

A black and white photograph of a man in a military uniform, including a peaked cap and puttees, sitting on a wooden chair in a trench. He is playing a cello. The background shows a stone building and trees.

THE CELLO IN WARTIME
DEBUSSY • BRIDGE • FAURÉ • WEBERN

**and pieces played on a
TRENCH CELLO**

**STEVEN ISSERLIS
CONNIE SHIH**

DEBUSSY, CLAUDE (1862–1918)

SONATA FOR CELLO AND PIANO, L. 144 (1915)

10'32

1 I. Prologue. *Lent, sostenuto e molto risoluto*

4'07

2 II. Serenade. *Modérément animé*

2'59

3 III. Finale. *Animé, léger et nerveux*

3'22

BRIDGE, FRANK (1879–1941)

SONATA FOR CELLO AND PIANO, H. 125 (1913–17) (Winthrop Rogers)

23'08

4 I. *Allegro ben moderato*

10'35

5 II. *Adagio non troppo – Molto allegro agitato – Tempo I*

12'26

FAURÉ, GABRIEL (1845–1924)

SONATA NO. 1 IN D MINOR FOR CELLO AND PIANO, Op. 109 (1917) 18'34

6 I. *Allegro*

5'27

7 II. *Andante*

7'05

8 III. Final. *Allegro comodo*

5'58

WEBERN, ANTON (1883–1945)

DREI KLEINE STÜCKE, Op. 11 (1914) (Universal Edition)

2'53

9 I. *Mäßige achtel*

1'01

10 II. *Sehr bewegt*

0'19

11 III. *Äußerst ruhig*

1'29

SAINT-SAËNS, CAMILLE (1835–1921)

12 THE SWAN from *The Carnival of the Animals* (1886) 3'35

PARRY, CHARLES HUBERT HASTINGS (1848–1918)

13 JERUSALEM (1916) 2'19

NOVELLO, IVOR (1893–1951)

14 KEEP THE HOME-FIRES BURNING (1914) 2'02

TRADITIONAL

15 GOD SAVE THE KING 0'50

TT: 65'38

STEVEN ISSERLIS *cello* [tracks 1–11] & *trench cello* [tracks 12–15]

CONNIE SHIH *piano*

INSTRUMENTARIUM:

Cello: The 'Marquis de Corberon' Stradivarius of 1726, on kind loan to Steven Isserlis from the Royal Academy of Music, London

Trench cello W. E. Hill and Sons, c. 1900

Grand piano: Steinway D

War has an infinite, and frequently polarised, variety of effects on composers. Some feel impelled to depict its horrors in their music; some, on the contrary, escape into an idyllic world in order to block out the grim events surrounding them. Many, of course, embrace both extremes in different works – or even within the same work. No surprise, then, that the pieces on this disc explore and inhabit such a breadth of emotions, languages and atmospheres.

Claude Debussy's Cello Sonata of 1915, the first in a projected set of six 'sonates pour divers instruments' (of which only three would be completed) has been the subject of much dispute ever since its inception. Debussy, instinctively opposed to Germanic values – an attitude considerably hardened by the conflict – insisted on being described on the sonata's title page as 'musicien français'; and the love of French culture implied in that inscription informs the nature of this unique work. The sonata owes much of its inspiration to the French baroque music that Debussy so admired, the opening flourish (which reappears throughout the work in myriad forms) reminiscent of a keyboard work by Rameau or Couperin. Does the sonata also pay homage to the ancient Italian *commedia dell'arte* world of theatre, and its sad clown Pierrot? A cellist who played through the sonata with Debussy in 1916, Louis Rosoor, seems to have thought so, and apparently distributed a programme sheet telling the 'story' of the sonata, featuring Pierrot, at his subsequent performances of the work – much to the annoyance of Debussy (who took firmly against him). Another interesting theory that has emerged quite recently is that throughout the sonata Debussy embeds hidden quotations from the Lutheran chorale *Ein feste Burg*, the theme of which is written out quite clearly, in Debussy's hand, above the second movement in one of the two surviving manuscripts. He had already quoted this chorale (unhidden) in the middle movement of his two-piano suite *En blanc et noir*, also composed in 1915; inscribed above the score of that movement is a quotation from Francois Villon's poem *Ballade contre les ennemis*

de la France. Some writers have now traced the contours of the chorale melody within much of the cello sonata's material, set against – so these writers claim – fragments of the *Marseillaise* (also hinted at in *En blanc et noir*). This would make an interesting hidden programme for the work: German nationalism set against French resistance. I cannot say that I am quite convinced, personally; but who knows?

The sonata's opening movement, the Prologue (a theatrical title in itself), certainly begins heroically; but rhetorical grandeur soon melts into sighs, however, with the arrival of the lovelorn second theme (□, 0'44). Thereafter these two opposing spirits alternate throughout the movement, at times straying into a trance-like realm. The Serenade opens with dark, furtive footsteps – what could the serenader possibly have in mind? I dread to think... Pleading, lithesome, insistent – he seems to leave no stone unturned in his quest for success. The main theme of the finale, which follows without a break, seems celebratory, possibly suggesting that the aim of the Serenade has been achieved (!); by the end, however, the tone has changed into one of unmistakable tragedy. Is there a moral tale lurking here? Perhaps... and perhaps not. At any rate, what is beyond dispute is that this work is a masterly example of the style of late Debussy, affording us a glimpse (in the words of Benjamin Britten) into Debussy's 'personal world of gaiety, sensitivity, mystery, and irony'.

If the style of Debussy's sonata is a long way from that of his sensuous early works (he himself described the next sonata in the series as 'the music of a Debussy I no longer know'), part of the fascination of **Frank Bridge's** Cello Sonata lies in the transformation of spirit and language that takes place within the sonata itself. The first movement, begun in 1913 and probably completed before the outbreak of war, is full of expansive melodies and ecstatic lyricism; structured in an arch-shaped version of sonata form (i.e. the closing theme, rather than the first, heralding

the arrival of the recapitulation – [4], 8'19), it could stand on its own as a characteristically English blend of idyll and drama. From the opening notes of the second movement, however, we are in different territory entirely. This is a world of dreams, sometimes of nightmares, the occasional fragment of a childhood nursery-rhyme surfacing like a haunted memory. Bridge, a lifelong pacifist, was devastated by the horrors unfolding around the world. Unable to sleep, he would pace the streets of London in the middle of the night; it was apparently during those nocturnal wanderings that the ideas for this movement, which took several years to complete, started to take shape. Both movements contain distinct elements of the Phantasies so beloved by Bridge's patron, the musical philanthropist Walter Willson Cobbett; but it is only in the second movement that fantasy develops into phantasmagoria. Tonality becomes indistinct; a martial scherzo-like section (from [5], 4'52) peters out into futility, suggesting soldiers disappearing into the void. Only in the final coda are the two movements truly linked, by the return of the first movement's first subject, which draws us inexorably towards the climactic finish; the work concludes in D major – but one can hardly call it a joyous ending.

In a letter to his wife dating from September 1917, the 72-year-old **Gabriel Fauré** announced the completion of his Second Violin Sonata and First Cello Sonata, adding: 'Among modern cello sonatas, whether French or foreign, there's only one that counts, and that's by Saint-Saëns – one of his best works, too'. (It is unclear, incidentally, to which of the Saint-Saëns sonatas he is referring. The first, composed back in 1872, was probably known as 'the' Saint-Saëns cello sonata; but the more substantial Second Sonata, dating from 1905, was far more 'modern', in terms of both chronology and conception.) Debussy, had he read those words, might have choked on his *café crème*; but alas – Fauré and Debussy, while not enemies, never seem really to have understood one another. Composers often seem inexplicably to miss the point of other composers...

