

A close-up portrait of a man with dark hair and glasses, looking directly at the camera. He is wearing a dark suit jacket. To his right, the upper part of a cello is visible, including the scroll, pegbox, and part of the neck. The background is dark and out of focus.

DVOŘÁK MARTINŮ
CHRISTIAN POLTÉRA

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
THOMAS DAUSGAARD

DVOŘÁK, ANTONÍN (1841–1904)

CONCERTO IN B MINOR FOR CELLO AND ORCHESTRA

37'35

Op. 104 (1894–95)

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 14'06 |
| 2 | II. <i>Adagio ma non troppo</i> | 11'01 |
| 3 | III. <i>Finale. Allegro moderato</i> | 12'19 |

MARTINŮ, BOHUSLAV (1890–1959)

CONCERTO NO. 1 FOR CELLO AND ORCHESTRA

24'50

Third version, H 196 III (1930, rev. 1939, 1955) (Schott)

- | | | |
|---|-----------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro moderato</i> | 7'54 |
| 5 | II. <i>Andante moderato</i> | 9'48 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 6'57 |

TT: 63'18

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

One would not expect the composer of one of the most beautiful and popular cello concertos in the repertoire to state that ‘the cello is a beautiful instrument, but its place is in the orchestra and in chamber music. As a solo instrument it isn’t much good’, or that ‘the upper register squeaks and the lower growls’.

It seems that **Antonín Dvořák** was not the only composer to question the cello’s potential as a solo instrument: since Vivaldi, Boccherini and Haydn, hardly any major concertante work had been written for the instrument except for Schumann’s concerto. This lack of interest may be attributed in part to the dynamic development of the orchestra, which hardly left any space for the cello’s sweet sonority in the low to medium register.

Two events inspired Dvořák to start work on his Cello Concerto: a visit to Niagara Falls in 1893 – which is said to have made him remark, breathlessly, that he had a vision of a work in B minor (which, incidentally, was to be the key of the concerto) and the enthusiasm he felt when he heard the Second Cello Concerto by the Irish-born American composer Victor Herbert in Brooklyn. To these we can add the insistence of his friend, the cellist Hanuš Wihan, who had long hoped for a concerto written specially for him.

Although the Cello Concerto was written during Dvořák’s American period (1892–95), the ‘American colours’ (to use the composer’s own term) that run through works such as his String Quartet No. 12 in F major, Op. 96 (the ‘American’) and his Symphony No. 9 in E minor, Op. 95 (‘From the New World’) are less prominent. Formally and thematically the Cello Concerto is far bolder than its American ‘cousins’; it is plainly the product of a composer who is fully in control of his material and at the zenith of his artistry. Work on the concerto stretched from November 1894 until February 1895 while the composer was in New York; its revision and new ending were completed in the summer of 1895 in Písek in Bohemia.

In fact it was not Dvořák's first attempt at a cello concerto: he had already composed one in 1865, a work that was not rediscovered until 1961.

The first movement, *Allegro*, is one of the most impassioned in all of Dvořák's output, and offers the soloist many chances to show off with its virtuoso writing. The second movement, *Adagio ma non troppo*, is bathed in a pastoral atmosphere of a very Slavonic kind – and therefore some commentators have been tempted to find here the first traces of the homesickness that would ultimately lead to Dvořák's definitive return to Bohemia in the summer of 1895. While he was working on this movement, Dvořák received a letter from the sweetheart of his youth (and his sister-in-law for more than twenty years), Josefina Čermáková, telling him that she was seriously ill. As a tribute to her he decided to include a quotation from the song *Lasst mich allein* [*Leave Me Alone*] in the dramatic central passage. This song, one of his Four Songs, Op. 82, had been composed in 1887 and was Josefina's favourite.

The finale is in traditional rondo form. Originally the concerto was going to end in a positive mood, but fate decided otherwise. Barely a month after the composer's return to Bohemia, Josefina passed away. Instead of the projected joyous coda, Dvořák composed a new, meditative episode, which he developed as a farewell to his beloved. 'My finale closes gradually, *diminuendo*, like a sigh, with reminiscences of the first and second movements; the solo dies down to *pianissimo*, then swells again, and the last bars are taken up by the orchestra and the whole concludes in a stormy mood. This is my idea and I cannot depart from it!'

Dvořák was evidently aware of the fact that this ending differed from what was normal for a Romantic concerto. He may have accepted the technical suggestions made by Hanuš Wihan, but he refused to add a virtuoso closing cadenza in place of what he had composed. Moreover he warned his publisher, Simrock: 'I shall not give you this work if you allow anybody – even my distinguished friend Wihan – to make changes without my knowledge or consent, thus without the cadenza that

Wihan added in the last movement – it must remain in its original form, as I felt it and imagined it.’

Strangely, it was not the dedicatee who gave the concerto its first performance. As Wihan had other commitments on the date chosen for the concert, Dvořák allowed the cellist Leo Stern the honour of giving the work its première – on 19th March 1896 at the Queen’s Hall in London, with the London Philharmonic Society Orchestra conducted by the composer.

Aware of the value of his piece, Dvořák wrote to his friend and colleague Josef Bohuslav Foerster that this concerto far surpassed his two earlier works in this genre (for violin and for piano). Moreover the critics were unanimous in praising the concerto for its thematic beauty, for its orchestration (the subtlety of which almost turned the work into a *sinfonia concertante*), for the way the themes were used and for the balance between soloist and orchestra. Johannes Brahms, who was certainly not known for his kindness to his fellow composers, is said to have remarked after hearing his friend’s concerto: ‘How could I not have known that one can write a cello concerto like this? If I had known, I would have written one long ago!’

Considered as ‘the fourth great figure in Czech music, after Smetana, Dvořák and Janáček’ (Harry Halbreich), **Bohuslav Martinů** is certainly one of the most original composers of the twentieth century. Essentially self-taught, Martinů was prolific: he produced more than 400 works including thirty concertos, fifteen operas and twelve ballets. Born in Polička in Bohemia, he displayed such a talent for music that a public subscription was arranged to allow him to study at the Prague Conservatory – from which he was later expelled for ‘incurable negligence’. He spent the next few years teaching and studying on his own before becoming a violinist in the Czech Philharmonic Orchestra in the early 1920s, which gave him the

opportunity to visit other European countries and, above all, to work out that his own aesthetic preferences were not at all in line with those of his native country. Although – like his famous colleagues – he was interested in Czech folk music, he was not afraid of combining it with contemporary touches such as impressionism, jazz and even electronic amplification. Despite his lifelong curiosity concerning the music of his own time, however, Martinů remained essentially a tonal composer, and he found his aesthetic ideal in France, where he lived from 1923 until 1940.

