



WALTON | HINDEMITH
CHRISTIAN POLTÉRA
SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA
FRANK SHIPWAY



WALTON, SIR WILLIAM (1902–83)

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA (1955–56)

(Oxford University Press)

27'52

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Moderato</i> | 8'00 |
| 2 | II. <i>Allegro appassionato</i> | 6'10 |
| 3 | III. Tema ed improvvisazioni | 13'35 |

4 PASSACAGLIA FOR CELLO SOLO (1979–80) (Oxford University Press)

6'12

Lento espressivo – Subito vivace

HINDEMITH, PAUL (1895–1963)

CELLO CONCERTO (1940)

(Schott Music)

23'51

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | I. <i>Mäßig schnell (Allegro moderato) – Breit (Largo) –
Im Hauptzeitmaß</i> | 8'01 |
| 6 | II. <i>Ruhig bewegt (Andante con moto) – Sehr lebhaft (Allegro assai) –
Im früheren langsamen Zeitmaß (Tempo primo)</i> | 7'50 |
| 7 | III. <i>Marsch. Lebhaft (Allegro marziale) – Trio (nach einem alten
Marsch) – Lebhafter (Più mosso)</i> | 7'54 |

SONATA FOR SOLO CELLO, Op. 25 No. 3 (1922–23)

(Schott Music)

10'40

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | I. <i>Lebhaft, sehr markiert (mit festen Bogenstrichen)</i> | 1'44 |
| 9 | II. <i>Mäßig schnell, gemächlich (durchweg sehr leise)</i> | 1'33 |
| 10 | III. <i>Langsam</i> | 4'46 |
| 11 | IV. <i>Lebhaft Viertel (ohne jeden Ausdruck und stets pianissimo)</i> | 0'36 |
| 12 | V. <i>Mäßig schnell (sehr scharf markierte Viertel)</i> | 1'51 |

TT: 69'44

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

SÃO PAULO SYMPHONY ORCHESTRA (OSESF) [tracks 1–3, 5–7]

EMMANUELE BALDINI *leader*

FRANK SHIPWAY *conductor*

Paul Hindemith and William Walton enjoyed a long friendship, starting in October 1929 when Hindemith – who was then a renowned violist as well as an already-established composer – was the soloist in the world premiere of Walton’s Viola Concerto in London, with Walton conducting. They kept in touch from then on, and as a celebration of their association Walton composed in 1963 – a few months before Hindemith’s death – his orchestral *Variations on a Theme of Hindemith*, which is based on the principal theme of the slow movement of Hindemith’s Cello Concerto of 1940.

The cello was one of the many instruments that **Paul Hindemith** played, and his brother Rudolf (1900–74) was a gifted professional cellist. Altogether Hindemith wrote three cello concertos, and they typify three distinct phases of his musical development. The Cello Concerto in E flat, Op. 3, which he described as ‘a symphony with obbligato cello’, was composed while he was a student at the Hoch Conservatoire in Frankfurt and had only one performance in his lifetime, in June 1916. A stormy, post-romantic work, Hindemith soon put it aside as unrepresentative of his fast-developing aesthetic; the score was believed destroyed in an Allied bombing raid on Frankfurt, but came to light again after the composer’s death. The Concerto for cello and 10 solo instruments, Op. 36 No. 2, of 1925, forms part of his *Kammermusik* series (sometimes described as ‘modern *Brandenburg Concerti*’) and is definitely anti-romantic, a splendid example of Hindemith’s aggressively neo-classical idiom of the 1920s. The third and last concerto, however, dates from fifteen years later and is a masterpiece of the broadly expressive language of his full maturity, in which he had assimilated all the various tendencies of his former years into a powerful and integrated language.

The adoption of more universally understood Italian tempo-markings, in addition to his invariable German, is one indication that Hindemith’s **Cello Concerto** (1940) was the first major work he composed after he had arrived in the USA for what was eventually to be a 13-year sojourn. It was written for Gregor Piatigorsky,

who introduced the concerto to considerable acclaim on 1st February 1941 in Boston, where Serge Koussevitzky was proving a valuable champion of Hindemith's music.

The work is a direct successor to the Violin Concerto of 1939 and was written practically in tandem with the even more grandiose Symphony in E flat. Like those works the Cello Concerto has an explosive dynamism which reflects its origins in wartime; but unlike them it suggests a tentative rapprochement with the calmer and more measured utterance of his 1937 ballet about St Francis of Assisi, *Nobilissima Visione*. The last two of the concerto's three movements indeed strongly resemble parts of the ballet in their layout, character, and contour of main themes.

It is something of a standard requirement for cello concertos that the orchestration should not be too weighty, so as not to mask the solo instrument in its predominantly low registers. But Hindemith, at least in the first movement, seems to disregard this rule entirely. As the explosive opening tutti makes clear, the orchestra, though of normal size, is to be scored for with great solidity, often in massive rhythmic unison; and both in this movement and in the finale, orchestra and cello alternate back and forth like two unequally matched warriors in a tournament, the solo instrument making up in resonance and intensity what it lacks in weight of numbers. The wrathful G major tutti theme, with its convulsive triplet rhythms, gives way to an expressive first subject from the cello, but fragments of the tutti idea keep breaking in until the cello itself takes it up. Immediately clarinets and bassoons propound a smoother second theme; the cello joins in but this section leads to a clamorous orchestral tutti on what was the cello's first subject, swinging the tonality round to C and introducing an extensive cadenza (placed unusually at the movement's mid-point).

This is based on all three themes so far mentioned, and evanesces in trills against which the clarinets then reintroduce the second subject over a C pedal. The

cello takes it up along with reminiscences of the opening tutti's triplet idea, which presently crashes back on full orchestra, almost verbatim. There follows a complex coda in which the cello introduces a new theme as the basis of a fugue: this proceeds in counterpoint with the triplet idea, which eventually triumphs so that the orchestra can end the movement as truculently as it began it.

The second and third movements are less emotionally febrile, and both are clearly ternary designs. The second, in E major, opens as a slow movement, the cello giving out one of Hindemith's most justly celebrated tunes – the wonderful, lilting melody which in 1963 William Walton made the basis of his *Variations on a Theme of Hindemith*. This expansive melodic paragraph gives way to a kind of busy *moto perpetuo* scherzo in gigue tempo, its scintillating quaver theme rapidly developing in solo and orchestra with little touches of canon and stretto. As more and more of the full orchestral body joins in, the music becomes a headlong fugue, with an unexpectedly baleful climax in C. This cloud soon fades away, however, with a modulation back to E, and in the movement's concluding section the lyrical opening theme (in woodwind) is contrapuntally combined with the scherzo material (in the cello), their respective tempos preserved by notating three bars of the cello's 9/8 for every one of the orchestra's. This feat is saved from the sense of mere cleverness by the extreme attractiveness of the material, and the soloist returns to the slow tempo in time to conclude the movement in a lyrical sigh.

The finale, rather unusually, is a march with a formal trio. It begins on the woodwind and percussion: the scoring and the theme itself are reminiscent of the march of the renegade soldiers in *Nobilissima Visione*, and like that movement its cheerfulness is prone to sudden acts of violence in noisy tutti. For the most part, however, solo and orchestra co-operate in a parade of further march-like themes, all essentially optimistic in character. The central trio, which Hindemith notes as 'nach einem alten Marsch' ('after an old march') continues and extends this general character, though here no strings are used except the soloist: the music is

delicately scored for woodwind and percussion, the latter joined now by glockenspiel and celesta. The finale's first theme then returns in a massive tutti, and the opening section is recapitulated with much variation and increasing tension, the full orchestra again overbearingly taking charge. However, in a basically good-humoured coda, soloist and orchestra toss tags from the trio back and forth, leading to a crisp and martial final cadence.

