



IN THE SHADOW OF WAR



BLOCH
SCHELOMO

HOUGH
THE LONELIEST WILDERNESS

BRIDGE
ORATION

STEVEN ISSERLIS cello

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin · Hugh Wolff
Tapiola Sinfonietta · Gábor Takács-Nagy

In memory of my wonderful father, George Isserlis (1917–2012)
Steven Isserlis

BLOCH, ERNEST (1880–1959)

- ① **SCHELOMO**, Hebrew Rhapsody for cello and orchestra
(1916) (*G. Schirmer, Inc. & Associated Music Publishers, Inc.*)

21'22

BRIDGE, FRANK (1879–1941)

- ② **ORATION**, Concerto Elegiaco for solo cello and orchestra

29'11

H 180 (1930) (*Faber Music Ltd*)

*Poco Lento – Allegro – Ben moderato (poco lento) – Allegro giusto –
Ben moderato mesto e tranquillo – Cadenza – Allegro – Lento –
Epilogue (Andante tranquillo)*

HOUGH, STEPHEN (b. 1961)

- ③ **THE LONELIEST WILDERNESS**, Elegy for cello and orchestra
(2005) (*Josef Weinberger*)

16'09

TT: 67'40

STEVEN ISSERLIS *cello*

[1–2] **DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**

HUGH WOLFF *conductor*

[3] **TAPIOLA SINFONIETTA**

GÁBOR TAKÁCS-NAGY *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Cello: the ‘Marquis de Corberon’ Stradivarius of 1726, on kind loan to Steven Isserlis by the Royal Academy of Music, London; it was formerly owned by the great cellist Zara Nelsova – who recorded Bloch’s *Schelomo* with the composer conducting on it.

Two world wars: as we travel further from them in time, their hold on our imaginations remain as powerful as ever; but it seems to me that we imagine the two wars in very different ways. Whereas the horrors of the second war tend now to be represented in vivid, shocking images, it is the grey hopelessness, the mindless, irreplaceable waste, the searing regret for a tragedy that might have been avoided, that characterise our view of the 1914–18 conflict. Its echoes still reverberate, almost a century on – nowhere more powerfully than in the art evoked by its despair. Music, along with everything else, was changed forever by the conflict; but the reactions of different composers to the horrors around them varied considerably. Some turned to their art as the only escape open to them, creating works seemingly untouched by the outside world; others used music as a form of protest, clearly expressing their revulsion. Ernest Bloch and Frank Bridge belong firmly in the latter camp.

Despite being sheltered in the comparative safety of his homeland, neutral Switzerland, Bloch was plunged into deep depression by the events overtaking the world; for him, the outlook for humanity was best summed up in writings dating from more than 2,000 years earlier – the book of Ecclesiastes. Here the author, traditionally supposed to be King Solomon himself, gives vent to the ultimate despair: ‘Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities; all is vanity... I have seen all the works that are done under the sun; and, behold, all is vanity and vexation of spirit.’ The book spoke strongly to Bloch, and he conceived the idea of setting it to music. However, there was a problem: in the languages Bloch understood – French, English and German – the words lost their power; and he had never learnt Hebrew. This dilemma was solved by a visit Bloch received in the autumn of 1915 from the strikingly tall Russian cellist Alexander Barjansky, along with his diminutive sculptress wife Katya. Bloch was deeply moved by Barjansky’s playing; in response, Bloch demonstrated

some of his Jewish-hued works (at that time completely unknown and unappreciated) to the Barjanskys, who were overwhelmed. Mme Barjansky jotted down a sketch for a little statue – her ‘sculptural thanks’ to Bloch, as she put it. Bloch abandoned his plans for a vocal work, and set about transforming his sketches into a rhapsody for ‘an infinitely grander and more profound voice that could speak all languages’ – the cello. While he worked feverishly, Mme Barjansky created her statue, which she called ‘King Solomon’. Similarly, Bloch named his rhapsody *Schelomo* – Hebrew for Solomon.

Schelomo is an extraordinary work, in which Bloch seems almost to have created a new musical language – albeit one inspired by the spirit and sound of traditional Jewish music dating back thousands of years. Looking back in 1938, he wrote: ‘In my work termed “Jewish”, I have not approached the problem from without – by employing melodies more or less authentic (frequently borrowed from or under the influence of other nations)... No! I have but listened to an inner voice, deep, secret, insistent, ardent, an instinct much more than cold and dry reason, a voice which seemed to come from far beyond myself, far beyond my parents... It was this entire Jewish heritage that moved me deeply, and was reborn in my music.’ Of *Schelomo* specifically, he was to write: ‘I was saturated with the Biblical text and, above all, with the misery of the world.’ *Schelomo* is therefore, not surprisingly, a tragic work – but far from ascetic; its exotic, vibrant colours are deeply sensual. Later, Bloch would be accused of having produced music suitable for a Hollywood ‘epic’; a glance at the dates, however, shows that it was the other way round – *Schelomo* seems to have influenced many film composers.

The work opens with a sigh of pain, followed by an accompanied meditation from the narrating solo cello. Writing many years later, in a programme note on which the following description is closely based, Bloch tells us that ‘one may

imagine the voice of the solo cello is the voice of King Schelomo. The complex voice of the orchestra is the voice of his age... his world... his experience... “Vanity, Vanity – all is Vanity”... The cello cadence then puts this pessimistic philosophy into words.’

