



Lutosławski
CONCERTOS FOR CELLO | FOR ORCHESTRA

Bloch · SCHELOMO

Jean-Guihen Queyras
Luxembourg Philharmonic
Gustavo Gimeno

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913-1994)

Concerto for Orchestra

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I. Intrada: Allegro maestoso | 6'57 |
| 2 | | II. Capriccio notturno e arioso: Vivace | 5'55 |
| 3 | | III. Passacaglia, Toccata e Corale: Andante con moto – Allegro giusto | 16'21 |

© Editions Chester Music / GB

ERNEST BLOCH (1880-1959)

Schelomo

Rhapsodie hébraïque for Cello and Orchestra

- | | | | |
|---|--|-----------------------|------|
| 4 | | I. Lento moderato | 8'43 |
| 5 | | II. Allegro moderato | 4'58 |
| 6 | | III. Andante moderato | 8'06 |

© Editions G. Schirmer / USA

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Concerto for cello and orchestra

- | | | | |
|----|--|-------------------|------|
| 7 | | I. Introduction | 5'29 |
| 8 | | II. Four Episodes | 6'46 |
| 9 | | III. Cantilena | 5'23 |
| 10 | | IV. Finale | 7'00 |

© Editions Chester Music / GB

Luxembourg Philharmonic

Gustavo Gimeno, *conductor*

Jean-Guihen Queyras, *cello by Pietro Guarneri, Venice, 1727,*
courtesy of Canimex Inc., Drummondville (Québec), Canada

1st violins **Haoxing Liang, Seohee Min ***, Fabian Perdichizzi, Nelly Guignard,**
 Irène Chatzisavvas, Yun-Yun Chiang *, Andrii Chugai, Bartłomiej Ciaston,
 Yulia Fedorova, François Dopagne, Jean-Emmanuel Grebet, Andréa Garnier,
 Silja Geirhardsdottir, Attila Keresztesi, Damien Pardoën, Fabienne Welter,
 Nazar Totovytskyi *, Phoebe Rousochatzaki *

2nd violins **Osamu Yaguchi, César Laporev,**
 Sébastien Gréville, Gayané Grigoryan, Wen Hung, Quentin Jaussaud,
 Marina Kalisky, Gérard Mortier, Valeria Pasternak, Olha Petryk, Jun Qiang,
 Clara Szu-Yu Lin *, Ko Taniguchi, Xavier Vander Linden

Violas **Dagmar Ondráček, Maya Tal,**
 Jean-Marc Apap, Ryou Banno, Aram Diulgerian, Olivier Kauffmann,
 Esra Kerber, Javier Martin de la Torre *, Grigory Maximenko,
 Viktoriya Orlova, Julia Vicić *

Cellos **Niall Brown, Ilia Laporev,**
 Laura Castegnarò, Xavier Bacquart, Caroline Dauchy *, Vincent Gérin,
 Katrin Reutlinger, Sehee Kim, Carol Salgado *, Karoly Sütö,
 Laurence Vautrin, Lucas Henry *

Double basses **Thierry Gavard, Choul-Won Pyun, Soyeon Park,**
 Gilles Desmaris, Gabriela Fragner, Benoît Legot, Isabelle Vienne,
 Dariusz Wisniewski

Flutes **Markus Brönnimann, Étienne Plasman,**
 Hélène Boulègue, Christophe Nussbaumer

Oboes **Fabrice Mélinon,**
 Anne-Catherine Bouvet-Bitsch, Olivier Germani

Clarinets **Arthur Stockel,**
 Filippo Riccardo Biuso, Emmanuel Chaussade

Bassoons **Étienne Buet, David Sattler,**
 François Baptiste, Stéphane Gautier-Chevreaux

Horns **Leo Halsdorf, Miklós Nagy,**
 Petras Bruzga, Andrew Young

Trumpets **Adam Rixer, Simon Van Hoecke,**
 Isabelle Marois, Niels Vind

Trombones **Isobel Daws, Léon Ni,**
 Guillaume Lebowski, Vincent Debès

Tuba **Csaba Szalay**

Timpani **Benjamin Schäfer, Simon Stierle**

Percussion **Béatrice Daudin, Benjamin Schäfer,**
 Klaus Brettschneider, Élise Rouchouse *