For Martinů, music had to be expressed in a human language in which clichés had no place, and the creative impulse had to be ‘identical with the wish to live, to feel alive’, eschewing novelty for its own sake. ‘What I maintain as my deepest conviction is the essential nobility of thoughts and things which are quite simple’, he wrote, taking the view that anybody who was ‘overcome by an emotion is, for a moment, expressively inhibited’. Thus he preferred composers such as Berlioz, Ravel, Dukas, Roussel, Stravinsky and Debussy (whom he admired above all) to the metaphorical, tragic or grandiloquent music of Wagner, Strauss, Bruckner, Mahler and Reger (‘Sheer orchestral power does not necessarily imply either grandeur or elevation’). Therefore Martinů’s music is rarely heavy; it is free from all sentimentality or excessive individualism. The qualities he admired in his own mentor Albert Roussel (‘order; clarity; moderation; good taste; true, sensitive and immediate expression’) are equally present in his own music.

It was during his stay in France that he started to take an interest in the concerto grosso, a form that fitted in well with his own formal and sonic ideals of simplicity, clarity and precision (‘chamber music in a symphonic context’): ‘Here [in the concerto grosso] we do not require so many colours or orchestral effects, here there is no climax of sound or emotion, which often leads you where you have no wish to go and which often impoverishes the line and musical thought with this “climax-cliché”, where real music is completely lacking. Less obvious emotion, less noise

and much more music in a condensed form', he wrote. And so it was the formal, dynamic and emotional restraint that he found in the concerto grosso that he had in mind when he started work on a cello concerto – his first important work in this genre – and, nowadays, one of his most popular works.

Originally conceived as a chamber concerto with allusions to the concerto grosso genre, this work – over the course of its revisions – turned into a genuine symphonic work with solo instrument. Composed in Polička and Paris between August and October 1930, it was premièred in Berlin in December 1931. A second version, the score of which is now lost, was completed in Paris in 1939. But Martinů was later to judge this version harshly: 'My mind was elsewhere when I reorchestrated it, owing to very difficult circumstances' (a reference to the imminent outbreak of war). Between June and July 1955, after hearing it on the radio and having been 'shocked' by his own 'poor orchestration', he made the definitive version of the concerto. Dedicated to the cellist Pierre Fournier, this version was finally premièred by Fournier in Lausanne on 5th December 1955, with the Lausanne Chamber Orchestra conducted by Victor Desarzens. He wrote about the third version of the concerto – from which he omitted the parts for tuba and piano – 'I have lightened up the trombone and horn chords, and reorchestrated the concerto without changing too many notes; the solo part is virtually unaltered, perhaps a little easier in this new version.' On the other hand, not a single bar of the orchestral part of the first version was retained unaltered in the third and final version.

Like most of his compositions from the early 1930s, the First Cello Concerto is rhythmically and formally free. The first movement, a brusque and energetic *Allegro moderato*, opens brilliantly on the trumpet. In the expression of this unalloyed joy, the cellist plays almost without a break, and there are several brief cadenzas. In this movement we also hear the unique sound that arises from a combination of Czech folklore and French sonorities.

The *Andante moderato* is the longest of the three movements, and is influenced by Moravian folk music. This slow meditation, full of inner feeling, accentuates the impression of space and of nostalgic sweetness, emphasized by the great cadenza. The orchestral reprise has a gripping power. This is undeniably one of the most successful and most inspired movements in Martinů's entire output.

The idiomatic turns of phrase of Czech music return in the finale, *Allegro*, recalling Dvořák and Janáček. The brilliance arises from virtuoso exchanges between the soloist and the orchestra, and from the presence of stylized dances. In the middle of the movement, a cadenza in quasi-baroque style – almost calling Bach to mind – interrupts this seemingly inextinguishable energy with profound emotion.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Christian Poltéra was born in Zurich. After receiving tuition from Nancy Chumachenko and Boris Pergamenschikow, he studied with Heinrich Schiff in Salzburg and Vienna. As a soloist he works with eminent orchestras including the Munich Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre Révolutionnaire et Romantique and Chamber Orchestra of Europe under such conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons and Sir John Eliot Gardiner.

He also devotes himself intensively to chamber music together with such musicians as Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott and Martin Fröst, and with the Aurn and Zehetmair Quartets. Together with Frank Peter Zimmermann and Antoine Tamestit, Christian Poltéra has formed a string trio, the Trio Zimmermann, which performs at the most

prestigious concert venues and festivals all over Europe. In 2004 he received the Borletti-Buitoni Award and was selected as a BBC New Generation Artist.

He is a regular guest at renowned festivals (such as Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh and Vienna) and made his BBC Proms début in 2007. Christian Poltéra's discography, which has won acclaim from the international press, reflects his varied repertoire that includes the concertos by Dutilleux, Lutosławski, Walton, Hindemith and Barber as well as chamber music by Prokofiev, Fauré, Beethoven, Schubert and Dvořák. Christian Poltéra plays the famous cello 'Mara', built in 1711 by Antonio Stradivari.

www.christianpoltera.com

Founded in 1946, the **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin** (DSO Berlin) has distinguished itself as one of Germany's leading orchestras. The number of renowned music directors, the scope and variety of its work, and its particular emphasis on modern and contemporary music make it into a unique ensemble. Since 2012, Tugan Sokhiev has been music director of the DSO, succeeding Kent Nagano (2000–06) and Ingo Metzmacher (2007–10). Founded as the RIAS Symphony Orchestra it was renamed the Radio Symphony Orchestra Berlin in 1956 and has borne its current name since 1993.