Fauré's First Sonata is astonishingly youthful and bold, while at the same time clearly a product of his later, outwardly more austere style. The works of his old age have sometimes been described as complicated; but there is in fact a profound simplicity to this music that becomes more apparent the more deeply one gets to know it. The first movement presents just two main ideas. The dramatic first theme, jagged and almost aggressive, is seemingly related to a motif depicting the anger of Ulysses, appearing in the orchestral prelude to the third act of Fauré's only opera, *Pénélope*; this motif is in turn derived from his earlier, unpublished D minor symphony. In complete contrast, the lyrical writing which we more generally associate with Fauré emerges in the tenderly soaring second subject (♭, 0'50); there seem to be ghosts here too, though – or at least a sense of absence. The slow movement, gentle and pure, is more obviously reminiscent of the younger Fauré, with strong echoes of the Requiem. The finale, full of sunshine, reveals Fauré at his most inimitably genial and insouciant. (Incidentally, the unfeasibly slow metronome mark – crotchet = 80 – over this movement has caused some confusion among performers. My feeling is that it is simply a mistake. There is no metronome mark in the manuscript; perhaps someone at the publishers decided at the last moment that there should be one, and – possibly taking as a model Fauré's previous piece for cello, the Serenade, Op. 98, which is also marked crotchet = 80 – decided that this marking looked suitably *comodo*?)

Crossing to the other side of the conflict (albeit very briefly) we present the extraordinary set of *Drei kleine Stücke*, Op. 11, by the Viennese composer **Anton Webern**. Webern, like his mentor Schoenberg, had played the cello in his youth; but it was a request from his father, who was fond of the instrument, that in 1914 prompted Webern to turn to the cello for the first time since his youthful Two Pieces of 1899. At first, following the advice of Schoenberg, who wanted him to try larger forms, Webern embarked on a sonata. Soon, however, he abandoned the sonata,

which was to remain unfinished, and created instead these aptly-titled ‘little’ pieces – consisting of, respectively, 9, 13 and 10 bars and lasting rather less than three minutes in total. Webern felt impelled to apologise to Schoenberg: ‘I beg you not to be indignant that it has again become something so short’. But how much these pieces say within their miniature proportions – what a quantity of information is conveyed in each note! The poetic opening piece seems to inhabit a region delicately balanced between hope and regret, while the fierce middle movement, in extreme and startling contrast, explodes in a burst of anger. The final piece, inward-looking and meditative, the dynamic only very briefly rising above *pp*, fades away into meaningful silence, as if posing an eternal, unanswerable question – or gazing into the heart of an enigmatic vision. Some commentators have claimed that these pieces, completed just before the outbreak of hostilities, are the first to make use of the twelve-tone system. Perhaps that is true; but more important for me is the expressive content, the deep significance Webern imparts to each gesture. Having worked for so many years with the composer György Kurtág, whose works also combine, in their very different way, a comparable emotional density with textural fragility, I find this music ever more beautiful. Somehow Webern’s three pieces – particularly the last – seem to illustrate an image conjured up by another Viennese cultural icon, the author Stefan Zweig. Recalling the atmosphere of that period just before the world erupted, Zweig wrote: ‘We thought we saw a new dawning. But in reality it was the glare of the approaching world conflagration.’

Finally, before I hand over to my friend, that doyen of string instrument experts the world over, Charles Beare, for a brief description of the history of the ‘trench cello’, a few words about that magical box. Charles told me of its existence a few years ago. Fascinated by the story, I begged to be introduced; and when I was, immediately fell in love with its shy, soft tone. I subsequently played it in public a few times, even taking part in a Remembrance service at Westminster Abbey, before

the idea came to me to record a few tracks on it for this disc. The question then arose – what to record? I decided upon a few pieces that I imagine Harold Triggs might just possibly have played in the trenches: a popular classic, a popular song of the time, a hymn and an anthem. Of course, he would not have had a grand piano at his disposal (although there *were* some pianos in the trenches); but Connie, as smitten as I was with the cello, played with such amazing delicacy that somehow the sound of her towering shiny aristocrat of a piano matched with the ethereal voice of our beloved little wooden friend...

© *Steven Isserlis 2017*

An Account of the First World War ‘Trench Cello’ of Harold Triggs

Harold Triggs was born in 1886 in Eastbourne. A keen amateur cellist, he joined the Oxford and Cambridge Musical Club in 1906, and was a valued member for about 50 years. Early in the War Harold enlisted in the Royal Sussex Regiment, and in October 1915 was promoted to the rank of Temporary Second Lieutenant. At some point he acquired a ‘holiday cello’ of a type made by W.E. Hill and Sons around 1900, and it was this instrument that he took to France, where a number of young French players had already taken up the idea of playing in the trenches.

The look of Harold Triggs’s cello when seen from the side is more or less normal except for the lack of arching, but from the front or back it is rectangular, as an ammunition box would be. The neck is secured to the body with a normal mortise joint before being fixed to the button at the top of the back with a brass bolt. After that it is simple; the fingerboard slides into place on the neck and the top nut is added, as are the endpin holder, the tailpiece, the bridge and the strings.

When the instrument is to travel, the bolt that holds the neck in place is removed and the back slides out so that all the fittings can be placed within the box, including

the bow in its special slot. The back is then re-attached and everything is ready to go. Re-assembling the instrument for playing takes about four minutes.



Photo: © Beare Violins Ltd

On 21st September 1918, Harold Triggs was taken prisoner following a failed attack on the German trenches. He was repatriated after the War ended and was reunited with his cello many years later. On the inside of the back of the instrument is an inscription written in 1962 by the well-known war poet Edmund Blunden who, like Triggs, was an officer in the Royal Sussex Regiment. It was obviously written when the two met again forty-five years later, and Blunden is recalling the

cello and their time together at Ypres. The insignia of the Royal Sussex Regiment can be seen on the outside of the cello. Harold Triggs visited the Beare firm in 1962 or the following year and invited me to make an offer for his cello, which I did. He died on 9th September 1964 at the Radcliffe Infirmary in Oxford, since when the cello has remained with us.

*Shortened from a text researched and written by
Charles Beare, Peter Beare and Katharine Oakeshott.
Copyright reserved*

Acclaimed worldwide for his technique and musicianship, the British cellist **Steven Isserlis** enjoys a distinguished career as a soloist, chamber musician, educator, author and broadcaster. He appears with the world's leading orchestras and conductors, and as a chamber musician he has curated concert series for many prestigious venues, including the Wigmore Hall, New York's 92nd Street Y and the Salzburg Festival. Unusually, he directs chamber orchestras from the cello in classical programmes.

He has a strong interest in historical performance, working with many period-instrument orchestras. He is also a keen exponent of contemporary music and has premièred many new works, including John Tavener's *The Protecting Veil*, Thomas Adès's *Lieux retrouvés* and two works for solo cello by György Kurtág. His award-winning discography includes almost the entire standard repertoire for cello, along with many unusual works from the past three centuries.

Since 1997, Steven Isserlis has been artistic director of the International Musicians Seminar at Prussia Cove, Cornwall. He also enjoys playing for children, and has created three musical stories, with the composer Anne Dudley. His two books for children, published by Faber's, have been translated into many languages; more

recently, he has published a handbook for aspiring performers and music-lovers, based on Schumann's famous *Advice for Young Musicians*.