Harp **Catherine Beynon**

Piano Nina Patarcec

Celesta Nicolas Fehrenbach **, Anastasia Goldberg ***

* Members of the Luxembourg Philharmonic Academy

** Concerto for orchestra

*** Concerto for cello, Schelomo

Affecté par les violences de la guerre qui touche l'Europe depuis 1914 et son échec à la nomination de chef des concerts d'abonnement à Genève, Ernest Bloch (1880-1959) connaît une période de dépression et de profonde solitude. Toutefois, en 1916, il rencontre le violoncelliste ukrainien Alexandre Barjansky et sa femme Katherina, à qui il présente ses œuvres du *Cycle juif* débuté en 1912 (*Poèmes juifs*, symphonie *Israël* et *Psaumes*). L'intérêt du couple pour ces pièces qui n'intéressent encore personne, leur amitié sincère et immédiate ainsi que l'intensité et l'ardeur du jeu de Barjansky lui redonnent l'envie de composer. Alors qu'il envisageait la composition d'un cycle de chants avec orchestre d'après des textes du *Livre de la Sagesse* du roi d'Israël Salomon (*L'Ecclésiaste*), il décide d'en faire une œuvre pour violoncelle et grand orchestre symphonique. C'est ainsi qu'en janvier-février 1916 naît sa *Rhapsodie hébraïque* qu'il nomme *Schelomo* en hommage au personnage de *L'Ecclésiaste* mais également à la sculpture que réalise pour lui à cette occasion Katherina Barjansky.

Constituée de trois mouvements enchaînés (*Lento moderato*, *Allegro moderato*, *Andante moderato*) pour grand orchestre, Bloch ne propose pas une musique descriptive mais souhaite dresser un tableau musical empreint "d'esprit hébreu" relatif à Salomon, incarné par le violoncelle, et du thème philosophique central de *L'Ecclésiaste* : "*Vanité des vanités, tout est vanité*".

Le violoncelle ouvre la rhapsodie par une sorte d'improvisation soutenue par un accompagnement discret de l'orchestre avant d'entamer la première des trois cadences du mouvement. Très langoureuse, elle peint la sagesse sereine et détachée de Salomon tandis que, par la suite, le violoncelle exprime la volupté et la puissance du Roi. L'orchestre illustre quant à lui le caractère exotique et oriental du peuple de Salomon. Dans l'*Allegro moderato*, Bloch propose un thème qui évoque l'appel du shofar, corne de bélier traditionnelle utilisée par les juifs pour commémorer le sacrifice d'Isaac. Confiée au basson puis au hautbois solo, cette mélodie reprend un thème populaire juif du sud de l'Allemagne, *Kodosh Attoh*, que le père du compositeur lui chantait enfant. Dans l'*Andante moderato*, l'appel du shofar se fait entendre plus faiblement aux timbales, avant la reprise par l'orchestre de thèmes des deux mouvements précédents. Le violoncelle entame ensuite un monologue sombre et mélancolique avant que le célesta n'introduise une note d'espoir grâce à son timbre cristallin. Mais le violoncelle termine l'œuvre seul dans son registre grave, créant un climat pessimiste et résigné en écho aux mots de Salomon : "*Tout est vanité*". Et Bloch d'expliquer : "*Presque toutes mes œuvres, aussi sombres soient-elles, se terminent par une conclusion optimiste, ou du moins par l'espoir. Celle-ci est la seule qui se termine par une négation absolue. Mais le sujet l'exigeait.*"

Composée à Genève et dédiée au couple Barjansky, l'œuvre est créée dans le cadre d'un concert consacré au cycle juif de Bloch et organisé par la *Society of the Friends of Music* le 3 mai 1917 au Carnegie Hall de New York par l'Orchestre philharmonique de la ville et le violoncelliste Hans Kindler, sous la direction du compositeur. Son succès permet à Bloch de connaître une reconnaissance internationale et *Schelomo* devient une page très prisée des violoncellistes.

En 1950, Witold Rowicki, qui vient d'être nommé à la direction de l'Orchestre philharmonique de Varsovie, commande une œuvre au compositeur polonais Witold Lutoslawski (1913-1994) afin de favoriser la renaissance de l'école musicale nationale, grandement touchée par la Seconde Guerre mondiale.