Apart from its concerts in Berlin, the DSO regularly visits the major concert halls of Europe, North and South America and the Near, Middle and Far East. The orchestra's extensive discography has received international acclaim, including a Grammy Award. The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin is an ensemble of the Radio Orchestra and Choirs GmbH (roc berlin), owned by Deutschlandradio, the Federal Republic of Germany, the State of Berlin and Radio Berlin-Brandenburg.

dso-berlin.de

Renowned for his creativity and innovation in programming, the excitement of his live performances, and an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, **Thomas Dausgaard** has been the chief conductor of the Swedish Chamber Orchestra since 1997. He is also the principal guest conductor of the Seattle Symphony and honorary conductor of the Danish National Symphony Orchestra, having served as its principal conductor from 2004 until 2011, and will become chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra in 2016. He regularly appears with many of the world's leading orchestras including the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France.

Dausgaard began his North American career assisting Seiji Ozawa, and has since appeared with the Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Washington National Symphony Orchestra, Toronto Symphony Orchestra and Montreal Symphony Orchestra. He is also a regular visitor to Asia and Australia. Festival appearances have included the BBC Proms, the Salzburg Festival, Mostly Mozart and Tanglewood. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark, and is a member of the Swedish Royal Academy of Music.

„Das Cello ist ein wunderbares Instrument, aber sein Platz ist im Orchester und in der Kammermusik. Als Soloinstrument eignet es sich weniger“. Von einem Komponisten, der eine solche Meinung vertritt und zudem der Ansicht ist, dass das Cello „oben näselnd und unten brummt“, erwartet man nicht unbedingt, dass er der Schöpfer eines der schönsten und beliebtesten Konzerte für ebendieses Instrument ist.

Offenbar war **Antonín Dvořák** nicht der einzige, der das solistische Potential des Cellos skeptisch beurteilte, denn seit Vivaldi, Boccherini und Haydn war so gut wie kein einziges konzertantes Cellowerk von Bedeutung komponiert worden – mit Ausnahme des Konzerts von Schumann. Dieses Desinteresse mag u.a. auf die Entwicklung der Orchesterdynamik zurückzuführen sein, die dem sanften Klang des mittleren und tiefen Celloregisters keinen Raum bot.

Zwei Ereignisse lieferten Dvořák den Impuls, sein Cellokonzert in Angriff zu nehmen: der Anblick der Niagarafälle im Jahr 1893, angesichts derer er atemlos bekannte, die Vision eines Werks in h-moll (was denn auch die Tonart des Konzerts ist) gehabt zu haben, sowie, in Brooklyn, das begeisternde Erlebnis des 2. Cellokonzerts von Victor Herbert, eines amerikanischen Komponisten irischer Herkunft. Darüber hinaus wäre auch das Drängen seines Freundes, des Cellisten Hanuš Wihan, zu erwähnen, der schon seit langem auf ein eigens für ihn komponiertes Konzert wartete.

Obwohl das Cellokonzert während Dvořáks amerikanischer Periode (1892–1895) komponiert wurde, scheinen sich die „amerikanischen Farben“ (Dvořák), die u.a. sein „Amerikanisches“ Quartett Nr. 12 op. 96 F-Dur und seine Symphonie Nr. 9 e-moll „Aus der Neuen Welt“ prägen, hier rar zu machen. Formal und thematisch um einiges kühner als seine amerikanischen Schwesterwerke, ist das Cellokonzert eindeutig das Werk eines Komponisten auf der Höhe seines Schaffens. Dvořák komponierte das Konzert von November 1894 bis Februar 1895 in New York; im

Sommer 1895 wurde es in Písek überarbeitet und mit einem neuen Schluss versehen. (Dies war übrigens nicht Dvořáks erster Gattungsbeitrag: Schon 1865 hatte er ein Cellokonzert komponiert, das erst 1961 wiederentdeckt wurde.)

Der erste Satz (*Allegro*) ist einer der eindrucksvollsten im Schaffen des Komponisten; seine virtuose Faktur bietet dem Solisten zahlreiche Möglichkeiten, sich in Szene zu setzen. Der zweite Satz (*Adagio ma non troppo*) entwirft eine pastorale, gänzlich slawische Atmosphäre, was einige Kommentatoren annehmen ließ, hier fänden sich die ersten Anzeichen von Heimweh, die schließlich im Sommer 1895 zur endgültigen Rückkehr Dvořáks nach Böhmen führen sollte. Während der Arbeit an diesem Satz erhielt Dvořák einen Brief von seiner Jugendliebe Josefina Čermáková (die seit mehr als zwanzig Jahren seine Schwägerin war), worin sie ihn über ihren ernsten Gesundheitszustand in Kenntnis setzte. Als Hommage an sie nahm er in den dramatischen Mittelteil ein Zitat aus seinem Lied *Lasst mich allein* auf (aus den im Jahr 1887 komponierten Vier Liedern op. 82) – Josefinas Lieblingslied.

Das Finale steht in traditioneller Rondo-Form. Ursprünglich sollte das Konzert in heiterem Tonfall enden, doch das Schicksal entschied anders: Kaum einen Monat nach Dvořáks Rückkehr starb Josefina. Statt der geplanten frohgemuten Coda komponierte Dvořák als Lebewohl an die einstige Geliebte eine neue, nachdenkliche Episode von größerem Umfang: „Das Finale schließt allmählich *diminuendo* wie ein Hauch – unter Reminiszenzen an den ersten und zweiten Satz. Das Solo klingt bis zum *pp* aus – dann ein Anschwellen – und die letzten Takte übernimmt das Orchester und schließt in stürmischem Ton. Das war so meine Idee und davon kann ich nicht ablassen“.

Dvořák war sich offenkundig des Umstands bewusst, dass dieser Schluss sich von den Gepflogenheiten des romantischen Konzerts entfernte: Auch wenn er die spieltechnischen Anregungen Hanuš Wihans aufgriff, lehnte er doch seinen Vorschlag ab, zum Schluss eine virtuose Solokadenz an die Stelle dessen zu setzen, was

er komponiert hatte. Auch seinen Verleger Simrock warnte er in diesem Zusammenhang: „Ich gebe Ihnen das Werk nur dann, wenn Sie sich verpflichten, dass niemand, auch nicht mein verehrter Freund Wihan, Änderungen macht, ohne mein Wissen und meine Erlaubnis, also auch keine Kadenz, die Wihan im letzten Satz gemacht hat – überhaupt, es muss in der Gestalt sein, wie ich es gefühlt und gedacht habe.“

Seltsamerweise wurde das Konzert nicht von seinem Widmungsträger uraufgeführt. Weil Wihan zum Zeitpunkt der geplanten Uraufführung andere Verpflichtungen hatte, wurde dem englischen Cellisten Leo Stern diese Ehre zuteil. Am 19. März 1896 fand die Uraufführung in der Londoner Queen's Hall mit dem Orchester der Royal Philharmonic Society unter Leitung des Komponisten statt.