The recipient of many awards, his honours include a CBE in recognition of his services to music, the Schumann Prize of the City of Zwickau, the Piatigorsky Prize (USA), the Glashütte Original Music Festival Award (Germany), the Wigmore Hall Gold Medal and Walter Willson Cobbett Medal for Services to Chamber Music (UK).

The pianist **Connie Shih** is widely regarded as one of Canada's most outstanding artists. At the age of five she began her studies with Lorraine Ambrose in Vancouver, and when she was nine she made her orchestral début with the Seattle Symphony Orchestra in Mendelssohn's First Piano Concerto. The youngest-ever protégé of György Sebők at Indiana University, she continued her studies at the Curtis Institute in Philadelphia with Claude Frank.

As soloist Connie Shih has appeared extensively with orchestras throughout Canada, the USA, and Europe. In a solo recital setting, she has made numerous appearances in Canada, the USA, Japan, and China and across Europe. She has given chamber music performances at prestigious venues and festivals including the Wigmore and Carnegie Halls, Bath Music Festival, Aldeburgh, Cheltenham and Kronberg Festivals. She appears regularly with Steven Isserlis, and with other renowned musicians such as Maxim Vengerov, Tabea Zimmermann and Isabelle Faust. Connie Shih's performances are frequently broadcast via television and radio on CBC (Canada), BBC (UK), SWR, NDR, and WDR (Germany) as well as on other television and radio stations in North America and Europe. She is on the faculty at the Casalmaggiore Festival in Italy.

A black and white portrait of a woman with dark, wavy hair, wearing a strapless black top. She is looking slightly to her right with a gentle smile. Her arms are crossed in front of her. The background is a soft-focus outdoor scene with trees and a bright area on the right.

CONNIE SHIH

Photo: © Bo Huang

Der Krieg hat die unterschiedlichsten – und häufig gegensätzliche – Auswirkungen auf Komponisten. Manche sehen sich gezwungen, seine Schrecken in ihrer Musik darzustellen; andere dagegen flüchten in Idyllen, um die grauenvollen Ereignisse, die sie umgeben, abzuwehren. Natürlich folgen viele in ihren Werken mal dem einen, mal dem anderen Extrem – manchmal auch in ein und demselben Werk. Kein Wunder also, dass die hier versammelten Stücke ein derart breites Spektrum an Emotionen, Sprachen und Stimmungen erkunden und vertreten.

Claude Debussys Cellosonate aus dem Jahr 1915 – die erste einer geplanten Reihe von sechs „sonates pour divers instruments“, von denen nur drei fertiggestellt werden sollten – ist seit Anbeginn Gegenstand von Auseinandersetzungen. Debussy, der deutschen Werten gegenüber eine instinktive Abneigung hegte – eine Haltung, die sich durch den Krieg erheblich verhärtete – bestand darauf, auf der Titelseite der Sonate als „musicien français“ bezeichnet zu werden, und die Liebe zur französischen Kultur, die diese Worte implizieren, prägt den Charakter dieses einzigartigen Werks. Die Sonate verdankt ihre Inspiration vor allem der französischen Barockmusik, die Debussy so bewunderte; das Eröffnungsmotiv, das im Verlauf des gesamten Werks in unzähligen Gestalten wiederkehrt, lässt an die Cembalostücke eines Rameau oder Couperin denken. Erweist die Sonate auch der alten italienischen *Commedia dell'arte* mit ihrem traurigen Possenreißer Pierrot Reverenz? Der Cellist Louis Rosoor, der die Sonate im Jahr 1916 mit Debussy durchspielte, scheint dies jedenfalls gedacht zu haben, brachte er doch bei seinen späteren Aufführungen eine Programmnotiz in Umlauf, die die „Geschichte“ der Sonate samt Pierrot erzählte – sehr zum Verdross Debussys (der deutlich gegen ihn Stellung bezog). Eine weitere interessante Theorie aus jüngerer Zeit besagt, dass Debussy in der Sonate immer wieder Zitate aus dem lutherischen Choral *Ein feste Burg* verborgen hat, dessen Thema er in einem der beiden überlieferten Manuskripte über

dem zweiten Satz vollständig ausgeschrieben hat. Denselben Choral hatte er bereits, unverkennbar, im Mittelsatz seiner ebenfalls 1915 komponierten Suite *En blanc et noir* für zwei Klaviere zitiert; dem Satz ist in der Partitur ein Zitat aus François Villons Gedicht *Ballade contre les ennemis de la France* (*Ballade gegen die Feinde Frankreichs*) vorangestellt. Einige Autoren haben die Konturen der Chormelodie in einem Großteil der Cellosonate aufgespürt, wo sie Fragmenten der (ebenfalls in *En blanc et noir* anklingenden) *Marseillaise* gegenübergestellt sei. Dies ergäbe ein interessantes geheimes Programm für das Werk: deutscher Nationalismus gegen französischen Widerstand. Ich für meinen Teil kann nicht unbedingt sagen, dass ich davon überzeugt bin – doch wer weiß?

Der Eröffnungssatz der Sonate, ein Prolog (so der dem Theater entlehnte Titel), beginnt zwar heroisch, doch löst sich sein rhetorischer Glanz mit dem Eintritt des liebeskranken zweiten Themas (□, 0'44) bald schon in Seufzer auf. Im weiteren Verlauf des Satzes wechseln diese beiden gegensätzlichen Temperamente einander ab und geraten dabei mitunter in tranceähnliche Gefilde. Die Serenade beginnt mit dunklen, verstohlenen Schritten – was könnte der abendliche Musiker im Schilde führen? Ich wage nicht, es mir auszumalen ... Flehentlich, geschmeidig, beharrlich – nichts ist bei der Umsetzung seiner Absichten vor ihm sicher. Das Hauptthema des ohne Pause folgenden Finales wirkt feierlich, was vermuten lässt, dass die Serenade ihr Ziel erreicht hat; am Ende aber hat sich der Tonfall unmissverständlich in den einer Tragödie verwandelt. Steckt eine Moral der Geschichte dahinter? Vielleicht ... vielleicht auch nicht. Unbestritten ist auf jeden Fall, dass dieses Werk ein meisterlicher Vertreter von Debussys Spätstil ist und uns einen Blick in seine (mit den Worten Benjamin Brittnens) „private Welt von Heiterkeit, Sensibilität, Geheimnissen und Ironie“ gewährt.

