

BLACKBIRDS

MUSIC FROM THE 1960s
BACEWICZ BRITTEN FELDMAN VERESS

NICOLAS ALTSTAEDT
SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
MAXIM EMELYANYCHEV

α



MENU

- > TRACKLIST
- > ENGLISH TEXT
- > TEXTE FRANÇAIS
- > DEUTSCHER TEXT



GRAŻYNA BACEWICZ (1909-1969)

CELLO CONCERTO NO.2 (1963)

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 1 | I. Allegro fantastico | 6'00 |
| 2 | II. Adagio | 4'48 |
| 3 | III. Allegro | 6'08 |

MORTON FELDMAN (1926-1987)

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | Durations II for cello and piano (1960) | 4'29 |
|---|---|------|

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

CELLO SONATA, OP.65 (1961)

- | | | |
|---|------------------|------|
| 5 | I. Dialogo | 7'09 |
| 6 | II. Scherzo | 2'19 |
| 7 | III. Elegia | 5'40 |
| 8 | IV. Marcia | 2'05 |
| 9 | V. Moto Perpetuo | 2'37 |

SÁNDOR VERESS (1907-1992)

SONATA FOR SOLO VIOLONCELLO (1967)

- | | | |
|----|------------------------------|------|
| 10 | I. Dialogo. Allegro moderato | 6'44 |
| 11 | II. Monologo. Larghetto | 4'29 |
| 12 | III. Allegro sconfinato | 2'35 |

PAUL MCCARTNEY (*1942) / JOHN LENNON (1940-1980)

- | | | |
|----|------------------|------|
| 13 | Blackbird (1968) | 3'40 |
|----|------------------|------|

TOTAL TIME: 58'43

NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLO

SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

MAXIM EMELYANYCHEV CONDUCTOR (1-3) & PIANO (4-9)

THOMAS DUNFORD LUTE & VOICE (13)

THOMAS DUNFORD APPEARS BY KIND PERMISSION OF WARNER CLASSICS

I hadn't originally thought of featuring music of the 1960s. The starting point for this CD was Grazyna Bacewicz's amazing Cello Concerto No. 2. On reading through the work for the first time, I immediately thought, 'Why is this never played?'

Astonishing, how with just a few notes she can make a whole world appear. A Cello Concerto? Rather, a symphonic work where the cello (as Bacewicz called it, the 'connecting thread') essentially holds everything together and moulds it into a form. Behind the lyrical expressiveness there is a free use of twelve-note serialism, though it never pushes itself into the foreground.. In the second movement we encounter the sound world of György Ligeti – even before we were able to admire it directly in his own Cello Concerto of 1966. And in the finale we can hear hints of Eisler und Weill. The exploratory juggling with different playing techniques is no empty experimenting: it strikes a host of multicoloured sparks, with a sheer pleasure in virtuosity that may well have inspired Lutosławski in writing his own Cello Concerto in 1970.

How lucky I was, to win over Maxim and the Swedish Radio Symphony Orchestra to the project. Maxim's first thought was: 'Should we not record something else as well, for this CD?' Nothing I wanted more: he is one of my favourite musical partners, a musician with whom one can dive into the music so deeply, one forgets everything else...

We had just played Benjamin Britten's Cello Sonata in Japan. Even if it is quite a different musical language, the work is from the same period, composed two years before the Bacewicz.

Also, for ages I have passionately wanted to record the Solo Sonata by Sándor Veress, one of my favourite composers. For us cellists it is a milestone of the solo repertoire, though almost never played in live recitals... composed in 1967 and similar to the Bacewicz in its approach to the twelve-note system: never dogmatic, highly expressive, strikingly different, a really unusual piece... Both composers worked with musical material in a way we instrumentalists know well, with an instinct for songlike melos, for solitude, for the absurd. Bacewicz has pedal points on the bongo; Veress's *Monologo* movement has accompanimental left hand pizzicati in its shimmering central section. Even in their archaic moments, both of these brilliant musicians maintain their independence – they cannot be labelled.

So, should we programme the most varied music of a single decade? Happily, we find a concert-free day so Maxim and I can pick up the Britten Sonata again: Easter Sunday. The evening before, various thoughts run through my mind: Is there not something else we might include...?

Then I suddenly think of Morton Feldman, whose music has always fascinated me ever since I first encountered it at the age of eight, at the New Music Festival in Gütersloh. His *Duration 2* dates from 1960. The work is impossible to sound-edit, as the independently chosen tempi of both performers make for different sonic combinations at each new performance. We record four takes, and decide to go with the final one. An Easter Sunday barbecue in the garden next to the hall where we are recording prevents any further attempts at quiet, reflective listening.

Just a few weeks later I have another recital with Thomas Dunford in Portugal, which (as I discover) is to be recorded. We both adore the Beatles, and have bonded even more since our first attempt to play Paul McCartney's song *Blackbird*, at an open-air concert on Amsterdam's Prinsengracht Canal. No doubt about it, this 1968 piece – no way inferior to any Schubert song – is the missing jigsaw piece for the CD.

I arrive the evening before our joint concert, and do my best to make it to Thomas's solo recital on time. The promoter tells me at the airport that the only possibility to record would be this evening, after the concert. During Thom's performance of the Bach *Chaconne* he breaks a string; luckily I have my cello to hand, so I play a little Bach while he takes the time he needs to put on a new lute string. As this magical evening draws to an end, it is 11.30pm – just half an hour before the church has to shut. We decide to record six versions of *Blackbird*, but the cello gets rather out of tune, so we make a seventh: *that* is the one. We have a moment's pause during the final take, when the bells are heard striking midnight, but their sound is too beautiful for us not to experience this moment of togetherness, together.

Nicolas Altstaedt

SIXTY YEARS AGO

BY NICOLAS DERNY

Grazyna Bacewicz was brought up in Łódź and began learning the piano and violin from her father before going on to perfect her bowing technique in Warsaw and in Paris, where she studied under Carl Flesch and took composition lessons with Nadia Boulanger. She ended her performing career in her forties but nonetheless continued to compose, comparing her work to that of a sculptor carving stone. Her catalogue contains two hundred works and draws on multiple sources of inspiration, with influences of Szymanowski modernism, Polish folklore and even older traditions. She distanced herself from tonality in the 1950s to focus on explorations of instrumental colour and the development of rhythmic structures; all of these factors apply to the work we are about to discuss.

It may seem strange to have offered a work that is very much of the second half to the 20th century to Gaspar Cassadó i Moreu (1897–1966), a Spanish cellist who was more versed in the Classical and Romantic repertoire and who himself transcribed pieces from the past. He had, however, at one time been in contact with Ravel, Debussy and Falla; works by Bohuslav Martinů, Hans Pfitzner and Adolf Bax composed between the two World Wars were either dedicated to him or entrusted to him for their first performances. He therefore agreed to perform Bacewicz's Concerto no. 2, although regrettably with only a limited number of rehearsals. The Warsaw Autumn Festival granted him only two rehearsals in September 1963, a restriction that greatly worried the composer, and rightly so: the orchestra played the cues that the soloist needed to hear so imprecisely that he got lost in the score on the evening of the premiere.

The Concerto No. 2 is far removed from the neo-classicism of Concerto No. 1 (1951). The Second sets the tone right from the start of the *Allegro (fantastico)*. Although dominated by a soloist who develops a theme that uses all twelve notes of the octave – the D is repeated in bars 14 and 15 – and serves as the principal motif of the movement, the concerto presents the ear with a wide variety of sounds, resonances and reflections. It is like a heterogeneous kaleidoscope whose facets have been scattered, although it is nonetheless driven by a few motoric rhythms and other ostinati, particularly in the percussion. These join with a few woodwinds against a backdrop of divided strings and unite with the cello to weave a subtle network of short motifs in the central *Adagio*. The finale is much more exuberant in character and takes on the air of a scherzo, with a Trio that abandons the solo cello in favour of the piano. The piano plays thematic cells of four notes before the soloist launches into a run of semiquavers, echoes of which will be heard later in the strings.

INDETERMINISM

Morton Feldman and John Cage – who was a neighbour of Feldman in Grand Street in the 1950s – formed the core of what was informally termed the “New York School”. Feldman’s works were set down on graph paper in a graphic notation that indicated only the tempo; every other parameter was left to the performers’ discretion. A change in style came at the turn of the 1960s: his *Durations I-V*, for various instrumental combinations were written out on staves with specified pitches, dynamics and timbres, but no indications of note lengths. The performers began at the same time, then freely chose their durations within a given general tempo. For the second section – actually the first to be composed – Feldman stipulated that “All beats are slow. Sounds should be played with a minimum of attack. Dynamics are very low”. Given this, it is impossible to predict the result: the durations the performers choose create different harmonies for each performance.