Alors qu'il est contraint de s'adapter à la doctrine du "réalisme socialiste" de la Pologne communiste, Lutoslawski souhaite, à l'origine, composer une courte pièce basée sur des mélodies polonaises folkloriques. Son projet prend de l'ampleur et le conduit finalement à écrire une œuvre symphonique pour grand orchestre. Il puise ainsi dans les chants et danses populaires les cellules motiviques à partir desquelles il élabore une nouvelle harmonie, créant, à la manière de Béla Bartók, son propre "folklore imaginaire".

Dans la continuité du néoclassicisme européen, il propose son *Concerto pour orchestre* composé de trois mouvements rappelant la suite instrumentale : *Intrada*, *Capriccio notturno e arioso* et *Passacaglia, Toccata e Corale*.

De plan ternaire, le premier mouvement, *Allegro maestoso*, débute par une batterie de timbales, basson et harpe sous forme d'*ostinato* sur lequel les violoncelles puis les altos et les violons exposent et reprennent le thème qui reviendra à la fin du mouvement. Une transition des bois et des cuivres, ponctuée par les *pizzicati* des cordes, conduit à un court passage au caractère plus pastoral. Dans la troisième partie, le thème folklorique du début du mouvement revient aux violons, flûtes, hautbois et clarinettes, et se mêle à la sonorité douce et cristalline du célesta qui donne un caractère éthéré à la fin de l'*Intrada*. Le second mouvement, *Vivace*, est une sorte de *scherzo* virtuose. Lutoslawski recourt à nouveau au célesta pour accompagner les cordes dans le registre suraigu puis en harmoniques, créant une atmosphère pleine de magie. Il plonge ensuite l'auditeur dans un climat tantôt sombre, tantôt plus pastoral avant que le mouvement ne se poursuive avec la reprise du thème du *Capriccio* et ne se termine dans une ambiance inquiétante.

Dans le dernier mouvement, *Andante con moto – Allegro giusto*, plus long que les deux premiers réunis, la *Passacaglia* fait figure d'introduction à la *Toccata*. Succession de variations réalisées sur un thème dont la basse obstinée est exposée pianissimo à la harpe et aux contrebasses en *pizzicati*, l'intensité de la passacaille augmente en raison de l'accumulation progressive des instruments de l'orchestre et des nuances toujours plus fortes demandées par le compositeur. Dans la *Toccata*, vive et entraînante, Lutoslawski insère à deux reprises un choral (*Corale*) instrumental beaucoup plus calme et posé, construit sur un thème populaire collecté au XIX^e siècle par l'ethnologue polonais Oskar Kolberg, dont le hiératisme donne un caractère très solennel au *finale*.

Terminé au début de l'année 1954, le concerto est créé avec succès à Varsovie le 26 novembre de la même année par l'Orchestre philharmonique de la ville sous la direction de Rowicki, qui en est le dédicataire. Apprécié pour son mélange de musique savante et populaire à une époque où la musique européenne dans son ensemble tendait à une épure et une certaine aridité, il a largement contribué à la reconnaissance de Lutoslawski en Europe de l'Ouest et favorisé le développement de sa notoriété sur la scène internationale.

Alors qu'en 1967, compositeur désormais internationalement reconnu, Lutoslawski reçoit la commande d'une œuvre symphonique de la Royal Philharmonic Society de Londres, il propose de composer un *Concerto pour violoncelle et orchestre* à destination de son ami Mstislav Rostropovitch, qu'il considère comme l'un des plus grands musiciens du XX^e siècle. Libéré des contraintes esthétiques imposées par le pouvoir polonais, il envisage son œuvre comme un concerto pour soliste dans un esprit d'expérimentation très contemporain. Il élabore un système de notation qui laisse aux interprètes une certaine liberté d'improvisation pour créer une énergie maîtrisée mais spontanée. Sans proposer de véritable programme, Lutoslawski s'inspire beaucoup du théâtre et envisage son concerto comme une action en musique mettant en scène un conflit entre le violoncelle solo et le grand orchestre dans une inhabituelle structure en sept parties (*Introduction, Épisodes I à IV, Cantilena, Finale*). Il propose une écriture brillante et innovante avec notamment l'utilisation de quarts de tons, ce qui amène le soliste à découvrir de nouveaux doigtés.

Le violoncelle ouvre l'œuvre par un long solo d'une grande virtuosité à la manière d'une cadence avant l'entrée de l'orchestre annoncée par l'accompagnement des percussions puis trois sonneries de trompettes. S'ensuit une série d'épisodes aux textures pleines de contrastes, alternant les moments de désespoir ou au contraire d'accalmie avant le retour du soliste dans la *Cantilena*, passage plus apaisé et plus lent, tandis que l'orchestre lui répond de manière énergique. Alors que l'orchestre s'impose, triomphant, avec une certaine violence, le violoncelle revient pour la coda qui rappelle l'ouverture et permet de conclure l'œuvre comme elle a commencé, avec le violoncelle mais cette fois dans le registre aigu.

La création du *Concerto pour violoncelle* de Lutoslawski a lieu au Royal Festival Hall de Londres le 14 octobre 1970 avec l'Orchestre de Bournemouth et Rostropovitch, son dédicataire, sous la direction d'Edward Downes. Il est depuis devenu l'une des œuvres les plus célèbres d'un des grands représentants du renouveau musical polonais du XX^e siècle.

CLAIRE PAOLACCI

Born in Warsaw in 1913, Witold Lutosławski survived and was scarred by the upheavals of early twentieth-century Poland. His father was executed by Bolsheviks; he endured Nazi occupation, the Warsaw Uprising, and the pressures of Stalinism. From these experiences came his belief in art as a search for perfection absent in reality. The *Concerto for Orchestra* (1954) ends the first phase of this search and points toward the modernist turn his music would take from the mid-1950s until his death in 1994. Its orchestral imagination, expressive power, and folk motifs have captivated audiences since its premiere. Yet a darker subtext likely escaped the ears of censors. Beneath its socialist realism lie grittier truths.

After World War II, Lutosławski returned to a ruined Warsaw and helped rebuild its musical life through radio work, didactic pieces, folk arrangements, and other neoclassical examples of his 'functional' style. He fashioned these materials with irony and ingenuity. The *Concerto for Orchestra* is the ultimate expression of this period, spinning folk fragments into a symphonic canvas.

Superficially, the *Concerto* fits socialist realist ideals: folk elements, driving energy, accessibility, a journey from darkness into light. Yet its sophistication pushes past the acceptable level of 'formalism' (i.e., musical complexity) permitted at the time. Like Bartók's *Concerto for Orchestra*, Lutosławski treats orchestral sections as characters in dialogue, seeking answers to urgent questions.

The opening *Intrada* sets the stage: a surging arch of struggle answered by a buoyant horn theme – a song of hope. The *Capriccio notturno e arioso* begins as a murmuring nocturne of glittering textures, interrupted by a trumpet outburst that drags the music into darkness. (Rude brass interruptions recur in later works – not least the *Cello Concerto*.) The vast finale, *Passacaglia, Toccata e Corale*, builds from solemn plucked bass lines to a radiant chorale – a daring suggestion of spirituality at a time when public expressions of faith were problematic. A grotesque dance intrudes before the chorale returns, transfigured, after coursing developments. There is triumph at the end – but hard-won, not naïve.

An interview about his *Cello Concerto* prompted an infamous eruption from the usually collected Lutosławski:

I'm horrified to see how one can be carried away by my careless mention of the dramatic conflict between the solo part and the orchestra. I must immediately use the reins of this galloping imagination which prompts you to interpret the work as an illustration of some macabre spectacle.

This 1972 statement to critic Tadeusz Kaczyński highlights the complex relationship between Lutosławski's abstract musical narratives and the dramas of his life – tensions already present in the *Concerto for Orchestra* and peaking in the *Cello Concerto*.

Kaczyński had suggested that, at the climax – where the orchestra unleashes 11 stinging sonorities – it sounded as if the cellist was being beaten. Lutosławski's objection was not to that reading, but to any extramusical interpretation being welded to the work. Hence a dilemma. The combination of embattled dedicatee, Lutosławski's own descriptions, communist repression, and theatrical musical plot beg to be interpreted allegorically. Should one resist?

Commissioned by the Royal Philharmonic Society, the *Cello Concerto* was premiered in London on 14 October 1970 by its dedicatee Mstislav Rostropovich. Publicly, Lutosławski suggested the cello-orchestra relationship was 'one of conflict'. Just two months later, Rostropovich's support for novelist Alexander Solzhenitsyn led to his fallout with Soviet authorities and eventual emigration – though not before an electrifying 1972 Moscow performance, blasting his interpretation at his opponents.

For Rostropovich, the allegory was clear: a hero struggling for freedom and beauty within a repressive regime is punished and martyred before escaping into the next world. The climactic whipping represented 'The Central Committee at full strength,' and the ensuing melodic sighs were the cello's symbolic death (yet more galloping for Lutosławski to rein in). Yet he too had vivid descriptions: his sketches liken one passage to the wrestling bout in *Trois Poèmes d'Henri Michaux*; some attacks he called 'pig-sticking' (hunting boar with spears). But the violence is more tragic than gory – a catastrophe snaps shut on a hero.

The *Cello Concerto* unfolds in four phases. The first is audacious: five minutes of solo cello monologue. Marking time at one note per second, the cello intermittently escapes banality to explore alternatives, eventually hammering the repeated note, releasing harmonic sparks and glimmers of tonality. This summons the brass, who twist the sonority into a dissonance and blast it back. In phase two, four brief episodes follow in which the cello shares ideas with other orchestral sections, but brass interrupt each time. This leads to the *Cantilena*, a powerful lament where strings coalesce around the cello's tragic line, building into a whirling *Totentanz* – a Dionysian communion summoning the most sustained brass assault. Boldly, the finale begins with the cello thumbing its nose at its opponents; conflict rages, leading to the catastrophic climax. At the close, the cello rises up, as if to escape, fulfilling the implications of that sparky opening – but in isolation, alone again.

A different struggle for identity motivates the central work on this disc: Ernest Bloch's *Schelomo* (1916), the final and best-known piece in his series exploring 'the Jewish soul.' Conceived during his unfinished opera *Jezabel*, *Schelomo* is a single-movement rhapsody for cello and orchestra – rhapsody in the sense of the musical genre, but also 'the rhapsodist' and singer of tales. The music conjures sensuality and spirituality to represent King Solomon.

Bloch initially envisioned a work for voice and orchestra, perhaps setting *Ecclesiastes*. 'It is the Jewish soul that interests me,' Bloch wrote, 'the complex, glowing, agitated soul that I feel vibrating throughout the Bible.' Cellist Alexandre Barjansky inspired a change of plan. His playing convinced Bloch the cello could convey Solomon's meditations 'just as expressively, if less specifically,' freeing the depiction from language. Dedicated to Barjansky, *Schelomo* premiered in May 1917 at Carnegie Hall, New York, with Hans Kindler as soloist.

A further inspiration was sculptural. Katherina Barjansky, the cellist's wife, created a wax statuette of Solomon as an 'artistic response,' argues musicologist Klára Mőricz, 'to Bloch's explicitly Jewish works.' Bloch described the black and gold statuette's 'oriental sumptuousness,' 'complexity of expression,' 'lips... both sensuous and bitter, dominating and resigned' – the totality representing 'a Jewish genius.' His piece offers a similarly complex representation.

The work unfolds in three sections: a solemn opening introduces Solomon's meditations, including an introspective cadenza; a turbulent centre sets cello declamations against potent orchestral alternatives partly developed from fragments of Jewish melodies; a closing contemplation suggests the possibility of acceptance, with new material offering, for Bloch, 'a vision of a better world, an earthly world where peace, justice and love would reign.' Throughout, Bloch's modal harmonies, chant-like melodies, and lush textures evoke grandeur and the sacred, while chromatic lines may symbolise more down-to-earth concerns. In the end, these elements establish a tentative equilibrium. In *Schelomo*, the cello – searching, spiritual, conflicted, human – sings not only Solomon's song.

NICHOLAS REYLAND

Witold Lutosławskis „Konzert für Orchester“ – volkstümlich maskierte Moderne

„Konzert für Orchester“ – diese Bezeichnung, die 1943 bereits Béla Bartók wählte, erscheint widersinnig, denn üblicherweise stehen sich ja in einem Konzert ein Solist und ein Orchester gegenüber. Doch genau wie Bartók wollte auch Witold Lutosławski die besonderen Fähigkeiten nicht eines Einzelnen, sondern eines ganzen Klangkörpers herausstellen. Witold Rowicki, der Leiter des Warschauer Philharmonischen Orchesters, hatte 1950 ein „herausforderndes“ Stück bei ihm bestellt. Fertig wurde dieses allerdings erst 1954.

Der Name Bartók steht aber noch für etwas anderes: die Verschmelzung osteuropäischer Volksmusik mit fortgeschrittener Kunstmusik. Um die Attraktivität des Ungarn für einen polnischen Komponisten wie Lutosławski zu verstehen, muss man sich die Machtverhältnisse der Zeit vergegenwärtigen. Die Sowjetunion hatte nach dem Krieg ihren Einfluss auf ganz Osteuropa ausgedehnt – mit schweren Auswirkungen auf die Kulturpolitik der betroffenen Länder. Gemäß der Doktrin des „sozialistischen Realismus“ wurde zum Beispiel Lutosławskis erste Sinfonie 1949 als „formalistisch“ eingestuft und verboten. Der Begriff „Formalismus“ umfasste im Jargon der Kulturfunktionäre praktisch alles, was nicht dem Geschmack der großen Masse entgegenkam – etwa Atonalität und Dissonanzen. Dem propagierten „Realismus“ genügten dagegen volksliedhafte Melodien und die harmonische Sprache des 19. Jahrhunderts. Erst 1956, drei Jahre nach Stalins Tod, öffneten sich Polen der musikalischen Moderne, und auch Lutosławski nutzte jetzt die Möglichkeit, sich mit den zuvor verpönten Avantgardeströmungen auseinanderzusetzen.

Doch bis es soweit war, galt es, Kompromisse zu schließen. Wie viele seiner Kollegen half sich Lutosławski durch Einbeziehung von Volksmusik. Sie sollte die von der Kulturbürokratie geforderte Verständlichkeit garantieren. Allerdings greift das „Konzert für Orchester“ – im Unterschied zu manchen Gelegenheits- und Brotarbeiten Lutosławskis – polnische Folklore nur oberflächlich auf: Melodien aus Masowien, der Gegend um Warschau, dienen lediglich als Rohmaterial. Sie werden mit neuen Harmonien, atonalen Kontrapunkten und neobarocken Satzformen kombiniert und haben daher wenig Einfluss auf die endgültige Gestalt der Musik. Elegant umging Lutosławski so die ihm auferlegten Beschränkungen und schrieb ein anspruchsvolles, persönlich gefärbtes Werk.

Immerhin ist in der eröffnenden Intrada der volkstümliche Charakter des ersten Themas (angestimmt von den Celli) über dem Orgelpunkt der Pauken, Harfen, Fagotte und Bässe klar erkennbar. Dreiteilig wie ein traditionelles Scherzo legte Lutosławski den Mittelsatz an: Er beginnt mit einer schattenhaften Nachtmusik, die am Schluss variiert und verkürzt wieder aufgenommen wird. Diese Rahmenteile umschließen ein ausdrucksvolles, von den Blechbläsern dominiertes Arioso. Höhepunkt des Konzerts ist das Finale. Die einleitende Passacaglia basiert wie ihre barocken Vorbilder auf einem achttaktigen Bass-Thema, das beständig wiederholt wird. Darüber entfalten sich Variationen. Es folgt eine Toccata, ein lebhafter, freier gestalteter Teil, der in einen zunächst verhaltenen, dann gewaltig sich steigernden Schlusschoral mündet.

Ernest Blochs „Schelomo“ – Pracht und Vergeblichkeit

„Es ist weder meine Absicht noch mein Wunsch“, erklärte Ernest Bloch, „eine Rekonstruktion jüdischer Musik zu versuchen oder meine Werke auf mehr oder weniger authentischen Melodien zu gründen. [...] Was mich interessiert, ist die jüdische Seele.“ Bloch war ein Weltbürger, der in verschiedenen Ländern und Kulturen Fuß fasste und dabei doch seinen Wurzeln treu blieb. Einige seiner Werke zeigen expressionistische oder auch neoklassizistische Züge; andere spiegeln sein Bemühen, eine neue, eigenständige jüdische Musik zu schaffen – unter ihnen die 1915/16 entstandene Rhapsodie „Schelomo“.

„Schelomo“ – so lautet der hebräische Name des Königs, der im Deutschen als Salomo bekannt ist. Ob er eine historische Person war, ist umstritten. Folgt man alttestamentarischen Quellen, dann müsste Salomo in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts vor Christus 40 Jahre lang über das Königreich Israel geherrscht haben. Weisheit und Gerechtigkeit waren die Haupteigenschaften, die man mit ihm verband; auf Kritik stießen dagegen seine Prachtliebe und Maßlosigkeit. Widersprüchliche Aussagen fallen auch in dem ihm zugeschriebenen Buch „Der Prediger Salomo“ (hebräisch „Kohélet“) auf: Einerseits gibt es darin das Bekenntnis zum irdischen Glück: „Da merkte ich, dass es nichts Besseres dabei gibt, als fröhlich sein und sich gütlich tun in seinem Leben“. Andererseits überwiegen doch die Zweifel am Sinn des Lebens: „Man mühe sich ab, wie man will, so hat man keinen Gewinn davon“ oder „Alles ist eitel und Haschen nach Wind“.

Vor allem solche pessimistischen Stellen dürften um 1915 Blochs Stimmung gut getroffen haben: In dieser Zeit zerschlugen sich seine Hoffnungen auf eine Dirigentenstelle in Lausanne, und zugleich stand das Unternehmen seiner Familie wegen des Weltkriegs vor dem Bankrott. Bloch befasste sich in dieser krisenhaften Situation intensiv mit dem Buch Kohélet. Zunächst plante er, Abschnitte daraus als Orchesterlieder zu vertonen, doch dann lernte er den Cellisten Alexander Barjansky kennen. Er beschloss, statt der menschlichen Stimme das Cello einzusetzen, das ihr ja von allen Instrumenten angeblich am nächsten kommt.

Wie aus Blochs Programmnotizen hervorgeht, steht in dem Werk das Cello für den alten, seines Lebens müden König, während das Orchester die „Stimme seines Zeitalters, seiner Welt, seiner Erfahrung“ ist. Obwohl das Stück frei, rhapsodisch gestaltet ist, lässt es doch eine Bogenform erkennen: Es beginnt mit einer langsamen, klagenden Einleitung. Die drei folgenden Abschnitte (Andante moderato – Allegro – Andante moderato) malen in extravaganten Klangfarben und orientalischer Melodik die irdische Macht des Königs und die Pracht seines Hofes aus. Am Ende steht wieder eine verzweifelte Klage, die in der tiefsten Lage des Cellos verlicht. „Selbst die dunkelsten meiner Werke enden hoffnungsvoll“ meinte Bloch dazu, „allein dieses Werk endet mit vollkommener Verneinung, doch das Thema rechtfertigt dies!“

Lutosławskis Cellokonzert – abstraktes oder politisches Theater?

Wie kaum ein anderes Werk der Zeit wurde Lutosławskis Cellokonzert von der Musiköffentlichkeit als politisches Bekenntnis verstanden. Das lag nahe, denn die Arbeit an dem Stück begann der polnische Komponist 1969 – im Vorjahr hatten sowjetische Panzer den „Prager Frühling“ beendet. Vor diesem Hintergrund ließ sich das Cellokonzert als Darstellung eines Gegensatzes deuten, nämlich des Gegensatzes zwischen einem streng organisierten Kollektiv (dem Orchester) und dem seine autonomen Möglichkeiten suchenden Individuum (dem Solisten). Dass Lutosławski sich heftig gegen jede außermusikalische Interpretation wehrte, änderte nichts daran: Das Konzert galt im Westen als subversive Aktion gegen ein totalitäres System. Der Komponist, so hieß es, könne seine wahren Absichten nun einmal nicht öffentlich äußern. Und selbst wenn er keine programmatische Aussage gewollt habe, sei sie doch „objektiv“ in dem Stück enthalten.

Tatsächlich spricht auch einiges für die politische Deutung. Wie Lutosławski in einem Interview bemerkte, zeigt das Cellokonzert Züge eines Theaterstücks. Eindeutig wird ein Konflikt ausgetragen, „das Orchester ist ein Faktor, der interveniert, unterbricht oder auch beinahe stört. Dann folgen ‚Verständigungsversuche‘ – Dialoge. Aber auch diese werden wieder durch eine Gruppe von Blechblasinstrumenten unterbrochen, denen in dem Werk die ‚Interventionsfunktion‘ zufällt.“ Rein musikalisch betrachtet, fügt sich Lutosławskis Konzert bruchlos in die Tradition der Gattung. Zwar sind die Formen der einzelnen Werkteile durchaus neuartig, doch der Gesamtverlauf entspricht dem eines herkömmlichen Solokonzerts, dessen drei Sätze (schnell, langsam, schnell) lediglich um eine kadenzartige Introduction und eine sinfonische Coda erweitert sind. Die Teile gehen ohne Pause ineinander über und sind auch nicht durch Satztitel kenntlich gemacht, aber durch ihre unterschiedliche Faktur leicht zu erkennen.

Auf die Introduction des Solocellos folgt ein bewegter Satz, in dem die Gegensätze immer heftiger aufeinanderprallen: hier die spielerisch-phantasievollen Aktivitäten des Solisten (und einiger dialogisierender Instrumente), dort – durch die Interventionen der Blechbläser erzwungen – straff verwaltete Orchesterklänge. Der Antagonismus scheint überwunden in der langsamen „Kantilene“, die vom Solisten und den Tutti-Streichern gemeinsam getragen wird, doch das Finale nimmt die Konfrontation wieder auf. Sie endet mit „winselnden“ Klängen des Cellos. Die Coda hat nach Lutosławskis Aussage eine besondere Funktion: „Denken wir uns, das Licht auf der Bühne ist erloschen, und vor dem Vorhang wird ein Kommentar zum Theaterstück gegeben.“

JÜRGEN OSTMANN

Luxembourg Philharmonic / Gustavo Gimeno

SELECTED DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

HENRI DUTILLEUX
“Tout un monde lointain” Cello concerto
Symphonie n°1. Métaboles
Jean-Guihen Queyras
CD HMM 902715

“Un sévère et éblouissant chef-d’œuvre.”
Diapason d’or
“Brillant!” **Concerti**



GIACOMO PUCCINI
Messa di Gloria
Capriccio sinfonico. Crisantemi.
Charles Castronovo, Ludovic Tézier
Orfeó Català
CD HMM 905367



GIOACCHINO ROSSINI
Stabat Mater
Maria Agresta, Daniela Barcellona,
René Barbera, Carlo Lepore
Wiener Singverein
CD HMM 905355

IGOR STRAVINSKY
L’Oiseau de feu. Apollon Musagète
(The Firebird. Apollo)
CD HMM 905303



Jean-Guihen Queyras

SELECTED DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

ALBAN BERG

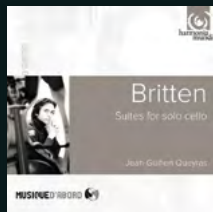
Lyric Suite

ARNOLD SCHOENBERG

Verklärte Nacht

Ensemble Resonanz, Riccardo Minasi

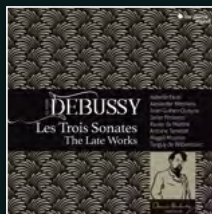
CD HMC 902150



BENJAMIN BRITTEN

Suites for solo cello

CD HMA 1951670



CLAUDE DEBUSSY
Les Trois Sonates / The Late Works

Isabelle Faust,

Tanguy de Williencourt,

Javier Perianes, Antoine Tamestit,

Magali Mosnier, Xavier de Maistre

CD HMM 902303

French String Quartets

Debussy, Ravel, Dutilleux

Arcanto Quartet,

Antje Weithaas, Daniel Sepec,

Tabea Zimmermann

CD HMC 902067



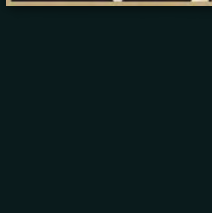
Sonatas for cello and piano

György Kurtág, Zoltán Kodály,

Sandor Veress

Alexandre Tharaud

CD HMG 501735



21st Century Cello Concertos

Gilbert Amy, Bruno Mantovani,

Philippe Schoeller

Orchestre de Paris

Orchestre Philharmonique de Radio France

Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken

CD HMC 901973





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : 1-4 février 2023 (*Concerto pour orchestre*), 24 (*Schelomo*)

et 27 juin 2024 (*Cello Concerto*), Grand Auditorium, Philharmonie Luxembourg (Luxembourg)

Réalisation et direction artistique : Polyhymnia International B.V.

Prise de son : Karel Bruggeman, assisté de Marko Schneider

Montage, mixage et mastering : Karel Bruggeman

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Partitions : Editions Chester Music (Lutosławski) / Editions G. Schirmer (Bloch)

Photos : © Marco Borggreve, sauf p.7 © Alfonso Salgueiro

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

jeanguihenqueyras.com

gustavogimeno.com

philharmonie.lu/luxembourg-philharmonic