



la dolce volta



PLACES CD
TRACKS



Ernest BLOCH

1880 – 1959

Edward ELGAR

1857 – 1934

Ernest BLOCH

Schelomo, Rhapsodie Hébraïque for cello and orchestra 23'13

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | Lento moderato | 9'04 |
| 2 | Allegro moderato | 5'36 |
| 3 | Andante moderato | 8'33 |

Edward ELGAR

Cello concerto in E minor, op.85 28'21

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | Adagio – Moderato | 7'39 |
| 5 | Lento – Allegro molto | 4'37 |
| 6 | Adagio | 4'53 |
| 7 | Allegro – Moderato – Allegro, ma non troppo | 11'12 |

TT: 51'34

Violoncelle de guerre

Ernest Bloch, commentant les dernières pages de *Schelomo*, note : « Cette œuvre est la seule de mon catalogue qui s'achève sur une totale négation, mais le sujet l'exige. »

Le sujet et l'époque ! Le fond philosophique de cette *Rhapsodie Hébraïque* écrite au cœur de la Grande Guerre de 14-18 est tout entier résumé par la maxime de Salomon « Vanité des vanités, tout n'est que vanité ». L'œuvre résonne aujourd'hui comme l'écho amer que Bloch percevait, réfugié dans son exil américain, des tueries qui ensanglantaient l'Europe, dans une parabole à la fois biblique et inscrite dans l'Histoire du XX^e siècle.

Schelomo occupe chronologiquement le centre du « Cycle juif » que le compositeur assembla entre 1912 (*Symphonie « Israël »*) et 1923 (*Baal Shem* et *De la vie juive*). Bloch écrivit l'ouvrage en deux mois à compter de décembre 1915, emporté par une fièvre créatrice que l'on ressent dans l'urgence des déclamations du soliste et les déferlantes des crescendos d'orchestre qui les ponctuent.

Captivé par la sonorité du violoncelle d'Alexandre Barjansky, il conçut sa rhapsodie à l'intention de celui-ci mais accompagna une seule fois son dédicataire, le dirigeant à l'Augusteo de Rome le 22 janvier 1933, soit seize ans après la création de l'œuvre le 3 mai 1917 par Hans Kindler, premier violoncelle solo de l'Orchestre de Philadelphie, avec le New York Philharmonic dirigé par Artur Bodanzky. La soirée était intégralement consacrée au Cycle juif (et présentait donc également la *Symphonie « Israël »*), et organisée par la Présidente de la Society of the Friends of Music, Madame Lanier.

Si Bloch a écrit son *Schelomo* pour le violoncelle, c'est que le timbre de Barjansky lui évoquait celui de la voix humaine, mieux, celui de la voix de Salomon : « Depuis des années, j'avais des esquisses pour le livre de l'Ecclésiaste, que je voulais mettre en musique ; mais la langue française ne convenait pas à mes dessins rythmiques – pas plus que l'allemand ou l'anglais –, et je ne connaissais pas assez bien l'hébreu. Ainsi les esquisses s'accumulaient et dormaient. » Finalement le ton méditatif du violoncelle de Barjansky les aura réveillées et ordonnées dans une œuvre où les soliloques du violoncelle développent un style récitatif inédit dans la littérature moderne de l'instrument. Bloch habille le tout d'un orchestre oriental qui nous plonge dans une Jérusalem immémoriale, et y infuse des éléments de chant synagogal (*Asher kidshonu b'mitsvosov* entre autres). Les crescendos qui violentent le discours tout en solidifiant la structure de l'œuvre partent du violoncelle, qui entraîne l'orchestre et le laisse paraphraser dans des déploiements spectaculaires. Lorsque le silence est revenu, le roi-violoncelle médite à nouveau, jusqu'à la résignation d'une sombre conclusion sans espoir.

La Grande Guerre aura épuisé **Edward Elgar** au physique comme au moral, et son inspiration devient exsangue après les quelques opus patriotiques que le conflit lui aura arrachés. Son épouse Alice loue au peintre Rex Vicat Cole un charmant cottage, Brinkwells, tout près de Fittleworth dans le bocage du Sussex. Finalement, Elgar se remet à la table pour écrire coup sur coup trois opus de musique de chambre, la *Sonate pour violon et piano*, le *Quintette avec piano*, le *Quatuor à cordes*, tous d'un sombre lyrisme. Ils annonçaient son chant du cygne, le *Concerto pour violoncelle* composé en 1919. Elgar avait soixante-deux ans, on avait diagnostiqué à Alice un cancer du poumon : voulait-il conjurer le mauvais sort en revenant à la forme concertante qui lui avait valu un fabuleux succès avec son *Concerto pour violon* ?

Peine perdue, la première fut une catastrophe, le chef Albert Coates ayant accaparé le temps de répétition de l'orchestre, laissant à Elgar à peine plus que la possibilité d'une lecture avec le soliste, Felix Salmond. Le public fut désarçonné par le début de l'œuvre commencé par un solo du violoncelle, mais aussi par le ton nostalgique, les phrasés douloureux du *Moderato*, le jeu luthé du *Lento* (où semble s'évoquer l'art d'un Tobias Hume) et la fantaisie de l'*Allegro molto*, les espaces à la limite du silence qui parcourent l'*Adagio* et l'intensité tempétueuse du finale. L'œuvre disparut des affiches de concert et resta méconnue malgré l'enregistrement qu'Elgar en réalisa avec Beatrice Harrison en mars 1928. Finalement ce fut Pablo Casals qui lui donna une seconde vie en la gravant à Londres sous la direction d'Adrian Boult en 1945. Ce concerto où la nostalgie l'emporte sur le pathétique, semble refermer l'âge d'or des grands concertos romantiques écrits pour le violoncelle alors même que sa structure mélodique et thématique le rapproche d'une rhapsodie ; sa poésie intense aura rappelé avec raison à certains commentateurs les ultimes opus pour piano de Brahms. Le 7 avril 1920, Alice s'éteignait. Et si le *Concerto* était son ultime portrait par son mari, après celui qui ouvrait les *Variations Enigma* ?



Entretien avec Gary Hoffman

Pourquoi ce couplage ?

J'avais un projet portant sur la fin de la Première Guerre mondiale : or ces deux œuvres furent écrites, pour *Schelomo*, durant la guerre et pour celle d'Elgar, tout juste après la fin du conflit. La présence des conséquences de la guerre est évidente dans le discours du *Concerto* d'Elgar, c'est son chant du cygne, comme un adieu au monde d'hier. Je trouve que les deux œuvres se répondent sur le plan émotionnel. C'est d'ailleurs un couplage qui a déjà existé, Pierre Fournier et Alfred Wallenstein ont déjà enregistré les deux œuvres qui ont été publiées sur le même disque à l'époque du microsillon. Ce n'est pas du tout le même type d'œuvre, mais on sent une tension, une atmosphère tragique que l'on retrouve aussi d'ailleurs dans la *Sonate pour violoncelle* de Debussy.

Leonard Rose a enregistré deux fois *Schelomo*, et dans l'un de ses deux enregistrements il joue le violoncelle que vous jouez aujourd'hui...

Oui, dans le premier enregistrement avec Mitropoulos, il joue encore son Goffriller, mais dans la gravure stéréophonique à Philadelphie avec Ormandy, il a déjà son Amati ; mon violoncelle a donc son empreinte dans cette œuvre. Rose était violoncelle solo, comme mon professeur János Starker. Le fait qu'ils aient été l'un et l'autre premier violoncelle dans des orchestres prestigieux avant de commencer leurs carrières de soliste leur a donné comme une liberté supplémentaire dans la manière d'aborder les œuvres.

Et vous avez travaillé *Schelomo* avec Starker ? Il en a enregistré une version magnifique avec Zubin Mehta...

Un petit peu, oui, mais je connaissais déjà l'œuvre. J'ai surtout travaillé le *Concerto* d'Elgar avec lui, c'était passionnant car il avait rencontré John Barbirolli à Londres. Starker était tout jeune homme, et avant d'être le grand chef d'orchestre qu'il est devenu, Barbirolli avait été violoncelliste. Starker ne comprenait pas totalement cette partition étrange, il lui a joué le *Concerto* et Barbirolli lui a indiqué toutes les nuances psychologiques, les accents expressifs qui forment le langage relativement secret de cette œuvre. Il m'a communiqué ce lien direct, cela donne une autre vision de l'œuvre. Je ne sais pas s'il connaissait Bloch, mais pour ma part j'ai rencontré à plusieurs reprises la fille de Bloch, elle est venue m'entendre lorsque j'ai joué les *Scènes de la vie juive*. Le fait de la connaître a eu un effet positif, j'avais l'impression d'être en quelque sorte dans une communion d'esprit avec Bloch. La proximité humaine est très importante, elle est une clé pour trouver les chemins d'une œuvre.

Le jeu du violoncelle dans *Schelomo* est singulier : ce style récitatif semble assez unique.

On le trouve aussi, en moins prononcé, dans les *Scènes de la vie juive*. Je les ai jouées très jeune et puisque je suis juif cette musique était en quelque sorte dans l'air ambiant. Avec les années j'ai acquis le sentiment d'être en quelque sorte chez moi dans ces musiques et donc je n'ai pas été surpris par *Schelomo*, même si l'œuvre pose bien plus de questions quant à la technique. Il faut prendre en compte l'importance de l'orchestre, la fusion des timbres, comment tout cela fonctionne, comment on parvient à faire sonner l'instrument face à une telle abondance orchestrale.