Im Hinblick auf die Qualität des Werks schrieb Dvořák an seinen Freund und Kollegen Josef Bohuslav Foerster, es übertreffe seine zwei bisherigen Konzerte (für Violine bzw. Klavier) bei weitem. Die Kritiker begrüßten das Konzert nahezu einhellig und lobten die Schönheit der Themen und der Instrumentation (deren Subtilität es beinahe zu einer Sinfonia concertante macht), die thematische Arbeit und die Balance zwischen Solist und Orchester. Als Johannes Brahms, der sicherlich nicht für übertriebene Freundlichkeit gegenüber Kollegen bekannt war, das Konzert seines Freundes gehört hatte, soll er gesagt haben: „Warum habe ich nicht gewusst, dass man ein Cellokonzert wie dieses schreiben kann? Hätte ich es gewusst, hätte ich schon vor langer Zeit eines geschrieben!“

Bohuslav Martinů, „der vierte große Klassiker der tschechischen Musik nach Smetana, Dvořák und Janáček“ (Harry Halbreich), ist sicherlich einer der originellsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Im Wesentlichen Autodidakt, ist er ein fruchtbarer Komponist, der mehr als 400 Werke hinterließ, darunter 30 Konzerte, 15 Opern und 12 Ballette. Im böhmischen Polička geboren, waren sein musikalisches Talent so frappierend, dass eine öffentliche Spendenaktion organisiert wurde,

um ihm ein Studium am Prager Konservatorium zu ermöglichen – von dem er später aufgrund „unverbesserlicher Nachlässigkeit“ ausgeschlossen wurde. In den folgenden Jahren war er Geigenlehrer und Privatstudent, bevor er Anfang der zwanziger Jahre als Geiger Mitglied der Tschechischen Philharmonie wurde. Dies ermöglichte es ihm, Europa zu bereisen und, vor allem, zu erkennen, dass seine ästhetischen Anschauungen denen seines Heimatlandes kaum mehr entsprachen. Obwohl er sich wie seine berühmten Kollegen für die tschechische Volksmusik interessiert, zeigt er keine Scheu, sie mit zeitgenössischen Elementen wie dem Impressionismus, dem Jazz und sogar elektrischer Verstärkung zu verschmelzen. Trotz der Neugier aber, die er ein Leben lang für die Musik seiner Zeit hegt, bleibt Martinů im Grunde ein tonaler Komponist, dessen ästhetisches Ideal in Frankreich wurzelt, wo er von 1923 bis 1940 lebte.

Musik muss für Martinů eine menschliche Sprache frei von Klischees jedweder Art sein; der kreative Impuls gleiche der „Lebenslust“ und meide jeglichen Hang zur Neuheit um ihrer selbst willen. Er war fest „von der grundsätzlichen Noblesse einfacher Ideen und Dinge“ überzeugt und glaubte, dass eine Person, die „von einem Gefühl überwältigt wird, augenblicklich in ihrem Ausdruck beeinträchtigt ist“. Und so zieht er der metaphysischen, tragischen, ja, großspurigen Musik von Wagner, Strauss, Bruckner, Mahler und Reger („schlichte Orchestergewalt garantiert nicht unbedingt Größe oder Erhabenheit“) jene von Berlioz, Ravel, Dukas, Roussel, Strawinsky und Debussy vor, die er über alles bewundert. Folglich ist Martinůs Musik selten schwergewichtig, und ihr fehlt jede Sentimentalität oder exzessiver Individualismus. Was er an seinem Mentor Albert Roussel bewunderte („Ordnung, Klarheit, Maß, Geschmack, angemessener, sensibler und unmittelbarer Ausdruck“), könnte auch für seine eigene Musik gelten.

Während seines Aufenthalts in Frankreich begann er, sich für das Concerto grosso zu interessieren – eine Gattung, die seinem Form- und Klangideal der

Einfachheit, Klarheit und Präzision entgegenkam („Kammermusik in symphonischem Rahmen“): „Hier gibt es noch nicht dieses drängende Bedürfnis nach Farben und Instrumentaleffekten, nach klanglicher oder expressiver ‚Steigerung‘ (...), das durch alte ‚Muster‘, die nichts mit der eigentlichen Musik zu tun haben, manchmal die Melodik und die musikalischen Gedanken verkümmern lässt. Weniger offensichtliche Gefühle, weniger Lärm, aber musikalisch dichtere Formen“, schrieb er hierzu. Und so nimmt er mit der formalen, dynamischen und emotionalen Zurückhaltung, die er im Concerto grosso fand, die Komposition eines Cellokonzerts in Angriff, das sein erstes großes Solokonzert werden sollte – und heute eines seiner beliebtesten Werke ist.

Ursprünglich als ein Kammerkonzert mit Verweisen auf die Gattung des Concerto grosso konzipiert, wurde es im Zuge der Revisionen ein echtes symphonisches Werk mit Solopart. Das von August bis Oktober 1930 in Polička und in Paris komponierte Stück wurde im Dezember 1931 in Berlin uraufgeführt. Eine zweite Fassung, deren Partitur heute als verschollen gilt, entstand 1939 in Paris. Martinů beurteilte diese Fassung später streng: „Als ich es neu instrumentierte, waren meine Gedanken aufgrund sehr schwieriger Rahmenbedingungen woanders“ (eine Anspielung auf den bevorstehenden Krieg). Nachdem er das Konzert im Radio gehört und ihn die „schlechte Instrumentation“ geradezu „schockiert“ hatte, fertigte er im Juni/Juli 1955 die endgültige Fassung seines Konzerts an. Sie ist dem Cellisten Pierre Fournier gewidmet und wurde von diesem am 5. Dezember 1955 mit dem Kammerorchester Lausanne unter der Leitung von Victor Desarzens erstaufgeführt. Über diese dritte Fassung, die auf Tuba und Klavier verzichtet, schrieb er: „Ich habe die Posaunen- und Hörnerakkorde gemildert und das Konzert uminstrumentiert, ohne viele Töne zu ändern; die Solopartie ist fast unverändert – und in dieser neuen Fassung vielleicht ein wenig leichter.“ Dagegen blieb kein einziger Takt des ursprünglichen Orchesterparts in der endgültigen Fassung unverändert.

