

Frank Martin

(geb. Geneva, 15. September 1890; gest. Naarden, Niederlande, 21. November 1974)

Konzert für Violine und Orchester (1950/51)

Vorwort

Neben Arthur Honegger ist Frank Martin der herausragendste Schweizer Komponist des 20. Jahrhunderts. Beide Musiker stammten aus dem französisch sprechenden Teil des Landes, beide pflegten eine geistige Ernsthaftigkeit, die mit ihrem kalvinistisch-protestantischen Umfeld in Zusammenhang stand, und beide zeichneten sich besonders durch anspruchsvolle Werke für Chor und Orchester aus, die dem Vorbild Bachs viel verdanken. Zu einem Zeitpunkt, da das Zwölftonsystem Schönbergs lediglich einer kleinen Anzahl von Jüngern und Eingeweihten bekannt war, unternahm Martin in den frühen dreißiger Jahren ein tiefgründiges Studium dieser Methode und paßte es den eigenen künstlerischen Bedürfnissen an. Die Ergebnisse zeigten sich triumphal in seinem Oratorium *Le Vin herbé* nach der Tristan-Sage (1938-41), das seinen internationalen Durchbruch herbeiführte. Wenn Martin heute seinen Ruhm vorwiegend diesem und anderen großen Vokalwerken - vor allem dem Oratorium *Golgotha* (1945-48) - verdankt, so schuf er auch eine stattliche Anzahl von bemerkenswerten Instrumentalwerken, von denen die von Paul Sacher in Auftrag gegebene und uraufgeführte *Petite symphonie concertante* (1945) - wohl sein bekanntestes Werk überhaupt - als eindrucksvolles Beispiel dienen darf.

Bis zum Ende des 2. Weltkrieges war Martin eine außerordentlich rege Erscheinung im Musikleben Genfs, wo er unter anderem rhythmische Theorie am Institut Jaques-Dalcroze und Komposition am dortigen Konservatorium unterrichtete, seine eigene Musikschule (*Technicum Moderne de Musique*) leitete, das Amt des Vorsitzenden im Schweizer Tonkünstlerverband (1942-46) bekleidete und regelmäßig als Pianist und Cembalist auftrat. Wohl im Bewußtsein, daß seine künstlerische Identität auf dem Spiel stand, trennte er sich 1946 von diesen Verpflichtungen und zog mit seiner holländischen Frau in die Niederlande, wo er erst in Amsterdam und später (ab 1956) in der nahen Kleinstadt Naarden wohnte. Außer einer Dozentenstelle an der Musikhochschule Köln (1950-57) widmete er sich danach ausschließlich seinen kompositorischen Tätigkeiten und trat gelegentlich in Aufführungen der eigenen Musik auf.

Das Konzert für Violine und Orchester entstand in den Jahren 1950 und 1951 im Auftrag der Kulturstiftung Pro Helvetia. Das Werk trägt eine Widmung an Paul Sacher, der auch die Uraufführung am 24. Januar 1952 in Basel mit seinen Basler Kammerorchester bestritt. Solist war der damals führende Schweizer Geigenvirtuose Hansheinz Schneeberger, der später (1958) auch das Erste Violinkonzert Bartóks aus der Taufe heben sollte. Bald gehörte das Violinkonzert zum Repertoire vieler weiterer Künstler, wurde aber namentlich von Schneeberger und dem deutschen Virtuosen Wolfgang Schneiderhan gepflegt. Letzterer hat das Werk auch mit Ernest Ansermet und dem Orchestre de la Suisse Romande sowie nochmals 1971 mit dem Luxemburger Radio-Symphonieorchester unter der Leitung des Komponisten auf Langspielplatte eingespielt. Vielleicht die berühmteste Interpretation war jedoch die von Josef Szigeti und den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung von Dimitri Mitropoulos, die auch 1991 auf dem Candide-Label erschien.