Un peu moins de trois ans séparent le *Schelomo* de Bloch du *Concerto* d'Elgar. Même si la guerre les a marqués, ils appartiennent à des univers musicaux plutôt éloignés.

Le *Concerto* d'Elgar est très particulier : le quatrième mouvement occupe quasiment la moitié de l'œuvre. Pourtant, si on le compare aux grands concertos romantiques il n'est en apparence pas si différent que cela du *Concerto* de Dvořák, mais en fait si : le style, le langage musical, le message. Et le style narratif et parabolique du *Schelomo* n'a évidemment rien à voir avec cela. Pourtant je n'ai éprouvé aucune difficulté en passant de l'un à l'autre. Ce qui est plus complexe, par rapport à l'enregistrement, c'est l'écriture avec l'orchestre qui est totalement opposée dans les deux œuvres. *Schelomo* est quasiment un poème symphonique avec une grande partie d'orchestre qui assure la puissance sonore, alors que le violoncelle se déploie dans des récitatifs qui sont en fait de grandes cadences. Souvent le violoncelle mène le crescendo accelerando puis l'orchestre en quelque sorte s'en empare ; dès lors, il est inutile d'écrire quoi que ce soit pour le violoncelle. Bloch le savait bien et il laisse les tsunamis sonores à la seule phalange symphonique, cela crée une dramaturgie particulière, restée unique. Et le violoncelle vers la fin de l'œuvre atteint à une poésie sombre, tout passe dans l'expression intime de l'archet.

Et le *Concerto* d'Elgar, comment le concevez- vous ? Qui sont vos modèles ?

Dans ma jeunesse j'ai évidemment écouté le disque de Jacqueline du Pré, et je l'ai entendue jouer le concerto deux fois à Chicago. J'étais étonné par son charisme et en même temps ce n'était pas la façon dont j'entendais l'œuvre dans ma tête. J'ai beaucoup d'admiration et de respect pour sa conception, mais je vois, je comprends l'œuvre par un autre prisme. Peut-être bien celui de Casals : son enregistrement m'a marqué, cela me parle, cette concentration du son, cette intensité de l'expression, cette absence d'effet, l'intériorité. Il fait ressortir la présence de la mort, d'ailleurs il l'a enregistré après une longue période sans donner de concerts, et ce n'est pas sans raison si justement il a choisi le *Concerto* d'Elgar avec Adrian Boult : on était en 1945, l'œuvre venait de la guerre précédente, et la situation de Casals, son statut d'exilé, a trouvé dans le *Concerto* d'Elgar comme un miroir. Il aurait pu choisir le *Concerto* de Dvořák, mais dans sa situation personnelle et avec la conscience historique qui lui était propre, il a choisi Elgar.

Comment s'était déroulé le travail avec Christian Arming ? Il est connu, entre autres, pour se mettre au diapason de ses solistes.

Un pur bonheur. Je suis moi-même à l'écoute des chefs d'orchestre mais je sais aussi imposer mes choix si cela s'avère nécessaire. Lorsque je sens qu'il y a la possibilité d'échanger avec un chef mais aussi avec l'orchestre, alors dans ce dialogue je peux être très souple : chacun apporte à l'autre. Au fur à mesure des séances d'enregistrement, la confiance s'est installée, d'autant que l'écoute était mutuelle, les questions posées étaient les bonnes, et à la fin des sessions j'ai été ému. On a fait un filage du Bloch et la réaction de l'orchestre était touchante ; c'est rare, j'ai senti une communion dans le travail que nous avons effectué qui s'exprimait dans une gratitude mutuelle. Tout s'est déroulé sans aucune tension, sans aucune lassitude. Je pense que cela s'entendra dans le disque.



Gary Hoffman

La plénitude de la sonorité, une technique parfaite, une sensibilité artistique exceptionnelle caractérisent le style de Gary Hoffman.

Gary Hoffman fait ses débuts au Wigmore Hall de Londres dès l'âge de 15 ans. C'est ensuite New York qui l'accueille. A 22 ans il devient le plus jeune professeur de la célèbre école de musique de l'Université d'Indiana. Premier Grand Prix Rostropovitch à Paris, en 1986, il commence alors une carrière internationale et se produit avec les plus grandes formations, dans de célèbres salles en récital et est fréquemment invité dans de prestigieux festivals.

S'il affectionne le grand répertoire classique pour violoncelle, Gary Hoffman n'en dédaigne pas pour autant la musique contemporaine, dont il est un porte-parole engagé. Ainsi, des compositeurs tels que Graciane Finzi, Renaud Gagneux, Joel Hoffman, Laurent Petitgirard, Dominique Lemaître, pour n'en citer que quelques-uns, lui ont dédié leurs concertos.

Invité régulier de la Lincoln Center Chamber Music Society à New York, il est un chambriste remarquable et très demandé.

Gary Hoffman a enregistré pour BMG (RCA), Sony, EMI, Le Chant du Monde et désormais pour La Dolce Volta.

Installé depuis 1990 à Paris, Gary Hoffman joue sur un Nicolo Amati de 1662 ayant appartenu à Leonard Rose.

Il est depuis 2011, professeur à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Belgique à Bruxelles.

www.gary-hoffman.com

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Créé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles, la Ville de Liège, la Province de Liège, avec le concours de la Loterie Nationale, l'OPRL se produit à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans tout le pays, dans les grandes salles et festivals d'Europe, ainsi qu'au Japon et aux États-Unis.

Sous l'impulsion de son fondateur Fernand Quinet et de ses Directeurs musicaux (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth et, depuis 2011, Christian Arming), l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. Un travail qui sera poursuivi par Gergely Madaras, à compter de septembre 2019. À une volonté marquée de soutien à la création, de promotion du patrimoine franco-belge, d'exploration de nouveaux répertoires s'ajoute une politique discographique forte de près de 100 enregistrements.

Depuis plus de 15 ans, l'OPRL a pris le parti d'offrir le meilleur de la musique au plus grand nombre, au moyen de productions originales et de séries dédiées.

Depuis 2016, il bénéficie d'un partenariat avec la chaîne TV Mezzo Live HD (Europe, Asie, Canada).

L'OPRL est également soucieux de son rôle citoyen tout au long de l'année, en allant vers des publics plus éloignés de la culture classique. Il s'adresse particulièrement aux jeunes, au moyen d'animations dans les écoles, de concerts thématiques (dont *L'Orchestre à la portée des enfants*) et surtout, depuis 2015, par la mise en place d'orchestres de quartier avec l'association ReMuA (El Sistema Liège).

www.oprl.be

Christian Arming, direction

Directeur musical de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) depuis 2011, Christian Arming est né à Vienne en 1971 et a grandi à Hambourg. Disciple de Leopold Hager et proche collaborateur de Seiji Ozawa (1992-1998), il a été Directeur musical de l'Orchestre Symphonique d'Ostrava (1995-2002), de l'Orchestre Symphonique de Lucerne (2001-2004) et du New Japan Philharmonic de Tokyo (2003-2013). Depuis 2017, il est Premier Chef invité de l'Orchestre Symphonique de Hiroshima.

Dans sa ville natale, Christian Arming avoue sa chance d'avoir pu entendre chaque semaine des orchestres à la sonorité typiquement viennoise, mondialement réputés dans le grand répertoire germanique (R. Strauss, Bruckner, Mahler...), mais aussi découvrir les apports de Nikolaus Harnoncourt dans l'interprétation de la musique plus ancienne. À Liège, il met l'accent sur le répertoire d'Europe centrale, profite de la tradition que cultive l'OPRL dans le domaine de la musique contemporaine, transmet sa connaissance de la musique slave, et tchèque en particulier, et enrichit le répertoire français cher à l'Orchestre.

Christian Arming a dirigé plus de 50 orchestres dans le monde entier (Berlin, Vienne, Francfort, Leipzig, Stuttgart, Strasbourg, Munich, Rome, Genève, Boston, Cincinnati, Houston...). Il est également très demandé à l'opéra (Salzburg, Cincinnati, Trieste, Lucerne, Vérone, Strasbourg, Francfort, Tokyo...).

The Cello and the Great War

Ernest Bloch, commenting on the final pages of *Schelomo*, noted: ‘Even the darkest of my works end with hope. This work alone concludes in a complete negation, but the subject demands it!’

The subject and the era! The philosophical content of this ‘Rhapsodie Hébraïque’ written at the height of the Great War of 1914-18 is wholly encapsulated in King Solomon’s maxim ‘Vanity of vanities, all is vanity’. The work resonates today like the bitter echo that Bloch perceived, in his American exile, of the slaughter that was devastating Europe, in a parable that is at once biblical and embedded in the history of the twentieth century.

Chronologically speaking, *Schelomo* occupies the central position in the 'Jewish Cycle' that Bloch assembled between 1912 (*Israel* Symphony) and 1923 (*Baal Shem* and *From Jewish Life*). He wrote the work in two months starting in December 1915, transported by a creative fever that one senses in the urgency of the declamations of the soloist and the surging orchestral crescendos that punctuate his interventions.

Captivated by the sonority of Alexandre Barjansky's cello, Bloch conceived his rhapsody for and dedicated it to him, but only once accompanied him as conductor, at the Augusteo in Rome on 22 January 1933. This came sixteen years after the work was premiered on 3 May 1917 by Hans Kindler, principal cellist of the Philadelphia Orchestra, with the New York Philharmonic conducted by Artur Bodanzky. That evening was entirely devoted to the Jewish Cycle (thus it also presented the *Israel* Symphony) and was organised by the President of the Society of the Friends of Music, Mrs Harriet Lanier.