Wie die meisten seiner Kompositionen aus den frühen dreißiger Jahren, ist das Cellokonzert rhythmisch und formal frei. Der erste Satz, ein energisches, raues *Allegro moderato*, beginnt mit Trompetenglanz. Mit dem Ausdruck ungetrübter Freude spielt der Cellist praktisch ohne Unterbrechung und lässt dabei mehrere kurze Kadenzern vernehmen. Außerdem demonstriert dieser Satz jene einzigartige Melange, die aus der Verbindung von tschechischer Volksmusik und typisch französischen Klängen entsteht.

Das *Andante moderato* ist der umfangreichste der drei Sätze, und er bekundet den Einfluss der mährischen Volksmusik. Diese bedächtige, introvertierte Meditation unterstreicht den Eindruck von Räumlichkeit und zarter Nostalgie, den die große Kadenz hervorhebt. Die Orchesterreprise ist von ergreifender Gewalt. Dies ist sicherlich einer der erfolgreichsten und inspiriertesten Sätze im gesamten Schaffen Martinůs.

Die Idiome der tschechischen Musik kehren im Finale (*Allegro*) wieder, und sie lassen an Dvořák und Janáček denken. Sein brillanter Charakter verdankt sich dem virtuellen Austausch zwischen Solist und Orchester sowie der Präsenz stilisierter Tänze. In der Mitte des Satzes unterbricht eine Kadenz von fast barockem Zuschnitt – man denkt an Bach – und tief bewegter Emotion diese Energie, die unauslöschlich schien.

© *Jean-Pascal Vachon 2015*

Christian Poltéra wurde in Zürich geboren. Nach Unterricht bei Nancy Chumachencho und Boris Pergamenschikow studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien. Als Solist arbeitet er mit führenden Orchestern wie den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, Los Angeles Philharmonic, dem Sinfonieorchester des NDR Hamburg, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de Paris, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique und dem Chamber Orchestra of Europe unter Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons und Sir John Eliot Gardiner zusammen.

Intensiv widmet er sich auch der Kammermusik mit Musikern wie Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst, dem Auryn und dem Zehetmair Quartett. Zusammen mit Frank Peter Zimmermann und Antoine Tamestit bildet Christian Poltéra ein Streichtrio – das Trio Zimmermann –, das europaweit in den angesehensten Konzertsälen und bei bedeutendsten Festivals auftritt. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als ein BBC New Generation Artist ausgewählt.

Er ist regelmäßiger Gast bei renommierten Festivals (u.a. Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh und Wien) und gab 2007 sein Debüt bei den BBC Proms. Christian Poltéras von der internationalen Fachpresse gefeierte Diskographie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem die Cellokonzerte von Dutilleux, Lutoslawski, Walton, Hindemith und Barber ebenso gehören wie Kammermusik von Prokofjew, Fauré, Beethoven, Schubert und Dvořák. Christian Poltéra spielt das berühmte „Mara“-Cello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.

www.christianpoltera.com

Das 1946 gegründete **Deutsche Symphonie-Orchester Berlin** (DSO Berlin) gilt als eines der führenden Orchester Deutschlands. Die Anzahl renommierter Chefdirigenten, die Bandbreite und Vielseitigkeit seiner Arbeit sowie sein besonderer Schwerpunkt auf moderner und zeitgenössischer Musik haben es zu einem einzigartigen Ensemble gemacht. Seit 2012 ist Tugan Sokhiev Musikalischer Leiter des DSO Berlin; zu seinen Vorgängern gehören Kent Nagano (2000–2006) und Ingo Metzmacher (2007–2010). Gegründet als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt; seinen heutigen Namen erhielt es 1993. Neben seinen Konzerten in Berlin ist das DSO regelmäßig in den großen Konzertsälen Europas, Nord- und Südamerikas und des Nahen, Mittleren und Fernen Ostens zu Gast. Die umfangreiche Diskographie des Orchesters hat international große Anerkennung gefunden und wurde u.a. mit einem Grammy Award ausgezeichnet. Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH (roc berlin), deren Gesellschafter das Deutschlandradio, die Bundesrepublik Deutschland, das Land Berlin und Rundfunk Berlin-Brandenburg sind.

dso-berlin.de

Thomas Dausgaard, seit 1997 Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters, wird für seine Schaffenskraft, seine innovative Programmgestaltung, seine spannenden Konzerte und seine umfangreiche, von der Kritik gefeierte Diskographie gerühmt. Er ist außerdem Erster Gastdirigent der Seattle Symphony und Ehren-dirigent des Dänischen Nationalorchesters, dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 war; 2016 wird er das Amt des Chefdirigenten des BBC Scottish Symphony Orchestra übernehmen. Regelmäßig ist er bei vielen der weltweit führenden Orchester zu Gast, u.a. beim Gewandhausorchester Leipzig, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Wiener Symphonikern, dem Chamber Orchestra

of Europe, dem Philharmonia Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Orchestre Philharmonique de Radio France.

Seine Karriere in Nordamerika begann er als Assistent von Seiji Ozawa; seitdem ist er mit dem Cleveland Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, der Los Angeles Philharmonic, dem Washington National Symphony Orchestra, dem Toronto Symphony Orchestra und dem Montreal Symphony Orchestra aufgetreten. Darüber hinaus ist er regelmäßig in Asien und Australien zu Gast. Zu den Festivals, bei denen er aufgetreten ist, zählen die BBC Proms, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart und das Tanglewood Music Festival.

O n ne s'attend pas d'un compositeur qui déclare que « le violoncelle est un bel instrument mais sa place est à l'orchestre et au sein de la musique de chambre. Il n'est pas très bon en tant qu'instrument soliste » et que « dans le registre aigu, il est nasillard, dans le registre grave, il grommelle » qu'il soit l'auteur de l'un des concertos les plus beaux et les plus populaires pour cet instrument.