In the years between the Wars Hindemith tended to issue his string sonatas in batches or collections, mixing works for violin, viola and cello both with and without piano accompaniment. Such were the four sonatas of Op. 25, composed in 1922–23 – one each for unaccompanied viola, viola d'amore with piano, unaccompanied cello, and viola with piano. As we have noted, Hindemith was a consummate string-player, in demand as a violinist and violist. In string quartets he had played all the instruments, and was a pioneer in the revival of the viola d'amore; so his **Sonata for solo cello**, Op. 25 No. 3 – dedicated to Hindemith's friend Maurits Frank, who gave the première in Freiburg in 1923 – naturally displays a profound knowledge of the instrument.

A product of Hindemith's concern to integrate baroque principles of craftsmanship and usefulness into modern music, in form the work more resembles an updated (and miniaturized) Bach suite than a sonata-form composition proper. All five movements make use of the sonority of the bare fifth on the cello's open strings, heard as the root of the very first chord of the opening movement. This becomes the basis for a passionate, increasingly energetic theme climbing into the instrument's higher registers, working itself out to an abrupt conclusion.

The flowing and mostly amiable second movement is a kind of brief serenade, its line broken by the fifth in high register. The slow and eloquent third movement, the expressive heart of the work, rests heavily on the bare fifth to give foundation to its pleading melodies, at length subsiding mournfully into the lower reaches. There follows a tiny motoric yet whispered scherzo, played entirely *pianissimo*.

The finale sums up all that has gone before in a determined, rhythmically strong and melodically direct synthesis, all resolved in the work's final – and only – *pizzicato* note.

Just as Gregor Piatigorsky was the first exponent of Hindemith's Cello Concerto, so was he the commissioner, dedicatee and first interpreter of the **Cello Concerto** by **William Walton**. The work was written in 1955–56, largely at Walton's home at Foro d'Ischia in the Bay of Naples. Piatigorsky presented the world première in Boston on 25th January 1957 with the Boston Symphony Orchestra conducted by Charles Munch.

This was the third and last of Walton's string concertos, and as in those for viola and violin he placed a moderately-paced movement first and a scherzo-like one in the middle, reserving the greatest expressive weight for the finale. The finale in this case, however, is not so strenuous in argument as those of the earlier concertos, but an alternately breezy and meditative set of variations, a form to which Walton was increasingly drawn in his later years. Although the work exudes the 'Mediterranean' warmth characteristic of many of his later compositions, the mood – despite comic and dramatic touches in the last two movements – is predominantly elegiac, with a certain darkening of tone towards the end. The overall tonality is C, the music taking its cue from the lowest open string of the cello. Though Walton is careful throughout to score with the utmost clarity, so the soloist can be clearly heard – even to the extent of largely separating the roles of solo and orchestra in the finale – he uses quite a large orchestra, with a fair amount of percussion including a vibraphone, whose dulcet oscillatory chime lends a distinctive colour to some passages.

The vibraphone participates in the very first chord, which is like a stone thrown into a pool, whose ripples spread ever outward. Over a ticking *pizzicato* figure, the cello gives forth a long, romantically inclined *cantilena* which constitutes the movement's main subject. Ever growing organically and reshaping itself, this protean,

aspiring melodic line is the music's main focus, the soloist always at the centre of attention despite side-comments, answers, responses and underscorings from the various sections of the orchestra. Things move in the reeds around the pool: there are constant colour-shifts, as the patterns of clouds and light might change, but the cello's song remains constant. The atmosphere remains one of romantic contemplation, quickening to brief expressions of passion.

The movement divides into three parts, which feel a little like the exposition, development and recapitulation of a conventional sonata form, though there is not much in the way of contrast or distinct subsidiary ideas. But there is one: a more ardent theme in double-stopping, falling at first but then aspiring, developed no doubt from the prominent dotted-note figures in the main theme. This rounds off the movement's first section; the end of the second section is signalled by a mysterious episode with isolated horn notes, rather like the tolling of a bell; the double-stopped idea returns at the very end of the movement, which subsides into contented silence.

The volatile (and voluble) second movement stands in complete contrast, beginning in C sharp minor like a hectic *moto perpetuo* for the soloist but now with decisive participation from the orchestra. After a while the orchestra strikes up a kind of toy-soldier military march in A minor (xylophone and trumpet much to the fore) which the cello soon joins in with gusto, leading eventually to an expansive melancholic-lyric phrase that speaks of a great outpouring of emotion. All the music from the first appearance of the march is now restated, but entirely changed as to key and instrumental colour, and a brief cadenza is inserted before the return of the soulful phrase. The little march hurries us on, and the *moto perpetuo* music reappears in very compressed form to make a coda, with the cello skedaddling up a swooping scale from bottom to top of its register, ending on a high, sustained harmonic.

Walton calls the finale a Theme and Improvisations, as if to stress that what

takes place here is something freer and more spontaneous than a classical set of variations. In fact the theme itself, stated by the cello over pizzicato strings, is an extensive, wide-spanned, ruminative melody containing a number of separable subordinate ideas which equally suggest different trains of thought and development; it also has a tailpiece, stated by the orchestra, which is itself varied at junctures later on. There are six ‘Improvisations’, in which the responsibility is divided between cello and orchestra: in the first, the orchestra restates the theme in shimmering, rather eerie colours, decorated by the cello *tremolando*. The second is a vigorous, cadenza-like variation for cello unaccompanied, and the third an exciting, percussive *Allegro molto* development for orchestra alone. The cello then returns unaccompanied for the eloquent, rhapsodic fourth improvisation, rising in intensity and ending, like the cadenza in a classical concerto, in a passage of trills. The orchestra here steals in with the fifth improvisation: cello and orchestra now recall elements of the first movement – not only its main theme but the tolling chords and the ticking opening, which then carries the cello on into the sixth and last variation. This forms an epilogue for the concerto as a whole, combining the work’s opening theme with the subject of the finale. Though its beginning is soaring, almost ecstatic, the brightness dims and the mood becomes more shadowed and foreboding as the cello climbs down to its lowest C and the vibraphone, as the very last thing we hear, drops its stone in the pool once more.

Walton’s **Passacaglia for solo cello** was one of his last works. It was composed in 1979–80 and dedicated to Mstislav Rostropovich, who gave the first performance at London’s Royal Festival Hall on 16th March 1982. Walton once commented that it was not really a work for public performance – adding that he felt the same about the Bach solo sonatas – and there is perhaps a sense in this short Passacaglia of modest emulation of Bach’s great D minor Chaconne for solo violin. The passacaglia theme is propounded in the cello’s lowest register, and though there are two irruptions of faster, more aggressive music the overall effect, as the

single line unfolds through the series of variations, is profoundly elegiac, as if the composer was engaged in an act of private, rather melancholic meditation.

© *Malcolm MacDonald* 2013

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 Revolutionnaire et Romantique and Chamber Orchestra of Europe under such conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi and Sir John Eliot Gardiner.

He also devotes himself intensively to chamber music together with such musicians as Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Karen Gomyo, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott and Martin Fröst, and with the Auryn 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. In 2006–07 he was a 'Rising Star' of the European Concert Hall Organisation.

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 Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Martin, Honegger and Schoeck as well as chamber music by Prokofiev, Fauré,

Beethoven, Schubert and Barber. Christian Poltéra plays the famous cello ‘Mara’, built in 1711 by Antonio Stradivari.

For further information please visit www.christianpoltera.com

Ever since its first concert, in 1954, the **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESF) has mapped out an ambitious route, arriving at its present standing as an institution recognized for its excellence. It has released more than 60 recordings, which have received critical acclaim worldwide. OSESF has become an integral part of the culture of São Paulo and Brazil, promoting profound cultural and social change. Besides making tours in Latin America, the USA, Europe and Brazil, the orchestra in 2008 set up OSESF Itinerante (‘OSESF on the move’), a project reaching out into the entire state of São Paulo, and providing concerts, workshops, and courses in music appreciation for over 170,000 people annually. In 2012 Marin Alsop took up the post of principal conductor of OSESF, and the following year she was appointed the orchestra’s music director, taking it on a tour to Paris, London and Berlin. The Brazilian conductor Celso Antunes is currently the orchestra’s associate conductor.

Since his appointment as assistant conductor to Lorin Maazel at the Deutsche Oper Berlin in 1973, the British conductor **Frank Shipway** has pursued a highly successful career. In 1991 he was asked to form the new Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Italy and was its chief conductor for four years, returning to it in 2004 in order to conduct at the official celebration concert for Carlo Maria Giulini’s 90th birthday. Between 1996 and 1999 Shipway was chief conductor and artistic director of BRT Philharmonic Orchestra in Brussels. As a guest conductor he has appeared with leading orchestras including the Philharmonia Orchestra, Cleveland Orchestra and the Teatro alla Scala Orchestra. His recordings with the Royal Philharmonic Orchestra have achieved cult status, and his recently released

performance of Strauss's *Alpensinfonie* with São Paulo Symphony Orchestra on BIS was nominated for a 2014 *BBC Music Magazine* Award. Himself a student of Sir John Barbirolli and Igor Markevitch, Frank Shipway is eager to pass on this knowledge. He is professor of conducting at the Royal Conservatory of Music in Brussels, and has served on the juries of a number of international conducting competitions.

Paul Hindemith und William Walton genossen eine lange Freundschaft, die im Oktober 1929 begann, als Hindemith – damals berühmter Bratschist und ein bereits etablierter Komponist – unter Waltons Leitung Solist der Uraufführung von dessen Bratschenkonzert in London war. Von da an blieben sie einander verbunden, und zur Feier ihrer Freundschaft komponierte Walton im Jahr 1963 – wenige Monate vor Hindemiths Tod – seine *Variationen über ein Thema von Hindemith* für Orchester, die auf dem Hauptthema des langsamen Satzes aus Hindemiths Cellokonzert von 1940 basieren.

Das Cello gehörte zu den zahlreichen Instrumenten, die Hindemith spielte; sein Bruder Rudolf (1900–1974) war ein hochbegabter professioneller Cellist. Hindemith komponierte insgesamt drei Cellokonzerte, die drei deutlich getrennte Phasen seiner musikalischen Entwicklung repräsentieren. Das Cellokonzert Es-Dur op. 3, von ihm als „Symphonie mit obligatem Cello“ bezeichnet, entstand während seiner Studienzeit am Hoch’schen Konservatorium in Frankfurt und wurde zu seinen Lebzeiten nur ein einziges Mal, im Juni 1916, aufgeführt. Hindemith legte das stürmische, nachromantische Werk bald beiseite, weil es nicht repräsentativ für seine rasch voranschreitende Kompositionsästhetik war; lange wurde angenommen, die Partitur sei bei einem Bombenangriff der Alliierten auf Frankfurt zerstört worden; nach dem Tod des Komponisten aber wurde sie wieder aufgefunden. Das Konzert für Violoncello und 10 Solo-Instrumente op. 36 Nr. 2 aus dem Jahr 1925 gehört zu seiner *Kammermusik*-Reihe (manchmal auch „moderne Brandenburgische Konzerte“ genannt) und ist entschieden anti-romantisch – ein großartiges Beispiel für Hindemiths aggressiven Neoklassizismus der 1920er Jahre. Das dritte und letzte Konzert dagegen entstand 15 Jahre später und ist ein Meisterwerk jener hochexpressiven Sprache seiner Reifezeit, in der er all die unterschiedlichen Tendenzen seiner früheren Jahre zu einer kraftvollen, integrativen Sprache zusammengeführt hatte.

Die Verwendung der international gebräuchlicheren italienischen Tempoangaben (neben den typischerweise deutschen) ist ein Hinweis darauf, dass Hindemiths

Cellokonzert aus dem Jahr 1940 die erste große Komposition während seines letztlich dreizehnjährigen Exils in den USA war. Es wurde für Gregor Piatigorsky komponiert, der das Konzert am 1. Februar 1941 in Boston uraufführte, wo Serge Koussevitzky ein wichtiger Fürsprecher von Hindemiths Musik war.

Das Werk ist ein direkter Nachfolger des Violinkonzerts aus dem Jahr 1939 und entstand praktisch zeitgleich mit der noch grandioseren Symphonie Es-Dur. Wie diese Werke, hat auch das Cellokonzert eine explosive Dynamik, die seinen Ursprung in Kriegszeiten widerspiegelt; anders als diese aber bekundet sie eine vorsichtige Annäherung an die ruhigere, gemäßigttere Ausdruckswelt des 1937 entstandenen Balletts über den hl. Franziskus von Assisi, *Nobilissima Visione*. Die letzten beiden Sätze des Konzerts ähneln in der Tat hinsichtlich Anlage, Charakter und Hauptthemenkontur Teilen des Balletts.

Dass die Orchestrierung nicht zu gewichtig sein dürfe, um das Soloinstrument in seinen vorwiegend tiefen Registern nicht zu verdecken, ist so etwas wie eine Grundanforderung an Cellokonzerte. Hindemith jedoch scheint diese Regel zumindest im ersten Satz völlig außer Acht zu lassen. Wie der explosive Tutti-Beginn deutlich macht, wird das Orchester (das die übliche Größe nicht übersteigt) sehr dicht und häufig in massivem rhythmischem Unisono eingesetzt; sowohl in diesem Satz wie auch im Finale wechseln Orchester und Cello wie zwei ungleiche Krieger in einem Turnier ab, wobei das Soloinstrument mit Klanglichkeit und Intensität wettmacht, was ihm an zahlenmäßigem Gewicht fehlt. Das zornige G-Dur-Tutti-Thema mit seinem konvulsivischen Triolenrhythmus weicht einem ausdrucksstarken ersten Thema des Cellos, doch brechen immer wieder Fragmente des Tutti-Gedankens ein, bis dieser vom Cello selber aufgegriffen wird. Sogleich stimmen Klarinetten und Fagotte ein milderer zweites Thema an; das Cello gesellt sich hinzu, doch führt dieser Teil zu einem lautstarken Orchestertutti über das erste Cellothema, das sich nach C-Dur wendet und, ungewöhnlicherweise bereits in der Satzmitte, eine umfangreiche Kadenz vorbereitet.

Diese basiert auf allen drei bisher genannten Themen und mündet in Trillern, zu denen die Klarinetten dann das zweite Thema über einem Orgelpunkt auf C vortragen. Das Cello übernimmt und fügt Reminiszenzen an den Triolengedanken des Tutti-Beginns hinzu, der alsbald in fast buchstäblicher Wiederholung im vollen Orchester hereinstürzt. Es folgt eine komplexe Coda, in der das Cello ein neues Thema vorstellt, aus dem sich eine Fuge entwickelt – zuerst im Kontrapunkt mit dem Triolengedanken, bis dieser so triumphiert, dass das Orchester den Satz so wild beenden kann, wie es ihn begann.

Die beiden folgenden Sätze sind emotional weniger fieberhaft, und beide zeigen eine deutlich dreiteilige Anlage. Der zweite Satz in E-Dur beginnt als ein langsamer Satz, in dem das Cello eine der mit Recht berühmtesten Melodien Hindemiths anstimmt – die wunderbare, beschwingte Melodie, die William Walton 1963 zur Grundlage seiner *Variationen über ein Thema von Hindemith* machte. Dieser weiträumige melodische Abschnitt weicht einem geschäftigen Perpetuum mobile-Scherzo im Tempo einer Gigue, dessen funkelndes Achtel-Thema von Solo und Orchester rasch und mit kleinen Anklängen an Kanon und Engführung entwickelt wird. Nach und nach gesellt sich das gesamte Orchester hinzu und eine ungestüme Fuge beginnt, die in einem unerwartet unheimlichen Höhepunkt in C kulminiert. Doch diese Wolke verblasst bald im Zuge einer Modulation nach E; im Schlussteil des Satzes wird das lyrische Eingangsthema (Holzbläser) kontrapunktisch mit dem Scherzo-Material (Cello) kombiniert, wobei die jeweiligen Tempi beibehalten werden, indem für jeden Orchestertakt drei Cellotakte in 9/8 notiert sind. Die extreme Attraktivität des Materials bewahrt dieses Kunststück vor dem Anschein bloßer Geschicklichkeit, und der Solist greift das langsame Tempo rechtzeitig wieder auf, um den Satz mit einem lyrischen Seufzer beenden zu können.

Das Finale hat, eher ungewöhnlich, die Form eines Marsches mit Trio. Es beginnt mit Holzbläsern und Schlagwerk: Orchestrierung und Thema erinnern an den Marsch der marodierenden Soldaten in *Nobilissima Visione*; wie dort, wird

auch hier die Fröhlichkeit von urplötzlichen Gewalttaten in lärmendem Tutti heimgesucht. Zumeist aber kooperieren Solo und Orchester bei der Parade weiterer Marschthemen, die alle von tendenziell optimistischem Charakter sind. Das zentrale Trio „nach einem alten Marsch“ (Hindemith) knüpft an diese Grundstimmung an und führt sie aus, obwohl hier – vom Solisten abgesehen – keine Streicher zum Einsatz kommen: Die delikate Instrumentation sieht Holzbläser und Schlagwerk vor, wobei letzteres nun um Glockenspiel und Celesta erweitert ist. Dann kehrt das erste Thema des Finales in massivem Tutti wieder, und der Anfang wird, reich variiert und mit wachsender Spannung, wiederholt, wobei das volle Orchester erneut alles überstrahlt. In einer gut gelaunten Coda jedoch werfen Solist und Orchester einander Bruchstücke aus dem Trio zu, was zu einer scharfen, kämpferischen Schlusskadenz führt.

In den Zwischenkriegsjahren neigte Hindemith dazu, seine Streichersonaten in Gruppen oder Sammlungen zu veröffentlichen, in denen sich Werke für Violine, Bratsche oder Cello mit und ohne Klavierbegleitung mischten. Dies gilt auch für die 1922/23 komponierten vier Sonaten op. 25 – je eine für Bratsche solo, Viola d’amore mit Klavier, Violoncello solo und Bratsche mit Klavier. Hindemith war, wie erwähnt, ein vollendeter Streicher und als Geiger und Bratschist sehr gefragt. In Streichquartetten konnte er jedes Instrument übernehmen, und er war ein Pionier bei der Wiederentdeckung der Viola d’amore. Seine **Sonate für Violoncello solo** op. 25 Nr. 3 – Hindemiths Freund Maurits Frank gewidmet, der sie 1923 in Freiburg uraufführte – bekundet mithin naturgemäß eine profunde Kenntnis des Instruments.

Das Werk zeugt von Hindemiths Anliegen, barocke Prinzipien der Handwerkskunst und Zweckmäßigkeit in moderne Musik zu integrieren; formal ähnelt das Werk mehr einer aktualisierten (und miniaturisierten) Bach-Suite als einer eigentlichen Sonate. Alle fünf Sätze nutzen den leeren Quintklang der leeren Cellosaiten, der das Grundintervall des Eröffnungsakkords ist. Dies ist der Ausgangs-

punkt für ein leidenschaftliches, zusehends energischeres Thema, das die höheren Lagen des Instruments erklimmt und ein abruptes Ende findet.

Der fließende und meist liebenswürdige zweite Satz ist eine Art kurze Serenade, deren Linie in hoher Lage von den Quinten unterbrochen wird. Der langsame, eloquente dritte Satz, expressiver Mittelpunkt des Werks, grundiert vor allem mit der leeren Quinte flehende Melodien, die schließlich traurig in den unteren Regionen verklingen. Es folgt ein kleines, motorisches Scherzo, in ununterbrochenem *pianissimo* geflüstert. Das Finale fasst alles Erklungene in einer bestimmten, rhythmisch starken und melodisch direkten Synthese zusammen, bis sich alles im letzten Ton, dem einzigen Pizzikato des Stücks, auflöst.

So wie Gregor Piatigorsky der erste Exponent von Hindemiths Cellokonzert war, so war er auch der Auftraggeber, Widmungsträger und Uraufführungsinterpret des **Cellokonzerts** von **William Walton**. Das Werk wurde von 1955 bis 1956 weitgehend auf Waltons Anwesen in Foro d'Ischia in der Bucht von Neapel geschrieben. Die Uraufführung fand am 25. Januar 1957 mit Piatigorsky und dem Boston Symphony Orchestra unter Charles Münch in Boston statt.

Dies war das dritte und letzte von Waltons Konzerten für Streicher, und wie in jenen für Bratsche und Violine platzierte er einen Satz in gemäßigter Bewegung an erste Stelle und eine Art Scherzo in die Mitte, während er das größte expressive Gewicht dem Finale vorbehielt. Das Finale ist in diesem Fall jedoch nicht so energisch wie das der früheren Konzerten, sondern eine mal luftige, mal meditative Variationenfolge – eine Form, zu der Walton sich in seinen späteren Jahren verstärkt hingezogen fühlte. Obwohl das Konzert die „mediterrane“ Wärme ausstrahlt, die für viele seiner späteren Kompositionen charakteristisch ist, ist die Stimmung trotz komischer und dramatischer Akzente in den letzten beiden Sätzen vorwiegend elegisch; zum Schluss hin wird der Ton abgedunkelt. Es herrscht eine um C zentrierte Tonalität vor, die ihren Ausgang von der tiefsten leeren Saite des Cellos nimmt. Obwohl es Walton durchweg um eine äußerst klare Instrumentation

zu tun ist, auf dass der Solist deutlich zu hören sei – so sehr, dass die Rollen von Solo und Orchester im Finale weitgehend getrennt sind –, benutzt er ein recht großes Orchester mit einer beträchtlichen Schlagzeuggruppe; zu dieser gehört auch ein Vibraphon, dessen wohlklingend oszillierendes Läuten mehreren Passagen eine unverwechselbare Farbe verleiht.

Das Vibraphon ist auch am ersten Akkord beteiligt – ein in einen Teich geworfener Stein, dessen Wellen sich immer weiter nach außen verbreiten. Über einer tickenden Pizzikatofigur intoniert das Cello eine lange, romantisch anmutende Kantilene, die das Hauptthema des Satzes darstellt. Organisch anwachsend bildet diese hochfliegende melodische Linie mit ihren vielgestaltigen Verwandlungen den Schwerpunkt des Geschehens; trotz der Kommentare, Antworten und Bekräftigungen der verschiedenen Gruppen des Orchesters steht allzeit der Solist im Zentrum der Aufmerksamkeit. Dinge bewegen sich im Schilf rund um den Teich: Unablässig begegnen Farbwechsel, so wie Wolkenformationen und das Licht sich ändern, doch der Cellogesang bleibt gleich. Die Atmosphäre ist romantisch-kontemplativ, beschleunigt sich aber zu kurzen Ausdrücken von Leidenschaft.

Der Satz hat drei Teile, die ein wenig wie die Exposition, Durchführung und Reprise einer herkömmlichen Sonatenform erscheinen, wenngleich es kaum Kontraste oder dezidierte Nebenthemen gibt. Eines aber gibt es: ein feuriges Thema in Doppelgriffen, zunächst fallend, dann aufsteigend, zweifellos aus den markanten punktierten Figuren des Hauptthemas entwickelt. Dies bringt den ersten Teil des Satzes zum Abschluss; das Ende des zweiten Teils signalisiert eine geheimnisvolle Episode mit isolierten Horntönen, dem Läuten einer Glocke nicht unähnlich; das Doppelgriffthema kehrt ganz am Ende des Satzes wieder, der in zufriedenem Schweigen verklingt.

Der sprunghafte (und gewandte) zweite Satz steht hierzu in völligem Gegensatz. Er beginnt in cis-moll wie ein hektisches Perpetuum mobile für den Solisten, nun aber unter maßgeblicher Beteiligung des Orchesters. Nach einer Weile stimmt

das Orchester eine Art Militärmarsch für Spielzeugsoldaten in a-moll an (Xylophon und Trompete stehen im Vordergrund), dem sich das Cello bald enthusiastisch zugesellt; eine expansive, melancholisch-lyrische Wendung bekundet überbordende Emotionalität. Die gesamte Musik des ersten Marschteils wird nun erneut aufgegriffen, dabei aber hinsichtlich Tonart und Instrumentenfarbe gänzlich verändert; vor der Wiederkehr der gefühlvollen Passage wird jetzt eine kurze Kadenz eingefügt. Der kleine Marsch eilt voran, und die Perpetuum mobile-Musik erklingt in sehr komprimierter Form erneut, um eine Coda zu bilden, in der das Cello eine rasante Skala vom tiefsten ins höchste Register auftürmt und mit einem hohen, anhaltenden Flageolett endet.

Walton nennt das Finale „Thema und Improvisationen“, als wolle er betonen, dass das, was hier stattfindet, freier und spontaner sei als eine klassische Variationenfolge. Tatsächlich ist das Thema, das vom Cello über Pizzikato-Streichen vorgetragen wird, selber eine umfangreiche, weit ausholende grüblerische Melodie mit einer Reihe eigenständiger untergeordneter Ideen, die ebenso verschiedene Gedankengänge und Entwicklungsverläufe andeuten; außerdem trägt das Orchester ein Schlusstück vor, das später selber verschiedentlich variiert wird. Es gibt sechs „Improvisationen“, in denen die Verantwortung zwischen Cello und Orchester aufgeteilt wird: In der ersten übernimmt das Orchester das Thema in schimmernden, eher unheimlichen Farben, während das Cello *tremolando* Verzerrungen beisteuert. Die zweite ist eine kräftige, kadenzartige Variation für Cello solo und die dritte eine spannende, perkussive *Allegro molto*-Durchführung für Orchester allein. Für die eloquente, rhapsodische vierte Improvisation kehrt das Cello solo wieder; die Intensität nimmt zu und am Ende steht, wie in der Solokadenz eines klassischen Konzerts, eine Trillerkette. Hier stiehlt sich das Orchester mit der fünften Improvisation herbei: Cello und Orchester greifen Elemente des ersten Satzes wieder auf – nicht nur das Hauptthema, sondern auch die läutenden Akkorde und der tickende Beginn, der dann das Cello in die sechste und letzte Varia-

tion hineinträgt. Dies stellt für das Konzert als Ganzes einen Epilog dar, indem es den Werkbeginn mit dem Thema des Finales verknüpft. Obwohl der Beginn hochfliegend, beinahe ekstatisch ist, nimmt die Helle ab, die Stimmung trübt sich, wird bange, während das Cello zu seinem tiefsten C hinabklettert und das Vibraphon – dies das allerletzte, das wir hören – erneut seinen Stein in den Teich wirft.

Waltons **Passacaglia für Cello solo** war eines seiner letzten Werke. Es entstand 1979/80 und wurde Mstislaw Rostropowitsch gewidmet, der es am 16. März 1982 in der Londoner Royal Festival Hall uraufführte. Walton sagte einmal, dass es nicht wirklich für die öffentliche Aufführung bestimmt sei – und fügte hinzu, dass er das gleiche bei Bachs Solosonaten empfinde –, und vielleicht gibt es in dieser kurzen Passacaglia einen Hauch bescheidener Nachahmung von Bachs großer d-moll-Chaconne für Violine solo. Das Passacaglia-Thema wird im tiefsten Celloregister vorgetragen, und obwohl es zwei Einbrüche schneller, aggressiver Musik gibt, hinterlässt die Variationenfolge, in der sich die Melodie entfaltet, einen tief elegischen Gesamteindruck, als ob der Komponist in eine private, eher melancholische Meditation versunken gewesen sei.

© *Malcolm MacDonald* 2013

Christian Poltéra wurde in Zürich geboren. Nach Unterricht bei Nancy Chumachenko und Boris Pergamenschikow studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien. Als Solist tritt er mit führenden Orchestern auf wie den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Los Angeles Philharmonic, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Santa Cecilia Orchestra Rom, dem Orchestre de Paris, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique und dem Chamber Orchestra of Europe. Dabei arbeitet er mit Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Paavo Järvi und John Eliot Gardiner zusammen. Außerdem widmet er sich intensiv der

Kammermusik mit Musikern wie Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Karen Gomyo, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst, dem Auryn Quartett und dem Zehetmair Quartett. Gemeinsam mit Frank Peter Zimmermann und Antoine Tamestit bildet er ein festes Streichtrio – das Trio Zimmermann –, das in den bedeutenden Musikmetropolen Europas zu Gast ist.

2004 wurde Christian Poltéra mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als BBC New Generation Artist ausgewählt; 2006/07 wurde er „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation. Er ist regelmäßig bei renommierten Festivals (Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh, Wien u.a.) auf. Christian Poltéra Disographie die von der internationalen Fachpresse mit höchstem Lob bedacht wurde, spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider: Konzerte von Dvořák, Dutilleux, Lutoslawski, Martin, Honegger und Schoeck gehören ebenso dazu wie Kammermusik von Prokofjew, Fauré, Beethoven und Schubert. Christian Poltéra spielt das berühmte, im Jahr 1711 von Antonio Stradivari gebaute „Mara“-Cello.

Weitere Informationen finden Sie auf www.christianpoltera.com

Seit seinem ersten Konzert im Jahr 1954 hat das **São Paulo Symphony Orchestra** (OSESF) einen ehrgeizigen Weg eingeschlagen, dem es seinen heutigen Rang verdankt: Das OSESF ist eine Institution, die für ihre herausragenden Leistungen anerkannt ist. Es hat mehr als 50 Einspielungen vorgelegt; seine CDs für BIS mit brasilianischem Repertoire (von Villa-Lobos, Mignone, Guarneri und anderen) sowie Werken von Hindemith, Respighi und Liszt haben weltweit vorzügliche Kritiken erhalten. OSESF ist zu einem integralen Bestandteil des Kulturlebens von São Paulo und Brasilien geworden und treibt den tiefgreifenden kulturellen und sozialen Wandel voran. Neben seinen Tourneen durch Lateinamerika, die USA, Europa und Brasilien hat das Orchester im Jahr 2008 das Projekt OSESF Itinerante („OSESF in Bewegung“) initiiert, in dessen Rahmen es im gesamten Bundesstaat São Paulo Konzerte, Workshops und Musikkurse für mehr als 170.000 Menschen

jährlich anbietet. Im Jahr 2012 übernahm Marin Alsop das Amt des Chefdirigenten des OSESP, im folgenden Jahr wurde sie zu seiner Musikalischen Leiterin ernannt. Der brasilianische Dirigent Celso Antunes ist derzeit Associate Conductor des Orchesters; zu seinem Gastdirigenten wurde Yan Pascal Tortelier ernannt.

