) PARIS,
CENTRE POMPIDOU - MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE - CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE
PHOTO © CENTRE POMPIDOU, MNAM-CCI, DIST. RMN-GRAND PALAIS / ADAM RZEPKA COVER IMAGE
BALAZS BOROCZ INSIDE PHOTOS

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR
LOUISE BUREL PRODUCTION
AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 458

© KAMMERMUSIKFEST LOCKENHAUS & ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2019

© ALPHA CLASSICS / OUTHERE MUSIC FRANCE 2019