If Bloch wrote *Schelomo* for the cello, it was because Barjansky's timbre evoked for him that of the human voice, and indeed of Solomon's voice in particular: 'For years I had a number of sketches for the book of Ecclesiastes which I had wanted to set to music, but the French language was not adaptable to my rhythmic patterns. Nor was German or English, and I hadn't a good enough command of Hebrew. Thus the sketches accumulated and . . . lay dormant.' Finally the meditative tone of Barjansky's cello awakened and structured them in a work where the instrument's soliloquies develop a recitative style unprecedented in the modern cello literature. Bloch clothes the work in an orientalising orchestration that plunges us into the reconstruction of an immemorial Jerusalem, and infuses the material with elements of synagogal chant (the blessing *Asher kid'shonu b'mitsvosov* among others). The crescendos that do violence to the discourse while at the same time solidifying the structure of the work start out from the cello, which leads the orchestra on and allows it to paraphrase the solo material in spectacular deployments. When the silence has been restored, the king/cello meditates once more, until the resignation of a sombre conclusion devoid of hope.

The Great War exhausted **Edward Elgar** both physically and morally, and his inspiration dried up after the few patriotic opuses that the conflict wrenched from him. His wife Alice rented a charming cottage called Brinkwells, near Fittleworth in the Sussex Downs, from the painter Rex Vicat Cole. Finally, Elgar returned to his desk to write three chamber music works in succession, the Violin Sonata, the Piano Quintet and the String Quartet, all characterised by a sombre lyricism. These announced his swansong, the Cello Concerto written in 1919. Elgar was sixty-two years old, and Alice had been diagnosed with lung cancer: did he want to ward off ill fortune by returning to the concertante form that had earned him fabulous success with his Violin Concerto?

If so, it was to no avail, for the premiere was a disaster: the conductor Albert Coates monopolised the orchestra's rehearsal time, barely leaving Elgar the opportunity for a read-through with the soloist Felix Salmond. The audience was taken aback by the work's opening, with the cello alone, but also by the nostalgic tone, the sorrowful phrases of the Moderato, the lute-like pizzicatos of the Lento (which seem to evoke the art of the viol composers such as Tobias Hume) and the whimsy of the Allegro molto, the passages on the borderline of silence that run through the Adagio and the tempestuous intensity of the finale. The work disappeared from concert halls and remained little-known, despite Elgar's recording of March 1928 with Beatrice Harrison. Finally it was Pablo Casals who gave it a new lease of life by recording it in London in 1945 under the direction of Adrian Boult. This work, in which nostalgia prevails over grandiloquence, seems to close the golden age of the great Romantic cello concertos, even though its melodic and thematic structure displays a kinship with the rhapsody; its intense poetry has rightly reminded some commentators of Brahms' late opuses for piano. On 7 April 1920, Alice died. Could it be that the Concerto was her husband's last portrait of her, following the depiction in the first of the 'Enigma' Variations?



Gary Hoffman talks about his new recording

Why did you choose this coupling?

I had a project focusing on the end of the First World War: *Schelomo* was written during the war and the Elgar's Concerto dates from just after the end of it. The presence of the war's consequences is evident in the discourse of Elgar's Concerto, his swansong, a kind of farewell to the world of yesterday. I think there's an emotional dialogue between the two works. In fact the coupling has been done before: Pierre Fournier and Alfred Wallenstein recorded the two works in the LP era and they were released on the same disc. I might add that, though it's not at all the same type of work, there is a tension, a tragic atmosphere that can also be found in Debussy's Cello Sonata.

Leonard Rose recorded *Schelomo* twice, and on one of his two recordings he plays the cello you play today.

Yes, in the first recording with Mitropoulos he was still playing his Goffriller, but in the stereo version with Ormandy in Philadelphia, he already had his Amati; so my cello has his imprint in this work. Rose was an orchestral soloist, like my teacher János Starker. The fact that they were both principal cellists in prestigious orchestras before beginning their solo careers gave them an extra freedom in the way they approached works.

Did you work on *Schelomo* with Starker? He recorded a magnificent version with Zubin Mehta.

A little bit, yes, but I already knew the piece. I mainly worked on the Elgar Concerto with him. That was fascinating, because he had met John Barbirolli in London. Starker was a very young man, and before being the great conductor he became Barbirolli had been a cellist. Starker didn't fully understand this strange score; he played him the Concerto and Barbirolli explained all the psychological nuances, the expressive accents that go to make up its relatively secretive language. He passed this direct link on to me, and it gives you a different conception of the work. I don't know if Starker knew Bloch, but for my part I met Bloch's daughter several times: she came to hear me when I played *From Jewish Life*. Knowing her had a positive effect on me: I felt as if I was somehow in a communion of spirit with Bloch himself. Human proximity is very important; it's one key to finding your way into a work.

The cello writing in *Schelomo* is very unusual: this recitative style seems to be fairly unique.

It's also found, in a less pronounced form, in *From Jewish Life*. That's a work I played when I was still very young, and since I'm Jewish myself, this music was as it were in the air around me. Over the years I've acquired the feeling of being somehow at home in this style, and so I wasn't surprised by *Schelomo*, even if it's a work that poses many more issues in terms of technique. You have to take into account the importance of the orchestra, the blend of timbres, the way all this fits together, how you can manage to make the instrument sound in the face of such luxuriant orchestration.

Just under three years separate Bloch's *Schelomo* from Elgar's Concerto. Even if the war left its mark on both of them, their musical worlds are fairly remote from each other.

Elgar's Concerto has a highly unusual structure: the fourth movement takes up almost half of the work. Nevertheless, if you compare it to the great Romantic concertos, superficially it doesn't seem all that different from the Dvořák Concerto, but in fact it is: the style, the musical language, the message. And the narrative and parabolic style of *Schelomo* is obviously far removed from that. Yet I had no difficulty in moving from one to the other. What is more complicated, in a recording, is the orchestral texture, which is diametrically opposed in the two works. *Schelomo* is almost a symphonic poem with a substantial orchestral part that provides the sonic power, while the cello part unfolds in recitatives that are actually big cadenzas. Often the cello brings in a crescendo-accelerando, and then the orchestra grabs hold of it, as it were; from that point, it's useless to write anything for the cello, because it won't be heard. Bloch was very well aware of that, and so he leaves the sonic tsunamis to the orchestra alone, which creates a special dramaturgy that's still unique. And then, towards the end of the work, the cello achieves a sombre poetry, and everything is transmitted through the intimate expression of the bow.

And how do you see the Elgar Concerto? Who are your models?

Of course, when I was young, I listened to Jacqueline du Pré's record, and I heard her play the Concerto twice in Chicago. I was amazed by her charisma, and at the same time that wasn't the way I heard the work in my head. I have tremendous admiration and respect for her conception, but I see, I understand the work through another prism. Maybe the prism of Casals: his recording had a great impact on me. It speaks to me, that concentration of sound, that intensity of expression, that absence of effect, that inwardness. He brings out the presence of death in the music. What's more, he recorded it after a long period without giving concerts, and I don't think it was just by chance that he chose to do the Elgar with Adrian Boult: it was 1945, the work dated from the previous world war, and Casals must have found in the Elgar Concerto a sort of mirror for his own situation, his status as an exile. He could have chosen the Dvořák Concerto, but in his personal situation and with the historical consciousness he possessed, he chose Elgar.

How did you find working with Christian Arming? He's known, among other things, for his ability to attune himself to his soloists.

It was sheer joy. I too always listen to what conductors have to say, but I also know how to impose my decisions if necessary. When I feel that there is the possibility of exchanging with a conductor, but also with the orchestra, then I can be very flexible in this dialogue: each of us brings something to the other. As the recording sessions went on, we came to trust each other, especially as we really listened to one another, the questions asked were the right ones, and at the end of the sessions I was moved. We did a complete take of the Bloch and the orchestra's reaction was touching; it's a rare thing, but I felt a genuine communion in the work we did that was expressed in mutual gratitude. Everything went off without any tension, without any lethargy. I think you'll hear that in the recording.



Gary Hoffman

Gary Hoffman's style is characterised by fullness of sound, instrumental mastery and exceptional artistic sensibility.

He made his debut at the Wigmore Hall in London at the age of fifteen, quickly followed by New York. At the age of twenty-two he became the youngest faculty appointee in the history of the Indiana University School of Music. After winning the Premier Grand Prix of the Rostropovich International Competition in Paris in 1986, he embarked on an international career, appearing with the world's most noted orchestras, in major recital and chamber music series and at prestigious festivals.

Although he has great affection for the classical cello repertoire, Gary Hoffman does not neglect contemporary music, of which he is a committed champion. Numerous composers, among them Graciane Finzi, Renaud Gagneux, Joel Hoffman, Laurent Petitgirard and Dominique Lemaître, to name only a few, have dedicated their concertos to him.

He is a regular guest with the Chamber Music Society of Lincoln Center in New York, and is a remarkable and much sought-after chamber partner.

He has made recordings for BMG (RCA), Sony, EMI and Le Chant du Monde, and now records on the La Dolce Volta label.

Gary Hoffman has lived in Paris since 1990. He performs on a 1662 Nicolo Amati, the 'ex- Leonard Rose'.

In 2011, Mr. Hoffman was appointed Maître en Résidence for cello at the prestigious Chapelle Musicale Reine Elisabeth in Brussels.

www.gary-hoffman.com

Liège Royal Philharmonic

Founded in 1960, the Liège Royal Philharmonic (OPRL) is French-speaking Belgium's only professional symphony orchestra. Supported by the Fédération Wallonie-Bruxelles (Belgium's French-speaking Community), the City of Liège and the Province of Liège, with the assistance of the National Lottery, the OPRL performs in Liège – in the prestigious setting of the Salle Philharmonique (inaugurated in 1887) – and throughout Belgium, as well as in great concert halls and at major festivals around Europe, in Japan and the United States.

Moulded by its founder, Fernand Quinet, and by its Music Directors (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth, and, since 2011, Christian Arming), the OPRL has developed a sonic identity at the crossroads of the Germanic and French traditions. This work will continue under Gergely Madaras, starting in September 2019.

For more than fifteen years now, the OPRL has taken up the challenge of presenting the greatest music to the widest possible audience through original projects and specific series.

Since 2016, it has benefited from a partnership with the Mezzo Live HD television channel (in Europe, Asia, Canada).

The OPRL is also very much committed to the social role it plays throughout the year, taking music to sections of the population with little or no experience of classical culture. It makes a particular effort to reach young people, via educational workshops, activities in schools, thematic concerts (including "L'Orchestre à la portée des enfants"), and especially, since 2015, through the establishment of neighbourhood orchestras with the ReMuA association (El Sistema Liège).

www.oprl.be

Christian Arming, conductor

Christian Arming has been Music Director of the Liège Royal Philharmonic / Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) since 2011. Born in Vienna in 1971, he grew up in Hamburg. After studying with Leopold Hager, he worked closely with Seiji Ozawa (1992-1998), and then became Music Director of the Janáček Philharmonic Orchestra in Ostrava (1995-2002), the Lucerne Symphony Orchestra (2001-2004) and the New Japan Philharmonic in Tokyo (2003-2013). Since 2017 he has been Principal Guest Conductor of the Hiroshima Symphony Orchestra.

Christian Arming recalls being fortunate enough to have the opportunity to hear, in his home town, week after week, orchestras with a typically Viennese sound and with a worldwide reputation in the Austro-German repertoire (Richard Strauss, Bruckner, Mahler, etc.), while also discovering what Nikolaus Harnoncourt was bringing to the development of historical performance practice. In Liège, he highlights the Central European repertoire, takes advantage of the tradition the OPRL has developed in the field of contemporary music, shares his knowledge of Slav – and in particular Czech – music, and expands the French repertoire that is so dear to the orchestra.

Christian Arming has conducted more than fifty orchestras all over the world, in Berlin, Vienna, Frankfurt, Leipzig, Stuttgart, Strasbourg, Munich, Rome, Geneva, Boston, Cincinnati, Houston, and elsewhere. He is in great demand for opera and has conducted in Salzburg, Cincinnati, Trieste, Lucerne, Verona, Strasbourg, Frankfurt, Tokyo and other centres.















エルネスト
ブロッホ
(1880-1959)

エドワード
エルガー
(1857-1934)

エルネスト・ブロッホ

チェロと管弦楽のための《シエロモ》

23'13

- | | | |
|---|-------------|------|
| 1 | レント・モデラート | 9'04 |
| 2 | アレグロ・モデラート | 5'36 |
| 3 | アンダンテ・モデラート | 8'33 |

エドワード・エルガー

チェロ協奏曲 作品85

28'21

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 4 | アダージョ - モデラート | 7'39 |
| 5 | レント - アレグロ・モルト | 4'37 |
| 6 | アダージョ | 4'53 |
| 7 | アレグロ - モデラート - アレグロ・マ・ノン・トロツポ | 11'12 |

TT': 51'34

チェロと世界大戦

《シェロモ》の結末について、作曲者エルネスト・ブロッホはこう述べている。“これまでに私が書いた作品は全て、どんなに暗い内容であっても希望を残して終わっていた。その唯一の例外が、完全な否定と共に幕を閉じる《シェロモ》である。しかしそれを強いたのは、作品のテーマと時代背景なのだ！”第1次世界大戦(1914-1918)のさなかに書かれたヘブライ狂詩曲《シェロモ》の思想的な主旨は、シェロモ(ソロモン王)の有名な箴言——“空(から)の空、いっさいは空である”——にそのまま要約されうる。つまり、聖書のエピソードにまつわるこの音楽は、20世紀史の悲劇にも通じている。そこには、大量殺人が繰り返される荒廃したヨーロッパを脱出し、亡命者としてアメリカに身を寄せていたブロッホの辛い境遇が映し出されているように見える。

《シェロモ》は、ブロッホの1912年(《イスラエル交響曲》)から1923年(《バール・シェム》《ユダヤ人の生活から》)までの作品群、通称“ユダヤ・ツィクルス”の中核を成す作品である。ブロッホは、1915年12月に《シェロモ》に着手し、たった2か月でこの曲を書き上げた。彼を突き動かした創造への熱意は、ソロ・パートの切迫感や、これに“合いの手”を入れるオーケストラの急激なクレシェンドの中に見て取れる。作曲のきっかけは、ブロッホがアレクサンドル・バルヤンスキーのチェロの音色に魅せられたことだった。実際、この狂詩曲はバルヤンスキーのために構想され、彼に献呈されている。しかし、ブロッホが《シェロモ》を自ら指揮したのは1度だけ(1933年1月22日、ローマのアウグステオ劇場にて)だった。おまけにそれは、ハンス・キンドラー(フィラデルフィア管弦楽団・首席チェロ奏者)とアルトゥール・ボダンツキー指揮ニューヨーク・フィルハーモニックによる初演(1917年5月3日)から16年も後の出来事である。ちなみにこの1917年の公演を主催したのは、ニューヨーク楽友協会の代表ハリエット・ラニアーである。ブロッホの“ユダヤ・ツィクルス”のみを取り上げた音楽史上重要な公演で、この時《イスラエル交響曲》も初演されている。

ブロッホがチェロを独奏楽器とする《シェロモ》を完成できたのは、バルヤンスキーのチェロの音色が、人間の声の音色、さらにはソロモン王の声色を彼に想像させたからである。ブロッホはこう回顧している。“長年のあいだ、私は旧約聖書の『伝道の手紙』の音楽化を望み、多くのスケッチを書き溜めていた。しかし私が書いたリズム・パターンは、フランス語には——そしてドイツ語にも英語にも——適さなかった。おまけに私のヘブライ語の能力は、創作に活かせるほど高くはない。こうしてスケッチだけが増え、脇へ置かれていたのである。”その後ようやく、バルヤンスキーの内省的なチェロの音色が、眠っていたスケッチを目覚めさせ、秩序を与えた。実際《シェロモ》では、ソリストがレチタティーヴォ風の“独白”を展開していくが、これはモダン・チェロのレパートリーにおいて先例のない試みだろう。ブロッホの東洋風のオーケストラ書法は、私たちを遠い昔のエルサレムへといざなう。さらにそこには、シナゴグの歌唱（とりわけユダヤの祈禱“Asher kid'shonu b'mitsvosov”）の要素が織り交ぜられている。さまざまな音素材の要として、全体の流れを荒々しく支配し、同時に作品の構造を堅固に支えているのが、相次ぐクレシェンドである。クレシェンドはソリストによって提示された後、オーケストラへと波及する。独奏チェロが紡いだ音素材は、その時、オーケストラによって劇的にパラフレーズされることになる。静けさが帰って来ると、王を体現するチェロは再び瞑想し、やがて、希望とは無縁の暗いエンディングの中で諦念に至る。

第1次世界大戦は、エドワード・エルガーの心と体を疲弊させた。そして彼の靈感の源は、戦争にまつわる愛国的な作品を幾つか生んだ後、枯渇してしまった。エルガーの妻アリスは、サセックス州フィトルワースに近いブリンクウェルズで、画家レックス・ビカット・コールから愛らしい山荘を借りた。これを機にエルガーは、ようやく作曲を再開する。一気に書き上げられた室内楽曲——《ヴァイオリン・ソナタ》《ピアノ五重奏曲》《弦楽四重奏曲》——は、いずれも暗い抒情性を帯びている。この3作は、1919年に完成したエルガーの絶筆《チェロ協奏曲》を予示している。当時エルガーは、62歳。すでに最愛の妻は肺がんと診断されていた。エルガーは、かつての大成功作《ヴァイオリン協奏曲》を振り返り、協奏曲の形式に再び向き合うことで、不幸を追い払おうと望んだのだろうか？