Seit seiner Ernennung zum Assistenten von Lorin Maazel an der Deutschen Oper Berlin im Jahr 1973 hat der britische Dirigent **Frank Shipway** eine sehr erfolgreiche Karriere eingeschlagen. 1991 wurde er gebeten, das neue Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI in Italien zu formieren, und war vier Jahre lang sein Chefdirigent. 2004 kehrte er zurück, um beim offiziellen Festkonzert anlässlich Carlo Maria Giulinis 90. Geburtstag zu dirigieren. Von 1996 bis 1999 war Shipway Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des BRT Philharmonic Orchestra in Brüssel. Als Gastdirigent ist er mit führenden Orchestern wie dem Philharmonia Orchestra, dem Cleveland Orchestra und dem Orchestra del Teatro alla Scala aufgetreten. Seine Aufnahmen mit dem Royal Philharmonic Orchestra haben Kultstatus erlangt, und seine kürzlich veröffentlichte Einspielung von Strauss' *Alpensinfonie* mit dem São Paulo Symphony Orchestra bei BIS wurde 2014 für einen *BBC Music Magazine* Award nominiert. Selber ein Schüler von Sir John Barbiroli und Igor Markevitch, ist es Frank Shipway ein großes Anliegen, dieses Wissen weiterzugeben. Er ist Professor für Dirigieren am Königlichen Musikkonservatorium in Brüssel und war Jurymitglied bei einer Reihe internationaler Dirigierwettbewerbe.

L'amitié qui unissait Paul Hindemith et William Walton date d'octobre 1929 quand Hindemith – alors un altiste renommé ainsi qu'un compositeur bien établi – fut soliste à la création mondiale du Concerto pour alto de Walton à Londres, sous la direction de Walton. Ils restèrent en contact après cela et, pour célébrer leur lien amical, Walton composa en 1963 – quelques mois avant la mort de Hindemith – son œuvre pour orchestre *Variations sur un thème de Hindemith*, basées sur le thème principal du mouvement lent du Concerto pour violoncelle de Hindemith (1940).

Le violoncelle était l'un des instruments dont **Paul Hindemith** jouait et son frère Rudolf (1900–1974) était un violoncelliste professionnel doué. Hindemith écrivit en tout trois concertos pour violoncelle où chacun exemplifie trois phases distinctes de son développement musical. Le Concerto pour violoncelle en mi bémol op. 3, qu'il disait être «une symphonie avec violoncelle obbligato», fut composé quand Hindemith étudiait au Conservatoire Hoch à Francfort et ne fut joué qu'une fois du vivant du compositeur, soit en juin 1916. Une œuvre post-romantique orageuse, Hindemith la mit rapidement de côté car il trouvait qu'elle ne représentait pas le développement rapide de son esthétique ; on croyait que la partition avait été détruite dans un bombardement de Francfort par les Alliés mais elle refit surface après le décès du compositeur. Le Concerto pour violoncelle et 10 instruments solos op. 36 no 2 de 1925 forme une partie de sa série de *Kammermusik* (décrite parfois comme des «*Concerti Brandenbourgeois* modernes») et est définitivement anti-romantique, un exemple splendide de l'idiome agressivement néo-classique de Hindemith dans les années 1920. Le troisième et dernier concerto date cependant de 15 ans plus tard et est un chef-d'œuvre du langage largement expressif de son entière maturité où il a assimilé toutes les tendances variées de ses années précédentes en un langage énergique et intégré.

L'adoption des indication de tempo italiennes, comprises partout au monde, en plus de ses allemandes invariables, indique que le **Concerto pour violoncelle**

(1940) de Hindemith est la première œuvre importante composée après son arrivée aux Etats-Unis pour un séjour qui devait durer 13 ans. Il fut écrit pour Gregor Piatigorsky qui présenta avec un succès considérable le concerto le 1^{er} février 1940 à Boston où Serge Koussevitzky défendait ardemment la musique de Hindemith.

La pièce succède directement au Concerto pour violon de 1939 et fut presque écrite en tandem avec la Symphonie en mi bémol, plus grandiose encore. Comme ces deux compositions, le Concerto pour violoncelle renferme un dynamisme explosif qui reflète ses origines du temps de guerre ; mais contrairement aux deux autres, il suggère un rapprochement timide à l'expression plus calme et plus mesurée de son ballet de 1937 sur saint François d'Assise, *Nobilissima Visione*. Les deux derniers des trois mouvements du concerto ressemblent fortement à des parties du ballet dans leur disposition, leur caractère et le contour des thèmes principaux.

Il est bien connu que l'orchestration des concertos pour violoncelle ne doit pas être trop lourde pour ne pas couvrir l'instrument solo dans ses registres principalement graves. Mais Hindemith semble ignorer entièrement cette règle, du moins dans le premier mouvement. Comme l'énonce le tutti explosif du début, l'orchestre – quoique de grosseur normale – est instrumenté avec grande solidité, souvent en un unisson rythmique massif ; dans ce mouvement et dans le finale, l'orchestre et le violoncelle vont et viennent comme deux combattants inégaux dans un tournoi, l'instrument solo compense en résonance et intensité ce qui lui manque en poids. Avec ses rythmes convulsifs de triolets, le thème courroucé tutti en sol majeur fait place à un premier sujet expressif au violoncelle mais des fragments de l'idée tutti continuent de s'immiscer jusqu'à ce que le violoncelle s'y mette lui-même. Clarinettes et bassons proposent immédiatement un second thème plus doux ; les violoncelles s'y joignent mais cette section mène à un tutti orchestral bruyant sur ce qui était le premier sujet au violoncelle, entraînant la tonalité autour

de do et introduisant une longue cadence (jouée exceptionnellement au milieu du mouvement).

Ceci repose sur les trois thèmes mentionnés jusqu'ici et se fonde en trilles contre lesquels les clarinettes réintroduisent le second sujet sur une pédale de do. Le violoncelle le reprend avec des rappels des triolets du tutti d'ouverture qui se retrouve bientôt dans l'orchestre au complet, presque note pour note. Suit une coda compliquée où le violoncelle présente un nouveau thème formant la base d'une fugue : le contrepoint est déroulé avec l'idée des triolets qui finit par triompher de sorte que l'orchestre peut terminer le mouvement avec autant de truculence qu'il l'a commencé.

Les second et troisième mouvements sont moins émotionnellement fébriles et ils suivent une forme nettement ternaire. En mi majeur, le second s'ouvre comme un mouvement lent, le violoncelle chantant l'un des airs les plus justement appréciés de Hindemith – la ravissante mélodie cadencée que William Walton choisit en 1963 comme base pour ses *Variations sur un thème de Hindemith*. Ce chaleureux paragraphe mélodique fait place à une sorte de scherzo *moto-perpetuo* agité en tempo de gigue dont le thème de croches scintillantes est rapidement développé par le soliste et par l'orchestre avec des petites touches de canon et de stretto. Au fur et à mesure que l'orchestre active tous ses membres, la musique devient une fugue précipitée avec un sommet sinistre inattendu en do. Ce nuage s'éloigne bientôt cependant avec une modulation retournant à mi et, dans la section concluante du mouvement, le thème lyrique d'ouverture (aux bois) est allié en contrepoint avec le matériel du scherzo (au violoncelle), leurs tempos respectifs étant préservés par trois mesures du 9/8 du violoncelle imprimées dans toutes les parties d'orchestre. Cet exploit est sauvé de l'impression de pure ingéniosité par le charme extrême du matériel et le soliste retourne au tempo lent à temps pour conclure le mouvement avec un soupir lyrique.