So wie sich der Stil von Debussys Sonate weit von dem seiner sinnlichen Frühwerke entfernt (er selber beschrieb die nächste Sonate in dieser Reihe als „die

Musik eines Debussy, den ich nicht mehr kenne“), so beruht die Faszination der Cellosonate von **Frank Bridge** unter anderem auf dem Stimmungswechsel, der innerhalb der Sonate selber stattfindet. Der erste Satz, 1913 begonnen und wahrscheinlich vor dem Ausbruch des Krieges abgeschlossen, ist voll schweifender Melodik und ekstatischer Lyrik. In formaler Hinsicht handelt es sich um eine bogenförmige Version der Sonatenhauptsatzform (nicht das erste, sondern das Schluss-thema verkündet den Eintritt der Reprise – ab ca. [4], 8'19), die als eine charakteristisch englische Mischung aus Idylle und Drama für sich stehen könnte. Mit den ersten Tönen des zweiten Satzes betreten wir jedoch ein ganz anderes Gebiet: Dies ist eine Welt der Träume – und mitunter der Alpträume –, in der gelegentliche Fragmente eines Abzählreims aus Kindheitstagen wie verwunschene Erinnerungen auftauchen. Niedergeschmettert von den Schrecken, die die Welt heimsuchten, lief Bridge, der zeitlebens Pazifist war, mitten in der Nacht durch die Straßen von London, unfähig zu schlafen; anscheinend nahmen die Ideen zu diesem Satz, dessen Fertigstellung mehrere Jahre in Anspruch nahm, hier Gestalt an. Beide Sätze enthalten verschiedene Elemente jener Phantasien, die Bridges Förderer, der musikliebende Philanthrop Walter Willson Cobbett, so schätzte; im zweiten Satz aber wird die Phantasie zur Phantasmagorie: Die Tonalität wird diffus; ein kriegereischer Scherzo-Abschnitt (ab [5], 4'52) verhallt ziellos – Soldaten, die im Nichts verschwinden. Nur in der Coda sind die beiden Sätze wirklich verknüpft, indem das erste Thema des ersten Satzes wiederkehrt, das uns unaufhaltsam zum finalen Höhepunkts drängt; das Werk schließt in D-Dur – man wird dies aber kaum ein fröhliches Ende nennen wollen.

In einem Brief an seine Frau aus dem September 1917 kündigte der 72-jährige **Gabriel Fauré** die Vollendung seiner Violinsonate Nr. 2 und der Cellosonate Nr. 1 an und fügte hinzu: „Unter den modernen Cellosonaten, ob französisch oder ausländisch, gibt es nur eine einzige, die zählt, und die stammt von Saint-Saëns – sie

ist zugleich eines seiner besten Werke“. (Es ist freilich unklar, auf welche von Saint-Saëns' Sonaten Fauré sich bezieht: Als „die“ Cellosonate von Saint-Saëns galt wahrscheinlich die bereits 1872 komponierte erste Sonate, während die substantiellere zweite Sonate aus dem Jahr 1905 sowohl chronologisch wie konzeptionell weitaus „moderner“ war.) Hätte Debussy diese Worte gelesen, so hätte er sich vielleicht an seinem *Café crème* verschluckt; auch wenn sie keine Feinde waren, scheinen sich Fauré und Debussy höchst bedauerlicherweise nie wirklich verstanden zu haben. Der Blick von Komponisten scheint, wenn es um die gegenseitige Einschätzung geht, auf unerklärliche Weise getrübt ...

Faurés Sonate Nr. 1 ist erstaunlich jugendlich und kühn, zugleich aber eindeutig ein Vertreter seines äußerlich strengeren Spätstils. Die Werke, die er in hohem Alter komponierte, wurden manchmal als kompliziert beschrieben; tatsächlich aber zeichnet diese Musik eine große Einfachheit aus, die umso deutlicher zutage tritt, je näher man sie kennenlernt. Der erste Satz stellt nur zwei thematische Hauptgedanken vor: Das dramatische erste Thema, schroff und beinahe aggressiv, ist scheinbar mit einem Motiv verknüpft, das den Zorn des Odysseus darstellt und im Orchestervorspiel zum 3. Akt von Faurés einziger Oper *Pénélope* erscheint; dieses Motiv wiederum geht auf seine frühe, unveröffentlichte d-moll-Symphonie zurück. In vollkommenem Gegensatz steht das zärtlich ansteigende zweite Thema (♩, 0'50), das jenen lyrischen Stil verkörpert, den wir üblicherweise mit Fauré verbinden; ein Gefühl von Abwesenheit deutet indes auch hier auf mögliche Gespenster. Der langsame Satz, sanft und rein, erinnert mit seinen deutlichen Anklängen an das Requiem an den jüngeren Fauré. Das Finale ist voller Sonnenschein und zeigt Fauré auf unnachahmliche Weise von seiner lebenswürdigsten und unbekümmertsten Seite. (Übrigens hat die unausführbar langsame Metronomangabe – Viertel = 80 – zu diesem Satz unter den Musikern einige Verwirrung hervorgerufen. Ich glaube, dass es sich schlicht und einfach um einen Fehler handelt.

Im Manuskript findet sich keine Metronomangabe; vielleicht meinte man im Verlag kurz vor der Drucklegung eine solche ergänzen zu müssen. Und so hat man sich möglicherweise Faurés vorherige Cellokomposition zum Vorbild genommen, die Serenade op. 98 (die ebenfalls Viertel = 80 hat), und entschieden, dass diese Angabe hinreichend *comodo* sei!)

Wir wechseln, wenngleich nur für kurze Zeit, auf die die andere Seite des Konflikts und zu den außerordentlichen Drei kleinen Stücken op. 11 des Wiener Komponisten **Anton Webern**. Wie sein Mentor Schönberg spielte auch Webern in seiner Jugend Cello; doch es war eine Bitte seines Vaters, der das Instrument liebte, die Webern 1914 dazu veranlasste, sich zum ersten Mal seit seinen jugendlichen Zwei Stücken von 1899 wieder dem Cello zuzuwenden. Schönbergs Ratschlag folgend, sich an größeren Formen zu versuchen, nahm Webern zunächst eine Sonate in Angriff, die er indes bald verwarf (sie sollte unvollendet bleiben). Stattdessen schuf er diese treffend betitelten „kleinen“ Stücke, die aus je 9, 13 und 10 Takten bestehen und zusammen weniger als drei Minuten dauern. Webern fühlte sich genötigt, sich bei Schönberg zu entschuldigen: „Ich bitte Dich, nicht unwillig zu sein darüber, dass es wieder etwas so Kurzes geworden ist.“ Doch was sagen diese Miniaturen nicht alles in ihren winzigen Proportionen – wie viele Informationen stecken in jedem einzelnen Ton! Das poetische Eröffnungsstück scheint Hoffnung und Bedauern delikats auszubalancieren, wohingegen der ungestüme Mittelsatz in einem Zornesausbruch explodiert – ein extremer und überraschender Kontrast. Das introvertiert-versonnene Schlussstück, dessen Dynamik nur ganz kurz das *pp* übersteigt, verklingt in ein bedeutsames Schweigen, als stelle es eine ewige, unbeantwortete Frage – oder blicke in das Innere einer rätselhaften Vision. Einige Kommentatoren sehen in diesen Stücken, die kurz vor Kriegeausbruch fertiggestellt wurden, die ersten Belege für die Verwendung der Zwölftontechnik. Dies mag wahr sein; wichtiger aber, so finde ich, ist der expressive Gehalt, die tiefe Bedeutung,

die Webern jeder Geste verleiht. Nachdem wir so viele Jahre mit dem Komponisten György Kurtág gearbeitet haben, dessen Werke ebenfalls – wenngleich auf ganz andere Weise – emotionale Dichte mit satztechnischer Zerbrechlichkeit verbinden, finde ich diese Musik immer schöner. Irgendwie scheinen Weberns drei Stücke – und insbesondere das letzte – ein Bild zu veranschaulichen, das von einer anderen Wiener Kultur-Ikone, dem Autor Stefan Zweig, beschworen wurde. In Erinnerung an die Atmosphäre jener Zeit, kurz bevor die Welt von Eruptionen erschüttert wurde, schrieb Zweig: „... wir meinten, eine neue Morgenröte zu erblicken. Aber es war in Wahrheit schon der Feuerschein des nahenden Weltbrands.“