Il semble qu'il n'était pas le seul à douter des possibilités du violoncelle en tant que soliste puisque depuis Vivaldi, Boccherini et Haydn, pratiquement aucune œuvre concertante importante n'avait été composée pour cet instrument à l'exception du concerto de Schumann. Cette désaffection peut être entre autre attribuée au développement dynamique de l'orchestre qui ne laissait guère de place à la sonorité douce dans le registre bas-médium du violoncelle.

Deux événements inspirèrent **Antonín Dvořák** à se lancer dans la composition de son concerto pour violoncelle : la vue des Chutes du Niagara en 1893 qui lui aurait fait dire, le souffle coupé, qu'il avait la vision d'une œuvre en si mineur (qui, incidemment, sera la tonalité du concerto) et l'audition enthousiaste à Brooklyn du second concerto pour violoncelle du compositeur américain d'origine irlandaise, Victor Herbert. On pourrait également ajouter l'insistance de son ami, le violoncelliste Hanuš Wihan qui souhaitait depuis longtemps un concerto composé spécialement pour lui.

Bien que le concerto pour violoncelle ait été composé durant la période américaine de Dvořák (1892 à 1895), les « couleurs américaines » (pour reprendre ses mots) qui parsèment entre autres son douzième Quatuor op. 96 en fa majeur dit « Américain » et sa neuvième Symphonie en mi mineur « du Nouveau-Monde » semblent s'y faire ici plus rares. Beaucoup plus audacieux formellement et thématiquement que ses « sœurs » américaines, le concerto pour violoncelle est clairement l'œuvre d'un compositeur en pleine possession de ses moyens et au sommet de son

art. La composition du concerto s'échelonna de novembre 1894 et février 1895 à New York alors que sa révision et sa nouvelle conclusion seront réalisées à l'été 1895 à Písek. Mentionnons qu'il ne s'agit pas ici du premier essai de Dvořák en matière de concerto pour violoncelle puisqu'il en avait déjà composé un dès 1865 qui ne sera retrouvé qu'en 1961.

Le premier mouvement, *Allegro*, est l'un des plus impressionnants de la production du compositeur et fournit au soliste de nombreuses occasions de briller grâce à son écriture virtuose. Le second mouvement, *Adagio ma non troppo*, baigne dans une atmosphère pastorale toute slave ce qui a fait dire à certains commentateurs que l'on retrouvait ici les premiers signes du mal du pays qui allait mener au retour définitif de Dvořák en Bohême à l'été 1895. Alors qu'il travaillait sur ce mouvement, Dvořák reçut une lettre de son amour de jeunesse (et sa belle-sœur depuis plus de vingt ans), Josefina Čermáková qui l'informait de la gravité de son état de santé. Il décida d'inclure dans la section centrale dramatique en guise d'hommage une citation de la mélodie *Lasst mich allein* [*Laissez-moi tranquille*] extraite de ses Quatre mélodies opus 82 composées en 1887 et la favorite de Josefina.

Le finale adopte la forme traditionnelle du rondo. À l'origine, le concerto devait se terminer sur une note joyeuse mais le destin devait en décider autrement : un mois à peine après son retour en Bohême, Josefina s'éteignit. À la place de la coda enjouée prévue, Dvořák composa un nouvel épisode méditatif plus développé en guise d'adieu à la bien-aimée : « Mon final s'éteint progressivement, *diminuendo*, comme un soupir, avec des réminiscences du premier et du second mouvement. Le solo s'achève *pianissimo*, puis s'enfle à nouveau et les dernières mesures sont reprises par l'orchestre et le tout se termine dans une atmosphère orageuse. C'est mon idée et je n'y dérogerai pas. »

Dvořák était manifestement conscient du fait que cette conclusion s'écartait des canons du concerto romantique : s'il accepta les suggestions techniques d'Hanuš

Wihan, il refusa en revanche sa suggestion d'une cadence virtuose conclusive à la place de ce qu'il avait écrit. Il avertira d'ailleurs à ce sujet son éditeur, Simrock : « Je ne vous donnerai cette œuvre que si vous promettez que personne, pas même mon respectable ami Wihan, ne fera des modifications à mon insu et sans mon consentement. De plus [n'incluez pas] la cadence que Wihan a ajoutée au dernier mouvement – il doit rester sous sa forme originale, tel que je l'ai senti et imaginé. »

Curieusement, ce n'est pas le dédicataire qui créera le concerto. Puisque Wihan avait d'autres engagements au moment de la date prévue de la création, Dvořák accorda au violoncelliste anglais Leo Stern l'honneur d'assurer la création qui eut lieu le 19 mars 1896 au Queen's Hall de Londres en compagnie de l'Orchestre de la société philharmonique sous sa direction.

Réalisant la valeur de son œuvre, Dvořák écrira à son collègue et ami Josef Bohuslav Foerster que ce concerto dépassait de loin ses deux concertos précédents (pour violon et pour piano). Les critiques, du reste, saluèrent quasi unanimement le concerto pour la beauté de ses thèmes et de l'orchestration dont la subtilité en fait presque une symphonie concertante, le traitement thématique et l'équilibre entre le soliste et l'orchestre. Johannes Brahms, qui n'était certes pas connu pour sa complaisance à l'endroit de ses collègues aurait dit, après avoir entendu le concerto de son ami : « Comment ai-je pu ne pas savoir que l'on pouvait écrire un concerto pour violoncelle comme celui-ci ? L'avoir su, j'en aurais écrit un depuis longtemps. »

Considéré comme « le quatrième grand classique de la musique tchèque, après Smetana, Dvořák et Janáček » (Harry Halbreich), **Bohuslav Martinů** est certainement l'un des compositeurs les plus originaux du vingtième siècle.