Following this soliloquy, a voluptuous new motif on the violas appears (1'58); we hear rhythms of languorous dances, suggestions of the rich world of Schelomo, with his wives and concubines, his slaves, pomp and treasure. ‘I am the King! This is my world!’ Schelomo is seduced – but then comes revulsion, with the return of the opening motif (4'19). Undeterred, the orchestra breaks into a vast tutti (‘Tumult, Barbaric splendour, Power’) – to which Schelomo responds with despair: ‘And of all this? Nothing, nothing.’

The third section (8'48) introduces a new theme, a motif that Bloch’s father used to sing in Hebrew. ‘Is it the call of the muezzin? This strange motif of the bassoon, which later permeates the orchestra, is it the priests?’ (Not contradictory, but rather less exalted: Zara Nelsova – who recorded *Schelomo* under Bloch’s baton, playing the cello used in the present recording – reported that Bloch had told her that he used to hear his father singing this theme in the bathroom. Perhaps that also explains its urgent intensity.) After some resistance, Schelomo joins in (10'16), the music becoming fevered, leading into another impassioned tutti. ‘Is it Schelomo? Or the crowd? The maddened crowd hurling blasphemies against the Universe?’ As the tumult dies down, we hear a ‘shudder of sadness’ (14'06), followed by another of Schelomo’s tragic meditations: ‘I have seen it all... I too knew hope... it is become barren, sterile.’

At last, the new section (16'24) brings a ray of light and hope. ‘The orchestra leaves this world to enter into a Vision... where live again peace, justice.’ But alas, not for long. Schelomo’s despair returns (17'46) and in a final tutti, the orchestra magnifies his thoughts, the concluding cadence disintegrating like

splendours toppling into ruins (19'39). Schelomo is left in the silence, his last utterances leaving us in unrelieved darkness. ‘Vanity, Vanity, all is Vanity.’

What different characters Bloch and Frank Bridge must have been! If in *Schelomo* we feel the Old Testament prophet beating his breast, demanding that we share in his sufferings, in Bridge’s *Oration* (‘Concerto Elegiaco’) one senses that the music has been drawn by deep inner pain from an unassuming, withdrawn figure. Bridge, a convinced pacifist (a conviction he was to pass on to his student Benjamin Britten), was horrified by the futile devastation of the war; it transformed both his personality and his music. It is interesting to compare *Oration* with another work for cello inspired by the Great War, Elgar’s concerto. Written in 1919, Elgar’s masterpiece is a poem of regret, a universal elegy for the world he had known, written in a comparatively conventional form. *Oration*, written in 1930 (though not performed until 1936), is utterly different; it takes us, almost cinematically, into the mud and slaughter of the battlefields, cries of brutal suffering forming a musical protest.

In the case of *Schelomo*, we have Bloch’s own words to describe the ‘story’ of the piece. Alas, we have no such testament from Bridge. However, for me the narrative tone of *Oration* is every bit as vivid and precise as that of *Schelomo*, each episode of the huge one-movement structure evoking a specific image. So I shall dare to provide a similar commentary to Bloch’s, with the proviso that it is my own strongly-held view of the work (although I should add that some of my ideas – then less fully-formed – were confirmed when, many years ago, I mentioned a few of them to the work’s first performer, Florence Hooton).

The opening portrays the bleakest of landscapes; out of this dark world, the voice of the cello enters – narrating, as in *Schelomo*; it is no great king talking to us here, however, but rather ‘the unknown soldier’ grieving over his fate, and that of his comrades. The line builds passionately, culminating in a screaming

descent of running thirds – men hurling themselves into enemy fire (2'49). The narrative tone established, we hear a sinister figure – the leaden march of doomed soldiers (3'12), a forlorn prayer chanted over them. The march approaches, ever closer, now joined by the protesting voice of the solo cello. And then (5'19): battle commences, the spurts of action alternating with passages of exhaustion, until the charging soldiers overwhelm the cello, and the tutti presses on without him (7'19). As the battle dies down, the lone cello returns (7'52), quietly conversing with a mourning oboe; this leads to a calm, tragic lament (9'20) – a commentary on the futility of the conflict. And thus ends the first main section.

The second part opens (11'22) with material from the opening soliloquy, now more restless, fearful. The march returns briefly (12'20), and soon thereafter we are plunged again into violent conflict (12'52). It recedes and we hear the lament again; this time a lonely flute hovers above. A cadenza follows, a series of questions and fragments, alternating between heroism and despair. (Could this be the conflict between patriotism and pacifism that must have tortured Bridge himself?) Heroism triumphs – or is it necessity? (18'40) Again the soldier is thrust into battle; we hear the lament, ever more insistent (20'28), before it is thrust aside by the violence. Now the march returns, grimmer, heavier and even more menacing than before (21'46). The soldier re-enters (23'08); but it is clear that he has been mortally wounded. As the cello line falls and weakens, various themes are heard in fragments – the soldier's life passing before his eyes. The march disappears, and he is left alone, his final desolate thoughts fading into empty nothingness.