Bevor ich nun für eine kurze Beschreibung der Geschichte des „Trench Cello“ (Schützengraben-Cello), an meinen Freund Charles Beare übergebe, den Doyen der Streichinstrument-Experten auf der ganzen Welt, möchte ich ein paar Worte über diesen Zauberkasten voranschicken. Charles hat mir vor einigen Jahren von seiner Existenz berichtet. Fasziniert von der Geschichte, bat ich, es kennenlernen zu dürfen – und sofort verliebte ich mich in seinen schüchternen, sanften Ton. Ich habe es dann in der Öffentlichkeit ein paar Mal gespielt und verwendete es auch bei einem Gedenkgottesdienst in Westminster Abbey, bevor mir der Gedanke kam, damit für die vorliegende Einspielung einige Stücke aufzunehmen. Was aber sollte ich aufnehmen? Ich entschied mich für Werke, die Harold Triggs in den Schützengräben gespielt haben könnte: ein beliebter Klassiker, ein beliebtes Lied jener Zeit, ein Kirchenlied und eine Hymne. Natürlich stand ihm kein Flügel zur Verfügung (obwohl es in den Schützengräben einige Klaviere gab); doch Connie, die diesem Cello ebenso verfallen war wie ich, spielte mit so unglaublicher Zartheit, dass der Klang ihres hoch aufragenden, glänzenden Klavieraristokraten perfekt zu der ätherischen Stimme unseres geliebten kleinen hölzernen Freundes passte ...

© *Steven Isserlis* 2017

Ein Bericht über Harold Triggs' „Trench Cello“ aus dem Ersten Weltkrieg

Harold Triggs wurde 1886 in Eastbourne geboren. Der leidenschaftliche Amateurcellist trat 1906 dem Oxford and Cambridge Musical Club bei, dem er über 50 Jahre als geschätztes Mitglied angehörte. Zu Beginn des Krieges trat Harold in das Royal Sussex Regiment ein; im Oktober 1915 wurde er in den Rang eines „Temporary Second Lieutenant“ befördert. Irgendwann erwarb er ein „Urlaubs-Cello“ nach einem um 1900 von W.E. Hügel und Söhne entwickelten Typ. Genau dieses Instrument nahm er mit nach Frankreich, wo eine Reihe junger französischer Musiker bereits die Idee umgesetzt hatte, in den Schützengräben zu spielen.

Im Seitenprofil erscheint Harold Triggs' Cello bis auf die fehlende Wölbung mehr oder weniger normal, von vorn und hinten aber ist es so rechteckig wie die Munitionskiste, aus der es gemacht ist. Der Hals wird mit dem Korpus durch einen normalen Zapfen verbunden und dann mit einer Messingschraube am Instrumentenboden befestigt. Der Rest ist einfach: Das Griffbrett gleitet über den Hals, der Sattel kommt hinzu, dann der Stachelhalter, der Saitenhalter, die Brücke und die Saiten.

Geht das Instrument auf Reisen, wird die Schraube, die den Hals fixiert, entfernt und der Boden gleitet heraus, so dass alle Einzelteile in die Kiste gelegt werden können; auch der Bogen hat seinen eigenen Platz. Dann wird der Boden wieder befestigt und alles ist bereit. Das Instrument wieder spielfertig zu machen, nimmt alles in allem etwa vier Minuten in Anspruch (s. Foto auf S. 10).

Am 21. September 1918 wurde Harold Triggs nach einem gescheiterten Angriff auf die deutschen Gräben gefangen genommen. Nach dem Ende des Krieges kehrte er in die Heimat zurück und wurde viele Jahre später wieder mit seinem Cello vereint. Im Inneren des Bodens befindet sich eine Inschrift aus dem Jahr 1962; sie stammt von dem bekannten Kriegsdichter Edmund Blunden, der wie Triggs als Offizier im Royal Sussex Regiment diente. Geschrieben wurde sie offenbar, als sich die beiden

nach fünfundvierzig Jahre wiedertrafen, und Blunden erinnert sich an das Cello und ihre gemeinsame Zeit bei Ypern. Die Insignien des Royal Sussex Regiments sind auf der Außenseite des Cellos zu sehen. Harold Triggs besuchte die Geigenbau-Firma Beare im Jahr 1962 oder im darauffolgenden Jahr und bat mich, ihm ein Angebot für sein Cello zu machen, was ich tat. Am 9. September 1964 starb er im Radcliffe-Krankenhaus in Oxford; seit dieser Zeit ist das Cello in unserem Besitz.

Gekürzte Fassung eines Textes, der von Charles Beare, Peter Beare und Katharine Oakeshott recherchiert und verfasst wurde.

Alle Rechte vorbehalten

Der weltweit für seine virtuose Technik und große Musikalität gerühmte britische Cellist **Steven Isserlis** genießt eine herausragende Karriere als Solist, Kammermusiker, Pädagoge, Autor und Rundfunkmoderator. Er tritt mit den führenden Orchestern und Dirigenten der Welt auf; als Kammermusiker hat er Konzertreihen für viele renommierte Konzerthäuser konzipiert, u.a. für die Wigmore Hall in London, 92nd Street Y in New York und die Salzburger Festspiele. Gern und ungewöhnlicherweise dirigiert er in klassischen Programmen Kammerorchester vom Cello aus.

Steven Isserlis interessiert sich sehr für historische Aufführungspraxis und tritt regelmäßig mit vielen historisch spielenden Orchestern auf. Zugleich ist er ein leidenschaftlicher Anwalt zeitgenössischer Musik; zu den zahlreichen von ihm uraufgeführten Werken gehören John Taveners *The Protecting Veil*, Thomas Adès' *Lieux retrouvés* sowie zwei Werke für Violoncello solo von György Kurtág. Seine mit etlichen Preisen ausgezeichnete Diskographie umfasst fast das gesamte Cello-Standardrepertoire sowie viele eher ungewöhnliche Werke aus den letzten drei Jahrhunderten.

Seit 1997 ist Steven Isserlis Künstlerischer Leiter des International Musicians Seminar in Prussia Cove (Cornwall). Er liebt es, für Kinder zu spielen, und hat mit der Komponistin Anne Dudley drei musikalische Kindergeschichten geschaffen. Seine bei Faber verlegten beiden Kinderbücher sind in viele Sprachen übersetzt worden; in jüngerer Zeit hat er ein Handbuch für angehende Musiker und Musikliebhaber veröffentlicht, das auf Schumanns berühmten *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* basiert.

Er hat etliche Auszeichnungen erhalten, darunter den britischen Commander of the British Empire (CBE) in Anerkennung seiner Verdienste um die Musik, den Schumann-Preis der Stadt Zwickau; den Glashütte Original MusikFestspielPreis, den Piatigorsky-Preis (USA), die Wigmore Hall Gold Medal und die Walter Willson Cobbett Medal für Verdienste um die Kammermusik (GB).

Die Pianistin **Connie Shih** gilt weithin als eine der bedeutendsten Künstlerinnen Kanadas. Im Alter von fünf Jahren begann sie ihren Unterricht bei Lorraine Ambrose in Vancouver, und mit neun Jahren gab sie ihr Orchester-Debüt mit dem Seattle Symphony Orchestra in Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1. Sie war der jüngste Schützling von György Sebók an der Indiana University und setzte ihre Studien bei Claude Frank am Curtis Institute in Philadelphia fort.