Anläßlich der Uraufführung veröffentlichte der Komponist einen französischen Einleitungstext, in dem er mit charakteristischer Demut den Dirigenten Sacher und das Basler Kammerorchester über die eigene Leistung hinaus lobt (Mitteilungen Basler Kammerorchester No 43 von 19. Januar 1952): «Ich möchte viel lieber die Vorzüge des Basler Kammerorchesters und seines Dirigenten ausbreiten, als über mein eigenes Violinkonzert sprechen, zumal es nicht viel mehr darüber zu berichten gibt, als in seinem Titel bereits enthalten und angedeutet ist. Tatsächlich gab ich mir jede zu Gebote stehende Mühe, ein ordentliches Instrumentalkonzert in drei Teilen zu schreiben: Allegro-Andante-Presto. Es sollte zwar ein symphonisches Werk sein, jedoch von einem Solo-instrument geführt und beseelt werden und zugleich die innewohnenden Eigenschaften des Instruments und seines Spielers zur Schau stellen. Dies alles ist natürlich nicht

sonderlich neu, was dennoch nicht daran hinderte, daß diese Anforderungen dem Komponisten manchmal seltsam widersprüchlich vorkamen. Wenn ich die herkömmliche formale Anlage des Instrumentalkonzerts übernahm, so geschah dies nicht aus einem vermeintlichen Bemühen um einen wie auch immer gearteten Neoklassizismus. Ich wollte lediglich ein ziemlich großangelegtes und ausgearbeitetes Werk von ca. 30minütiger Aufführungsdauer schreiben, und ich kam bald zu der Erkenntnis, daß die klassische Anlage des Instrumentalkonzerts gewisse gattungsspezifische Voraussetzungen erfüllt; zum Beispiel, daß es Kontrastwirkungen zwischen Tutti- und Solostellen geben muß, damit das Orchester zuweilen seine ganze Wucht einsetzen und der Solist vorteilhaft wiedereinsetzen kann. Darüber hinaus ist die dreiteilige Anlage nicht an sich willkürlich, ebensowenig wie mir die Verkettung des zweiten und des dritten Satzes gegen mein ursprünglichen Willen aufgedrängt wurde.

Die Arbeiten am Violinkonzert begann ich unmittelbar nach Fertigstellung des Chorwerkes *Cinqs Chanson d'Ariel* (nach Shakespeares Sturm für gemischten Chor a cappella). Dabei behielt ich – vor allem am Anfang des Werks – etwas von dessen geheimnisvoller und etwas feenartiger Atmosphäre bei; ich übernahm sogar daraus ein Motiv, das im 16. Takt durch die Hörner eingefügt wird. Obwohl auch andere Elemente von eher lyrischer, ja sogar pathetischer Natur dazwischentreten, erscheint die Figur des Ariel immer wieder in neuer Gestalt, mal geheimnisvoll entrückt wie am Ende des ersten Satzes und beim Einsatz der Violine im zweiten Satz, mal quirlig und launig wie am Anfang des Finale. Dennoch handelt es sich dabei um nichts Ausgeklügeltes: Ich fühlte mich lediglich immer noch im Bann der Reize von Prosperos Insel gefangen.»

Bradford Robinson, 2006

Aufführungsmaterial ist von Universal Edition, Wien zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars der Universal Edition, Wien.

Frank Martin

(b. Geneva, 15 September 1890 - d. Naarden, Netherlands, 21 November 1974)

Concerto for Violin and Orchestra (1950-51)

Preface

Frank Martin and Arthur Honegger are the towering figures among Swiss composers of the twentieth century. Both hailed from Francophone Switzerland, both espoused a seriousness of purposes rooted in their Calvinist surroundings, and both excelled in large-scale works for chorus and orchestra that owed much to the example of Bach. At a time when Schoenberg's dodecaphonic method was known only to a few close disciples and initiates, Martin undertook a deep study of the technique in the early 1930s and adapted it to his own compositional needs. The results were triumphantly presented in his oratorio *Le Vin herbé* on the Tristan legend (1938-41), the work which first brought him to international attention. If his fame today mainly resides in this and other large-scale vocal works, especially the oratorio *Golgotha* (1945-8), he nevertheless brought forth a large body of superior instrumental music, of which the *Petite symphonie concertante* (1945), a work commissioned and premièreed by Paul Sacher that has become perhaps his best-known piece altogether, may serve as a supreme example.

Until the end of the Second World War, Martin was an extraordinarily active figure in Geneva's musical scene, teaching rhythmic theory at the Jaques-Dalcroze Institute and composition at the Conservatory, heading his own private music school (*Technicum Moderne de Musique*), serving as president of the Swiss Association of Musicians (1942-6), and performing regularly as a pianist and a harpsichordist. Perhaps sensing a threat to his artistic integrity, he severed these ties in 1946 and moved with his Dutch wife to the Netherlands, which became his permanent home, first in Amsterdam and later, from 1956, in the nearby small town of Naarden. Thereafter, apart from a teaching engagement at the Cologne Musikhochschule (1950-57), he devoted himself entirely to the composition and, occasionally, the performance of his own music.

The Violin Concerto was written from 1950 to 1951 at the request of the Pro Helvetia Foundation and is dedicated to Paul Sacher, who conducted the première in Basle with his Basle Chamber Orchestra on 24 January 1952. The solo part was taken by Hansheinz Schneeberger, a leading Swiss violinist of his day who also gave the première performance of Bartók's First Violin Concerto in 1958. Thereafter the work was taken up by many other violinists, but was especially featured by Schneeberger and the German violinist Wolfgang Schneiderhan, who recorded it for Decca with Ernest Ansermet and the Orchestre de la Suisse-Romande and again with the composer conducting the Luxembourg Radio Symphony Orchestra (1971). Perhaps the most celebrated reading is by Joseph Szigeti with Dimitri Mitropoulos and the New York Philharmonic, issued by Candide in 1991.

For the première Martin published an introduction in which, with characteristic modesty, he praises Sacher and the Basle Chamber Orchestra above his own accomplishments (see *Mitteilungen Basler Kammerorchester* No 43, 19 January 1952). He then proceeds as follows: «I would gladly continue to enlarge on the merits of the Basle Chamber Orchestra and its conductor rather than talk about my concerto. Indeed, there is not much to say about the piece beyond what is already contained and designated in its title. In fact I used every effort within my powers to write a proper concerto in three distinct parts - Allegro, Andante, Presto. It was to be a symphonic piece, but one led and inspired by a solo instrument, while serving to place on display the idiomatic qualities of the instrument and its player. This is nothing very new, of course, but it did not prevent some of these exigencies from seeming at times strangely contradictory to the composer. If I have adopted the traditional shape of the concerto, it was not from vain solicitude for neoclassicism, whatever that might mean. It is simply that I wanted to write a quite large and elaborate work (roughly half an hour of music), and I quickly realized that the classical shape of the concerto meets certain prerequisites of the genre; for example, there must be *tutti* contrasting with solo passages in order for the orchestra to deploy its full strength at times and in order for the soloist to reenter to advantage. Similarly, the three-movement design is not in itself arbitrary, any more than the linking of the second and the third movements was imposed upon me against my original wish.

I began my Violin Concerto immediately after finishing the *Cinqs Chansons d'Ariel* (for mixed a cappella chorus after Shakespeare's *The Tempest*). It therefore retained, especially at the opening, the same mysterious and slightly elfin atmosphere; it even borrows from it a motif introduced by the horns in bar 16. Other elements of a more lyrical, even pathetic character intervene, but the figure of Ariel always reappears in fresh guise, mysteriously distant at the end of the first movement and the entrance of the violin in the second, or sprightly and whimsical as at the opening of the finale. Yet there is nothing contrived about this: I simply remained slightly enchanted by the delights of Prospero's isle.»

Bradford Robinson, 2006

For performance material please contact the publisher Universal Edition, Vienna. Reprint of a copy from the Universal Edition, Vienna.