This was the original ending, and a bleak one it would have been – as dark as that of *Schelomo*. But some three months later, Bridge added an Epilogue, which transforms the effect of the whole work (and makes a serious challenge to the codas of the Elgar and Dvořák concertos for the title of most beautiful

ending to a cello concerto). A solo horn and harp break the silence (26'46); from this magical mist, a lilting, drifting melody is heard, high up in the violins. The cello joins in, and the music winds down to an utterly peaceful conclusion in D major. The soul of the soldier has ascended to heaven.

As if to illustrate the vivid hold that the First World War still has us on us today, we conclude this disc with a piece written in 2005 by my great friend, the British pianist and composer Stephen Hough. The piece was originally conceived for bassoon and orchestra; but when Stephen and I played it through he decided (with apologies to bassoonists) that the lyrical, reflective nature of the work would be perfect for the cello. *The Loneliest Wilderness* was inspired by the poem *My Company* by Herbert Read (1893–1968), containing the following lines:

*But, God! I know that I'll stand
Someday in the loneliest wilderness,
Someday my heart will cry
For the soul that has been, but that now
Is scatter'd with the winds,
Deceased and devoid.*

*I know that I'll wander with a cry:
'O beautiful men, O men I loved,
O whither are you gone, my company?'*

As Stephen has written: ‘The concerto is based on two main musical motifs: the interval of a descending fourth, appearing both as a simple skeleton and as a descending scale of four notes, and a rising chain of thirds.’ Its introvert, essentially English nature has something in common with *Oration*; curiously, though, the musical language, with its recurring augmented seconds, seems to me to have a strong Jewish flavour to it, recalling *Schelomo*. But surely the strongest

bond between all three works is their tragic inspiration – the most terrible, senseless conflict the world has ever known.

© Steven Isserlis 2012

Acclaimed worldwide for his technique and musicianship, the British cellist **Steven Isserlis** enjoys a distinguished career as a soloist, chamber musician and educator. He appears regularly with the world's leading orchestras, including in recent seasons the Berlin Philharmonic Orchestra, the Philharmonia Orchestra, the Budapest Festival Orchestra, the Cleveland Orchestra, the NHK Symphony Orchestra and the Mahler Chamber Orchestra. As a chamber musician he has devised and performed in series for major venues and festivals all over the world, including London's Wigmore Hall and the Salzburg Festival. He takes a strong interest in period performance, and is a regular guest with many of the foremost original instrument ensembles. He is also a highly-regarded exponent of contemporary repertoire, and has premiered many new works including John Tavener's *The Protecting Veil*, Thomas Adès's *Lieux retrouvés* and Wolfgang Rihm's *Concerto in One Movement*.

His diverse interests in repertoire are reflected in an extensive and award-winning discography, which includes *reVisions*, a disc for BIS of transcriptions for cello and chamber orchestra. His best-selling books for children about the lives of the great composers – *Why Beethoven Threw the Stew*, and *Why Handel Wagged his Wig* – are published by Faber & Faber and have been translated into many languages, and he is also the author of three stories for children with music by Anne Dudley. With the pianist Stephen Hough he has recorded a disc of music for younger listeners, *Children's Cello*, also for BIS.

Steven Isserlis gives frequent masterclasses around the world, and is artistic director of the International Musicians' Seminar at Prussia Cove in Cornwall. He is the recipient of many honours, including a CBE in recognition of his services to music and the Schumann Prize of the City of Zwickau, and is president of the International Ernest Bloch Society.

For further information, please visit www.stevenisserlis.com

Founded in 1946, the **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin** (DSO) has distinguished itself as one of Germany's leading orchestras. It has attracted many eminent principal conductors, such as Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano and Ingo Metzmacher, and the scope and variety of its activities and its particular emphasis on modern and contemporary music makes it into a unique ensemble. Tugan Sokhiev assumed the title of music director at the start of 2012–13 season. The DSO had played a major role in the cultural renewal of Germany after World War II through its concerts in Berlin as well as on tours throughout Europe, South and North America and Asia. In 2011 the orchestra was awarded a Grammy Award for Best Opera Recording.

Hugh Wolff has led all the major American orchestras including the New York Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra and San Francisco Symphony and has guest conducted throughout Europe, Japan and Australia. He was chief conductor of the Frankfurt Radio Orchestra (1997–2006) and music director of the Saint Paul Chamber Orchestra (1988–2000) and toured Asia and Europe with both ensembles. A three-time Grammy nominee, Wolff has twice won the Cannes Classical Award. Born in Paris to American parents, Wolff graduated from Harvard College. He

is now the director of orchestras and professor of orchestral conducting at New England Conservatory in Boston.

For further information please visit www.hughwolff.com

Founded in 1987, the **Tapiola Sinfonietta** (Espoo City Orchestra) was conceived as a typical Viennese Classical orchestra, and today comprises 41 musicians. Its repertoire extends from the baroque to the present day, and also includes regular participation in various crossover projects. The orchestra has won international renown on its numerous foreign tours, and is regarded as one of the finest chamber orchestras in the Nordic countries. Its many recordings on BIS include an acclaimed series of works by Saint-Saëns as well as music by Schoenberg, Shostakovich, Rautavaara, Sallinen and Kalevi Aho.