EAST-WEST

September 1960. Shostakovich was in London for the first performance of his Cello Concerto No. 1 (1959 outside the USSR) and met Benjamin Britten, who had admired his work since the first British performance of *Lady Macbeth of Mtsensk* in 1936. Seated in their shared dressing room at the Royal Festival Hall, Britten nudged Shostakovich each time he was amazed by the soloist’s playing. The soloist in question was Mstislav Rostropovich, who the very next day asked Britten to write a sonata for his instrument. The Cello Sonata op. 65 was Britten’s first major chamber music work since his String Quartet No. 2 (1945) and was composed during December and January so that it could be performed in Aldeburgh the following July. Its five movements recall the 18th-century suite, although the work as a whole employs Britten’s preferred arch form, with the central movement being the most important. According to Britten himself, “*Dialogo* is [...] a concentrated discussion of a tiny motive of a rising or falling second”; it is in sonata form. “The pizzicato movement (II) will amuse you [...] The little phrases are of course only plucked once – although when they descend you pluck with the left hand. I’d like, if possible, unless it is marked, [for it] to be played non arpeggiando with 2 or 3 [sometimes 4!] fingers – rather like guitar technique!”

The *Elegia* is the heart of the sonata and plays four variations on a darkly expressive theme. The energy of the *Marcia* is transformed into a nightmare with sophisticated instrumental effects. The sardonic *Moto perpetuo* pays homage to Shostakovich by quoting his musical signature; In German notation this is D-S-C-H, to be read as D – E flat (Es) – C – B natural.

THE WHITE ALBUM

Paul McCartney as a neo-Baroque composer? The guitar part in *Blackbird* (1968) is said to be inspired by the Bourrée from Bach's Suite BWV 996, which Paul had been strumming together with John Lennon from a young age. Written when he heard a blackbird singing outside the window of his hotel in Rishikesh in northern India, the song is neither a hymn to nature nor a romantic ballad. According to McCartney himself, it should rather be understood as a symbolic message of support for African Americans fighting for their rights in the southern United States, as the blackbird was their emblem.

ON THE *SONATA PER VIOLONCELLO SOLO* OF SÁNDOR VERESS

BY CLAUDIO VERESS

Sándor Veress's *Sonata for Solo Cello* dates from the year 1965-6, when the composer held a guest professorship at the Peabody Conservatory of John Hopkins University in Baltimore. A teacher at the same university was the cellist and fellow-Hungarian Mihály Virizlay – for whose 'extraordinarily great musicianship' Veress conceived and planned the work. The score is dated 'January 1967', and the first performance took place on 18 April 1967 at a Peabody concert in which Veress also had a separate role as a pianist.

In a letter of 13 March 1967 Veress commented on the title: '*Sonata* here is not meant so much in the classical but rather in the baroque sense of a partita, [...] a sequence of movements representing different types of musical characters.' Indeed, the poetic titles of the three movements indicate their different character, those of a *language event*. The first and longest movement, *Dialogo*, features two alternately 'speaking' discussion partners; the second, *Monologo*, follows up reflectively on the discourse of one of the speakers, while the third, *Epilogo*, can be most aptly characterized as 'A flight of associations, lacking any boundary or clear articulation'¹.

The opening 'dialogue' movement (*Allegro moderato – Poco meno mosso – Tempo I – Calmo – Tempo I – Meno mosso, deciso*) can be seen as a three-part macrostructure, whose internal sequences I-III and V-VI enclose a central section IV. In the sequences I, III and V we hear the increasingly insistent 'speech' of an assertive, emphatic discussion partner, while in sections II and IV we hear the other speaker: defensive, thoughtful, and with a tendency to pause and even lapse into silence, particularly in the central section IV (*Calmo*), where slow arpeggios meditatively explore the audible spaces within ever-expanding intervals. In the final sequence VI, a highly dramatic fugato, the two conversing speakers impatiently interrupt each other's sentences until, after a highly compressed variant of the theme, the intransigent one insists on having the last word: a brusque fortissimo plunge onto the movement's central note, an E.

After this heated argument, only a withdrawal into an inner Monologue seems possible. The second movement – also in three parts (*Larghetto – Poco più mosso – Tempo I*) – begins with fragmented, stammering motives, whose frail

1 Andreas Traub: "Melodische Artikulation. Zur 'Sonata per Violoncello solo' von Sándor Veress", in: *Schweizerische Musik Zeitung* 1/1980, S. 15-26: an article I have freely drawn on for this study.

character is clearly related to the first movement's sequence II. From a melodic point of view, in the very first bar we hear the baroque 'sighing' motive of a falling minor second. Yet on analysis the movement's four opening bars, while seeming to directly invoke the quasi-vocal musical tradition of rhetoric and gesture, are found to contain a twelve-note row whose basic and derived sets form the linear backbone of the composition over whole stretches of the movement. And so what is possibly the most expressive movement of the *Sonata* is also its most structurally unified – which might seem a paradox, until we recall similar cases in the dodecaphonic 'classics' of Schoenberg and Webern. As the movement proceeds, the serialism is interrupted by three insertions– two pizzicato chordal sequences, and a two-voiced passage that brings a dramatic *fortissimo* climax; then silence reigns until the monologue is resumed, though even more tentative and vulnerable than at the movement's opening.

The final *Epilogue (Allegro sconfinato)*, a breakneck, virtuoso challenge for any performer, makes several references to the middle movement, though (like the first movement) it has no twelve-note structure. The three chains of pizzicato chords at its beginning, middle and end hark back to the chordal sequences in the *Larghetto*, and they divide this last movement into two analogous sections of almost equal length. Also, in the chains of semiquavers – the 'flight of associations' mentioned above, played freely, as indicated in the score, and deliberately unhampered by barlines, we can hear a reminiscence of the ornamental motions in diminutive note-values from the final section of the middle movement.

Veress finds a unique solution to the problem of how to end the entire Sonata: the final chain of nine pizzicato chords embraces all the notes heard in the previous pizzicato chords at the beginning and middle of the movement, and the final, Bartókian *sforzatissimo* pizzicato is a major second chord, G-A: A being the tonal centre of the *Epilogue*, a fourth above the central note E that was (as already seen) the focal point of the opening *Dialogue*, almost as if in a traditional dominant-tonic progression.

NICOLAS ALTSTAEDT CELLO

German-French cellist Nicolas Altstaedt enjoys a multifaceted career as a soloist, conductor, and artistic director. His acclaimed debut with the Vienna Philharmonic and Gustavo Dudamel at the Lucerne Festival launched collaborations with leading orchestras worldwide including the Royal Concertgebouw Orchestra, Budapest Festival and Philharmonia Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, NHK working with conductors like Ivan Fischer, Esa-Pekka Salonen, Lahav Shani, Francois Xavier Roth, Gianandrea Noseda and Paavo Järvi. Nicolas is often performing on period instruments and regularly working with Il Giardino Armonico and Giovanni Antonini, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Jean Rondeau and Thomas Dunford.

Joint appearances and premieres with Thomas Adès, Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann, Heinz Holliger and Liza Lim make him a passionate advocate for contemporary music. Altstaedt had been chosen by Gidon Kremer as the Artistic Director of the Lockenhaus Chamber Music Festival since 2012 and is going to be Artistic Partner of the Tapiola Sinfonietta for the next three seasons. His recordings have received numerous accolades, including the BBC Music Magazine Concerto Award and a Gramophone Classical Music Award.

SWEDISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

The Swedish Radio Symphony Orchestra is one of Europe's leading and most versatile orchestras, with over 100 musicians and an award-winning repertoire. From the 2026/2027 season a new era will begin for the orchestra when Andrés Orozco-Estrada takes over as Music Director. During the 2025/2026 season the orchestra also welcomed Maxim Emelyanychev as Principal Guest Conductor. From its home stage at the Swedish Radio concert hall Berwaldhallen in Stockholm, the orchestra reaches audiences across Sweden through Swedish Radio. Many concerts are also streamed on Berwaldhallen Play, broadcast on Swedish Television and aired internationally via the European Broadcasting Union (EBU) network. The orchestra was formed in 1925 in connection with Sweden's first radio broadcasts but took its current form and name in 1965. Since then, conductors such as Sergiu Celibidache, Herbert Blomstedt, Esa-Pekka Salonen and Daniel Harding have shaped the orchestra's musical excellence and international reputation.

MAXIM EMELYANYCHEV CONDUCTOR

Maxim Emelyanychev has been Principal Conductor of the Scottish Chamber Orchestra since 2019, a partnership now extended until 2028. He is also Chief Conductor of period-instrument orchestra Il Pomo d'Oro and from the 2025/26 season he becomes Principal Guest Conductor of the Swedish Radio Symphony Orchestra.

Emelyanychev inspires a spirit of adventure among his collaborators, creating music that is alive with shared energy and imagination. Known for his infectious enthusiasm, Maxim draws out the individuality of each musician while forging a compelling collective sound.