Connie Shih ist als Solistin mit Orchestern in ganz Kanada, den USA und Europa aufgetreten und hat zahlreiche Klavierabende in Kanada, den USA, Japan, China und Europa gegeben. Als Kammermusikerin ist sie in bedeutenden Sälen (Wigmore Hall, Carnegie Hall u.a.) und bei renommierten Festivals (Bath, Aldeburgh, Cheltenham, Kronberg u.a.) zu Gast. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet sie mit Steven Isserlis und anderen renommierten Musikern wie Maxim Vengerov, Tabea Zimmermann und Isabelle Faust. Connie Shihs Konzerte werden häufig in Fernsehen und Rundfunk ausgestrahlt, so etwa von CBC (Kanada), BBC (GB),

SWR, NDR und WDR (Deutschland) sowie anderen Sendestationen in Nordamerika und Europa. Connie Shih gehört dem Lehrkörper des Casalmaggiore Festivals in Italien an.

La guerre provoque une gamme infinie de réactions, souvent polarisées, chez les compositeurs. Certains se sentent poussés à décrire ses horreurs dans leur musique. D'autres, au contraire, s'évadent vers un monde idyllique afin de conjurer les événements horribles qui surviennent autour d'eux. Plusieurs, évidemment, embrassent les deux extrêmes dans des œuvres différentes ou parfois même, au sein d'une seule et même œuvre. On ne s'étonnera donc pas si les œuvres enregistrées ici explorent et habitent une telle palette d'émotions, de langages musicaux et d'atmosphères.

La Sonate pour violoncelle de **Claude Debussy** composée en 1915, la première d'un projet de six « sonates pour divers instruments » (dont trois seulement seront achevées), a fait l'objet de débats depuis sa conception. Debussy, instinctivement opposé aux valeurs germaniques – une position qui s'est considérablement durcie pendant le conflit mondial –, insista pour être présenté sur la page-titre en tant que « musicien français ». L'amour de la culture française sous-entendue par cette description nous informe sur la nature de cette œuvre unique. La sonate tire son inspiration de la musique baroque française que Debussy admirait tant. L'ornement au début (qui revient tout au long de l'œuvre sous une myriade de formes) rappelle les œuvres pour clavecin de Rameau et de Couperin. Cette sonate rend-elle également hommage à l'univers du théâtre de la commedia dell'arte italienne et au clown triste, Pierrot ? Un violoncelliste qui joua la sonate avec Debussy en 1916, Louis Rosoor, semble avoir été de cet avis et aurait distribué un programme qui racontait « l'histoire » de la sonate, avec Pierrot en tant que personnage principal, lors des exécutions suivantes de cette œuvre, au grand mécontentement de Debussy qui le lui fit vertement savoir. Une autre théorie intéressante a émergé ces dernières années : il semblerait que tout au long de la sonate, Debussy dissimule des citations du choral luthérien *Ein feste Burg* [*C'est un rempart*] dont le thème apparaît clairement, de la main de Debussy, au-dessus du second mouvement dans l'un des deux

manuscripts qui nous sont parvenus. Il avait déjà cité ce choral, ouvertement, dans le mouvement central de sa suite pour deux pianos, *En blanc et en noir*, également composée en 1915. Au-dessus de la partition de ce mouvement, on peut voir une citation du poème de François Villon, *Ballade contre les ennemis de la France*. Des commentateurs ont retracé les contours mélodiques du choral au sein du matériau de la Sonate pour violoncelle placée en opposition, selon eux, avec des fragments de la Marseillaise (à quoi il est également fait allusion dans *En blanc et en noir*). Cela constituerait un programme secret intéressant : le nationalisme allemand s'opposant à la résistance française. Personnellement, je ne peux affirmer être convaincu. Mais qui sait ?

Le premier mouvement de la sonate, le Prologue (un titre « théâtral » s'il en est) commence certes de manière héroïque, mais la grandeur rhétorique passe rapidement à des soupirs à l'entrée du second thème amoureux (□, 0'44). Ces deux univers alterneront ensuite tout au long du mouvement, s'écartant par endroits dans un territoire proche de la transe. La Sérénade commence avec des bruits de pas lugubres et furtifs. Qu'a donc en tête la personne qui souhaite donner la sérénade ? Je n'ose y penser... Implorant, souple, insistant, il semble ne reculer devant rien dans sa quête vers la victoire. Le thème principal du finale, qui s'enchaîne sans interruption, pourra sembler victorieux, suggérant que le but derrière la sérénade aurait été atteint (!). À la fin, le climat passe cependant à une tragédie sans équivoque. Y aurait-il un conte moral derrière tout cela ? Peut-être... ou peut-être pas. Quoi qu'il en soit, ce qui est indiscutable, c'est que cette œuvre est un exemple magistral du style tardif de Debussy qui nous donne un aperçu (pour reprendre les mots de Benjamin Britten) du « monde personnel de Debussy fait de gaieté, de sensibilité, de mystère et d'ironie ».

Si le style de la sonate de Debussy est bien loin de la sensualité qui se dégage de ses œuvres antérieures (il disait de la sonate suivante de la série : « Il ne m'appar-

tient pas de vous parler de la musique... Je le pourrais sans rougir car elle est d'un Debussy que je ne connais plus... !», un aspect de la fascination exercée par la Sonate pour violoncelle de **Frank Bridge** tient à la transformation de l'atmosphère qui règne au sein de la sonate même. Le premier mouvement, commencé en 1913 et probablement achevé avant le déclenchement des hostilités, est rempli de mélodies amples et de lyrisme extatique. Structuré dans une version en arche de la forme sonate (c'est-à-dire que le thème conclusif, plutôt que le premier, annonce l'arrivée de la réexposition, à [4], 8'19), il pourrait avoir une existence autonome en tant que mélange d'idylle et de drame typiquement anglais. Dès les premières notes du second mouvement cependant, nous nous retrouvons dans un tout nouveau monde. Il s'agit maintenant d'un univers fait de rêves, de cauchemars parfois, dans lequel émerge le fragment épisodique d'une mélodie enfantine, tel un souvenir triste. Dévasté par le cortège d'horreurs qui survenaient un peu partout à travers le monde, Bridge, qui fut un pacifiste sa vie durant, déambulait dans les rues de Londres au milieu de la nuit, en proie à l'insomnie. Il semblerait que c'est durant ces promenades nocturnes que les idées pour ce mouvement qui nécessita plusieurs années pour être complété prirent forme. Les deux mouvements contiennent des éléments distincts des fantaisies qu'aimait tant le mécène de Bridge, le philanthrope musical Walter Willson Cobbett, mais c'est dans le second mouvement que la fantaisie se transforme en fantasmagorie. La tonalité se brouille, une section rappelant un scherzo à l'allure martiale (à partir de [5], 4'52) s'estompe dans la futilité, évoquant des soldats disparaissant dans le néant. Ce n'est que dans la coda que les deux mouvements sont véritablement reliés, au retour du premier thème du premier mouvement qui nous entraîne inexorablement vers la conclusion paroxystique. L'œuvre se termine dans la tonalité de ré majeur, mais on ne peut vraiment parler de conclusion heureuse.

Dans une lettre adressée à sa femme écrite en septembre 1917, **Gabriel Fauré**,

alors âgé de soixante-douze ans, annonçait qu'il venait de terminer sa seconde Sonate pour violon et sa première Sonate pour violoncelle et ajoutait : « Parmi les sonates de violoncelle modernes, françaises ou étrangères, il n'y en a qu'une qui compte, celle de Saint-Saëns qui, du reste, est une de ses meilleurs œuvres ». On ne sait cependant à quelle sonate de Saint-Saëns il fait allusion. La première, composée en 1872, était probablement reconnue comme étant « la » sonate de Saint-Saëns mais la seconde, qui date de 1905, était beaucoup plus « moderne » tant chronologiquement que conceptuellement. Si Debussy avait lu cette lettre, il se serait certainement étouffé dans son café-crème... Malheureusement, bien qu'ils ne fussent pas ennemis, Fauré et Debussy semblent ne jamais s'être compris. Les compositeurs semblent souvent passer à côté du point de vue des autres compositeurs...