For further information, please visit www.tapiolasinfonietta.fi

Gábor Takács-Nagy studied the violin at the Franz Liszt Academy in Budapest. From 1975 to 1992 he was a founding member and leader of the acclaimed Takács Quartet. In great demand as a chamber-music teacher, he regularly gives masterclasses at various international academies. In 2001 Gábor Takács-Nagy turned to conducting and since 2007 he has been the music director of the Verbier Festival Chamber Orchestra. In 2011 he became music director of the Manchester Camerata and as of the 2012–13 season he is principal guest conductor of the Budapest Festival Orchestra.

Zwei Weltkriege: Während wir uns zeitlich von ihnen entfernen, ist ihr Einfluss auf unsere Fantasie so mächtig wie eh und je; aber es scheint mir, als ob wir uns die beiden Kriege in sehr unterschiedlicher Weise vorstellten. Während die Schrecken des Zweiten Weltkriegs heute eher in lebhaften, schockierenden Bildern dargestellt werden, ist unsere Sicht auf den Konflikt der Jahre 1914–18 geprägt von der tristen Hoffnungslosigkeit, dem sinnlosen, unersetzblichen Verlust, dem brennenden Schmerz angesichts einer Tragödie, die vielleicht hätte vermieden werden können. Seine Echos wirken heute noch nach, fast ein Jahrhundert später – nirgendwo stärker als in der durch die Verzweiflung hervorgerufenen Kunst. Die Musik hat sich – wie alles andere auch – durch diesen Krieg für immer verändert; die Reaktionen der verschiedenen Komponisten auf die sie umgebenden Schrecken aber waren sehr unterschiedlich. Einige suchten Zuflucht in ihrer Kunst und schufen Werke, die von ihrer Außenwelt unberührt erscheinen, andere verstanden Musik als eine Form des Protestes, um unmissverständlich ihren Abscheu zum Ausdruck zu bringen. Zu dieser letzteren Gruppe gehören ohne Zweifel Ernest Bloch und Frank Bridge.

Obwohl er sich in seiner Heimat – der neutralen Schweiz – in relativer Sicherheit befand, stürzten die Ereignisse, die die Welt heimsuchten, Bloch in eine tiefe Depression; ihm schien die Zukunft der Menschheit am besten in einer Schrift resümiert, die mehr als 2.000 Jahren zuvor entstanden war: dem biblischen Buch Kohelet (Prediger Salomo). Der Autor – der Tradition zufolge angeblich König Salomo selbst – verleiht tiefster Verzweiflung Ausdruck: „Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel [...] Ich sah an alles Tun, das unter der Sonne geschieht; und siehe, es war alles eitel und Haschen nach dem Wind.“ Das Buch sprach Bloch stark an, und er spielte mit dem Gedanken, es zu vertonen. Allerdings gab es da ein Problem: In den Sprachen, die Bloch beherrschte – Französisch, Englisch und Deutsch – verloren die Worte

ihre Kraft, und Hebräisch hatte er nie erlernt. Dieses Dilemma löste sich im Herbst 1915, als der außerordentlich hochgewachsene russische Cellist Alexander Barjansky zusammen mit seiner zierlichen Frau Katja, einer Bildhauerin, Bloch besuchte. Bloch war tief bewegt von Barjanskys Spiel; daraufhin zeigte Bloch den Barjanskys einige seiner jüdisch beeinflussten Werke (die damals völlig unbekannt und unbeachtet waren), und sie waren überwältigt. Mme Barjansky notierte den Entwurf für eine kleine Statue – ihre „Dankskulptur“ für Bloch, wie sie es ausdrückte. Bloch verwarf seine Pläne für ein Vokalwerk, und machte sich an die Umarbeitung seiner Skizzen zu einer Rhapsodie für „eine unendlich größere und tiefere Stimme, die alle Sprachen sprechen konnte“ – das Cello. Während er fieberhaft arbeitete, schuf Mme Barjansky ihre Statue, die sie „König Salomo“ nannte. Bloch seinerseits gab der Rhapsodie den Titel *Schelomo* – Hebräisch für Salomo.

Schelomo ist ein außergewöhnliches Werk, in dem Bloch eine nahezu neue musikalische Sprache geschaffen zu haben scheint – inspiriert freilich vom Geist und Klang traditioneller jüdischer Musik aus Tausenden von Jahren. 1938 schrieb er im Rückblick: „In meinen ‚jüdischen‘ Werken bin ich das Problem nicht von außen angegangen – durch die Verwendung mehr oder weniger authentischer Melodien (die häufig von anderen Nationen entlehnt oder beeinflusst waren) ... Nein! Stattdessen habe ich einer inneren Stimme zugehört, tief, geheimnisvoll, beharrlich, leidenschaftlich, einem Instinkt, weit stärker als der kalte und trockene Verstand, eine Stimme, die von weit her zu kommen schien, weit über meine Eltern hinaus ... Es war dieses ganze jüdische Erbe, das mich tief bewegt hat und in meiner Musik wiedergeboren wurde.“ Und über *Schelomo* im speziellen schrieb er: „Ich war von dem biblischen Text durchdrungen und, vor allem, vom Elend der Welt.“ Kein Wunder, dass *Schelomo* also ein tragisches Werk ist – aber alles andere als asketisch; seine exotischen, leben-

digen Farben sind zutiefst sinnlich. Später sollte man Bloch vorwerfen, seine Musik eigne sich für ein Hollywood-Epos; ein Blick auf die Daten aber belegt, dass es umgekehrt war – *Schelomo* scheint viele Filmmusikkomponisten beeinflusst zu haben.