Autodidacte pour l'essentiel, Martinů est un auteur prolifique : il laisse plus de quatre cents partitions incluant trente concertos, quinze opéras et douze ballets. Né

à Polička en Bohême, ses talents musicaux sont tels qu'une souscription publique fut organisée afin de lui permettre d'étudier au Conservatoire de Prague d'où il sera plus tard exclus pour «négligence incorrigible». Il passera les années suivantes à enseigner et à étudier en solitaire avant de devenir membre de l'Orchestre philharmonique tchèque en tant que violoniste au début des années vingt ce qui lui permettra de visiter l'Europe et, surtout, de réaliser que ses choix esthétiques ne correspondent guère à ceux de son pays natal. Bien que comme ses illustres collègues, il s'intéresse au folklore tchèque, il ne craint cependant pas de l'amalgamer à des touches bien de son temps comme l'impressionnisme, le jazz et même l'amplification électronique. Cependant, malgré la curiosité qu'il maintiendra tout sa vie pour la musique de son temps, Martinů reste foncièrement un compositeur tonal et son idéal esthétique se trouve en France, où il vivra entre 1923 et 1940.

Pour Martinů, la musique doit adopter un langage humain d'où tout cliché est exclus et l'impulsion créatrice doit être comparable à une «envie de vivre» et laisser de côté tout penchant pour la nouveauté pour elle-même. Il était «fermement convaincu de la noblesse essentielle des idées et des choses simples» et croyait qu'une personne qui est «submergée par une émotion est momentanément entravée dans son expression». Ainsi, à la musique métaphysique, tragique voire grandiloquente des Wagner, Strauss, Bruckner, Mahler et Reger («la simple puissance orchestrale ne garantit pas nécessairement la grandeur ou l'élévation»), il préfère les Berlioz, Ravel, Dukas, Roussel, Stravinsky et Debussy, qu'il admirait par-dessus tout. Conséquemment, la musique de Martinů est rarement lourde et est dénuée de tout sentimentalisme ou individualisme excessif. Ce qu'il admirait chez son mentor Albert Roussel («l'ordre, la clarté, la mesure, le goût, l'expression juste, sensible et immédiate») pourrait également s'appliquer à sa propre musique.

C'est pendant son séjour en France qu'il commença à s'intéresser au concerto grosso, une forme qui correspondait à ses idéaux formels et sonores de simplicité,

de clarté et de précision («une musique de chambre au sein d'un cadre symphonique») : «on ne trouve pas encore, [dans le concerto grosso], ce besoin impérieux de couleurs et d'effets instrumentaux, de «progressions» sonores ou expressives (...) qui appauvrissent aussi parfois les lignes mélodiques et les pensées musicales par de vieux «schémas» qui n'ont rien à voir avec la musique véritable. Moins de sentiments immédiatement visibles, moins de sonorités bruyantes, mais des formes musicalement plus denses» écrivit-il à son sujet. C'est donc avec la retenue – formelle, dynamique et émotionnelle – qu'il trouvait dans le concerto grosso, qu'il se lança dans la composition d'un concerto pour violoncelle qui sera le premier concerto important de Martinů et, aujourd'hui, l'une de ses œuvres les plus populaires.

Initialement conçue comme un concerto de chambre avec des allusions au genre du concerto grosso, l'œuvre deviendra au cours de ses révisions une véritable œuvre symphonique pour soliste. Composé à Polička et à Paris d'août à octobre 1930, l'œuvre sera créée à Berlin en décembre 1931. Une seconde version, dont la partition est aujourd'hui disparue, fut réalisée à Paris en 1939. Mais Martinů jugera plus tard cette version sévèrement : «Ma tête était ailleurs lorsque je l'ai réorchestrée en raison des circonstances très éprouvantes» (il faisait ici allusion à l'imminence de la guerre). Après l'avoir entendue à la radio – et avoir été «choqué» en raison de sa «mauvaise instrumentation» –, il réalisera entre juin et juillet 1955 la version définitive de son concerto. Celle-ci, dédiée au violoncelliste Pierre Fournier, sera finalement créée par son dédicataire à Lausanne le 5 décembre 1955 en compagnie de l'Orchestre de chambre de Lausanne sous la direction de Victor Desarzens. Au sujet de la troisième version dans laquelle il supprima la partie de tuba et celle de piano, il écrivit «J'ai allégé les accords des trombones et des cors, et réorchestré le Concerto sans changer beaucoup de notes, la partie de solo est pratiquement inchangée, et peut-être un peu plus facile dans cette nouvelle version.» En revanche, aucune mesure de la partie orchestrale de la version primitive ne restera telle quelle dans la version finale.

Comme la plupart de ses compositions du début des années trente, le concerto pour violoncelle est rythmiquement et formellement libre. Le premier mouvement, un *Allegro moderato* énergique et rugueux, s'ouvre avec l'éclat de la trompette. Dans l'expression de cette joie sans mélange, le violoncelliste joue pratiquement sans interruption et fait entendre plusieurs courtes cadences. On entend également dans ce mouvement cette ton unique fait d'un mélange de folklore tchèque et de sonorités toutes françaises.

L'*Andante moderato* est le plus vaste des trois mouvements et est influencé par le folklore morave. Cette méditation lente et pleine d'intériorité accentue l'impression d'espace et de douceur nostalgique que la grande cadence met en relief. La reprise de l'orchestre est saisissante de puissance. Il s'agit ici assurément de l'un des mouvements les plus réussis et les plus inspirés de toute l'œuvre de Martinů.

Les tournures idiomatiques de la musique tchèque reviennent dans le finale, *Allegro*, et font penser à Dvořák et à Janáček. La brillance est obtenue par des échanges virtuoses entre le soliste et l'orchestre et la présence de danses stylisées. Au milieu du mouvement, une cadence à l'allure presque baroque – on songe ici à Bach – vient interrompre avec une émotion profonde, cette énergie qui semblait inextinguible.

© *Jean-Pascal Vachon* 2015

Christian Poltéra est né à Zurich. Après avoir étudié avec Nancy Chumacheco et Boris Pergamenschikov, il travaille avec Heinrich Schiff à Salzbourg et à Vienne. Il se produit en tant que soliste avec des orchestres aussi importants que l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Rome, l'Orchestre de Paris, l'Or-

chestre symphonique de la BBC, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique ainsi que le Chamber Orchestra of Europe en compagnie de chefs tels Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons et John Eliot Gardiner.

Il se consacre également à la musique de chambre avec Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Ushida, Lars Vogt, Kathryn Stott et Martin Fröst ainsi qu'avec les quatuors Auryn et Zehetmair. Christian Poltéra a formé un trio à cordes avec Frank Peter Zimmermann et Antoine Tamestit, le Trio Zimmermann, qui se produit dans les salles de concert et les festivals les plus prestigieux d'Europe. Il a reçu le Borletti-Buitoni Award en 2004 en plus d'être nommé New Generation Artist par la BBC.

Il se produit régulièrement dans le cadre de festivals réputés, notamment ceux de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Édimbourg et Vienne, et a fait ses débuts au Proms de la BBC en 2007. La discographie de Christian Poltéra qui lui a valu les éloges de la presse internationale reflète l'étendue de son répertoire et inclut les concertos de Dutilleux, Lutosławski, Walton, Hindemith et Barber ainsi que de la musique de chambre de Prokofiev, Fauré, Beethoven, Schubert et Dvořák. Christian Poltéra joue sur le célèbre violoncelle «Mara» construit en 1711 par Antonio Stradivari.

www.christianpoltera.com

Fondé en 1946, le **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin** (DSO Berlin) s'est mérité la réputation d'être l'un des meilleurs orchestres d'Allemagne. Le nombre de directeurs musicaux réputés, l'ampleur et la variété du répertoire et l'importance accordée en particulier à la musique moderne et contemporaine en ont fait un ensemble unique. Succédant à Kent Nagano (2000–2006) et Ingo Metzmacher (2007–2010), Tugan Sokhiev est le directeur artistique du DSO depuis 2012. Fondé sous le nom d'Orchestre symphonique RIAS, il prit le nom de l'Orchestre symphonique de la radio de Berlin en 1956 et son nom actuel en 1993.

En plus de concerts à Berlin, le DSO se produit régulièrement dans les salles de concerts importantes d'Europe, d'Amérique du nord et du sud, du Moyen-Orient et d'Extrême-Orient. L'importante discographie de l'orchestre a été saluée internationalement et l'un de ses enregistrements a également remporté un Grammy Award. Le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin se compose de l'Orchestre et des chœurs de la radio et relève de Deutschlandradio, de la République fédérale d'Allemagne, de la ville de Berlin et de Radio Berlin-Brandenburg.

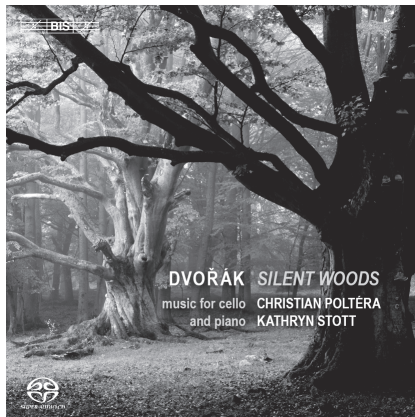
dso-berlin.de

Réputé pour sa créativité et son audace dans le choix des œuvres, l'énergie de ses exécutions en concert et son importante discographie qui contient de nombreux enregistrements acclamés, **Thomas Dausgaard** est le chef principal de l'Orchestre de chambre de Suède depuis 1997. Il est également le chef invité principal de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef honoraire de l'Orchestre symphonique national danois dont il a été chef principal de 2004 à 2011. Il sera le chef principal de l'Orchestre symphonique écossais de la BBC à partir de 2016. Il est régulièrement appelé à diriger les meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre symphonique de Londres ainsi que l'Orchestre philharmonique de Radio-France.

Il a commencé sa carrière nord-américaine en tant qu'assistant de Seiji Ozawa et s'est depuis produit en compagnie de l'Orchestre de Cleveland, de l'Orchestre symphonique de Boston, de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, de l'Orchestre symphonique national de Washington, de l'Orchestre symphonique de Toronto ainsi que de l'Orchestre symphonique de Montréal. Il dirige également régulièrement en Asie ainsi qu'en Australie. On compte parmi les festivals où il a

dirigé les Proms de la BBC, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart du Lincoln Center ainsi que le festival de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalerie au Danemark et est également membre de l'Académie royale de musique de Suède.

More Dvořák from Christian Poltéra



SILENT WOODS: MUSIC FOR CELLO AND PIANO BY ANTONÍN DVOŘÁK

Waldesruhe, Op. 68/5; Rondo in G minor, Op. 94;
Polonaise in A major, Op. posth.

Transcriptions by Christian Poltéra:

Sonatina in G major, Op. 100;

Larghetto in G minor, Op. 75a No. 4;

Songs: Songs My Mother Taught Me;

Good Night; Song to the Moon from 'Rusalka';
Lasst mich allein

with KATHRYN STOTT *piano*

BIS-1947 SACD

‘Empfehlung’ *Klassik-Heute.de* · ‘Supersonic’ *Pizzicato*

‘This recording bathes the listener in a stream of irresistible song
that lingers in the memory weeks later.’ *BBC Music Magazine*

„Stimmungsvolle und dabei stilsichere Interpretationen... Das ist hörenswerte,
gewinnend unterhaltende Kammermusik, die nie in Kitsch abgeleitet.“ *Ensemble*

‘Basically, if you love Dvořák, and you love good cello playing, acquire this.’ *MusicWeb-International.com*

‘So natural does the Sonatina sound on the cello that you wonder why Dvořák
himself never thought of doing it... a recital of appealing warmth.’ *Gramophone*

‘Poltéra has an extraordinary way with Dvořák’s melodies...
an absolutely luxuriant hour of late Romantic music.’ *AllMusic.com*

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

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

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

RECORDING DATA

Recording: August 2014 at the Jesus-Christus Kirche, Berlin-Dahlem, Germany
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineer: Stephan Reh

Equipment: Neumann and DPA microphones; Lake People F366/V26 microphone preamplifier; DirectOut Tec Andiamo A/D converter; iCON QConPro mixing controller; AKG K 702 headphones; B&W Nautilus 802 loudspeakers; Sequoia and Pyramix digital audio workstations
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producers: Robert Suff (BIS), Rainer Pöhlmann (Deutschlandradio Kultur)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2015
Translations: Andrew Barnett (English), Horst A. Scholz (German)
Front cover photo of Christian Poltéra: © Nikolaj Lund
Back cover photo of Thomas Dausgaard: © Ulla-Carin Ekblom
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2157 © & © 2015 Deutschlandradio / ROC-GmbH / BIS Records AB

THOMAS DAUSGAARD

BIS-2157



Deutschlandradio Kultur

Eine Co-Produktion mit Deutschlandradio Kultur



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

ein Ensemble der