With the SCO, Maxim has appeared at the BBC Proms, toured across Europe, and recorded Schubert and Mendelssohn symphonies for Linn Records. At the Edinburgh International Festival, he has led acclaimed concert performances of Mozart's *Die Zauberflöte* and *Così fan tutte* in recent years.

Internationally, he has conducted leading orchestras including the Berlin Philharmonic, Royal Concertgebouw, Deutsches Symphonieorchester Berlin, WDR Köln, London Philharmonic and hr-Hessischer Rundfunk. Both the Het Concertgebouw and Philharmonie Essen present Maxim as Artist in Residence over the season 2025/26. His opera credits include Handel's *Rinaldo* at Glyndebourne, Mozart's *The Magic Flute* at Covent Garden, and *Die Entführung aus dem Serail* in Zürich.

A frequent collaborator with Joyce DiDonato, he has partnered with her as pianist in Schubert's *Winterreise* in concerts at the Staatsoper Berlin, Wigmore Hall in London, Dortmund Konzerthaus and DeSingel Antwerp. Emelyanychev boasts an extensive discography and is recording Mozart's complete symphonies together with Il Pomo

d'Oro. His awards include the Critics' Circle Young Talent Award, International Opera Award (Newcomer), ICMA Prize for his Mozart Sonatas and the prestigious Herbert von Karajan Award 2025. Born in 1988 in Nizhny Novgorod Emelyanychev made his conducting debut at 12 and studied under Gennady Rozhdestvensky at the Moscow Tchaikovsky Conservatoire.

Au début, je n'avais pas l'intention de consacrer ce disque à des œuvres musicales des années 1960. Mon idée première était d'enregistrer le grandiose *Deuxième Concerto pour violoncelle et orchestre* de Grazyna Bacewicz. En déchiffrant cette œuvre, je m'étais aussitôt demandé : pourquoi ne la joue-t-on jamais ? Il est étonnant de voir comment quelques notes seulement suffisent à esquisser d'emblée un univers tout à fait original. Un concerto pour violoncelle – ou plutôt une œuvre symphonique dans laquelle le violoncelle est comme un indispensable « fil conducteur » (selon la compositrice) qui tient ensemble tous les éléments et les réunit dans une forme. Derrière l'expressivité lyrique, l'utilisation libre de la dodécaphonie ne s'impose jamais sur le devant de la scène. Dans le deuxième mouvement, certains passages évoquent l'univers sonore de György Ligeti (que l'on peut admirer dans son propre concerto pour violoncelle de 1966). Et l'on perçoit des échos d'Eisler et de Weill dans le dernier mouvement. La compositrice, curieuse, jongle avec les techniques de jeu sans que cela n'ait rien d'un exercice aride, formant des étincelles colorées et scintillantes dont la virtuosité aura peut-être inspiré Lutoslawski dans son concerto pour violoncelle.

Quelle chance d'avoir pu obtenir le concours de Maxim et de l'Orchestre de la radio suédoise pour ce projet ! La première idée de Maxim a été : « Est-ce qu'il ne faudrait pas que nous enregistrons autre chose ensemble pour ce disque ? » Rien ne saurait me faire davantage plaisir que de travailler avec l'un de mes partenaires préférés, un musicien avec qui on plonge tellement dans la musique qu'on en oublie tout le reste...

Il se trouve que nous venions de jouer ensemble la *Sonate pour violoncelle et piano* de Benjamin Britten au Japon. Même si son langage musical est très différent de celui du concerto de Bacewicz, l'œuvre date au moins de la même époque, puisqu'elle a été composée deux ans avant.

J'avais par ailleurs envie depuis longtemps déjà d'enregistrer la *Sonate pour violoncelle seul* de Sándor Veress, un de mes compositeurs préférés. Composée en 1967, cette œuvre phare du répertoire pour violoncelle seul, presque jamais jouée en concert, présente un traitement de la dodécaphonie assez proche de celui de Bacewicz : jamais dogmatique, d'une haute expressivité, d'une originalité frappante – une œuvre vraiment extraordinaire. Tous deux composent sur des matériaux et avec une sensibilité qui nous sont profondément familiers : le chant, la solitude, l'absurde. Des points d'orgue au bongo chez Bacewicz, des pizzicatos percussifs d'accompagnement à la main gauche dans la scintillante partie centrale du monologue de Veress. Même dans les moments archaïques, ces musiciens géniaux conservent leur originalité qui fait qu'on ne saurait les classer nulle part.

Un programme composé d'œuvres musicales très variées écrites pendant la même décennie ? Maxim

et moi avons heureusement trouvé une journée libre de tout engagement afin d'enregistrer la sonate de Britten. C'est le dimanche de Pâques. La nuit précédente, je roule dans ma tête différentes idées : n'y aurait-il pas autre chose encore... ? Et je pense à Morton Feldman, dont la musique me fascine depuis que je l'ai entendue pour la première fois, à huit ans, pendant les Journées de musique contemporaine de Gütersloh. *Durations 2* a été composée en 1960. L'œuvre est impossible à « découper » lors de l'enregistrement, car les tempos choisis par les deux interprètes indépendamment l'un de l'autre créent sans cesse de nouvelles « rencontres sonores ». Nous en enregistrons quatre prises et choisissons la dernière – le barbecue du dimanche de Pâques organisé dans le jardin voisin de la salle d'enregistrement ne nous permettant plus de faire d'autres essais d'écoute minutieuse.

Quelques semaines plus tard, je dois donner un récital avec Thomas Dunford au Portugal, dont j'apprends qu'il sera enregistré. Nous partageons la même passion pour les Beatles, et notre première tentative d'interpréter *Black Bird* de Paul McCartney, lors d'un Prinsengrachtconcert à Amsterdam, nous a encore rapprochés. Il ne fait aucun doute que cette œuvre, qui date de 1968 et n'a rien à envier à un lied de Schubert, est la pièce manquante de ce disque.

J'arrive la veille au soir pour assister au récital que Thomas donne en soliste. À l'aéroport, l'organisateur m'informe que nous ne pourrons faire une séance d'enregistrement qu'après le concert d'aujourd'hui. Thomas casse une corde dans la *Chaconne* de Bach – heureusement, j'ai mon violoncelle à portée de main et joue un peu de Bach pendant qu'il remplace tranquillement sa corde. Une merveilleuse soirée touche à sa fin, il est 23h30, l'église ferme dans une demi-heure. Nous décidons d'enregistrer six versions de *Black Bird*, le violoncelle est un peu désaccordé... La septième sera la bonne. Les cloches de minuit nous obligent à faire une courte pause dans la dernière prise, mais elles sont trop belles pour ne pas les écouter ensemble.

Nicolas Altstaedt





SIXTY YEARS AGO

PAR NICOLAS DERNY

Elevée à Łódź, Grazyna Bacewicz commence le piano et le violon sous la tutelle de son père avant d'aller perfectionner sa pratique de l'archet à Varsovie puis à Paris, où elle fréquente notamment la classe de Carl Flesch et prend des leçons d'écriture avec Nadia Boulanger. Si elle met un terme à sa carrière d'interprète la quarantaine venue, elle ne cesse de composer, travail qu'elle compare à celui d'un sculpteur taillant la pierre. Riche de deux cents œuvres, son catalogue puise à de multiples sources d'inspiration – influence de Szymanowski ici, de modernisme là, de folklore polonais ou de traditions plus anciennes ailleurs, etc. Elle se distancie de la tonalité dans le courant des années 1950, pour se concentrer sur l'exploration de la couleur instrumentale et l'enrichissement des structures rythmiques. C'est encore le cas dans l'œuvre qui nous occupe.

Drôle d'idée, dira-t-on, de proposer la création d'une page de la deuxième moitié du XX^e siècle à Gaspar Cassadó i Moreu (1897-1966), violoncelliste espagnol plutôt versé dans le répertoire classico-romantique et transcritteur de pièces du passé. N'empêche. Un moment en contact avec Ravel, Debussy ou Falla, il s'est vu dédier ou confier la primeur d'œuvres de Bohuslav Martinů, Hans Pfitzner ou Adolf Bax dans l'entre-deux guerres. Il accepte donc de donner naissance au *Concerto n°2* de Bacewicz, hélas avec un nombre limité de répétitions. En septembre 1963, le festival Automne de Varsovie ne lui en accorde effectivement que deux, restriction qui inquiète la compositrice. À raison : à côté de sa partie, celle de l'orchestre brouille les repères que le virtuose pourrait avoir. Il s'y perd d'ailleurs le soir de la première.