Das Werk beginnt mit einem schmerzvollen Seufzer, auf den eine begleitete Meditation mit dem Solocello als Erzähler folgt. Viele Jahre später schrieb Bloch in einer Programmnotiz, an die sich die folgende Beschreibung eng anlehnt, dass „man sich das Solocello als Stimme des Königs Schelomo vorstellen kann. Die vielschichtige Stimme des Orchesters ist die Stimme seines Zeitalters ... seiner Welt ... seiner Erfahrung ... ,Eitel, eitel – es ist alles ganz eitel‘ ... Die Cellokadenz überträgt diese pessimistische Philosophie dann in Worte.“

Nach diesem Selbstgespräch stimmen die Bratschen ein neues, schwelgerisches Motiv an (1'58); es erklingen Rhythmen lasziver Tänze, die die luxuriöse Welt Schelomos andeuten, mit Frauen und Konkubinen, den Sklaven, dem Prunk und der Pracht. „Ich bin der König! Das ist meine Welt!“ Schelomo wird verführt – aber es folgt Abscheu, und das Eingangsmotiv kehrt wieder (4'19). Unbeirrt bricht das Orchester in ein großes Tutti aus („Tumult, barbarische Pracht, Macht“) – auf die Schelomo mit Verzweiflung reagiert: „Und der Sinn des Ganzen? Nichts, nichts.“

Der dritte Abschnitt (8'48) stellt ein neues Thema vor, ein Motiv, das Blochs Vater auf Hebräisch zu singen pflegte. „Ist es der Ruf des Muezzins? Dieses seltsame Motiv des Fagotts, das später das Orchester durchdringt – sind es die Priester?“ (Hierzu kein Widerspruch, sondern etwas weniger erhaben: Zara Nessova – die Schelomo unter Blochs Leitung auf dem auch bei der vorliegenden Aufnahme verwendeten Cello eingespielt hat – berichtet, Bloch habe ihr gesagt, sein Vater habe dieses Thema immer im Bad gesungen. Vielleicht erklärt dies auch seine zwingende Intensität.) Nach einem Widerstand kommt Schelomo

hinzu (10'16), die Musik wird fiebriger und mündet in ein weiteres, leidenschaftliches Tutti. „Ist es Schelomo? Oder die Menge? Die rasende Menschenmenge, die Lästerungen gegen das Universum schleudert?“ Als der Tumult verstummt, hören wir einen „Anflug von Traurigkeit“ (14'06), auf den eine weitere tragische Meditation Schelomos folgt: „Ich habe alles gesehen ... Auch ich kannte Hoffnung ... es ist öd geworden, nutzlos.“

Der neue Abschnitt (16'24) bringt endlich einen Licht- und Hoffnungsschimmer. „Das Orchester verlässt diese Welt und hat eine Vision ... in der wieder Frieden und Gerechtigkeit herrschen.“ Doch leider nicht für lange. Schelomos Verzweiflung kehrt wieder (17'46), und in einem abschließenden Tutti weitet das Orchester seine Gedanken aus; die abschließende Kadenz aber zerbröckelt, bis von der einstigen Pracht nurmehr Ruinen bleiben (19'39). Schelomo bleibt in Stille zurück, und seine letzten Worte lassen uns in ungemilderter Düsternis zurück: „Eitel, eitel, es ist alles ganz eitel.“

Welch' unterschiedliche Charaktere Bloch und Frank Bridge gewesen sein müssen! Wenn wir in *Schelomo* spüren, wie der Prophet des Alten Testaments sich an die Brust schlägt und uns auffordert, an seinem Leid Anteil nehmen, so lässt Bridges *Oration* („Concerto elegiaco“) erkennen, dass eine bescheidene, verschlossene Persönlichkeit diese Musik einem tiefen inneren Schmerz abge rungen hat. Bridge, ein überzeugter Pazifist (eine Überzeugung, die er seinem Schüler Benjamin Britten weitergeben sollte), war entsetzt von den sinnlosen Verwüstungen des Krieges; sie veränderten seine Persönlichkeit und seine Musik. Aufschlussreich ist der Vergleich mit einem anderen Cellowerk, das vom Ersten Weltkrieg angeregt wurde: Edward Elgars Cellokonzert. Elgars Meisterwerk aus dem Jahr 1919 ist ein Trauergedicht, eine universale Elegie auf die Welt, wie er sie kannte, geschrieben in einer vergleichsweise konventionellen Form. Das 1930 entstandene (aber erst 1936 uraufgeführte) *Oration* ist

da ganz anders: Das Werk führt uns auf fast filmische Weise in den Schlamm und das Gemetzel der Schlachtfelder; Schreie brutalen Leidens verkörpern den musikalischen Protest.

Im Fall von *Schelomo* können wir auf Blochs eigene Worte zurückgreifen, um die „Geschichte“ des Stücks zu beschreiben. Von Bridge haben wir leider kein solches Vermächtnis. Für mich jedoch ist der Erzählweise von *Oration* genauso lebendig und präzise wie die von *Schelomo*: Jede Episode der gewaltigen einsätzigen Form erzeugt ein bestimmtes Bild. Daher werde ich es wagen, einen ähnlichen Kommentar anzubieten – mit dem Vorbehalt, dass es sich um mein ganz eigenes Verständnis des Werks handelt (obwohl ich hinzufügen sollte, dass einige meiner Ideen – damals weniger ausgeprägt – bestätigt wurden, als ich sie mit der Uraufführungssolistin Florence Hooton besprach).