そうであれば、彼の願いは無力だった。初演は不成功に終わった。他の楽曲を振る指揮者アルバート・コーツが総稽古の時間をほぼ使いきってしまったからだ。そのせいで、《チェロ協奏曲》を指揮するエルガーには、独奏者フェリックス・サルモンドとリハーサルをする時間がほとんど与えられなかった。初演に居合わせた聴衆は、まず冒頭でソリストが奏でるカデンツァに面食らった。彼らを当惑させたのは、それだけではない。〈モデラート〉の哀愁を帯びた曲調と悲しみに満ちたフレーズ。第2楽章〈レント〉の、リュートを彷彿させるピツィカート（トバイアス・ヒュームのヴィオラ作品を想起させる）。気まぐれな〈アレグロ・モルト〉。第3楽章〈アダージョ〉の、常に沈黙と隣り合わせのパッセージ。極めつけは、終楽章の強烈な激情……。作品はその後、コンサートホールから姿を消した。エルガー自身が1928年3月にビアトリス・ハリスンを独奏に迎えて行った録音を別にすれば、《チェロ協奏曲》は人々から忘れ去られた。やがて、ようやくこの作品に再び息を吹き込んだのが、パブロ・カザルスがロンドンでエイドリアン・ボルトと共に行った1945年の録音である。《チェロ協奏曲》は、仰々しい表現よりもむしろ郷愁に支配されている。たとえ旋律や主題の構造が狂詩曲にもとづいているとはいえ、このエルガーの作品は、チェロ協奏曲の傑作が生まれたロマン主義時代の黄金期に別れを告げているように見える。そしてその強烈な詩情は、ブラームスの晩年のピアノ作品に対する論評をすぐさま想起させる。1920年4月7日、アリスが息を引き取った。かつてエルガーは、《エニグマ変奏曲》の第1変奏でアリスの姿を描いている。《チェロ協奏曲》は、彼が手がけた、最愛の妻の最後の“肖像画”であったのかもしれない。



ゲイリー・ホフマンとの対話

まずは、2曲を組み合わせた理由をお聞かせください。

そもそものきっかけは第1次世界大戦末期をテーマとするプロジェクトでした。というのも、ブロッホの《シエロモ》は第1次世界大戦中、そしてエルガーの《チェロ協奏曲》は大戦直後に書かれた作品なのです。エルガーの白鳥の歌である《チェロ協奏曲》は、“昨日の世界”への告別にたとえられます。大戦がこの曲の語り口に重い影を落としていることは明らかです。私には、《シエロモ》と《チェロ協奏曲》が感情的な次元で呼応し合っているように感じられます。しかもこの2曲は、新規の組み合わせというわけではありません。すでにLPレコードの時代に、ピエール・フルニエとアルフレッド・ウォーレンスタインが2曲を同時収録しているからです。《シエロモ》と《チェロ協奏曲》は全く異質な作品ですが、いずれも——ドビュッシーの《チェロ・ソナタ》と同様に——緊迫感と悲劇的な雰囲気漂わせています。

レナード・ローズは《シエロモ》を2回レコーディングしています。おまけに、そのうちの1回では貴方が現在所有している楽器が用いられています。

ローズは1度目のミトロプーロスとの録音では、まだゴフリラーを弾いています。そしてフィラデルフィアでのオーマンディとのステレオ録音では、仰る通り、このアマティを用いています。つまり《シエロモ》には、私が現在弾いている楽器の刻印がすでに打たれているのです。ローズは、私の師ヤーノシュ・シュタルケルと同じく、オーケストラで首席チェリストを務めていました。ソリストとして活躍する以前に一流オーケストラの首席奏者であった経歴は、2人が協奏曲でソロを担う際の自由なアプローチと関係しているように思えます。

シュタルケルのもとで《シェロモ》を学んだことはあるのでしょうか？彼も、ズービン・メータの指揮でこの曲の名録音を発表しています。

はい、少しだけご指導いただきました。ただし私は、それ以前から《シェロモ》を弾いていました。むしろ私はシュタルケル先生のもとで、エルガーの協奏曲を深く勉強しました。極めて興味深いレッスンでした。なぜなら先生は、ロンドンでジョン・バルビローリと出会っているのです。当時のシュタルケル先生は、まだかなりお若かったはずです。いっぽうバルビローリは、指揮者として名をはせる以前にチェリストとして活動していました。シュタルケル先生は、エルガーの一種独特な協奏曲を完全には理解できないまま、バルビローリの前で演奏しました。バルビローリは、この曲のどちらかといえば内に秘められた音楽言語を成す、心理的なニュアンスや表現の重点について、詳述してくれたそうです。シュタルケル先生はその貴重な体験を、私に分け与えてくださいました。こうして私は、この協奏曲に対する新たなヴィジョンを手にしたのです。いっぽう、先生がブロッホと面識があったかどうかは分かりません。私自身は、ブロッホの娘さんに何度かお目にかかったことがあります。彼女は、私が《ユダヤ人の生活から》を演奏した公演にいらしたのです。私にとって、彼女との出会いは大変有意義でした。何だか、ブロッホと繋がったような気がしたからです。このように人間的に作曲家に近づくことは、とても重要であり、演奏家が作品像を構築していく上で、鍵の1つとなりうると思います。

《シェロモ》では、チェロがレチタティーヴォのような“独白”を繰り広げます。かなり稀な書法と言えます。

より控えめではありますが、似たような書法は《ユダヤ人の生活から》にも見出されます。私はこの作品を、かなり若い頃から弾いています。ユダヤ人である私にとって《ユダヤ人の生活から》は、言うなれば自分を取り巻く空気に溶け込む作品です。そして時と共に私は、この作品との距離をいっそう縮めてきました。ですから《シェロモ》を初めて弾いた時には、違和感はありませんでした。もちろん、《シェロモ》は技術的により難易度の高い楽曲ではあります。この作品を演奏する際には、オーケストラ・パートの重要性や、ソロとオーケストラの音色の融合を意識した上で、どうすればそれらが適切に表現されるのかを熟慮しなければなりません。さらに、これほど豊かなオーケストラの響きをバックに、どのようにチェロを鳴らすべきか、考える必要があります。

作曲年に目を向けると、ブロッホの《シェロモ》とエルガーの協奏曲のあいだには3年弱の開きがあります。確かにいずれにも大戦の影響が認められますが、両曲の音楽世界は乖離しているのではないのでしょうか。

エルガーの協奏曲は極めて異例です。まず構造的には、作品全体のほぼ半分を第4楽章が占めています。しかしこの曲を、ロマン派の代表的なチェロ協奏曲——例えばドヴォルザークの協奏曲——と比べてみると、表面的には似ているように見えながら、実際は様式、音楽言語、楽曲に込められたメッセージの点で大きな相違があります。さらに当然それは、《シェロモ》の叙述的で寓話的な様式ともかけ離れています。それでも私にとって、ブロッホとエルガーの作品のあいだを行き来するのは、さほど難しいことはありません。もちろん、レコーディング・セッションで2曲を取り上げる場合には、問題はより複雑です。なぜなら2作のオーケストラ書法は、著しく異なるからです。《シェロモ》のオーケストラ・パートは交響詩を彷彿させ、その大部分が力強く響きます。これとは対照的に、ソロ・パートはレチタティーヴォによって、長大なカデンツァを紡いでいきます。しばしば、独奏チェロがクレシェンド&アツチェレランドで歌い、続いてこれをオーケストラが“横取り”します。その瞬間に独奏チェロは、どうあがいてもオーケストラの勢いに対抗できない状況に陥ります。それをよく心得ていたブロッホは、オーケストラ・パートだけに“響きの津波”を託すことで、他に類を見ない特異なドラマを生み出しています。そして曲の終盤に、独奏チェロは暗たんとした詩情に包まれながら、秘めやかな表現に徹することになります。

エルガーの《チェロ協奏曲》はいかがですか？この曲を演奏するにあたり、手本としている奏者はいるのでしょうか？

若い頃に、もちろんジャクリーヌ・デュ・プレの録音を聴きました。さらに私は、シカゴで2度、デュ・プレのエルガーを生で聴いています。彼女のカリスマ性に感銘を受けると同時に、私が頭の中で思い描いている解釈とは違うなとも感じました。言うまでもなく、デュ・プレの解釈には敬服し、尊敬の念を抱いています。私は単に、別の視点からこの協奏曲を見つめ、理解しているのです。私の解釈は、どちらかと言えばカザルスのそれに近いのかもしれませんが。実際、彼の録音から大きな影響を受けました。その凝縮された音、強烈な表現、大げさな演奏効果の不在、内面性が、私の心に訴えかけるのです。カザルスはそこで、死の影を際立たせています。おまけに彼はこの作品を、しばしの沈黙を経て演奏活動に復帰した際に録音しました。この時に彼が、指揮のエイドリアン・ボルトと共にエルガーの《チェロ協奏曲》を選曲したのは偶然ではありません。レコーディングが行われたのは1945年。そして作品自体は第1次世界大戦と結ばれています。つまりカザルスは、亡命者であった当時の自身の境遇を、エルガーの協奏曲にはっきりと重ねているのです。カザルスは、復帰作としてドヴォルザークの協奏曲を選ぶこともできたはずですが。しかし彼は、あえて自らの私的な状況と歴史的な背景を意識し、エルガーの協奏曲を選んだのです。



ゲイリー・ホフマン

ゲイリー・ホフマンの演奏スタイルを特徴づけているのは、充実した音色、完璧なテクニック、そして類まれな芸術的感性である。

15歳の時、ロンドンのウィグモア・ホールでデビュー。ニューヨークに渡った後、22歳で名門インディアナ大学音楽学院に史上最年少の若さで教授として迎えられた。1986年、パリのロストロポーヴィチ国際チェロ・コンクールで優勝。以来、世界中で演奏活動を展開しており、最高峰のオーケストラや一流コンサート・ホール、著名な国際音楽祭からたびたび招かれている。

チェロのために書かれた古典的なレパートリーはもとより、現代音楽にも造詣が深いゲイリー・ホフマンは、今日の作品を積極的に紹介し続けており、グラシアーヌ・フィンジ、ルノー・ガニュー、ジョエル・ホフマン、ローラン・プティジラル、ドミニク・ルメートルなどの現代作曲家たちが、彼に新たなチェロ作品を捧げている。

また、ニューヨークのリンカーン・センター室内楽協会から定期的に招かれるなど、室内楽奏者としても高い人気を誇り、めざましい活動を行っている。

録音では、BMG(RCA)、Sony、EMI、Le Chant du Monde、そしてLa Dolce Voltaの各レーベルからアルバムをリリース。

1990年からパリ在住。使用楽器は、レナード・ローズが所有していた1662年製のニコラ・アマティ。

2011年に、ブリュッセルの名門エリーザベト王妃音楽大学の教授に就任。

www.gary-hoffman.com

ベルギー王立リエージュ・フィルハーモニー管弦楽団

1960年に創設されたベルギー王立リエージュ・フィルハーモニー管弦楽団(OPRL)は、ベルギーのフランス語圏で唯一のプロフェッショナルな交響楽団である。ワロン＝ブリュッセル連盟、リエージュ市、リエージュ州から支援を受け、ベルギー国営宝くじの賛助を得ているOPRLは、現在、1887年に開館したリエージュ・フィルハーモニー・ホールはもとより、ベルギー各地、ヨーロッパ屈指のホールや主要な国際音楽祭、さらには日本やアメリカで公演を重ねている。

創設者のファルナン・キネと歴代の音楽監督たち(マニュエル・ロザンタル、ポール・シュトラウス、ピエール・バルトロメー、ルイ・ラングレ、パスカル・ロフェ、フランソワ＝グザヴィエ・ロト)、そして2011年から音楽監督を務めるクリスティアン・アルミンクに導かれ、OPRLの音楽的アイデンティティは、ドイツとフランスの伝統の狭間で育まれてきた。2019年9月には、ゲルゲイ・マダラシュが新シェフに就任予定。楽団は、現代音楽への積極的な支援、フランス／ベルギーの音楽遺産の普及、新たなレパートリーの開拓に加え、およそ100の録音をリリースするなど旺盛なレコーディング活動も行っている。

OPRLは15年以上にわたり、個性的な企画や独自のコンサート・シリーズを通じて、できるだけ多くの聴衆に最良の音楽を届けようと努めている。

2016年から、クラシック・チャンネル“Mezzo LIVE HD”テレビ(ヨーロッパ、アジア、カナダ)とパートナーシップを結んでいる。

さらにOPRLは、年間を通して社会貢献活動にも力を入れており、クラシック音楽とは縁遠い人々に積極的に働きかけている。とりわけ楽団は、学校への訪問公演やテーマ別のコンサート(“子供たちのためのオーケストラ”他)を通して、若い聴衆の開拓に励んでいる。また2015年からは、音楽教育組織“ReMuA”(エル・システム・リエージュ)との協力のもと、地域のオーケストラ団体を盛り上げている。

www.oprl.be

クリスティアン・アルミンク(指揮)

1971年ウィーン生まれ。ハンブルクで育つ。2011年より、ベルギー王立リエージュ・フィルハーモニー管弦楽団(OPRL)の音楽監督を務める。レオポルト・ハーガーに師事し、小澤征爾のもとでも研鑽(1992-1998)を積んだ。オストラヴァ・ヤナーチェク・フィルハーモニー管弦楽団(1995-2002)、ルツェルン交響楽団(2001-2004)、新日本フィルハーモニー交響楽団(2003-2013)の首席指揮者や音楽監督を任された後、2017年に広島交響楽団の首席客演指揮者に就任。

生地では毎週のように、現地の世界的なオーケストラが誇るウィーンならではの響きに触れ、R.シュトラウス、ブルックナー、マーラー等、ドイツ系の偉大なレパートリーに親しんだ。またウィーンでは並行して、古楽演奏の偉大な先駆者ニコラウス・アーノンクールからも感化された。現在、音楽監督を務めるリエージュでは、楽団の看板とも言えるフランス作品の充実をはかり、OPRLが現代音楽の分野において育んできた伝統を活かしながら、中央ヨーロッパ各地のレパートリーの演奏にも力を入れている。また自らのスラヴ系音楽、とりわけチェコ音楽への深い知識を、積極的にOPRLに伝えている。

これまで、ベルリン、ウィーン、フランクフルト、ライプツィヒ、シュトゥットガルト、ストラスブール、ミュンヘン、ローマ、ジュネーヴ、ボストン、シンシナティ、ヒューストンを筆頭に、世界各地の50以上のオーケストラに客演。さらにオペラの分野でも引く手あまたのアルミンクは、ザルツブルク、シンシナティ、トリエステ、ルツェルン、ヴェローナ、ストラスブール、フランクフルト、東京等で名演を届けている。

Das Cello und der Krieg

Ernest Bloch, bemerkte zu den letzten Seiten von *Schelomo*: „Dies ist das einzige meiner Werke, das in einer völligen Verneinung endet, aber das Thema verlangt es.“

Das Thema und die Ära! Der philosophische Inhalt dieser *Hebräischen Rhapsodie*, die mitten im Ersten Weltkrieg geschrieben wurde, lässt sich perfekt mit König Salomons Maxime auf den Punkt bringen: „Alles ist eitel.“ Das Werk hallt heute als das bittere Echo, das Bloch in seinem amerikanischen Exil von den Blutbädern in Europa vernahm, in einer Parabel nach, die sowohl in der Bibel als auch in der Geschichte des 20. Jahrhunderts verankert ist.

Schelomo bildet den chronologischen Mittelpunkt des „jüdischen Zyklus“, den der Komponist von 1912 (*Israel*-Sinfonie) bis 1923 (*Baal Shem* und *From Jewish Life*) zusammenstellte. Bloch schrieb das Werk ab Dezember 1915 innerhalb von zwei Monaten mit einem Schaffensdrang, der in der Dringlichkeit der Darbietungen des Solisten und den interpunktierenden Sturzwellen der Orchestercrecendos zu spüren ist.

Gefesselt von der Klangfülle von Alexander Barjanskis Cello widmete er dem Cellisten die Rhapsodie, doch begleitete ihn nur ein einziges Mal, als er am 22. Januar 1933 im Augusteo in Rom dirigierte – ganze 16 Jahre nach der Uraufführung des Werks am 3. Mai 1917 von Hans Kindler, dem ersten Cellosolisten des Philadelphia Orchestra, und dem New York Philharmonic unter Artur Bodanzkys Leitung. Der Abend stand vollends im Zeichen des „jüdischen Zyklus“ (so wurde auch die Sinfonie *Israel* aufgeführt) und war von der Vorsitzenden der Society of the Friends of Music, Harriet Lanier, organisiert.

Bloch schrieb *Schelomo* fürs Cello, da ihn Barjanskis Klangfarbe an die menschliche Stimme erinnerte – besser noch, an König Salomons Stimme: „Seit Jahren hatte ich Skizzen für eine Komposition nach dem Buch Kohelet, aber die französische Sprache war nicht für meine rhythmischen Muster geeignet. Auch Deutsch und Englisch nicht, und Hebräisch beherrschte ich nicht gut genug. So sammelten sich die Skizzen an... und ruhten.“ Letztendlich weckte sie der meditative Ton von Barjanskis Cello und ordnete sie in ein Werk, in dem die Soliloquien des Cellos einen rezitativischen Stil entwickelten, der in der modernen Literatur des Instruments bis dato unbekannt war. Bloch kleidete alles mit einem orientalischen Orchester aus, das uns in ein uraltes Jerusalem hineinversetzt, und ließ Elemente des Synagogengesangs einfließen (unter anderem *Asher kidshonu b'mitsvosov*). Die Crescendos des Cellos mischen sich gewaltig in den Diskurs, festigen gleichzeitig die Struktur des Werks und reißen das Orchester mit, das spektakulär paraphrasiert. Als die Stille wiederkehrt, meditiert der Cellokönig erneut bis zur Resignation eines düsteren und hoffnungslosen Schlusses.

Der Erste Weltkrieg erschöpfte **Edward Elgar** körperlich und seelisch so sehr, dass seine Inspiration nach den wenigen patriotischen Werken, die ihm der Krieg entriss, dahinsiechte. Seine Frau Alice mietete vom Maler Rex Vicat Cole ein bezauberndes Cottage namens Brinkwells in der Nähe von Fittleworth in den Sussex Downs. Dort begann Elgar endlich wieder mit dem Komponieren und brachte Schlag auf Schlag drei Kammermusikwerke hervor: *Violinsonate*, *Klavierquintett* und *Streichquartett*, alle von düsterer Lyrik. Sie kündigten seinen Schwanengesang an, das 1919 komponierte *Cellokonzert*. Elgar war 62 Jahre alt, und bei Alice war Lungenkrebs diagnostiziert worden: Wollte er dem Schicksal entkommen, indem er zur Konzertform zurückkehrte, die ihm fantastischen Erfolg mit seinem *Violinkonzert* eingebracht hatte?

Vergebens, denn die Uraufführung entpuppte sich als Katastrophe, da der Dirigent Albert Coates die Probenzeit des Orchesters an sich gerissen hatte. So blieb Elgar kaum genug Zeit, das Stück mit dem Solisten Felix Salmond durchzugehen. Das Publikum war nicht nur vom Beginn des Werks mit einem Cellosolo irritiert, sondern auch vom nostalgischen Ton, von den wehmütigen Phrasierungen des Moderatos, dem lautenhaften Spiel des Lentos (in dem Tobias Humes Kunst hervorzutreten scheint), von der Fantasie des Allegro moltos und von den fast schon an Stille grenzenden Pausen, die das Adagio und die stürmische Heftigkeit des Finales durchziehen. Das Werk verschwand aus den Konzertprogrammen und blieb trotz Elgars Aufnahme mit Beatrice Harrison im März 1928 verkannt. Schließlich hauchte ihm Pablo Casals 1945 mit seiner Platte unter Adrian Boult's Leitung neues Leben ein. Das Konzert, in dem Nostalgie über Schwülstigkeit siegt, scheint aus einem goldenen Zeitalter der großen romantischen Cellokonzerte zu stammen, während seine melodische und thematische Struktur an Rhapsodien anlehnt. Seine intensive Poesie erinnert einige Kritiker zu Recht an die letzten Werke Brahms'. Am 7. April 1920 verschied Alice. Zeichnete Elgar darin ihr letztes Porträt, nach jenem zu Beginn der *Enigma-Variationen*?



Gespräch mit Gary Hoffman

Warum diese Kombination?

Mir schwebte ein Projekt rund um das Ende des Ersten Weltkriegs vor. Allerdings wurde *Schelomo* während des Kriegs und Elgars Werk kurz nach Kriegsende komponiert. Die Folgen des Kriegs sind in Elgars *Cellokonzert* offensichtlich. Es ist sein Schwanengesang, wie ein Abschied von der gestrigen Welt. Ich finde, dass sich die beiden Werke auf emotionaler Ebene reflektieren. Übrigens werden sie nicht zum ersten Mal gegenübergestellt. Pierre Fournier und Alfred Wallenstein hatten die zwei Stücke bereits aufgezeichnet und im Schallplattenzeitalter auf derselben Platte herausgebracht. Die Werke sind ganz und gar ungleich, doch bei beiden verspürt man eine Spannung, eine tragische Atmosphäre, die übrigens auch in Debussys *Sonate pour violoncelle* zu finden ist.

Leonard Rose zeichnete *Schelomo* zweimal auf, und bei einer Aufnahme spielte er auf dem Cello, das Sie heute spielen...

Ja, bei der ersten Aufnahme mit Mitropoulos spielte er noch auf seinem Goffriller, aber bei der stereofonischen Aufzeichnung mit Ormandy in Philadelphia hatte er bereits sein Amati. Somit hat mein Cello Spuren bei diesem Werk hinterlassen. Rose war Cellosolist, wie mein Lehrer János Starker. Da beide vor Beginn ihrer Solistenkarriere in angesehenen Orchestern erstes Cello waren, gingen sie Stücke mit mehr Freiheit an.

Haben Sie mit Starker an *Schelomo* gearbeitet? Er hat eine wunderbare Version mit Zubin Mehta aufgezeichnet...

Ein wenig, ja, aber ich kannte das Werk bereits. Mit ihm habe ich vor allem an Elgars *Cellokonzert* gearbeitet. Es war faszinierend, weil er John Barbirolli in London getroffen hatte. Starker war sehr jung, und bevor Barbirolli ein großer Dirigent wurde, war er Cellist gewesen. Starker verstand die seltsame Partitur des *Cellokonzerts* nicht ganz. Er spielte es Barbirolli vor, der ihn auf die psychologischen Nuancen und die ausdrucksvollen Akzente hinwies, die die relativ geheime Sprache des Werks bilden. Starker teilte mir diese direkte Verbindung mit, dank der ich mir eine andere Perspektive vom Werk verschaffte. Ich weiß nicht, ob er Bloch kannte, aber ich habe Blochs Tochter mehrmals getroffen. Sie kam mir zuhören, als ich *From Jewish Life* spielte. Sie zu kennen hatte positive Auswirkungen. Ich hatte den Eindruck, Bloch geistig nahezustehen. Menschliche Nähe ist überaus wichtig. Sie ist entscheidend, um zu einem Werk zu finden.

Das Cellospiel in *Schelomo* ist besonders: Der rezitativische Stil scheint einzigartig.

Man findet ihn auch weniger ausgeprägt in *From Jewish Life*. Letzteres spielte ich schon sehr jung, und, da ich jüdisch bin, lag diese Musik sozusagen in der Luft. Im Laufe der Jahre habe ich das Gefühl gewonnen, bei dieser Musik zu Hause zu sein und war somit nicht von *Schelomo* erstaunt, obwohl das Werk viel mehr technische Fragen aufwirft. Zu beachten ist die Bedeutung des Orchesters, die Verschmelzung der Klangfarben, wie alles funktioniert, wie man erreicht, dass das Instrument angesichts einer solchen Orchesterfülle klingt.

Blochs *Schelomo* und Elgars *Cellokonzert* trennen nur drei Jahre. Obwohl sie vom Krieg gezeichnet sind, gehören sie ganz unterschiedlichen musikalischen Sphären an.

Elgars *Cellokonzert* ist sehr besonders: Der vierte Satz macht quasi die Hälfte des Werks aus. Vergleicht man es jedoch mit den großen romantischen Konzerten, unterscheidet es sich scheinbar nicht allzu sehr von Dvořáks *Cellokonzert*, aber weit gefehlt: Der Stil, die musikalische Sprache und die Botschaft sind ganz anders. Und der erzählerische und parabolische Stil von *Schelomo* hat natürlich nichts damit zu tun. Und dennoch fällt mir der Übergang vom einen zum anderen nicht schwer. Komplexer ist bezüglich der Aufzeichnung, dass die Orchesterschreibweise in den beiden Werken völlig gegensätzlich ist. *Schelomo* ist nahezu eine sinfonische Dichtung mit einer großen orchestralen Partie, die für Klangkraft sorgt, während sich das Cello in den rezitativen Partien entfaltet, die im Grunde genommen große Kadenzen sind. Oft führt das Cello das Crescendo accelerando an, dann reißt es das Orchester in gewisser Hinsicht an sich. So ist es unnütz, irgendetwas fürs Cello zu schreiben. Das wusste Bloch sehr wohl, und so überließ er die Klangtsunamis allein dem Sinfonieorchester. Dies schafft eine besondere Dramaturgie, die einzigartig bleibt. Und am Ende des Werks erlangt das Cello eine düstere Poesie. Alles offenbart sich im innigen Ausdruck des Bogens.

Und wie nehmen Sie Elgars *Cellokonzert* wahr? Wer sind Ihre Vorbilder?

In meiner Jugend habe ich natürlich Jacqueline du Prés Platte gehört und sie das Stück auch zweimal in Chicago spielen gehört. Ihr Charisma erstaunte mich, und gleichzeitig hörte ich das Werk in meinem Kopf anders. Ich bewundere und respektiere ihre Interpretation sehr, aber sehe und verstehe das Werk durch ein anderes Prisma. Vielleicht jenes von Casals: Seine Aufnahme hat mich gezeichnet. Die Konzentration des Klangs, der intensive Ausdruck, das Ausbleiben von Effekten und die Innerlichkeit sprechen zu mir. Er hebt die Gegenwart des Todes hervor. Übrigens nahm er das Werk nach einer langen Zeit ohne Konzerte auf, und nicht grundlos wählte er Elgars *Cellokonzert* mit Adrian Boult. Es war das Jahr 1945, und das Werk stammte vom vorherigen Krieg. Casals' Situation im Exil fand in Elgars *Cellokonzert* eine Art Spiegel. Er hätte Dvořáks *Cellokonzert* wählen können, doch in seiner persönlichen Situation und mit seinem ganz eigenen historischen Bewusstsein entschied er sich für Elgar.

Wie lief die Arbeit mit Christian Arming ab? Er ist unter anderem dafür bekannt, sich auf seine Solisten einzustellen.

Es war ein absolutes Vergnügen. Ich selbst stimme mich auf die Dirigenten ein, aber wenn nötig kann ich mich auch durchsetzen. Wenn ich spüre, dass die Möglichkeit zum Austausch mit einem Dirigenten und auch mit dem Orchester besteht, kann ich in diesem Dialog sehr flexibel sein: Jeder hat etwas beizusteuern. Im Laufe der Aufnahmesessions baute sich Vertrauen auf, vor allem, da die Achtung auf Gegenseitigkeit beruhte und die richtigen Fragen gestellt wurden. Am Ende war ich ergriffen. Wir spielten einen Durchlauf von Bloch, und die Reaktion des Orchesters war bewegend. Das ist selten. Ich spürte eine Verbundenheit bei der Arbeit, die in gegenseitiger Dankbarkeit zum Ausdruck kam. Alles lief ohne Anspannung, ohne jegliche Mattigkeit ab. Ich denke, dies wird auf der Platte zu hören sein.



Gary Hoffman

Klangfülle, perfekte Technik und außergewöhnliche künstlerische Empfindsamkeit prägen Gary Hoffmans Stil.

Der Cellist trat erstmals im Alter von 15 Jahren in der Londoner Wigmore Hall auf. Dann wurde er in New York empfangen. Mit 22 wurde er zum jüngsten Lehrer der berühmten Musikhochschule der Indiana University. Nach seinem Gewinn des Rostropowitsch-Cellowettbewerb in Paris 1986 begann er eine internationale Karriere, tritt mit den größten Orchestern in renommierten Konzerthäusern auf und wird oft auf angesehene Festivals eingeladen.

Zwar mag Gary Hoffman das klassische Cellorepertoire besonders, doch verschmäht er zeitgenössische Musik nicht und fördert diese sogar engagiert. So haben ihm unter anderem die Komponisten Graciane Finzi, Renaud Gagneux, Joel Hoffman, Laurent Petitgirard und Dominique Lemaître ihre Konzerte gewidmet.

Als regelmäßiger Gast der Lincoln Center Chamber Music Society in New York ist der bemerkenswerte Kammermusiker sehr gefragt.

Gary Hoffman hat Platten für BMG (RCA), Sony, EMI, Le Chant du Monde und nun auch für La Dolce Volta aufgenommen.

Seit 1990 ist seine Wahlheimat Paris, und er spielt auf einem Cello von Nicolo Amati aus dem Jahre 1662, das einst Leonard Rose gehörte.

Seit 2011 unterrichtet er an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth in Brüssel.

www.gary-hoffman.com

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Das Orchestre Philharmonique Royal de Liège (Königlich Philharmonisches Orchester Lüttich) wurde 1960 gegründet und ist das einzige professionelle Sinfonieorchester der französischsprachigen Gemeinschaft Belgiens. Das Orchester erhält die Unterstützung der Föderation Wallonie-Brüssel, der Stadt Lüttich, der Provinz Lüttich sowie der Nationallotterie und präsentiert sich regelmäßig im glanzvollen Rahmen des Philharmonischen Saals Lüttich (erbaut 1887), im gesamten Land, in bedeutenden Konzerthäusern und bei großen Festivals in Europa sowie in Japan und den USA.

Dank seines Gründungsdirigenten Fernand Quinet und der nachfolgenden musikalischen Leiter (Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomée, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth und seit 2011 Christian Arming) hat das OPRL seine eigene Identität im Schmelztiegel deutscher und französischer Traditionen entwickelt. Ab September 2019 wird der neue Chefdirigent Gergely Madaras diese Arbeit fortsetzen. Seit mehr als fünfzehn Jahren ist das Orchester mit unterschiedlichsten Konzepten bestrebt. Seit 2016 besteht eine enge Partnerschaft mit dem TV-Sender Mezzo Live HD (für Europa, Asien, Kanada).

Das OPRL ist sich auch seiner gesellschaftlichen Rolle bewusst: Die klassische Musik einem Publikum nahezubringen, das sonst selten oder gar nicht mit ihr in Kontakt kommt, ist ein Herzensanliegen des Orchesters. Dank pädagogischer Projekte mit Schulanimationen wird ein besonders junges Publikum angesprochen, thematische Konzerte werden bei den L'Orchestre à la portée des enfants (Kinderkonzerten) angeboten, und seit 2015 entwickelt das Orchester interaktive Projekte in den einzelnen Stadtvierteln dank der Zusammenarbeit mit der Vereinigung ReMuA (El Sistema Liège).

www.oprl.be

Christian Arming, Dirigent

Christian Arming, 1971 in Wien geboren und in Hamburg aufgewachsen, ist seit 2011 Chefdirigent des Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL). Er studierte bei Leopold Hager, arbeitete eng mit Seiji Ozawa zusammen (1992-1998) und war auch Chefdirigent der Janáček-Philharmonie in Ostrava (1995-2002), des Luzerner Sinfonieorchesters (2001-2004) und der New Japan Philharmonic in Tokio (2003-2013). Seit 2017 ist er der Erste Gastdirigent des Sinfonieorchesters Hiroshima.

In seiner Heimatstadt, so gesteht Christian Arming, hatte er das Glück, jede Woche Stücke aus dem deutsch-österreichischen Repertoire von weltberühmten Orchestern mit typisch wienerischem Klang zu hören (R. Strauss, Bruckner, Mahler usw.), aber auch Nikolaus Harnoncourts Beitrag zur Interpretation historischer Musik zu entdecken. In Lüttich legt er das Augenmerk auf das mitteleuropäische Repertoire, nutzt die Tradition, die das OPRL im Bereich der zeitgenössischen Musik pflegt, gibt seine Kenntnisse der slawischen und insbesondere der tschechischen Musik weiter und bereichert das französische Repertoire, das dem Orchester am Herzen liegt.

Christian Arming hat weltweit über 50 Orchester dirigiert (u.a. in Berlin, Wien, Frankfurt, Leipzig, Stuttgart, Straßburg, München, Rom, Genf, Boston, Cincinnati und Houston). In der Oper ist er ebenfalls sehr gefragt (Salzburg, Cincinnati, Triest, Luzern, Verona, Straßburg, Frankfurt, Tokio usw.).





Salle Philharmonique de Liège

La Salle Philharmonique de Liège

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la Salle Philharmonique de Liège est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places. Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888), restauré de 2002 à 2005, et des peintures murales évoquant Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques (Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha, La Dolce Volta...) à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

Liège Philharmonic Hall

Inaugurated in 1887 with the support of the violinist Eugène Ysaÿe, the Liège Philharmonic Hall / Salle Philharmonique is eclectic in style but basically of Renaissance inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The hall has seating for over 1000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats. The vast stage, decorated with murals depicting Grétry and César Franck (1954), includes a Pierre Schyven organ (1888, restored between 2002 and 2005). Home of the Liège Royal Philharmonic, the hall is used regularly as a recording studio for symphonic, chamber and early music. The testimony of personalities of the music world including Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Eric Le Sage and Paul Daniel has led several major recording companies (Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha, La Dolce Volta...) to choose this hall for its very fine acoustics

リエージュ・フィルハーモニー・ホール

リエージュ・フィルハーモニー・ホール(旧:リエージュ王立音楽院附属ホール)は、リエージュ出身のヴァイオリン奏者ウジェーヌ・イザイの協力を得て1887年に開館した。ルネサンス期の要素を取り入れた折衷主義の建築様式が特徴で、“イタリア式”のホールの内装には金色の装飾と赤色のビロードが贅沢に用いられている。同ホールは1998年から2000年にかけて行われた改修工事を経てリニューアル・オープンした。その1000席を超える客席は、240ある1階正面席の他、1階後方席、上階バルコニー席、3列のボックス席から構成されている。広大な舞台の後方にそびえるパイプ・オルガンは高名な製作者ピエール・シュヘイヴェンが手がけたもの(1888)で、2002年から2005年にかけて改修された。壁画(1954)にはベルギー出身の作曲家グレトリヤセザール・フランクが描かれている。現在、ベルギー王立リエージュ・フィルハーモニー管弦楽団(OPRL)の活動拠点であるリエージュ・フィルハーモニー・ホールでは、オーケストラ、室内楽団体、古楽奏者たちのレコーディングも盛んに行われている。フィリップ・ヘレヴェッヘ、ルイ・ラングレ、パスカル・ロフェ、エリック・ル・サージュ、ポール・ダニエルらの助言や推薦によって、ハルモニア・ムンディ、ユニバーサル、EMIクラシックス、アルファ、ラ・ドルチェ・ヴォルタ等のレーベルが、卓越した音響を誇るリエージュ・フィルハーモニー・ホールを録音会場に選んでいる。

Der philharmonische Konzertsaal Lüttichs

Der philharmonische Konzertsaal Lüttichs wurde 1887 mit der Unterstützung des in Lüttich geborenen Geigers Eugène Ysaÿe eingeweiht und ist ein Gebäude verschiedener Stilrichtungen, das jedoch Inspiration in der Renaissance findet. Der Saal nach italienischem Modell ist reich mit Vergoldungen und rotem Samt verziert und wurde von 1998 bis 2000 vollständig restauriert. Mehr als 1000 Plätze sind über Parkett, Rang, drei Logenreihen und ein Amphitheater mit 240 Plätzen verteilt. Auf der besonders großen Bühne prangen eine Orgel von Pierre Schyven (1888), restauriert von 2002 bis 2005, sowie Fresken, die auf Grétry und César Franck verweisen (1954). Als Heimspielstätte des Orchestre Philharmonique Royal de Liège dient der philharmonische Konzertsaal Lüttichs regelmäßig als Aufnahmestudio sowohl für das sinfonische Repertoire, als auch für Kammermusik und alte Musik. Die Wertschätzung von Interpreten wie Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage und Paul Daniel hat dazu geführt, dass mehrere große Plattenlabels (Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha, La Dolce Volta...) den Saal aufgrund seiner besonders hervorragenden akustischen Qualitäten zu einem ihrer Aufnahmeorte erkoren haben.

Également disponible / Also available / 好評発売中 / Auch auf CD erhältlich



MENDELSSOHN メンデルスゾーン

Sonate n°2 op.58 チェロ・ソナタ第2番 二長調 作品58

Variations concertantes op.17 協奏的変奏曲 二長調 作品17

Albumblatt アルバムの綴り 木短調 作品117

Romance sans paroles op.109 無言歌 作品109

Sonate n°1 op.45 チェロ・ソナタ第1番 変ロ長調 作品45

LDV 05 / TT' 62'13



BRAHMS ブラームス

Les 2 Sonates pour violoncelle 2つのチェロ・ソナタ

LDV 35 / TT: 58'08



© La Prima Volta 2017 & © La Dolce Volta 2018
Enregistrement : 4-8 juillet 2017, Salle Philharmonique de Liège (Belgique)
Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, direction artistique et montage : Jean-Marc Laisné

Textes : Jean-Charles Hoffelé
Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP) & Carolin Krueger (D)

Photos : © William Beaucardet, Audrey de Leval & Anthony Dehez

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion

www.ladolcevolta.com

LDV42