Loin du « néo-classicisme » du *Concerto n°1* (1951), le *Deuxième* annonce la couleur dès l'entame de l'*Allegro (fantastico)*. Bien que dominé par un soliste dont le travail thématique sur une idée déroulant les douze notes de l'octave – mais en répétant le *ré* (mes. 14 et 15) – passe pour le fil directeur du mouvement, il expose l'oreille à une large variété de sonorités, de résonances et de reflets. Un kaléidoscope hétérogène et dispersé néanmoins tiré par quelques rythmes motoriques et autres ostinatos, notamment côté percussions. Lesquelles, en compagnie de quelques bois sur fond d'archets divisés, participent, avec le violoncelle, à tisser un subtil réseau de courts motifs dans l'*Adagio* central. Plus exubérant, le finale prend des airs de scherzo dont le « Trio » délaisse l'instrument principal au profit du piano. Le clavier joue sur des cellules de quatre notes avant que le virtuose se lance dans une course de doubles croches dont on entendra plus tard des échos aux cordes.

INDÉTERMINISME

Voisin de John Cage sur Grand Street dans les années 1950, Morton Feldman forme avec lui le noyau de l'informelle « *New York School* ». Ses œuvres sont alors consignées sur feuilles quadrillées, dans une « notation graphique » n'indiquant que le temps, et laissant les autres paramètres à l'appréciation des interprètes. Changement d'écriture au tournant de 1960 : fixées sur portées, *Durations I-V*, pour différentes associations instrumentales, spécifient hauteurs, nuances et timbres, mais aucune longueur de note. Les partenaires commencent en même temps, puis choisissent librement leurs durées à l'intérieur d'un tempo général donné. Pour ce qui concerne la deuxième page – en fait la première composée –, l'auteur stipule que « toutes les pulsations sont lentes. Les sons doivent être joués avec un minimum d'attaque. La dynamique est très faible ¹ ». Mais impossible, donc, de prédire le résultat : les rythmes choisis créent des harmonies différentes pour chaque exécution.

EST-OUEST

Septembre 1960. Chostakovitch est à Londres pour la première audition hors URSS de son *Concerto pour violoncelle n°1* (1959). Il y rencontre Benjamin Britten, qui l'admire depuis 1936, date de la création anglaise de *Lady Macbeth de Mzensk*. Dans leur loge commune au Royal Festival Hall, Benjamin met à un coup de coude au Russe à chaque fois que le jeu du soliste l'émerveille. Le virtuose en question ? Mstislav Rostropovitch qui, le lendemain, lui demande d'écrire une sonate pour son instrument. Seule page chambriste d'envergure depuis le *Quatuor à cordes n°2* (1945), l'*Opus 65* est fixé en décembre et janvier, prêt voir le jour à Aldeburgh au mois de juillet suivant. Si sa structure en cinq volets rappelle celle de la suite du XVIII^e siècle, elle répond à la forme en arche comme le Britannique aime à les édifier – avec le mouvement le plus important au milieu.

« Discussion concentrée sur un minuscule motif de seconde ascendante ou descendante ² » (Britten *dixit*), *Dialogo* suit un plan d'allegro de sonate. « Le mouvement pizzicato (II) vous amusera [...] Les petites phrases ne sont évidemment pincées qu'une fois, bien que lorsqu'elles descendent vous pincez de la main gauche. J'aimerais, si possible, sauf indication contraire, que ce soit joué "*Non arpeggiando*" avec deux ou trois (parfois quatre !) doigts – un peu comme

1 All beats are slow. Sounds should be played with a minimum of attack. Dynamics are very low.

2 [...] a concentrated discussion of a tiny motive of a rising or falling second.

la technique de la guitare³ ! », demande le compositeur à Slava. Centre de gravité de l'ensemble, l'*Elegia* varie quatre fois un thème sombrement expressif. Si l'énergie de la *Marcia* aux effets instrumentaux recherchés vire au cauchemar, le sardonique *Moto perpetuo* rend hommage à Chostakovitch en déclinant notamment sa signature musicale – comprenez : « D-S-C-H », soit, selon le solfège germanique, *ré - mi* bémol [Es] – *do - si*.

THE WHITE ALBUM

Néo-baroque, McCartney ? La partie de guitare de *Blackbird* (1968) s'inspirerait de la bourrée de la *Suite* BWV 996 de Bach que Paul grattait depuis l'enfance avec Lenon. Écrite un jour qu'il entendit le chant d'un merle par la fenêtre de l'hôtel qu'il occupait à Rishikesh, dans le nord de l'Inde, la chanson ne semble ni un hymne à la nature ni une ballade romantique. À en croire l'auteur, il faut plutôt la comprendre comme un message de soutien symbolique aux Afro-Américains se battant pour leurs droits dans le sud des États-Unis et dont l'oiseau en question était l'emblème.

3 The pizzicato movement (II) will amuse you [...] The little phrases are of course only plucked once — although when they descend you pluck with the left hand. I'd like, if possible, unless it is marked; [it] to be played "Non arpeggiando" with 2 or 3 (sometimes 4!) fingers—rather like guitar technique!

À PROPOS DE LA SONATA PER VIOLONCELLO SOLO DE SÁNDOR VERESS

PAR CLAUDIO VERESS

FRANÇAIS

Sándor Veress composa sa *Sonata per violoncello solo* à Baltimore, alors qu'il occupait un poste de professeur invité à l'Institut Peabody de l'Université Johns Hopkins, au cours de l'année universitaire 1965-1966. À cette époque, un autre musicien hongrois enseignait dans cette même institution, le violoncelliste Mihály Virizlay – et cette sonate fut composée sur mesure pour son « extraordinaire talent musical » (*dixit* Veress). La partition est datée de janvier 1967 et la création mondiale eut lieu le 18 avril 1967, lors d'un concert Peabody auquel Veress participa également comme pianiste.

Dans une lettre datée du 13 mars 1967, le compositeur commente le titre de l'œuvre en ces termes : « Le terme “*sonata*” n'est pas employé ici dans son sens classique, mais plutôt dans le sens baroque de “*partita*”, qui désigne aussi une suite de mouvements présentant différents types de caractères musicaux. » Et de fait, les titres poétiques des trois mouvements évoquent des caractères différents, renvoyant plus précisément à des *formes de discours*. Le premier, qui est aussi le plus long, *Dialogo*, implique deux interlocuteurs qui « prennent la parole » en alternance ; le deuxième, *Monologo*, reprend de manière réfléchie les « propos » de l'un de ces interlocuteurs ; et le troisième, *Epilogo*, peut être caractérisé comme « une fuite d'associations auxquelles manque toute limite comme toute articulation », pour reprendre les termes d'Andreas Traub¹.

On pourrait décrire le premier mouvement, dialogique (*Allegro moderato – Poco meno mosso – Tempo I – Calmo – Tempo I – Meno mosso, deciso*), comme une grande forme en trois parties. La première et la troisième sont divisées en séquences (respectivement I-III et V-VI), apparentées sur le plan du matériau et liées entre elles par le principe de variation. Elles encadrent une partie centrale, la séquence IV, composée d'un matériau différent. Dans les séquences I, III et V se fait entendre le « discours », chaque fois plus insistant, d'un interlocuteur aux propos offensifs et apodictiques, auxquels répond, dans les séquences II et IV, quelqu'un qui s'exprime de façon défensive et réfléchie. La tendance de ce dernier

1 Andreas Traub, « Melodische Artikulation. Zur *Sonata per violoncello solo* von Sándor Veress », *Schweizerische Musik Zeitung*, 1, 1980, p. 15-26. Je me suis largement inspiré de cet article pour les remarques qui suivent.

à marquer un temps d'arrêt, voire à se taire, est particulièrement manifeste dans la partie centrale (IV. *Calmo*), dont les arpèges lents explorent de manière presque méditative des intervalles de plus en plus grands. Dans la séquence finale (VI), un fugato hautement dramatique, les deux interlocuteurs s'interrompent l'un l'autre sans ménagement jusqu'à ce que, après une variante extrêmement condensée du thème, le plus offensif des deux s'adjuge le dernier mot, une arrogante chute *fortissimo* sur un *mi*, note centrale du mouvement.

Cette houleuse confrontation semble ne pouvoir faire place qu'à un repli monologique. Le deuxième mouvement, en trois parties (*Larghetto – Poco più mosso – Tempo I*), commence ainsi par des figures fragmentées et comme balbutiantes, dont la fragilité renvoie nettement à la séquence II du premier mouvement. Sur un plan mélodique, la première mesure présente d'emblée la figure baroque du « soupir », intervalle de seconde descendant, tandis que, d'un point de vue analytique, les quatre mesures d'ouverture de ce mouvement, dont la gestuelle paraît s'inscrire clairement dans la tradition du « discours musical » (*Klangrede*), constituent *en même temps* une série dodécaphonique. Sa forme originelle et ses modes seront la colonne vertébrale linéaire du mouvement pendant de longs passages. Ce mouvement, peut-être le plus expressif de la sonate, est donc aussi le plus dense au point de vue structurel – ce qui n'est paradoxal qu'à première vue : on rencontre des phénomènes analogues dans les œuvres dodécaphoniques classiques de Schönberg ou de Webern. Dans la suite du mouvement, la cohésion de la série est interrompue par trois insertions : deux progressions d'accords en pizzicato et un passage à deux voix qui conduit au paroxysme dramatique du mouvement, *fortissimo*. Cette explosion est suivie d'un moment de silence, avant que le monologue ne reprenne, plus hésitant encore et plus fragile qu'au début.

Le dernier mouvement, *Epilogo (Allegro sconfinato)*, dont la virtuosité est un défi périlleux pour tout interprète, renvoie au mouvement central par quelques allusions, mais, comme le premier mouvement, il n'est pas construit de manière dodécaphonique. Les trois chaînes d'accords en pizzicato au début, au milieu et à la fin du mouvement renvoient ainsi aux progressions d'accords du *Larghetto* déjà évoquées, divisant le mouvement en deux parties, de longueur presque égale et aux déroulements analogues. Et dans les chaînes de doubles croches libres, c'est-à-dire délibérément non séparées par des barres de mesure (et qu'il faut interpréter librement, selon les indications du compositeur !), dans cette « fuite d'associations » mentionnée plus haut, on entend à nouveau les mouvements aux allures d'ornements en petites valeurs de notes de la séquence finale du mouvement central.

Pour le problème que pose toujours à un compositeur la conclusion d'une sonate, Veress imagine une solution particulière : la dernière chaîne de neuf accords pizzicato intègre toutes les notes des chaînes d'accords précédentes du début et du milieu du mouvement, et la note finale, un pizzicato à la Bartók à jouer *sforzatissimo*, repose sur l'accord de seconde *sol-la*. Or le *la* étant le cœur tonal de ce mouvement, comme on peut en juger par son déroulement, il se trouve dans un rapport d'intervalle de quarte avec le *mi*, cœur tonal du premier mouvement – ce qui, dans la pensée harmonique fonctionnelle traditionnelle (que l'on ne peut, bien sûr, appliquer ici que par analogie), correspondrait à une relation dominante-tonique.

NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLE

Le violoncelliste franco-allemand Nicolas Altstaedt mène une carrière aux multiples facettes en tant que soliste, chef d'orchestre et directeur artistique. Ses débuts très applaudis avec le Philharmonique de Vienne et Gustavo Dudamel au Festival de Lucerne l'ont amené à des collaborations avec les plus grands orchestres internationaux, dont l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre du Festival de Budapest, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise et l'Orchestre symphonique de la NHK, sous la direction de chefs comme Iván Fischer, Esa-Pekka Salonen, Lahav Shani, François-Xavier Roth, Gianandrea Noseda et Paavo Järvi. Il joue souvent avec des ensembles d'instruments anciens et collabore régulièrement avec Il Giardino Armonico et Giovanni Antonini, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Jean Rondeau et Thomas Dunford.

Ses concerts et créations aux côtés de Thomas Adès, Sofia Gubaidouline, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann, Heinz Holliger et Liza Lim font de lui un avocat passionné de la musique contemporaine. Nommé directeur artistique du Festival de musique de chambre de Lockenhaus par Gidon Kremer depuis 2012, il deviendra partenaire artistique du Tapiola Sinfonietta pour les trois prochaines saisons. Ses enregistrements ont reçu de nombreuses distinctions, parmi lesquelles le BBC Music Magazine Concerto Award et un Gramophone Classical Music Award.

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE LA RADIO SUÉDOISE

L'Orchestre symphonique de la Radio suédoise est l'un des orchestres majeurs les plus polyvalents d'Europe, avec plus de cent musiciens et un répertoire maintes fois récompensé. Avec la saison 2026-2027, une nouvelle ère s'ouvrira pour l'orchestre, lorsqu'Andrés Orozco-Estrada en deviendra le directeur musical. Au cours de la saison 2025-2026, l'orchestre a également accueilli Maxim Emelyanychev en tant que chef invité principal.

De sa salle attitrée, le Berwaldhallen de la Radio suédoise à Stockholm, l'orchestre touche le public de tout le pays grâce à la radio nationale. De nombreux concerts sont également diffusés en streaming sur Berwaldhallen Play, retransmis par la télévision suédoise et relayés à l'étranger via le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER).

L'orchestre a été fondé en 1925 au moment des premières émissions radiophoniques suédoises, mais a pris sa forme et son nom actuels en 1965. Depuis lors, des chefs comme Sergiu Celibidache, Herbert Blomstedt, Esa-Pekka Salonen et Daniel Harding ont contribué à forger son excellence musicale et sa réputation internationale.

MAXIM EMELYANYCHEV CHEF D'ORCHESTRE

Maxim Emelyanychev est Directeur musical du Scottish Chamber Orchestra depuis 2019 – collaboration désormais prolongée jusqu'en 2028. Il est également chef principal de l'orchestre d'instruments anciens Il Pomo d'Oro et deviendra, à partir de la saison 2025-2026, chef invité principal de l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise.

Il insuffle un esprit d'aventure à ses partenaires musicaux, créant une musique animée d'une énergie et d'une imagination partagées. Réputé pour son enthousiasme communicatif, il sait mettre en valeur l'individualité de chaque musicien tout en façonnant une sonorité collective convaincante.

Avec le SCO, il s'est produit aux BBC Proms, a fait des tournées à travers l'Europe et a enregistré des symphonies de Schubert et de Mendelssohn pour Linn Records. Au Festival international d'Édimbourg, il a dirigé ces dernières années des versions de concert très applaudies de *Die Zauberflöte* et de *Così fan tutte* de Mozart.

Sur la scène internationale, il a dirigé des orchestres de premier plan, notamment le Philharmonique de Berlin, le Concertgebouw d'Amsterdam, le Deutsches Symphonieorchester de Berlin, l'Orchestre symphonique de la WDR de Cologne, le London Philharmonic et l'Orchestre symphonique de la Radio de Francfort. Le Concertgebouw et la Philharmonie d'Essen le présentent tous deux comme artiste en résidence pour la saison 2025-2026. À l'opéra, il a dirigé entre autres *Rinaldo* de Haendel à Glyndebourne, *Die Zauberflöte* de Mozart à Covent Garden, et *Die Entführung aus dem Serail* à Zurich.

Il collabore souvent avec Joyce DiDonato, qu'il a accompagnée

au piano dans le *Winterreise* de Schubert lors de concerts au Staatsoper de Berlin, au Wigmore Hall de Londres, au Konzerthaus de Dortmund et au centre artistique De Singel d'Anvers. Il peut se targuer d'une vaste discographie, et enregistre actuellement l'intégrale des symphonies de Mozart avec Il Pomo d'Oro. Parmi ses distinctions figurent le Critics' Circle Young Talent Award, l'International Opera Award (catégorie « révélation »), le Prix ICMA pour ses sonates de Mozart, ainsi que le prestigieux Prix Herbert von Karajan 2025. Né en 1988 à Nijni Novgorod, Emelyanychev a fait ses débuts de chef à l'âge de douze ans et a étudié auprès de Guennadi Rojdestvenski au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou.

Ich hatte ursprünglich nicht an Musik der 60er Jahre gedacht. Ausgangspunkt dieser CD war das großartige zweite Cellokonzert von Grazyna Bacewicz. Ein Werk, wo mir beim ersten Durchlesen sofort der Gedanke kam: Warum wird es nie gespielt?

Erstaunlich, wie sich sofort mit wenig Noten eine ganz eigene Welt abzeichnet. Ein Cellokonzert? Oder ein symphonisches Werk, wo das Violoncello als „verbindender Faden“ (Bacewicz) unverzichtbar alle Stricke zusammenhält und zu einer Form fügt. Ein freier Umgang mit Dodekaphonie, welche sich hinter der lyrischen Expressivität nie in den Vordergrund drängt. Im zweiten Satz begegnen wir der Klangwelt György Ligetis (bevor wir sie in seinem Cellokonzert von 1966 bewundern); im letzten Satz sind Anklänge von Eisler und Weill zu spüren. Neugieriges Jonglieren mit Spieltechniken bleiben keine trockenen Versuche, sondern bilden farbenfrohe sprühende Funken, die mit Lust auf Virtuosität auch Lutoslawski in seinem Cellokonzert inspiriert haben mögen.

Welch ein Glück Maxim und das Swedish Radio hierfür gewinnen zu können. Maxims erster Gedanke: Sollten wir nicht noch etwas Weiteres für diese CD zusammen einspielen? Nichts lieber als mit einem meiner Lieblingspartner; einem Musiker, mit dem man so in die Musik eintaucht, daß man alles andere vergisst..

Wir hatten gerade Benjamins Brittens Sonate in Japan gespielt. Auch wenn es sich um eine andere Musiksprache handelt, ist das Werk doch zumindest aus derselben Zeit, 2 Jahre zuvor entstanden..

Dann liegt schon seit geraumer Zeit in meinem Herzen der Wunsch die Solosonate von Sándor Veress, einer meiner Lieblingskomponisten aufzunehmen. Ein Meilenstein in unserem Solorepertoire, fast nie im Konzert gespielt... komponiert 1967 und im Umgang mit Dodekaphonie ähnlich wie Bacewicz: Nie dogmatisch, hochpressiv, auffallend anders, außergewöhnlich... Beide komponieren mit uns tief vertrautem Material und Gespür: Für das Gesangliche, das Einsame, das Absurde. Bongo Orgelpunkte bei Bacewicz; perkussive Begleitpizzicati der linken Hand im flirrenden Mittelteil in Veress' Monolog. Auch in den archaischen Momenten bewahren diese genialen Musiker ihre Eigenständigkeit und sind nirgendwo einzuordnen.

Eine Zusammenstellung unterschiedlichster Musik aus dem selben Jahrzehnt? Wir finden glücklicherweise einen konzertfreien Tag, an dem Maxim und ich die Britten Sonate aufnehmen können. Es ist der Ostersonntag. In der Nacht zuvor bewegen mich verschiedene Gedanken: Gibt es nicht noch etwas...? Ich stoße auf Morton Feldman, dessen Musik seit meiner ersten Begegnung mit ihr im Alter von 8 Jahren bei den Tagen für Neue Musik in Gütersloh größte Faszination auf mich ausübt. *Durations 2* von 1960.

Das Werk ist nicht „schneidbar“, da durch die unabhängig gewählten Tempi der beiden Interpreten immer wieder andere „Zusammenklänge“ entstehen. Wir nehmen vier Takes auf und entscheiden uns für den Letzten. Das Grillfest am besagten Ostersonntag im Nachbargarten des Aufnahmesaals lässt keine weiteren Versuche zärtlichen Horchens mehr zu.

Wenige Wochen später steht wieder ein Recital mit Thomas Dunford in Portugal an. Ich erfahre: Es wird mitgeschnitten. Uns eint die gemeinsame Leidenschaft für die Beatles und seit unserem ersten Versuch beim Amsterdamer Prinsengrachtkonzert Paul McCartney's *Black Bird* zu spielen, sind wir noch mehr zusammengewachsen. Kein Zweifel, das Werk von 1968, welches keinem Schubertlied nachsteht, ist das fehlende Puzzleteil auf der CD.

Ich komme am Abend vorher an und versuche es zu Thomas' Solorecital zu schaffen. Am Flughafen sagt mir der Veranstalter, daß nur heute nach dem Konzert die Möglichkeit besteht, etwas aufzunehmen. Thom reißt in der Bach Chaconne eine Saite; glücklicherweise ist das Cello griffbereit um ein wenig Bach zu spielen, während er in Ruhe eine neue Saite aufzieht. Ein wundervoller Abend geht zu Ende, es ist 23:30 Uhr, die Kirche schließt in einer halben Stunde. Wir entscheiden uns, sechs Versionen von *Black Bird* aufzunehmen, das Cello ist etwas verstimmt... es wird die Siebente. Die Mitternachtsglocken lassen uns im letzten Take kurz innehalten, aber sie sind zu schön um diesen gemeinsamen Moment nicht gemeinsam zu erleben.

Nicolas Altstaedt

SIXTY YEARS AGO VON NICOLAS DERNY

Grazyna Bacewicz wuchs in Łódź auf und erhielt von ihrem Vater ersten Klavier- und Geigenunterricht. Anschließend perfektionierte sie ihr Violinspiel in Warschau und Paris, wo sie die Klasse von Carl Flesch besuchte und Kompositionsunterricht bei Nadia Boulanger erhielt. Sie beendete ihre Karriere als Interpretin mit Anfang vierzig, komponierte jedoch weiter, eine Arbeit, die sie mit der eines Bildhauers verglich, der einen Stein bearbeitet. Ihr Werkverzeichnis umfasst zweihundert Kompositionen, die aus vielfältigen Inspirationsquellen schöpfen – es finden sich unter anderem Einflüsse von Szymanowski, des Modernismus, von polnischer Folklore oder älteren Traditionen. In den 1950er Jahren wandte sie sich von der Tonalität ab, um sich auf die Erforschung von Instrumentalfarben und die Bereicherung rhythmischer Strukturen zu konzentrieren. Dies ist auch bei dem hier eingespielten Werk zu beobachten.

Es mag zunächst merkwürdig erscheinen, dass die Komponistin Gaspar Cassadó i Moreu (1897–1966), einem spanischen Cellisten, der sich vor allem auf das klassisch-romantische Repertoire spezialisiert hatte und Werke aus der Vergangenheit transkribierte, ein Stück aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts widmete. Der Cellist stand in Verbindung mit Ravel, Debussy und de Falla, und in der Zwischenkriegszeit widmeten Bohuslav Martinů, Hans Pfitzner und Adolf Bax ihm Werke oder ließen sie durch ihn uraufführen. Er sagte zu, Bacewicz' *Cellokonzert Nr. 2* uraufzuführen, leider jedoch nur mit einer begrenzten Anzahl von Proben. Im September 1963 wurden ihm beim Festival „Warschauer Herbst“ nur zwei Proben zugestanden, was die Komponistin beunruhigte. Zu Recht, denn nicht nur im Cellopart gab es Fehler, sondern das Orchester brachte auch noch die Orientierungspunkte durcheinander, auf die der Virtuose angewiesen war. Tatsächlich verlor er am Premierenabend den Überblick.

Weit entfernt vom „Neoklassizismus“ des *Cellokonzerts Nr. 1* (1951) beginnt das *Cellokonzert Nr. 2* (1963) bereits am Anfang des *Allegro (fantastico)* mit einer klaren Linie. Der Solist dominiert mit seiner thematischen Arbeit an einer Idee, die sich über die zwölf Töne der Oktave erstreckt – wobei jedoch das D (Takt 14 und 15) wiederholt wird. Diese Idee bildet den roten Faden des Satzes, doch man hört eine Vielzahl von Klängen, Resonanzen und Reflexionen. Daraus entsteht ein heterogenes und uneinheitliches Kaleidoskop, das allerdings von einigen motorischen Rhythmen und Ostinati, insbesondere im Schlagwerk, getragen wird. Letzteres bildet im zentralen *Adagio* zusammen mit Holzbläsern vor dem Hintergrund *divisi* spielender Streicher gemeinsam mit dem Cello ein subtiles Netz aus kurzen Motiven. Der

überschwänglichere Schlusssatz hat den Charakter eines Scherzos, wobei im „Trio“ das Soloinstrument zugunsten des Klaviers in den Hintergrund tritt. Das Klavier spielt auf vier Noten basierende Zellen, bevor der Virtuose sich in einen Sechzehntellauf stürzt, dessen Wiederhall später in den Streichern zu hören ist.

INDETERMINISMUS

Morton Feldman, der in den 1950er Jahren Nachbar von John Cage in der Grand Street war, bildete mit ihm den Kern der inoffiziellen „New York School“. Damals schrieb er seine Werke auf karierten Blättern in einer „grafischen Notation“ nieder, die nur den Takt angab und die übrigen Parameter dem Ermessen der Interpreten überließ. Um die Wende zum Jahr 1960 änderte sich seine Schreibweise: In den für verschiedene Instrumentenkombinationen komponierten *Durations I-V* wurden Tonhöhen, Nuancen und Klangfarben festgelegt, jedoch keine Notenlängen. Die Musiker beginnen gleichzeitig und wählen die Tondauern dann innerhalb eines vorgegebenen allgemeinen Tempos selbst. Was das zweite Stück betrifft – tatsächlich wurde es als erstes geschrieben –, legt der Komponist fest: „Alle Taktschläge sind langsam. Die Töne sollten mit einem Minimum an Attacke gespielt werden. Die Dynamik ist sehr leise.“¹ Das Ergebnis ist daher unvorhersehbar: Die gewählten Rhythmen erzeugen bei jeder Aufführung unterschiedliche Harmonien.

OST-WEST

Im September 1960 hielt sich Dmitri Schostakowitsch in London auf, um die erste Aufführung seines *Cellokonzerts Nr. 1* (1959) außerhalb der UdSSR zu erleben. Dort traf er Benjamin Britten, der ihn seit 1936, dem Jahr der englischen Uraufführung von *Lady Macbeth von Mzensk*, bewundert hatte. In ihrer gemeinsamen Loge in der Royal Festival Hall stieß Britten Schostakowitsch jedes Mal mit dem Ellbogen an, wenn ihn das Spiel des Solisten begeisterte. Dieser Virtuose war Mstislav Rostropowitsch, der Britten am nächsten Tag bitten sollte, eine Sonate für sein Instrument zu schreiben. Als einziges bedeutendes Kammermusikwerk seit dem *Streichquartett Nr. 2* (1945) stellte Britten sein *Opus 65* im Dezember und Januar fertig. Das Werk sollte im darauffolgenden Juli in Aldeburgh uraufgeführt werden. Der fünfsätzigte Aufbau erinnert an Suiten aus dem 18. Jahrhundert und weist die für den Briten typische Bogenform auf, bei der der wichtigste Satz in der Mitte steht.

1 All beats are slow. Sounds should be played with a minimum of attack. Dynamic are very low.

„Eine konzentrierte Diskussion über ein winziges Motiv einer ansteigenden oder fallenden Sekunde“², so äußerte sich Britten über den ersten Satz *Dialogo*, der in Sonatenhauptsatzform steht. „Der Pizzicato-Satz (II) wird Ihnen gefallen [...] Die kleinen Phrasen werden natürlich nur einmal gezupft – allerdings zupft man sie mit der linken Hand, wenn sie absteigen. Ich möchte, wenn möglich, sofern es nicht anders angegeben ist, dass [es] mit 2 oder 3 (manchmal auch 4!) Fingern ‚*non arpeggiando*‘ gespielt wird – ähnlich wie bei der Gitarrentechnik!“³, ließ der Komponist Rostropowitsch wissen. Die *Elegia* bildet das Gravitationszentrum des gesamten Werks, in dem ein düster-expressives Thema viermal variiert wird. Während die Energie der *Marcia* mit ihren raffinierten instrumentalen Effekten albtraumhaft wirkt, ist das sarkastische *Moto perpetuo* eine Hommage an Schostakowitsch, wobei insbesondere dessen musikalische Signatur „D-S-C-H“ verarbeitet wird.

DAS WEISSE ALBUM

Komponierte Paul McCartney neobarocke Werke? Der Gitarrenpart aus *Blackbird* (1968) soll von der *Bourrée* aus Bachs *Suite BWV 996* inspiriert sein, die Paul McCartney schon im Jugendalter zusammen mit George Harrison spielte. Der Song entstand an einem Tag, als er aus dem Fenster seines Hotels in Rishikesh in Nordindien eine Amsel singen hörte, und wirkt weder wie eine Hymne an die Natur noch wie eine romantische Ballade. McCartney zufolge sollte man diesen Song eher als symbolische Botschaft der Unterstützung für die Afroamerikaner verstehen, die im Süden der Vereinigten Staaten für ihre Rechte kämpften und deren Symbol dieser Vogel war.

2 [...] a concentrated discussion of a tiny motive of a rising or falling second.

3 The pizzicato movement (II) will amuse you [...] The little phrases are of course only plucked once — although when they descend you pluck with the left hand. I'd like, if possible, unless it is marked; [it] to be played “Non arpeggiando” with 2 or 3 (sometimes 4!) fingers—rather like guitar technique!

ZUR SONATA PER VIOLONCELLO SOLO VON SÁNDOR VERESS

VON CLAUDIO VERESS

Die *Sonata per violoncello solo* von Sándor Veress entstand im Kontext einer Gastprofessur, die der Komponist 1965/66 am Peabody Conservatory der Johns Hopkins University in Baltimore/USA, wahrnahm. An derselben Institution unterrichtete damals der Cellist Mihály Virizlay, seines Zeichens, wie Veress, gebürtiger Ungar – und seiner „extraordinar[il]y great musicianship“ (Veress) wurde das Stück auf den Leib geschrieben. Die Partitur ist datiert: Januar 1967, und die Uraufführung fand in einem Peabody-Konzert vom 18. April 1967 statt, in dem Veress selbst als Pianist mitwirkte.

Zum Titel *Sonata* schreibt Veress in einem Brief vom 13. März 1967: „*Sonata* here is not meant so much in the classical but rather in the baroque sense of the 'Partita' which, too, means a sequence of movements representing different types of musical characters.“ In der Tat weisen die poetischen Titel der drei Sätze auf unterschiedliche Charaktere hin – und zwar solche *sprachlichen Geschehens*. Der erste und längste, *Dialogo*, involviert zwei alternierend zu „Wort“ kommende Gesprächspartner; der zweite, *Monologo*, knüpft an die Beiträge eines dieser Partner in reflektierender Manier an; und der dritte, *Epilogo*, lässt sich am ehesten als „Flucht von Assoziationen, denen noch jede Begrenzung und Artikulation fehlt“ (A. Traub¹), charakterisieren.

Der erste, *dialogische* Satz (*Allegro moderato – Poco meno mosso – Tempo I – Calmo – Tempo I – Meno mosso, deciso*) lässt sich als dreiteilige Grossform beschreiben, deren materialverwandte, durchs Variationsprinzip verbundenen Binnensequenzen I-III und V-VI ein materialfremdes Mittelstück IV umschliessen. Dabei artikuliert sich in den Sequenzen I, III und V die stetig eindringlicher werdende „Rede“ eines offensiven, apodiktischen Dialogpartners, in den Teilen II und IV dagegen die seines defensiven, reflektierenden Gegenübers, dessen Tendenz innezuhalten, vielleicht gar zu schweigen, besonders im *Calmo* überschriebenen Mittelstück IV zur Geltung kommt, das in seinen langsamen Arpeggien immer weitere Intervallräume gleichsam meditativ aushorcht. In der Schlussequenz VI, einem hochdramatischen Fugato, fallen sich die Dialogpartner nur noch rücksichtslos in ihre Sätze, bis der offensive Partner sich nach einer extrem verdichteten Variante des Themas das letzte Wort, einen rechthaberischen *Fortissimo*-Absturz auf den Zentralton E des Satzes, ertrotzt.

1 Andreas Traub: «Melodische Artikulation. Zur 'Sonata per Violoncello solo' von Sándor Veress», in: *Schweizerische Musik Zeitung* 1/1980, S. 15-26. Die vorliegenden Bemerkungen orientieren sich wesentlich an dieser Studie.

Nach dieser heftigen Auseinandersetzung ist – so scheint es – nur noch *monologischer* Rückzug möglich. Der dreiteilige zweite Satz (*Larghetto – Poco più mosso – Tempo I*) beginnt denn auch in fragmentierten, gleichsam stammelnden Figuren, deren fragiler Charakter deutlich an Sequenz II des ersten Satzes anknüpft. Melodisch wird schon im ersten Takt die barocke „Seufzer“-Figur, der kleine Sekundschritt abwärts, herbeizitiert – aber analytisch stellt sich heraus, dass die vier Eröffnungstakte des Satzes mit ihrer scheinbar so unmittelbar an die „Klangrede“-Tradition anknüpfenden Gestik *zugleich* eine Zwölftonreihe bilden. Deren Grundform und Modi bilden über weite Strecken das lineare Rückgrat der Komposition. Das vielleicht expressivste Stück der Sonate ist somit zugleich das strukturell gebundenste – was nur oberflächlich betrachtet paradox erscheint: Ähnliches kennt man aus der klassischen Dodekaphonie Schönbergs und Weberns. Im weiteren Verlauf des Satzes wird der Reihen-zusammenhang durch drei Einschübe – zwei *Pizzicato*-Akkordfortschreitungen und eine zweistimmige Passage, die den dramatischen Höhepunkt des Satzes im *Fortissimo* herbeiführt – unterbrochen. Nach diesem Ausbruch herrscht Stille und der Monolog kommt noch tastender, fragiler als zu Beginn wieder in Gang.

Der letzte, *epilogische* Satz (*Allegro sconfinato*), eine halsbrecherisch virtuose Herausforderung an jeden Interpreten, ist zwar durch einige Bezugnahmen mit dem Mittelsatz verknüpft, jedoch, ähnlich wie der erste, nicht dodekaphon bestimmt. So knüpfen die drei *Pizzicato*-Akkordketten zu Beginn, in der Mitte und am Schluss an die erwähnten Akkordfortschreitungen im *Larghetto* an, wodurch sich der Satz in zwei annähernd gleich lange, verlaufsanaloge Teile gliedert. Und in den freien (gemäss Spielanweisung auch frei zu gestaltenden!), daher auch bewusst nicht durch Taktstriche getrennten Sechzehntelketten, der erwähnten „Assoziationenflucht“, klingen die verzierungsartigen Bewegungen in kleinen Notenwerten in der Schlussequenz des Mittelsatzes nach.

Eine besondere Lösung findet Veress für das Problem des Schliessens der ganzen Sonate: Die letzte Kette von neun *Pizzicato*-Akkorden integriert sämtliche Töne der vorangegangenen Akkordketten von Satzbeginn und -mitte, und die Finalis, ein *sforzatissimo* zu spielendes Bartók-Pizzicato, steht auf dem Sekundklang G-A. A wiederum ist vom Satzverlauf her gesehen tonales Zentrum und steht in Quartspannung zum Zentrum E des ersten Satzes, was in traditionell funktionsharmonischer Denkweise – die hier freilich nur per Analogie Anwendung finden kann – einem Dominant-Tonika-Verhältnis entspräche.

NICOLAS ALTSTAEDT VIOLONCELLO

Der deutsch-französische Cellist Nicolas Altstaedt verfolgt eine facettenreiche Karriere als Solist, Dirigent und künstlerischer Leiter. Sein gefeiertes Debüt mit den Wiener Philharmonikern und Gustavo Dudamel beim Lucerne Festival war der Auftakt zu Kooperationen mit weltweit führenden Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Budapest Festival Orchestra, dem Philharmonie Orchestra, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem NHK Symphony Orchestra Tokio, unter der Leitung von Dirigenten wie Ivan Fischer, Esa-Pekka Salonen, Lahav Shani, François-Xavier Roth, Gianandrea Noseda und Paavo Järvi. Nicolas Altstaedt spielt häufig auf historischen Instrumenten und arbeitet regelmäßig mit Il Giardino Armonico und Giovanni Antonini, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Jean Rondeau und Thomas Dunford zusammen.

Durch gemeinsame Auftritte und Uraufführungen mit Thomas Adès, Sofia Gubaidulina, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann, Heinz Holliger und Liza Lim wurde er zu einem leidenschaftlichen Verfechter zeitgenössischer Musik. Altstaedt wurde 2012 von Gidon Kremer zum künstlerischen Leiter des Lockenhaus Kammermusikfestivals ernannt und wird in den nächsten drei Spielzeiten künstlerischer Partner der Tapiola Sinfonietta sein. Seine Aufnahmen wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter der BBC Music Magazine Concerto Award und ein Gramophone Classical Music Award.

SCHWEDISCHE RADIO-SINFONIEORCHESTER

Das Schwedische Radio-Sinfonieorchester ist eines der führenden und vielseitigsten Orchester Europas. Es besteht aus über 100 Musikern und verfügt über ein vielfach ausgezeichnetes Repertoire. Mit der Saison 2026/2027 übernimmt Andrés Orozco-Estrada die musikalische Leitung und läutet damit eine neue Ära für das Orchester ein. In der Saison 2025/2026 hieß das Orchester außerdem Maxim Emelyanychev als Ersten Gastdirigenten willkommen.

Das Orchester hat seinen Sitz in der Berwaldhalle, dem Konzertsaal des Schwedischen Rundfunks in Stockholm, und erreicht von dort aus sein Publikum in ganz Schweden. Viele Konzerte werden auch auf Berwaldhallen Play gestreamt, im schwedischen Fernsehen übertragen und über das Netzwerk der European Broadcasting Union (EBU) international ausgestrahlt.

Das Orchester wurde 1925 im Rahmen der ersten Rundfunkübertragungen in Schweden gegründet, doch seine heutige Form und seinen Namen erhielt es erst 1965. Seitdem haben Dirigenten wie Sergiu Celibidache, Herbert Blomstedt, Esa-Pekka Salonen und Daniel Harding die musikalische Exzellenz und den internationalen Ruf des Orchesters geprägt.

MAXIM EMELYANYCHEV CHEFDIRIGENT

Maxim Emelyanychev ist seit 2019 Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra; diese Zusammenarbeit wurde bis 2028 verlängert. Er ist außerdem Chefdirigent des Orchesters Il Pomo d'Oro, das auf historischen Instrumenten spielt, und ab der Saison 2025/26 ist er Erster Gastdirigent des Schwedischen Radio-Sinfonieorchesters. Emelyanychev inspiriert seine Mitstreiter zu Abenteuerlust und lässt Musik entstehen, die von gemeinsamer Energie und Imagination lebt. Er ist bekannt für seine ansteckende Begeisterungsfähigkeit, bringt die Individualität jedes einzelnen Musikers zur Geltung und schafft gleichzeitig einen mitreißenden gemeinsamen Klang.

Mit dem SCO trat er bei den BBC Proms auf, unternahm Tourneen durch Europa und veröffentlichte bei Linn Records Sinfonien von Schubert und Mendelssohn. Beim Edinburgh International Festival dirigierte er in den letzten Jahren vielbeachtete konzertante Aufführungen von Mozarts *Zauberflöte* und *Così fan tutte*. Auf der internationalen Bühne dirigierte Maxim Emelyanychev führende Orchester wie die Berliner Philharmoniker, das Royal Concertgebouw, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, das WDR Sinfonieorchester Köln, das London Philharmonic Orchestra und das hr-Sinfonieorchester. Sowohl beim Concertgebouw als auch bei der Philharmonie Essen ist er in der Saison 2025/26 als Artist in Residence zu Gast. Im Opernbereich leitete er Händels *Rinaldo* in Glyndebourne, Mozarts *Zauberflöte* in Covent Garden und *Die Entführung aus dem Serail* in Zürich.

Er arbeitet regelmäßig mit Joyce DiDonato zusammen und begleitete sie als Pianist in Schuberts *Winterreise* bei Konzerten an der Staatsoper Berlin, in der Wigmore Hall in London, im Dortmunder Konzerthaus und im DeSingel in Antwerpen. Emelyanychev kann mit einer umfangreichen Diskografie aufwarten und nimmt derzeit

gemeinsam mit Il Pomo d'Oro alle Mozart-Sinfonien auf. Zu seinen Auszeichnungen zählen der Critics' Circle Young Talent Award, der International Opera Award (Newcomer), der ICMA-Preis für seine Mozart-Sonaten und der renommierte Herbert-von-Karajan-Preis 2025. Emelyanychev wurde 1988 in Nischni Nowgorod geboren, gab sein Dirigierdebüt im Alter von 12 Jahren und studierte bei Gennady Rozhdestvensky am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium.

[1-3]

Recorded in February 2025 / Sveriges Radio/Swedish Radio (Sweden)
JENS BRAUN (TAKE5 MUSIC PRODUCTION) RECORDING PRODUCER & EDITING

[4-9]

Recorded in April 2025 at B-Sharp Studio (Berlin)
PHILIPP NEDEL (B-SHARP STUDIO) RECORDING PRODUCER & EDITING

[10-12]

Recorded in July 2025 at Lockenhaus (Austria)
INES KAMMAN RECORDING PRODUCER & EDITING

[13]

Recorded in July 2025 at Église São Pedro de Rate (Portugal)
HUGO ROMANO GUIMARÃES (N STUDIO LISBON) RECORDING PRODUCER & EDITING

MARTIN KISTNER (B-SHARP STUDIO) MASTERING

LAURENT CANTAGREL FRENCH TRANSLATION

SUSANNE LOWIEN GERMAN TRANSLATION (P.28-30)

JOHN THORNLEY ENGLISH TRANSLATION (P.5-6, 12-13)

PETER LOCKWOOD ENGLISH TRANSLATION (P.7-9)

VALÉRIE LAGARDE DESIGN & JULIEN YSEBAERT ARTWORK

ALISA ALISOVA COVER PHOTO

ARNE HYCKENBERG INSIDE PHOTO (P.2)

SVERIGES RADIOS SYMFONIORKESTER INSIDE PHOTO (P.16)

Grażyna Bacewicz *Cello Concerto No.2* © PWM edition

Morton Feldman *Durations II* © 1961 by C. F. Peters Corporation

Benjamin Britten *Cello Sonata* © Boosey and Hawkes

Sándor Veress *Sonata for solo violoncello* © Suvini Zerboni

John Lennon / Paul McCartney *Blackbird* © Sony/ATV Tunes LLC, 1968

Avec l'aimable autorisation Sony Music Publishing (France). Tous droits réservés

ALPHA CLASSICS

DIDIER MARTIN DIRECTOR

LOUISE BUREL PRODUCTION

AMÉLIE BOCCON-GIBOD EDITORIAL COORDINATOR

ALPHA 1213

© Swedish Radio Symphony Orchestra & Alpha Classics / Outhere Music France [1-3], Alpha Classics / Outhere Music France [4-9], Nicolas Altstaedt [10-13], © Alpha Classics / Outhere Music France 2026

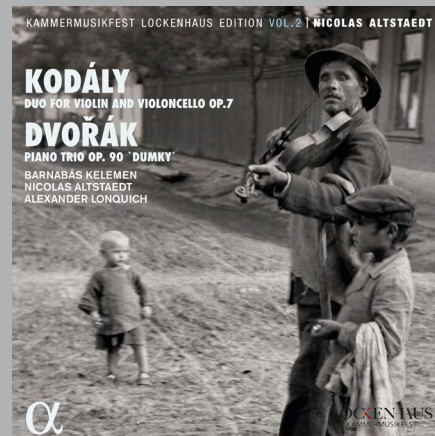
ALSO AVAILABLE



ALPHA 458



ALPHA 627



ALPHA 737



ALPHA 577