Die Eröffnung zeichnet die denkbar düsterste Landschaft; aus dieser dunklen Welt tritt die Stimme des Cellos hervor – als Erzähler, wie in *Schelomo*. Hier aber redet kein großer König zu uns, sondern eher „der unbekannte Soldat“, der sein Schicksal und das seiner Kameraden betrauert. Das Geschehen steigert sich leidenschaftlich und kulminierte in einem schreienden Abstieg rennender Terzen – Männer werfen sich in das feindliche Feuer (2'49). In dem etablierten Erzählton hören wir eine unheimliche Figur – der bleierne Marsch todgeweihter Soldaten (3'12), die ein hoffnungsloser Gebetsgesang überlagert. Die Marschierenden kommen näher, immer näher, nun von der protestierenden Stimme des Solo-cellos unterstützt. Und dann (5'19): Der Kampf beginnt, Vorstöße wechseln mit Phasen der Erschöpfung, bis die angreifenden Soldaten das Cello überwältigen und das Tutti allein weitermacht (7'19). Als der Kampf abebbt, kehrt das einsame Cello wieder (7'52) und tauscht sich leise mit einer trauernden Oboe aus; dies führt zu einem ruhigen, tragischen Klagegesang (9'20) – ein Kommentar zur Sinnlosigkeit des Konflikts. Und so endet der erste Hauptteil.

Der zweite Teil beginnt (11'22) mit Material aus dem Eingangsmonolog, jetzt unruhiger, ängstlicher. Kurz klingt der Marsch wieder an (12'20), und bald darauf befinden wir uns wieder in einem gewaltsamen Kampfgeschehen (12'52). Nach dessen Entschwinden erklingt erneut der Klagegesang, über dem nun eine einsame Flöte schwebt. Eine Kadenz folgt, eine Folge von Fragen und Fragmenten, die zwischen Heroismus und Verzweiflung abwechseln. (Könnte dies der Konflikt zwischen Patriotismus und Pazifismus sein, der Bridge selber gequält haben muss?) Der Heroismus triumphiert – oder ist es Notwendigkeit? (18'40) Wieder wird der Soldat in die Schlacht geworfen; immer eindringlicher hören wir die Klage (20'28), bevor sie von der Gewalt beiseite gestoßen wird. Nun kehrt der Marsch zurück, düsterer, schwerer und noch bedrohlicher als zuvor (21'46). Der Soldat erscheint erneut (23'08), aber es ist klar, dass er tödlich verwundet wurde. Als die Cello-Linie sinkt und schwächer wird, erklingen verschiedene Themenfragmente – das Leben des Soldaten zieht an ihm vorüber. Der Marsch verschwindet, und er ist allein; seine letzten trostlosen Gedanken verhauchen in der Leere des Nichts.

Dies war das ursprüngliche Ende, und es wäre ein wahrlich düsteres gewesen – so dunkel wie das von *Schelomo*. Rund drei Monate später jedoch fügte Bridge einen Epilog hinzu, der die Wirkung des gesamten Werkes verwandelt (und eine ernste Herausforderung für Elgar und Dvořák darstellt, wenn es um den Titel des schönsten Endes eines Cellokonzerts geht). Solohorn und Harfe brechen das Schweigen (26'46); in diesem Zaubernebel trällern die hohen Violinen eine dahintreibende Melodie. Das Cello schließt sich an, und die Musik beruhigt sich zu einem völlig friedlichen Abschluss in D-Dur. Die Seele des Soldaten ist in den Himmel aufgestiegen.

Wie um den starken Einfluss zu demonstrieren, den der Erste Weltkrieg noch heute auf uns ausübt, beenden wir diese CD mit einem Werk, das mein guter

Freund, der britische Pianist und Komponist Stephen Hough, 2005 komponiert hat. Das Stück wurde ursprünglich für Fagott und Orchester konzipiert, aber als Stephen und ich es durchspielten, wurde ihm klar, dass die lyrische, reflektierende Natur des Werks perfekt zum Cello passe (Fagottisten mögen dies entschuldigen!). *The Loneliest Wilderness* (*Die einsamste Wildnis*) wurde durch das Gedicht *My Company* von Herbert Read (1893–1968) inspiriert, das die folgenden Zeilen enthält:

*Doch, Gott! Ich weiß, ich werde stehen
Eines Tages in der einsamsten Wildnis,
Eines Tages wird mein Herz rufen
Nach der Seele von einst, die jetzt
In alle Winde zerstreut ist
Erstorben und leer.*

*Ich weiß, ich werde umherstreifen und rufen:
„Ach ihr wunderbaren Männer, Ach Männer, die ich liebte,
Ach, wohin seid ihr entschwunden, meine Begleiter*?“*

„Das Konzert“, so schrieb Stephen, „basiert auf zwei musikalischen Hauptmotiven – auf dem Intervall einer fallenden Quarte, die sowohl als schlichtes Skelett wie auch als absteigende Viertonskala erscheint, und einer aufsteigenden Terzenkette.“ Sein introvertierter, dezidiert englischer Charakter hat Gemeinsamkeiten mit *Oration*; die Tonsprache allerdings scheint mir mit ihren wiederkehrenden übermäßigen Sekunden auch ein ausgesprochen jüdisches Flair zu haben, was an Schelomo erinnert. Die sicherlich stärkste Verbindung zwischen allen drei Werken aber ist ihre tragische Inspiration – der schrecklichste, sinnloseste Konflikt, den die Welt kennt.

© Steven Isserlis 2012

*doppelte Bedeutung: „company“ = Begleiter, aber auch Kompanie

Der weltweit für seine Virtuosität und Musikalität gerühmte britische Cellist **Steven Isserlis** genießt eine herausragende Karriere als Solist, Kammermusiker und Pädagoge. Regelmäßig tritt er mit den führenden Orchestern der Welt auf, in jüngerer Zeit etwa den Berliner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra, dem Budapest Festival Orchestra, dem Cleveland Orchestra, der NHK Symphony Orchestra und dem Mahler Chamber Orchestra auf. Als Kammermusiker tritt er in bedeutenden Konzerthäusern und bei weltweit renommierten Festivals auf, für die er auch Konzertreihen konzipiert – u.a. die Carnegie Hall und die Salzburger Festspiele.

Er hat ein starkes Interesse an historischer Aufführungspraxis und tritt regelmäßig mit vielen der bedeutendsten historischen Ensembles auf. Außerdem ist er ein angesehener Interpret zeitgenössischer Musik; zu den vielen von ihm uraufgeführten Werken gehören John Tavener's *The Protecting Veil*, Thomas Adès' *Lieux retrouvés* und Wolfgang Rihms *Konzert in einem Satz*.

Seine repertoiretechnische Vielseitigkeit spiegelt sich in einer umfangreichen und vielfach ausgezeichneten Diskographie wider, zu der u.a. *reVisions* gehört, eine CD bei BIS mit Transkriptionen für Cello und Kammerorchester. Seine Kinderbuch-Bestseller *Why Beethoven Threw the Stew* (dt. Titel: *Warum Beethoven mit Gulasch um sich warf*) und *Why Handel Waggled his Wig* (dt. Titel: *Warum Händel mit Hofklatsch hausierte*) über das Leben berühmter Komponisten sind in viele Sprachen übersetzt worden; außerdem ist er der Autor dreier musikalischer Kindergeschichten mit Musik von Anne Dudley. Mit dem Pianisten Stephen Hough hat er für junge Hörer die CD *Children's Cello* bei BIS eingespielt.

Steven Isserlis gibt zahlreiche Meisterklassen in der ganzen Welt und ist Künstlerischer Leiter des International Musicians' Seminar in Prussia Cove (Cornwall). Er hat etliche Auszeichnungen erhalten, darunter den britischen

Commander of the British Empire (CBE) in Anerkennung seiner Verdienste um die Musik und den Schumann-Preis der Stadt Zwickau; daneben ist er Präsident der International Ernest Bloch Society.

Weitere Informationen finden Sie auf www.stevenisserlis.com

Das 1946 gegründete **Deutsche Symphonie-Orchester Berlin** (DSO) gilt als eines der führenden Orchester Deutschlands. Zu der hervorragenden Riege seiner Chefdirigenten zählen Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano und Ingo Metzmacher, und der Umfang und die Vielseitigkeit seiner Aktivitäten sowie sein besonderer Akzent auf moderner und zeitgenössischer Musik machen es zu einem einzigartigen Ensemble. Mit Beginn der Saison 2012/13 hat Tugan Sokhiev das Amt des Chefdirigenten und Künstlerischen Leiters angetreten. Mit seinen Konzerten in Berlin sowie mit Tourneen durch Europa, nach Süd- und Nordamerika und nach Asien spielte das DSO eine bedeutende Rolle bei der kulturellen Erneuerung Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg. 2011 wurde das Orchester mit einem Grammy Award für die Beste Opernaufnahme ausgezeichnet.

Hugh Wolff hat alle bedeutenden amerikanischen Orchester geleitet, darunter das New York Philharmonic Orchestra, das Chicago Symphony Orchestra, das Philadelphia Orchestra und das San Francisco Symphony Orchestra; darüber hinaus ist er ein gefragter Gastdirigent in ganz Europa, Japan und Australien. Er war Chefdirigent des Radio-Sinfonie-Orchesters Frankfurt (1997–2006) und Musikalischer Leiter des Saint Paul Chamber Orchestra (1988–2000); beide Ensembles führte er auf Tourneen durch Asien und Europa. Wolff wurde zweimal mit dem Cannes Classical Award ausgezeichnet und dreimal für den Grammy nominiert. Als Sohn amerikanischer Eltern in Paris geboren, studierte

Wolff in Harvard. Zurzeit ist er Dirigent verschiedener Orchester und Professor für Orchesterleitung am New England Conservatory in Boston.

Weitere Informationen finden Sie auf www.hughwolff.com

Die 1987 gegründete **Tapiola Sinfonietta** (Espoo City Orchestra) wurde als typisches Orchester der Wiener Klassik konzipiert und zählt heute 41 Mitglieder. Ihr Repertoire reicht vom Barock bis zur Gegenwart; regelmäßig nimmt es zudem an verschiedenen Crossover-Projekten teil. Auf vielen Auslandstourneen hat sich die Tapiola Sinfonietta einen weithin geachteten Namen gemacht und gilt als eines der besten nordischen Kammerorchester. Zu seinen zahlreichen Aufnahmen für BIS zählen eine gefeierte Reihe mit Werken von Saint-Saëns sowie Musik von Schönberg, Schostakowitsch, Rautavaara, Sallinen und Kalevi Aho.

Weitere Informationen finden Sie auf www.tapiolasinfonietta.fi

Gábor Takács-Nagy studierte Violine an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest. Von 1975 bis 1992 war er Gründungsmitglied und Primarius des gefeierten Takács-Quartetts. Er ist ein gefragter Kammermusiklehrer, der regelmäßig Meisterklassen an verschiedenen internationalen Lehranstalten gibt. 2001 wandte sich Gábor Takács-Nagy dem Dirigieren zu; seit 2007 ist er Musikalischer Leiter des Verbier Festival Chamber Orchestra. 2011 übernahm er das Amt des Musikalischen Leiters der Manchester Camerata; seit der Saison 2012/13 ist er Erster Gastdirigent des Budapest Festival Orchestra.

Deux guerres mondiales : malgré qu'on s'en éloigne de plus en plus dans le temps, leur prise sur notre imagination reste toujours aussi puissante ; mais il me semble que nous concevons les deux guerres de manières très différentes. Tandis que les horreurs de la seconde guerre ont tendance maintenant à être représentées par des images frappantes et bouleversantes, le conflit de 1914–18 est dépeint dans notre esprit par la grisaille du désespoir, la stupidité, la perte irremplaçable, le regret aigu devant une tragédie qui aurait pu être évitée. Ses échos se font encore entendre – presque un siècle plus tard – avec nulle part plus de force que dans l'art suscité par son insignifiance. Le conflit a changé pour toujours la musique ainsi que tout le reste ; mais les réactions de divers compositeurs aux horreurs autour d'eux ont varié considérablement. Certains se sont tournés vers leur art comme la seule issue ouverte pour eux, créant des œuvres comme s'ils n'étaient pas touchés par le monde extérieur ; d'autres ont utilisé la musique comme une forme de protestation, exprimant nettement leur répulsion. Ernest Bloch et Frank Bridge appartenaient clairement à cette dernière catégorie.

Bien que retiré dans la sécurité relative de sa patrie, la neutre Suisse, Bloch plongea dans une profonde dépression suite aux événements qui s'abattaient sur le monde ; pour lui, la perspective d'avenir pour l'humanité était résumée au mieux dans des écrits datant de plus de 2000 ans – le livre de l'Ecclésiaste. Ici l'auteur, que la tradition croit être le roi Salomon, donne libre cours à l'ultime désespoir : « Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste, vanité des vanités ! Tout est vanité. (...) J'ai considéré tout ce qui se fait sous le soleil, et voici : tout est vanité, poursuite du vent. » Le livre frappa une corde très sensible chez Bloch et il décida de le mettre en musique. Il se heurta cependant à un problème : dans les langues comprises par Bloch – français, anglais et allemand – les paroles perdaient leur force; et il n'avait jamais appris l'hébreu. Ce dilemme fut résolu

en automne 1915 par une visite que Bloch reçut du violoncelliste russe Alexander Barjansky – de très haute taille – et de sa toute petite femme, la sculptrice Katya. Bloch fut profondément ému par le jeu de Barjansky ; en retour, le compositeur exposa certaines de ses œuvres à la couleur juive aux Barjansky qui furent renversés. Mme Barjansky dessina rapidement une esquisse pour une petite statue – ses « remerciements sculpturaux » à Bloch, dit-elle. Lui-même abandonna ses projets d’œuvre vocale et se mit à transformer ses esquisses en une rhapsodie pour « une voix infiniment plus noble et plus profonde qui pouvait parler toutes les langues » – le violoncelle. Pendant qu’il travaillait fiévreusement, Mme Barjansky sculpta sa statue qu’elle intitula « Le roi Salomon ». De même, Bloch appela sa rhapsodie *Schelomo* – Salomon en hébreu.

Schelomo est une œuvre extraordinaire dans laquelle Bloch semble presque avoir créé un nouveau langage musical – bien qu’inspiré par l’esprit et la sonorité de la musique juive traditionnelle remontant à des milliers d’années. Après coup, il écrivit en 1938 : « Dans mon œuvre dite ‹juive›, je n’ai pas abordé le problème de l’extérieur – en utilisant des mélodies plus ou moins authentiques (souvent empruntées sous l’influence d’autres pays)… Non ! Je n’ai qu’écouter une voix intérieure, profonde, secrète, insistante, ardente, un instinct beaucoup plus qu’une raison froide et sèche, une voix qui semblait venir loin au-delà de moi, beaucoup plus loin que mes parents… C’était tout cet héritage juif qui m’émouvait profondément et je me suis senti renaître dans ma musique. » Il devait écrire particulièrement sur *Schelomo* : « J’étais saturé par le texte biblique et, surtout, par la misère du monde. » C’est pourquoi il n’est pas surprenant que *Schelomo* soit une œuvre tragique – mais loin d’être ascétique ; ses vibrantes couleurs exotiques sont profondément sensuelles. