



WARNER  
CLASSICS



**BRAHMS**  
**LIGETI**  
VIOLIN CONCERTOS

**AUGUSTIN**  
**HADELICH**

NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA  
MIGUEL HARTH-BEDOYA



Augustin Hadelich

# **JOHANNES BRAHMS** 1833–1897

## **VIOLIN CONCERTO OP.77**

- 1 I Allegro non troppo  
Cadenza: Augustin Hadelich
- 2 II Adagio
- 3 III Allegro giocoso, ma non troppo vivace – Poco più presto

# **GYÖRGY LIGETI** 1923–2006

## **VIOLIN CONCERTO (1992)**

- 4 I Praeludium: Vivacissimo luminoso
- 5 II Aria, Hoquetus, Choral: Andante con moto
- 6 III Intermezzo: Presto fluido
- 7 IV Passacaglia: Lento intenso
- 8 V Appassionato: Agitato molto  
Cadenza: Thomas Adès

**AUGUSTIN HADELICH** VIOLIN  
**NORWEGIAN RADIO ORCHESTRA** (KRINGKASTINGSORKESTRET)  
**MIGUEL HARTH-BEDOYA**



The violin concertos by Johannes Brahms and György Ligeti are pinnacles of the 19th- and 20th-century violin repertoire. Despite obvious differences in temperament and compositional style, the romantic Brahms and the recovering avant-gardist Ligeti share a lot in common. When heard in succession, the similarities and stark contrasts make each work shine in a way that it wouldn't without the other. Both Brahms and Ligeti were fascinated by Hungarian folklore, and the "Hungarian dance" of the finale of the Brahms creates a bridge to the Hungarian rhythms, scales and themes throughout the Ligeti. Both were inspired by renaissance counterpoint, shared similar ideas about the role of the soloist in a concerto, and wrote music of great depth that is intensely emotional, yet rigorously constructed. It has long been a dream of mine to bring them together on an album!

**Johannes Brahms** (1833–1897) looked primarily to Beethoven's quasi-symphonic concerto for inspiration. The solo violin is not a diva accompanied by a docile and subservient orchestra, but rather a protagonist defining its role through dialogue, struggle and dance with other voices. This is the concerto's greatest strength, but also a significant challenge: the violinist, conductor and orchestra must achieve the chemistry of great chamber musicians in order to create a convincing performance. Many violinists initially dismissed the work as written "against the violin". The Spanish virtuoso Pablo de Sarasate was angered by the beautiful oboe solo of the second movement, offended at having to "stand on the rostrum, violin in hand, and listen to the oboe in the Adagio playing the only tune in the whole work".

It is fascinating to read the correspondence between Brahms and Joseph Joachim, the violinist for whom the concerto was written. When I saw the manuscript that they sent back and forth, each revision in a different colour of ink, I felt like I was eavesdropping on their discussions and arguments! Joachim contributed many valuable suggestions to make the work more "violinistic", while Brahms held steadfastly to his own compositional vision, adapting some but not all of Joachim's ideas. Brahms did not write a cadenza, leaving space for violinists to compose their own. Joachim's excellent cadenza remains the most often played, but it's not the final word: when Brahms heard Marie Soldat (a pupil of Joachim) play the concerto with Joachim's cadenza, Brahms suggested extensive cuts!

For the first half-century after the premiere of the Brahms concerto in 1879, many great violinists from Ysaÿe to Heifetz composed their own cadenza, a tradition that unfortunately did not continue into our time. Writing a cadenza is a chance for a more personal reflection, and after many years of performing the Joachim and Kreisler cadenzas, I decided to write my own! It was an immensely interesting and humbling experience for me to compose this cadenza while attempting to stay within the parameters of Brahms's style.

The violin concerto by **György Ligeti** (1923–2006) is unquestionably written “for the violin”! Ligeti uses every possible extended technique in his five-movement concerto, from pizzicato to harmonic glissandos, from difficult double-stops to artificial harmonics, utilising the full palette of colours that the instrument can produce. Ligeti shares Brahms’s approach of creating an intense conversation between soloist and orchestra. Whereas in Brahms one hears a friendly dialogue, in Ligeti one may hear an argument, with groups of instruments forming factions that argue viciously and talk past each other. Nevertheless, this is one of Ligeti’s most consonant, lyrical works, drawing inspiration from the overtone series, medieval music, Hungarian folk music, and expressionism, and combining all of these elements with compositional techniques from his earlier avant-garde period.

When performed live, this concerto is a spectacle! The demands Ligeti makes of the orchestral players are both brilliant and ludicrously impractical: during parts of the concerto, oboe, clarinet and bassoon players exchange their instruments for ocarinas – folk instruments used for thousands of years in Asian and Mesoamerican cultures. Percussionists play on lotos flutes, while the concertmaster and principle violist play in *scordatura*, tuning their open strings to harmonics (overtones) of the bass, which sound flat. This microtonality results in intervals that are “out of tune” in the conventional sense, but are also consonant, pleasant-sounding and familiar due to their presence in the overtone series. The effect is often mirrored in the horns and trombones, who play “natural” intervals also based on the tuning of the overtone series.

The first movement opens with the violin line emerging softly from far away, playing open strings in quick alternation. The two *scordatura* instruments join in, and all three players slide up and down the overtone scale, creating a luminous, flickering texture. Suddenly, the violin (doubled by the marimba) plays a folk music scale within the fast-moving, amorphous texture. Eventually, sections of the orchestra start playing in different rhythmic meters (derived from folk music as well) – what seems at first to sound like mayhem turns out to be following a mathematical order, like a clockwork where bigger and smaller gears eventually align. A hint of sadness creeps in at the end, with the string players instructed to play descending quartertone scales *come un pianto* (“as if crying”) until the music ebbs into silence.

Melancholic and lyrical, the second movement takes its inspiration from medieval music and favours consonant harmonies. The violin begins alone, playing a mysterious chorale, and is gradually joined by orchestral voices. Eventually, an eerie ocarina chorus interrupts, like folk music from a different world and a different time. The middle section of this movement is a *hoquetus*, a medieval rhythmic pattern that reminds me of music at a renaissance fair.

The short intermezzo consists of endlessly falling scales and complex rhythms in the ensemble, while the soloist plays a lyrical, wistful theme. Eventually, the violinist is drowned out and crushed by the orchestra, “precipitously, like a cataclysm”.

The desolate fourth movement is a passacaglia – slow moving, with its sequence of chords progressing throughout. Time seems to stand still. Against this static backdrop, passionate, expressionist lines are played in the solo violin and other strings, gradually building to an emotional, painful and desperate scream.

The glimmering opening of the last movement is reminiscent of the first. The lotos flutes make a return, as well as motives from the other movements; Bartók’s influence is present in the colliding folk tunes, all leading into a frantic cadenza.

Like Brahms, Ligeti did not provide his own cadenza – the score contains a cadenza by Saschko Gawriloff, the violinist who premiered the concerto, along with an invitation to any violinist or composer to write their own. Ligeti instructs that the cadenza should be several minutes long, hectic throughout and contain melodic material from all five movements. The British composer Thomas Adès recently composed such a cadenza, and when I saw it, I couldn’t wait to play it. The Adès cadenza is crazed, unrelenting, and even more difficult than the Ligeti concerto itself! In a dream-like moment, one of the Hungarian folk tunes from the concerto returns innocently, like a distant memory, before the momentum builds again, hurling this great work rapidly to its conclusion.

**Augustin Hadelich**

Les concertos pour violon de Johannes Brahms et de György Ligeti sont des sommets du répertoire pour violon des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. En dépit de différences évidentes en termes de caractère et de style compositionnel, Brahms le romantique et Ligeti l'avant-gardiste renouant ici avec une certaine tradition présentent nombre de points communs. Écoutés l'un à la suite de l'autre, leurs similitudes et leurs saisissants contrastes font resplendir chaque œuvre comme ce ne pourrait être le cas sans l'autre. Tant Brahms que Ligeti étaient fascinés par le folklore hongrois, la « Danse hongroise » du finale du concerto de Brahms lançant une passerelle vers ces rythmes, gammes et thèmes hongrois qui sous-tendent celui de Ligeti. L'un et l'autre compositeurs furent inspirés par le contrepoint de la Renaissance, partagèrent des idées communes quant au rôle du soliste dans un concerto et écrivirent une musique d'une grande profondeur, aussi intensément émotionnelle que rigoureusement construite. J'ai longtemps rêvé de pouvoir les réunir sur un même album !

**Johannes Brahms** (1833–1897) se tourna de prime abord, comme source d'inspiration, vers le concerto quasi symphonique de Beethoven. Le violon solo n'est pas une diva accompagnée par un orchestre docile et soumis, mais plutôt un protagoniste définissant son rôle à travers le dialogue, la confrontation et la danse avec les autres voix. C'est la plus grande force du concerto de Brahms, mais aussi son défi le plus significatif : violoniste, chef et orchestre doivent réaliser cette alchimie propre aux grands musiciens chambristes afin de créer une interprétation convaincante. Nombre de violonistes commencèrent par rejeter l'œuvre, l'accusant d'être écrite « contre le violon ». Le virtuose espagnol Pablo de Sarasate s'insurgeait devant le beau thème confié au hautbois solo dans le deuxième mouvement, offensé d'avoir à « rester debout, le violon à la main, à écouter dans l'*Adagio* le hautbois chanter la seule belle mélodie de l'ouvrage tout entier. »

La lecture de la correspondance entre Brahms et Joseph Joachim, violoniste pour lequel le concerto fut écrit, est fascinante. Lorsque je vis le manuscrit qu'ils s'échangèrent avec pour chaque révision une couleur d'encre différente, j'eus le sentiment de les surprendre en train de discuter et d'argumenter ! On doit à Joachim quantité de précieuses suggestions ayant contribué à rendre l'œuvre plus « violonistique », cependant que Brahms résistait, défendant sa propre vision de compositeur tout en mettant en œuvre certaines des idées de Joachim, mais pas toutes. Brahms ne composa pas de cadence, laissant aux violonistes l'espace nécessaire pour proposer la leur. L'excellente cadence de Joachim demeure celle qui est le plus souvent jouée, sans être pour autant le mot de la fin : lorsque Brahms entendit Marie Soldat (une élève de Joachim) jouer le concerto avec cette cadence de Joachim, il suggéra d'importantes coupures !

Durant les cinquante premières années après la création, en 1879, du concerto de Brahms, nombre de grands violonistes, d'Ysaÿe à Heifetz, composèrent leur propre cadence, tradition malheureusement non perpétuée à notre époque. Écrire une cadence est pourtant l'occasion d'une réflexion plus personnelle, et après avoir joué pendant des années celles de Joachim et de Kreisler, j'ai décidé d'écrire la mienne ! Expérience immensément intéressante, composer une cadence fut pour moi une non moins grande leçon d'humilité, m'étant efforcé de m'en tenir aux paramètres du style de Brahms.

Quant au concerto de **György Ligeti** (1923–2006), il est indéniablement écrit « pour le violon » ! Dans les cinq mouvements de l'ouvrage, Ligeti recourt à toutes les techniques possibles, du pizzicato aux glissandos harmoniques, du jeu périlleux en doubles cordes aux harmoniques artificiels, utilisant l'entière palette de couleurs que l'instrument peut produire. Ligeti partage l'approche de Brahms consistant à créer un dialogue intense entre le soliste et l'orchestre. Si l'on entend chez Brahms un dialogue amical, sans doute ressent-on davantage chez Ligeti une confrontation dans laquelle des groupes d'instruments, constitués en factions, confrontent violemment leurs arguments à la manière d'un dialogue de sourds. Ce n'en est pas moins l'une des œuvres les plus consonantes et lyriques d'un Ligeti puisant son inspiration dans les séries de sons harmoniques, la musique médiévale, la musique populaire hongroise et l'expressionnisme, et combinant chacun de ces éléments avec les techniques compositionnelles de sa période avant-gardiste antérieure.

Quand on l'entend joué sur le vif, ce concerto est un spectacle ! Les exigences de Ligeti à l'égard des membres de l'orchestre sont à la fois brillantes et follement inconfortables : à certains moments, hautbois, clarinette et basson échangent leurs instruments pour des ocarinas – instruments populaires utilisés pendant des milliers d'années dans les cultures asiatiques et mésoaméricaines. Les percussionnistes jouent des flûtes lotus tandis que le premier violon et alto solo jouent en *scordatura*, leurs cordes à vide étant accordées en fonction des harmoniques naturels de la contrebasse, sonnant donc plus bas. De cette microtonalité résultent des intervalles donnant l'impression, au sens conventionnel, d'être « désaccordés », tout en se révélant tout aussi consonants, agréables à l'oreille et familiers en raison de leur positionnement dans les séries harmoniques. L'effet produit trouve souvent un écho aux cors et trombones, qui jouent des intervalles « naturels » reposant eux aussi sur l'accord des séries harmoniques.

Le premier mouvement s'ouvre sur une ligne du soliste qui doucement surgit dans le lointain, le violon jouant en une rapide alternance de ses cordes à vide. Les deux instrumentistes en *scordatura* le rejoignent, tous trois glissant sur toute la tessiture de l'échelle harmonique et créant une texture lumineuse, frémissante. Soudain le violon (doublé par le marimba) joue une gamme de musique populaire qui s'insère dans une texture rapide et informe. Les pupitres de l'orchestre finissent par se mettre à jouer sur des mètres et des rythmes différents (également dérivés de la musique populaire) – ce qui de prime abord ressemble à une pagaille sonore se révèle suivre un ordre mathématique, tel un mécanisme d'horloge dont les roues dentées, petites ou grandes, finiraient par s'aligner. Un soupçon de tristesse s'insinue à la fin, les pupitres de cordes recevant pour consigne de descendre des gammes en quarts de ton *come un pianto* (« comme une plainte ») jusqu'à ce que la musique reflue vers le silence.

Mélancolique et lyrique, le deuxième mouvement puise son inspiration dans la musique médiévale et favorise des harmonies consonantes. Le violon commence seul, entonnant un mystérieux choral, progressivement rejoint par les voix de l'orchestre. Un étrange chœur d'ocarinas fait irruption, musique populaire venue d'un autre monde et d'un autre temps. La section centrale de ce mouvement est en forme de *hoquetus*, motif rythmique médiéval qui me fait songer à la musique d'une foire de la Renaissance.

Le bref *intermezzo* consiste en gammes inlassablement descendantes et en rythmes complexes pour l'ensemble instrumental, le soliste jouant quant à lui un thème lyrique, mélancolique. Le soliste sera finalement noyé et écrasé par l'orchestre, « précipitamment, comme un cataclysme ».

Le quatrième mouvement, d'un caractère désolé, est une *passacaglia* – mouvement lent progressant tout du long sur un enchaînement d'accords. Le temps semble suspendre son cours. Sur cet arrière-plan statique, des lignes expressionnistes et passionnées se déploient au violon solo et aux autres cordes, jusqu'à ériger graduellement un cri émotionnel, douloureux et désespéré.

L'introduction scintillante du dernier mouvement est une réminiscence du premier. Les flûtes lotus sont de retour, tout comme certains motifs issus des autres mouvements ; l'influence de Bartók est présente dans le télescopage de mélodies populaires, le tout conduisant à une frénétique cadence.

À l'instar de Brahms, Ligeti n'a pas fourni sa propre cadence – la partition renferme une cadence écrite par Saschko Gawriloff, violoniste qui joua le concerto lors de sa création, assortie d'une invitation à tout violoniste ou compositeur à écrire sa propre cadence. Ligeti spécifie que celle-ci doit durer plusieurs minutes, qu'elle doit être agitée d'un bout à l'autre, son matériau mélodique devant emprunter aux cinq mouvements. Le compositeur britannique Thomas Adès a récemment composé une telle cadence – quand je l'ai vue, je n'ai eu qu'une hâte, la jouer. La cadence d'Adès est démente, implacable et encore plus difficile que le concerto de Ligeti lui-même ! Dans un moment pour ainsi dire rêvé, l'une des mélodies populaires hongroises du concerto réapparaît ingénument, tel un lointain souvenir, avant que l'emportement ne reprenne le dessus, propulsant rapidement cette grande œuvre vers sa conclusion.

**Augustin Hadelich**

Die Violinkonzerte von Johannes Brahms und György Ligeti sind Höhepunkte im Violinrepertoire des 19. und 20. Jahrhunderts. Trotz der offensichtlichen Unterschiede in Temperament und Kompositionsstil zwischen dem Romantiker Brahms und dem ehemaligen Avantgardisten Ligeti gibt es auch viele Gemeinsamkeiten. Wenn man beide Konzerte nacheinander hört, lassen die Parallelen und starken Kontraste jedes Werk in einer Weise leuchten, wie es ohne das jeweils andere nicht möglich wäre. Sowohl Brahms als auch Ligeti hatten einen starken Bezug zur ungarischen Volksmusik, und der Ungarische Tanz des Finalsatzes im Brahms-Konzert bildet eine Brücke zu den ungarischen Rhythmen, Skalen und Themen im Ligeti-Konzert. Beide Komponisten waren vom Kontrapunkt der Renaissance und des Barock inspiriert, teilten ähnliche Vorstellungen über die Rolle des Solisten im Violinkonzert und schrieben Musik von großer Tiefe, die zwar hochemotional, aber immer streng aufgebaut ist. Ich träume schon seit Jahren davon, beide Werke zusammen aufzunehmen!

**Johannes Brahms** (1833–1897) ließ sich in erster Linie von Beethovens quasi-symphonischen Violinkonzert inspirieren. Die Violine ist keine Diva, die von einem fügsamen und untergeordneten Orchester begleitet wird, sondern eine Protagonistin, die ihre Rolle im Dialog, in der Auseinandersetzung und im Tanz mit anderen Stimmen definiert. Dies ist eine Stärke des Brahms-Konzertes, aber auch eine Herausforderung: Geiger, Dirigent und Orchester müssen wie Kammermusiker miteinander kommunizieren, damit eine überzeugende Interpretation entstehen kann. Viele Geiger lehnten das Werk anfangs ab, weil es „gegen die Violine“ geschrieben sei. Der spanische Virtuose Pablo de Sarasate erzürnte sich über das schöne Oboensolo im zweiten Satz und empfand es sogar als Kränkung, „auf dem Podium zu stehen und mit der Geige in der Hand zuhören zu müssen, wie im Adagio die Oboe die einzige Melodie des ganzen Stückes spielt“.

Es ist faszinierend, den Briefwechsel zwischen Brahms und dem Geiger Joseph Joachim, für den das Konzert geschrieben wurde, zu lesen. Als ich das Manuskript sah, das sie einander hin- und herschickten, mit jeder Revision in einer anderen Tintenfarbe, kam es mir fast so vor, als würde ich den beiden bei ihren Diskussionen über das Stück lauschen! Joachim steuerte viele wertvolle Anregungen bei, um das Werk „geigerischer“ zu machen, während Brahms an seiner kompositorischen Vorstellung festhielt und zwar viele, aber bei weitem nicht alle Ideen Joachims übernahm. Brahms komponierte keine Kadenz für sein Violinkonzert und überließ es den Geigern, ihre eigenen zu schreiben. Joachims hervorragende Kadenz wird bis heute am häufigsten gespielt, muss aber nicht unbedingt als das letzte Wort gelten: Als eine Schülerin von Joachim namens Marie Soldat einige Jahre später Brahms sein Konzert vorspielte, empfahl er sogar umfangreiche Kürzungen an Joachims Kadenz!

In den ersten 50 Jahren nach der Uraufführung des Brahms-Konzertes im Jahre 1879 komponierten fast alle großen Geiger von Ysaÿe bis Heifetz ihre eigenen Kadenzen, doch leider hat sich diese Tradition nicht bis in unsere Zeit fortgesetzt. Nachdem ich viele Jahre lang die Kadenzen von Joachim und Kreisler gespielt hatte, fasste ich den Entschluss und den Mut, meine eigene zu schreiben! Das Schreiben einer Kadenz ist eine Gelegenheit für eine besonders persönliche und intensive Auseinandersetzung mit dem Material. Es war eine enorm interessante und respektinflößende Erfahrung für mich, diese Kadenz zu komponieren, wobei ich natürlich versuchte, innerhalb der Parameter von Brahms' Stil zu bleiben.

Das Violinkonzert von **György Ligeti** (1923–2006) ist zweifellos „für die Violine“ geschrieben! Ligeti verwendet in seinem fünfsätzigen Konzert jede erdenkliche erweiterte Technik, von Pizzikato bis zu Flageolet-Glissandi, von schwierigen Doppelgriffen bis zu künstlichen Flageoletts, und nutzt die gesamte Palette von Farben, die das Instrument erzeugen kann. Auch bei Ligeti befindet sich die Geige oft im Dialog mit dem Orchester – während es bei Brahms aber eher nach einem freundlichen Gespräch klingt, hört man bei Ligeti oft Gruppen von Instrumenten, die streitsüchtig argumentieren und aneinander vorbeireden. Dennoch ist dies eines seiner konsonantesten, lyrischesten Werke, das Elemente wie die Obertonreihe, mittelalterliche Musik, ungarische Volksmusik und Expressionismus mit Kompositionstechniken aus Ligetis früherer, avantgardistischer Phase verbindet.

Im Konzertsaal entfaltet sich Ligetis Violinkonzert als Spektakel! Ligeti stellt geniale, aber auch äußerst unpraktische Anforderungen an die Orchestermusiker: Der Oboist, der Fagottist und die Klarinetten spielen während Teilen des Konzerts auf Okarinas – Volksmusikinstrumenten, die schon vor Jahrtausenden in asiatischen und mesoamerikanischen Kulturen gespielt wurden. Schlagzeuger greifen zu Lotusflöten, während Konzertmeister und Solobratschist das ganze Stück *scordatura* spielen, indem sie ihre leeren Saiten zu Flageoletts (Obertönen) des Kontrabasses stimmen, welche tief klingen. Diese Mikrotonalität führt zu Intervallen, die zwar im konventionellen Sinne „verstimmt“ sind, sich aber konsonant, angenehm und vertraut anhören, weil sie in der Obertonreihe enthalten sind. Hörner und Posaunen spiegeln diesen Effekt wieder, indem sie „natürliche“, ebenfalls auf der Obertonreihe basierende Intervalle spielen.

Das Konzert beginnt mit der Solovioline, die leise, wie aus der Ferne schnell wechselnde leere Saiten spielt. Die beiden Scordatura-Instrumente kommen hinzu, und alle drei Spieler gleiten bald in Flageoletts die Obertonskala auf und ab, wodurch eine leuchtende, flimmernde Textur erzeugt wird. Plötzlich beginnt die Violine (zusammen mit der Marimba) eine exotische und markante Volksmusikskala innerhalb der rasch bewegten amorphen Textur. Danach beginnen Teile des Orchesters in verschiedenen rhythmischen (ebenfalls aus der Volksmusik abgeleiteten) Metren zu spielen; was zuerst chaotisch zu klingen scheint, gleicht einem Uhrwerk, bei dem mit mathematischer Präzision größere und kleinere Zahnräder schließlich zusammentreffen. Ein Hauch von Traurigkeit schleicht sich am Schluss ein, wenn die Streicher absteigende Vierteltonskalen *come un pianto* („wie weinend“) spielen, bis die Musik wieder still verebbt.

Der melancholische und lyrische zweite Satz ist von mittelalterlicher Musik inspiriert und bevorzugt konsonante Intervalle und Harmonien. Die Violine spielt einen geheimnisvollen Choral, dem sich andere Orchesterstimmen anschließen, bis er von einem etwas unheimlichen Okarina-Chor unterbrochen wird, wie Volksmusik aus einer verlorenen Welt und Zeit. Der Mittelteil dieses Satzes ist ein Hoquetus, eine rhythmische Struktur aus dem 13. Jahrhundert, die mich an Mittelalterfeste denken lässt.

Das kurze Intermezzo besteht aus unendlich fallenden Skalen und komplexen Rhythmen im Ensemble, während der Solist darüber ein lyrisches, wehmütiges Thema spielt, bis er schließlich vom Orchester übertönt und erdrückt wird – *precipitoso, come un cataclisma* („überstürzt, wie eine Katastrophe“)!

Der desolate vierte Satz ist eine Passacaglia über eine langsame Akkordfolge. Die Zeit scheint stillzustehen. Vor diesem statischen Hintergrund spielen Solovioline und die anderen Streicher leidenschaftliche, expressionistische Linien, die sich allmählich zu einem emotionalen, schmerzvollen und verzweifelten Schrei aufbauen.

Der flimmernde Beginn des letzten Satzes erinnert an den ersten. Die Lotusflöten kehren zurück, ebenso Themen aus den anderen Sätzen, und man hört deutlich den Einfluss Bartóks in den aufeinanderprallenden Volksweisen. Schließlich steigert sich alles zu einer wilden Kadenz.

Wie Brahms schrieb Ligeti keine eigene Kadenz – die Partitur enthält eine Kadenz von Saschko Gawriloff, dem Geiger der Uraufführung; die Partitur enthält zudem eine Einladung an alle Geiger oder Komponisten, ihre eigene Kadenz zu schreiben. Laut Ligetis Anweisung soll die Kadenz mehrere Minuten lang und durchweg hektisch sein und melodisches Material aus allen fünf Sätzen enthalten. Der britische Komponist Thomas Adès schrieb kürzlich eine solche Kadenz, und ich wusste sofort, dass ich sie auf dieser Aufnahme spielen wollte. Die Kadenz von Adès ist wahnwitzig, unerbittlich und sogar noch schwieriger als das Ligeti-Konzert selbst! Wie in einer Traumszene kehrt ein unschuldiges ungarisches Volkslied aus dem fünften Satz als ferne Erinnerung wieder, bevor sich die Kadenz wieder beschleunigt und regelrecht vorwärts schleudert, und dieses einzigartige Konzert zu Ende bringt.

**Augustin Hadelich**



Miguel Harth-Bedoya



Recorded: 30.V.–2.VI.2017 (Brahms) & 3–7.IX.2018 (Ligeti), NRK Radio Concert Hall, Oslo

Producer & Editor: Simon Kiln

Recording Engineers: Thomas Wolden (Brahms); Arne Akselberg (Ligeti)

Technical Engineer: Øystein Nordengen

Konzert für Violine und Orchester by György Ligeti and Adès cadenza  
performed with kind permission of SCHOTT Music, Mainz, Germany

Translations: Michel Roubinet (Français); Christiane Frobenius (Deutsch)

Cover art by Patrick Long ([www.patricklong.net](http://www.patricklong.net))

Photography: © Suxiao Yang; except p.11 © Michal Novak

With special thanks to Sam Ersan

© 2019 NRK under exclusive licence to Parlophone Records Limited

© 2019 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company  
[augustinhadelich.com](http://augustinhadelich.com) · [miguelharth-bedoya.com](http://miguelharth-bedoya.com)