Assez exceptionnellement, la finale est une marche avec un trio formel. Il com-

mence aux bois et percussion : la notation et le thème lui-même rappellent la marche des soldats renégats dans *Nobilissima Visione* et, comme ce mouvement, sa gaieté est sujette à de soudains actes de violence en tutti bruyant. En général cependant, solo et orchestre coopèrent dans une parade d'autres thèmes de marche, tous de caractère essentiellement optimiste. Le trio central, que Hindemith note comme « nach einem alten Marsch » (« d'après une vieille marche »), continue et prolonge ce caractère général quoique les cordes – à l'exception du soliste – se taisent : la musique est délicatement écrite pour bois et percussion, cette dernière augmentée maintenant du glockenspiel et du célesta. Le premier thème du finale revient dans un tutti massif et la section d'ouverture est reprise avec beaucoup de variation et une tension croissante, l'orchestre en entier se chargeant d'une responsabilité impérative. Dans une coda foncièrement de bonne humeur cependant, soliste et orchestre oscillent avec les balises du trio, menant à une cadence finale rythmée et martiale.

Dans les années d'entre guerres, Hindemith prit l'habitude de publier ses sonates pour cordes en séries ou collections, mélangeant des œuvres pour violon, alto ou violoncelle avec et sans accompagnement de piano. Telles furent les quatre sonates de l'opus 25, composées en 1922–23 – une sonate pour à tour de rôle alto seul, viole d'amour avec piano, violoncelle seul et alto avec piano. Comme nous l'avons remarqué, Hindemith était un instrumentiste accompli, aussi demandé comme violoniste que comme altiste. Il avait joué de tous les instruments d'un quatuor à cordes et il avait initié la renaissance de la viole d'amour ; sa **Sonate pour violoncelle solo** op. 25 no 3 – dédiée à Maurits Frank, un ami de Hindemith, qui la créa à Fribourg en 1923 – fait donc naturellement preuve d'une connaissance approfondie de l'instrument.

Un produit de l'intérêt de Hindemith pour intégrer les principes baroques de l'art et de l'utilité en musique moderne, la forme de l'œuvre ressemble plus à une suite de Bach réactualisée (et miniaturisée) qu'à une composition en forme de so-

nate proprement dite. Tous les cinq mouvements utilisent la sonorité de la quinte ouverte sur les cordes à vide du violoncelle, entendue comme la racine du tout premier accord du premier mouvement. Cela sert de base à un thème de plus en plus énergique qui grimpe dans le registre aigu de l'instrument et se tait dans une conclusion abrupte.

Coulant et principalement aimable, le second mouvement est un genre de sérénade brève avec une ligne interrompue par la quinte en registre aigu. Lent et éloquent, le troisième mouvement, le centre expressif de l'œuvre, repose lourdement sur la quinte ouverte pour donner de la profondeur à ses mélodies suppliantes, subsistant finalement avec tristesse dans le grave. Vient ensuite un minuscule scherzo, motorique bien que murmuré, joué entièrement *pianissimo*. Le finale résume tout le déjà vu en une synthèse déterminée, au rythme énergique et à la mélodie directe, le tout résolu dans la note *pizzicato*, finale – et unique.

Tout comme Gregor Piatigorsky fut le premier à interpréter le Concerto pour violoncelle de Hindemith, il fut aussi l'initiateur, le dédicataire et le premier interprète du **Concerto pour violoncelle** de **William Walton**. L'œuvre fut écrite en 1955–56, en majorité chez Walton à Foro d'Ischia dans la baie de Naples. Piatigorsky présenta la création mondiale à Boston le 25 janvier 1957 accompagné par l'Orchestre Symphonique de Boston dirigé par Charles Münch.

Ce fut le troisième et dernier des concertos pour cordes de Walton et, comme dans ceux pour alto et violon, il plaça en premier lieu un mouvement modéré et un genre de scherzo au milieu, réservant le poids le plus expressif pour le finale. Dans ce cas-ci cependant, l'argumentation dans le finale n'est pas aussi intense que dans les concertos antérieurs ; nous avons ici une série de variations à tour de rôle joyales et méditatives, une forme qui attirait de plus en plus Walton dans ses dernières années. Quoique l'œuvre dégage une chaleur « méditerranéenne » typique de plusieurs de ses compositions suivantes, l'humeur – malgré des nuances comiques et dramatiques dans les deux derniers mouvements – est en majeure partie élé-

giaque avec une certaine obscurité vers la fin. La tonalité générale est do, la musique partant de la corde à vide la plus grave du violoncelle. Quoique Walton fasse attention partout dans la partition pour obtenir la meilleure clarté possible de sorte que le soliste puisse être bien entendu – jusqu’à séparer nettement les rôles de soliste et de l’orchestre dans le finale – il utilise un orchestre assez large avec une bonne dose de percussion incluant un vibraphone dont le carillon à l’oscillation suave donne une couleur spéciale à certains passages.

Le vibraphone participe au tout premier accord qui ressemble à une pierre lancée dans une mare et dont les ondulations se propagent toujours plus loin. Sur un *pizzicato* de tic-tac, le violoncelle déroule une longue cantilène aux inclinaisons romantiques constituant le sujet principal du mouvement. En croissant organiquement et en se métamorphosant, cette ligne mélodique en herbe, changeante, est l’objectif principal de la musique, le soliste toujours au centre de l’attention malgré des commentaires secondaires, des réponses et des soulignements de la part des diverses sections de l’orchestre. Il se passe des choses dans les anches autour de la mare : les couleurs changent continuellement et les formes des nuages et la lumière peuvent varier mais la chanson du violoncelle reste constante. L’atmosphère demeure celle d’une contemplation romantique, se hâtant vers de brèves expressions de passion.

Le mouvement tripartite rappelle un peu l’exposition, le développement et la réexposition d’une forme sonate conventionnelle quoiqu’il n’existe pas vraiment de contraste ni d’idées secondaires distinctes. Il y en a cependant une : un thème plus ardent en doubles cordes, d’abord descendant puis ascendant, développé clairement à partir des figures saillantes de notes pointées dans le thème principal. Ceci termine la première section du mouvement ; la fin de la seconde section est signalée par un épisode mystérieux aux notes isolées au cor, assez comme le tintement d’une cloche ; l’idée aux doubles cordes revient à la toute fin du mouvement qui s’estompe dans un silence satisfait.

Fugace (et volubile), le second mouvement apporte un contraste complet, commençant en do dièse mineur en *moto perpetuo* trépidant chez le soliste mais maintenant avec une participation catégorique de l'orchestre. Après un moment, ce dernier entame une sorte de marche militaire de soldats jouets en la mineur (xylophone et trompette à l'honneur) à laquelle le violoncelle se joint bientôt avec plaisir, menant finalement à une phrase expansive au lyrisme mélancolique qui parle d'une grande effusion de l'émotion. Toute la musique de la première énonciation de la marche est maintenant répétée mais à la tonalité et à la couleur instrumentale complètement changées ; une brève cadence est insérée avant le retour de la phrase expressive. La petite marche se précipite sur nous et la musique de *moto perpetuo* réapparaît très comprimée pour former une coda où le violoncelle décampe en une gamme raflante du registre grave au sommet, finissant sur un flageolet aigu soutenu.

Walton appelle le finale un Thème et improvisations, comme s'il voulait souligner que ce qui se passe ici est quelque chose de plus libre et de plus spontané qu'une série classique de variations. Énoncé par le violoncelle sur le *pizzicato* des cordes, le thème lui-même est en fait une mélodie étendue, large et méditative renfermant des idées subordonnées séparables qui suggèrent aussi différents courants de pensée et de développement ; il s'y trouve même une coda énoncée par l'orchestre, variée plus tard. On compte six « Improvisations » dont le violoncelle et l'orchestre se partagent la responsabilité : dans la première, l'orchestre réexpose le thème dans des couleurs chatoyantes, plutôt étranges, tandis que le violoncelle apporte des décorations *tremolando*. La seconde est une variation énergique, une sorte de cadence pour violoncelle seul et la troisième est un développement *Allegro molto* percussif excitant pour l'orchestre. Puis le violoncelle revient sans accompagnement pour l'éloquente et rhapsodique quatrième variation ; l'intensité s'accroît et s'achève, comme la cadence dans un concerto classique, en un passage de trilles. L'orchestre s'amène avec la cinquième improvisation : violoncelle et orchestre

rappellent maintenant des éléments du premier mouvement – non seulement son thème principal mais les accords carillonnants et le début en tic-tac, ce qui mène le violoncelle à la sixième et dernière variation. Ceci forme l'épilogue du concerto en entier, alliant le premier thème de l'œuvre au sujet du finale. Quoique son début soit élané, presque extatique, la luminosité s'assombrit et l'ambiance devient plus ombragée et appréhensive quand le violoncelle descend à son do le plus grave et le vibraphone, la dernière chose à être entendue, laisse encore une fois sa pierre tomber dans la mare.

Passacaille pour violoncelle solo est l'une des dernières œuvres de Walton. Elle fut composée en 1979–80 et dédiée à Mstislav Rostropovitch qui la créa au Royal Festival Hall de Londres le 16 mars 1982. Walton en dit une fois qu'elle n'était pas vraiment destinée à être jouée en public – ajoutant qu'il raisonnait ainsi au sujet des sonates solos de Bach – et il se trouve peut-être dans cette courte passacaille un sens de modeste émulation avec la grande Chaconne en ré mineur pour violon solo de Bach. Le thème de la passacaille est exposé dans le registre grave du violoncelle et, malgré deux interruptions de musique plus rapide et agressive, l'effet général, pendant que la ligne unique se déroule dans la série de variations, est celui d'une élégie profonde, comme si le compositeur était engagé dans un acte de méditation privée assez mélancolique.

© *Malcolm MacDonald* 2013

Christian Poltéra est né à Zurich. Après des cours avec Nancy Chumachenco et Boris Pergamenschikow, il étudie avec Heinrich Schiff à Salzbourg et à Vienne. Il se produit comme soliste avec d'éminents orchestres dont 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 à Rome, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre sym-

phonique de la BBC, l'orchestre Révolutionnaire et Romantique et l'Orchestre de chambre d'Europe dirigés par Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi et John Eliot Gardiner. Il se dédie aussi passionnément à la musique de chambre avec des partenaires comme Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Karen Gomyo, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst et les quatuors Auryn et Zehetmair. En compagnie de Frank Peter Zimmermann et d'Antoine Tamestit, Christian Poltéra a formé un trio à cordes régulier, le Trio Zimmermann qui se produit dans les plus grandes salles de concert et aux festivals les plus prestigieux de l'Europe.

En 2004, il reçoit le prix Borletti-Buitoni et est choisi comme BBC New Generation Artist. En 2006–07, il est nommé « Rising Star » de l'European Concert Hall Organisation. Il est régulièrement invité à des festivals renommés (dont ceux de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Edimbourg et Vienne) et il fait ses débuts aux Proms de la BBC en 2007. Acclamée par la presse internationale, la discographie de Christian Poltéra reflète son vaste répertoire comprenant les concertos de Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Martin, Honegger et Schoeck ainsi que de la musique de chambre de Prokofiev, Fauré, Beethoven et Schubert. Christian Poltéra joue sur le célèbre violoncelle « Mara » bâti par Antonio Stradivari en 1711.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.christianpoltera.com

Depuis son premier concert en 1954, l'**Orchestre Symphonique de São Paulo** (OSESF) a suivi une route ambitieuse pour arriver à son statut présent d'institution reconnue pour son excellence. Il a fait plus de 50 enregistrements et ses nombreux disques sur étiquette BIS, du répertoire brésilien (de Villa-Lobos, Mignone, Guarneri et autres) ainsi que des œuvres de Hindemith, Respighi et Liszt ont reçu mondialement l'éloge des critiques. L'OSESF est devenu une partie intégrale de la culture de São Paulo et du Brésil, encourageant une culture approfondie et les changements sociaux. En plus de faire des tournées en Amérique latine, aux États-

Unis, en Europe et au Brésil, l'orchestre a organisé en 2008 l'OSESP Itinerante (« OSESP en route »), un projet dans toute la région de São Paulo, donnant des concerts, des ateliers et des cours en appréciation de la musique pour plus de 170,000 personnes par année. Depuis 2012, Marin Alsop occupe le poste de chef principal de l'OSESP et, l'année suivante, elle en était choisie directrice musicale. Le chef brésilien Celso Antunes est présentement chef associé de l'orchestre et Yan Pascal Tortelier en a été nommé chef invité d'honneur.

Depuis sa nomination de chef assistant de Lorin Maazel au Deutsche Oper de Berlin en 1973, le chef britannique **Frank Shipway** a poursuivi une carrière très réussie. En 1991, on lui demanda de former le nouvel Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI en Italie et il en fut chef principal pendant quatre ans, y retournant en 2004 pour diriger un concert de célébration officielle du 90^e anniversaire de naissance de Carlo Maria Giulini. Entre 1996 et 1999, Shipway a été chef attitré et directeur artistique de l'Orchestre de la Radio Télévision Belge à Bruxelles. Il a été invité à diriger d'importants orchestres dont l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre de Cleveland et l'Orchestre du Teatro alla Scala. Ses enregistrements avec l'Orchestre Philharmonique Royal ont atteint le statut de culte et sa récente sortie sur disques BIS de l'*Alpensinfonie* de Strauss avec l'Orchestre Symphonique de São Paulo a été mise en nomination pour le *BBC Music Magazine Award* de 2014. Lui-même un élève de Sir John Barbirolli et d'Igor Markevitch, Frank Shipway est soucieux de transmettre le savoir qu'il a reçu. Il enseigne la direction au Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles et il a fait partie du jury de nombreux concours internationaux de direction.

ALSO AVAILABLE



HENRI DUTILLEUX

Tout un monde lointain... for cello and orchestra
Trois Strophes sur le nom de Sacher for cello solo

WITOLD LUTOSŁAWSKI

Concerto for Cello and Orchestra
Sacher Variation for cello solo

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

JAC VAN STEEN *conductor*

BIS-1777 SACD

Included in the 2011 *Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*
Bestenliste 1–2010 Preis der deutschen Schallplattenkritik · 10/10/10 *klassik-heute.de* · 5 Diapasons *Diapason*
5 stelle *Musica* · Excellentia *Pizzicato* · Opus d'Or *opushd.net*

« L'interprétation que donne Christian Poltéra de ces œuvres est d'une clarté et d'une sobriété magnifiques... » *classiqueinfo-disques.com*

'Poltéra's playing is astounding... Nothing – neither the emotional nor the technical demands – strains this man.' *American Record Guide*

'Poltéra's performances measure up impressively to the stature of the works themselves.' *The Guardian*

„Poltéras Interpretationen haben Kraft, insistierende Gestik, Spannung, aber auch Sinnlichkeit, geheimnisvollen Ton, große Suggestivität.“ *klassik-heute.de*

“Uno de los grandes del violonchelo de nuestros días, un músico para el que la técnica es base y la interpretación es expresión sonora de las intenciones del compositor...” *Scherzo*

As a member of Trio Zimmermann, with Frank Peter Zimmermann and Antoine Tamestit, Christian Poltéra has also recorded Beethoven's String Trio, Op. 3, Serenade, Op. 8 [BIS-2087 SACD] and Trios, Op. 9 [BIS-1857 SACD] as well as Mozart's Divertimento in E flat major, K 563 [BIS-1817 SACD]

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

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

RECORDING DATA

Recording: July 2013 at Sala São Paulo, Brazil (concertos)
August 2013 at Musikaliska (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden (solo works)
Producer: Hans Kipfer (Takes Music Productions)
Sound engineers: Uli Schneider (concertos); Hans Kipfer (solo works)

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MAD1 optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Malcolm MacDonald 2013
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photo of Christian Poltéra: © Nikolaj Lund
Back cover photo of Frank Shipway: © Desirée Furon
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-2077 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

FRANK SHIPWAY



BIS-2077