La première Sonate de Fauré est incroyablement jeune et audacieuse tout en étant en même temps un produit de son style tardif, en apparence plus austère. Les œuvres composées dans son grand âge ont parfois été décrites comme étant compliqués mais on y retrouve en fait une simplicité profonde qui devient d'autant plus manifeste lorsque l'on se familiarise avec la pièce. Le premier mouvement ne présente que deux idées principales. Le premier thème, dramatique, rugueux et presque agressif est semble-t-il relié au motif qui décrit la colère d'Ulysse apparaissant dans le prélude orchestral du troisième acte du seul opéra de Fauré, *Pénélope*. Ce motif provient à son tour de sa symphonie en ré mineur inédite. Dans un contraste absolu, l'écriture lyrique que l'on associe généralement à Fauré émerge dans le second sujet qui s'élève tendrement ([6], 0'50). Il semble y avoir des fantômes ici aussi, une sensation d'absence. Le mouvement lent, doux et pur, rappelle plus manifestement le jeune Fauré avec ses échos prononcés du Requiem. Le finale est ensoleillé. Jamais le génie et l'insouciance de Fauré ne s'y étaient manifestés aussi ouvertement. Notons que l'indication métronomique impossible à respecter (80 à la noire) a

semé la confusion chez les interprètes. Mon impression est qu'il s'agit tout simplement d'une erreur. Aucune indication métronomique n'apparaît dans le manuscrit. Il est possible que quelqu'un à la maison d'édition ait décidé à la dernière minute qu'il devrait y en avoir une et, s'appuyant sur la pièce précédente de Fauré pour violoncelle, la Sérénade op. 98 qui recommande le tempo de 80 à la noire, ait décidé que cette indication semblait suffisamment « *comodo* » !

Nous passons dans l'autre camp de ce conflit (quoique très brièvement) pour vous présenter l'extraordinaire cycle des Trois petites pièces pour violoncelle et piano op. 11 du compositeur viennois **Anton Webern**. Comme son maître Schoenberg, Webern avait joué du violoncelle durant sa jeunesse mais ce fut une demande de son père qui appréciait tout particulièrement cet instrument qui poussa Webern en 1914 à se consacrer à cet instrument pour la première fois depuis ses Deux pièces composées en 1899. Initialement, suivant le conseil de Schoenberg qui souhaitait qu'il compose dans une forme de plus grande dimension, Webern souhaitait se lancer dans l'écriture d'une sonate. Il abandonnera bientôt ce projet, qui demeurerait inachevé, et composa à la place ses petites pièces si bien nommées qui comptent respectivement neuf, treize et dix mesures qui ont une durée totale de moins de trois minutes. Webern se sentit obligé de s'excuser auprès de Schoenberg : « Je te demande de ne pas t'irriter de ce que cela soit de nouveau devenu quelque chose de si court. » Mais que ces pièces sont éloquentes malgré leur proportions miniatures, que d'information dans chaque note ! La poétique première pièce semble flotter dans un équilibre délicat entre espoir et regret alors que la farouche seconde pièce, dans le plus grand et le plus frappant contraste, explose dans un accès de rage. Dans la dernière pièce, introvertie et méditative, la palette dynamique ne s'élevant que très brièvement au-dessus du *pianissimo* et elle s'évanouit dans un silence éloquent et comme si elle posait une question éternelle à laquelle il était impossible de répondre. Certains commentateurs ont affirmé que ces pièces, terminées juste avant

le déclenchement des hostilités, étaient les premières à recourir au système dodécaphonique. Cela est peut-être vrai mais pour moi, le contenu expressif, la signification profonde que Webern confère à chaque geste sont ce qui m'importe le plus. Après avoir travaillé tant d'années avec le compositeur György Kurtág dont les œuvres combinent également, mais d'une manière tout à fait différente, une densité émotionnelle comparable à la fragilité structurelle, je trouve cette musique encore plus belle. Les trois pièces de Webern, en particulier la dernière, semblent illustrer en quelque sorte l'image évoquée par une autre icône culturelle viennoise, l'auteur Stefan Zweig. Se rappelant l'atmosphère de cette période, juste avant le cataclysme, Zweig écrivit : « nous pensions apercevoir une nouvelle aurore. Mais en réalité, c'était les lueurs de la conflagration mondiale qui approchait. »

Enfin, avant de laisser la parole à mon ami, Charles Beare, le doyen des experts en instruments à cordes, pour une brève description de l'histoire du « violoncelle des tranchées », je dois encore écrire quelques mots au sujet de cette boîte magique. Charles m'informa de son existence il y a quelques années. Fasciné par cette histoire, j'ai supplié d'y être initié et, une fois que je le fus, je devins immédiatement amoureux de sa sonorité timide et douce. J'en ai joué en public, y compris dans un service commémoratif à Westminster Abbey, avant que ne me vienne l'idée d'enregistrer quelques pièces avec cet instrument. Puis la question survint : quoi jouer ? J'ai choisi quelques pièces que je crois qu'Harold Triggs aurait pu jouer dans les tranchées : un classique populaire, une chanson populaire de l'époque et deux hymnes. Il ne pouvait naturellement pas compter sur un piano à queue (bien qu'il y eut quelques pianos dans les tranchées) mais Connie, tout aussi fascinée que moi par ce violoncelle, en joua avec une telle délicatesse que finalement la sonorité de son imposant aristocrate de piano s'accorda avec la voix éthérée de notre cher petit ami de bois...

© *Steven Isserlis* 2017

Historique du «violoncelle des tranchées» de la Première Guerre mondiale d'Harold Triggs

Harold Triggs est né en 1886 à Eastbourne, dans le Sussex de l'Est, sur la côte sud de l'Angleterre. Violoncelliste amateur passionné, il se joignit au Club musical d'Oxford et de Cambridge en 1906 où il sera un membre apprécié pendant les cinquante années suivantes. Peu après le déclenchement des hostilités, Triggs s'enrôla dans le régiment du Royal Sussex où il sera promu au rang de second lieutenant temporaire en octobre 1915. Il acquit un jour un «violoncelle de vacances», un modèle fabriqué par W.E. Hill and Sons vers 1900 et il emporta cet instrument en France où de nombreux jeunes musiciens français faisaient déjà de la musique dans les tranchées.

L'aspect du violoncelle d'Harold Triggs, lorsqu'on le voit de côté, est plus ou moins normal à l'exception de l'absence de courbes mais vu de face ou de dos, il apparaît sous une forme rectangulaire, comme une boîte à munitions. Le manche est fixé à la caisse avec une mortaise normale avant d'être fixé au bouton au-dessus du dos par un boulon en laiton. Ensuite, le reste est simple. La touche glisse en position sur le manche et le sillet est ajouté, ainsi que le support pour la pique, le cordier, le chevalet et les cordes.

Lorsque l'instrument doit être transporté, le boulon qui tient le manche en place est enlevé et le dos peut ainsi être retiré et toutes les parties peuvent être remises dans la boîte, incluant l'archet dans son propre compartiment. Le dos est remis en place et tout est prêt à être transporté. L'assemblage de l'instrument nécessite environ quatre minutes (voir la photo à la page 10).

Le 21 septembre 1918, Harold Triggs a été fait prisonnier suite à l'attaque manquée des tranchées allemandes. Il fut rapatrié après la guerre et retrouvera son violoncelle plusieurs années plus tard. Sur la partie intérieure du dos de l'instrument, le poète Edmund Blunden, qui fut comme Triggs un officier dans le régiment

du Royal Sussex, ajouta une inscription. Celle-ci fut manifestement écrite lorsque les deux hommes se retrouvèrent quarante-cinq ans plus tard et Blunden se souvenait du violoncelle et du temps passé ensemble à Ypres. On peut voir l'insigne du Royal Sussex à l'extérieur du violoncelle. Harold Triggs visita la maison Beare, un marchand et un restaurateur de violons basé à Londres, en 1962 ou 1963 et m'a demandé de lui faire une offre pour son violoncelle, ce que je fis. Il est mort le 9 septembre 1964 à la Radcliffe Infirmary à Oxford et depuis, son violoncelle est resté avec nous.

*Version abrégée d'un texte rédigé par
Charles Beare, Peter Beare et Katharine Oakeshott.
Tous droits réservés*

Salué dans le monde entier pour sa technique et sa musicalité, le violoncelliste britannique **Steven Isserlis** mène une carrière brillante de soliste, de musicien de chambre, de pédagogue, d'auteur et d'animateur à la radio. Il se produit avec les meilleurs orchestres et les meilleurs chefs à travers le monde et, en tant que chambriste, il a organisé des séries de concerts pour de nombreuses salles de concert dont le Wigmore Hall, le 92nd Street Y à New York et le Festival de Salzbourg. Il dirige également de son violoncelle des orchestres de chambre dans des programmes consacrés à la musique de l'époque classique.

Il manifeste un intérêt marqué pour les pratiques d'exécution historiques et se produit avec de nombreux orchestres jouant sur des instruments anciens. Il est également un défenseur passionné de la musique contemporaine et a assuré la création de nombreuses œuvres nouvelles incluant *The Protecting Veil* de John Tavener, *Lieux retrouvés* de Thomas Adès et deux œuvres pour violoncelle seul de György Kurtág. Sa discographie couronnée de nombreux prix internationaux com-

prend l'ensemble du répertoire courant pour violoncelle en plus de nombreuses œuvres inhabituelles des trois derniers siècles.

Depuis 1997, Steven Isserlis est directeur artistique de l'International Musicians Seminar à Prussia Cove, Cornwall. Il aime également se produire pour des enfants et a créé trois contes musicaux en compagnie de la compositrice Anne Dudley. Ses deux livres pour enfants, publiés chez Faber, ont été traduits en plusieurs langues. Il a publié récemment un manuel à l'usage des aspirants interprètes et mélomanes basé sur le célèbre ouvrage de Robert Schumann *Conseils aux jeunes musiciens*.

Il a remporté de nombreux prix et de nombreuses récompenses incluant celui de Commandeur de l'ordre de l'empire britannique en reconnaissance de sa contribution à la musique, le Prix Robert-Schumann de la ville de Zwickau, le Prix Piatigorsky (États-Unis), le Glashütte Musikfestspiel Preis (Allemagne), la médaille d'or du Wigmore Hall ainsi que la Médaille Walter Willson Cobbett pour sa contribution à la musique de chambre (Royaume-Uni).

La pianiste **Connie Shih** est considérée comme l'une des artistes les plus remarquables du Canada. Elle a commencé ses études à l'âge de cinq ans avec Lorraine Ambrose à Vancouver et a fait ses débuts au concert à l'âge de neuf ans avec l'Orchestre symphonique de Seattle et le premier Concerto pour piano de Mendelssohn. Plus jeune élève de György Sebők à l'Indiana University, elle a poursuivi par la suite ses études avec Claude Frank à la Curtis Institute à Philadelphie.

Connie Shih se produit régulièrement en tant que soliste avec des orchestres au Canada, aux États-Unis et en Europe. Elle a donné de nombreux récitals au Canada, aux États-Unis, au Japon, en Chine et un peu partout en Europe et a enfin, en tant que chambriste, donné de nombreux concerts dans des salles aussi prestigieuses que le Wigmore Hall et le Carnegie Hall et dans le cadre de festivals tels ceux de Bath, Aldeburgh, Cheltenham et Kronberg. Elle joue régulièrement avec Steven

Isserlis et d'autres musiciens réputés comme Maxim Vengerov, Tabea Zimmermann et Isabelle Faust. Les concerts de Connie Shih sont régulièrement retransmis à la télévision et à la radio, notamment à la SRC (Canada), BBC (Royaume-Uni), SWR, NDR et WDR (Allemagne) et ailleurs. En 2017, elle était membre de la faculté du Festival de Casalmaggiore en Italie.

ALSO FROM STEVEN ISSERLIS ON BIS



IN THE SHADOW OF WAR (BIS-1992 SACD)

Ernest Bloch: Schelomo, Hebrew Rhapsody (1916); Frank Bridge: Oration, Concerto Elegiac (1930);
Stephen Hough: The Loneliest Wilderness (2005)

with the DEUTSCHES SINFONIE-ORCHESTER BERLIN / HUGH WOLFF
and the TAPIOLA SINFONIETTA / GÁBOR TAKÁCS-NAGY (Hough)

„Empfehlung des Monats“ *Fono Forum* · „Empfohlen von Klassik.com“ *klassik.com*

‘Inhabited with searing, sometimes terrifying beauty by Steven Isserlis...’ *BBC Radio 3 CD Review*

‘If you’re looking for a modern recording of *Schelomo*, I can’t think of a better one than this...

[*Oration*:] extremely impressive: a marvellously eloquent reading.’ *International Record Review*

‘This may prove to be the best cello and orchestra recording of the year, and it’s urgently recommended.’ *Fanfare*

‘This is an outstanding disc of glorious music, superbly played and recorded.’ *MusicWeb-International.com*

„Hier gelingt es der Interpretation über alle spieltechnische Makellosigkeit hinaus ungemein eindrucksvoll, einen Sinn spürbar zu machen, der mehr ist als „bloß“ Musik.“ *Fono Forum*

“Steven Isserlis muestra una vez más su capacidad para la fantasía, para el claroscuro, para hacer hablar a su violonchelo con un sonido bellísimo...” *Scherzo*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

Front cover: Photograph of the French cellist François Gervais playing a home-made cello. Born in 1885, Gervais studied at the Paris Conservatoire, graduating in 1905. He was drafted into the army at the beginning of the war, and in 1915 received permission from his officers to build a cello out of the materials at hand. Throughout the war, Gervais would whenever possible play for his comrades in arms, alone or with other musicians. Having survived the war, Gervais resumed his career, becoming principal cellist of l'Orchestre Lamoureux. He died in 1956. The photograph was taken sometime during the years 1914–18, and is the property of l'Historial de la Grande Guerre – Péronne (Somme). All rights reserved.

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

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

RECORDING DATA

Recording: November 2016 at Potton Hall, Westleton, Suffolk, England
Producer and sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Piano technician: Graham Cooke

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Steven Isserlis 2017
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Back cover photo: © Joanna Bergin
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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

BIS-2312 © & © 2017, BIS Records AB, Åkersberga.



Steven Isserlis with the Trench Cello heard on this recording

BIS-2312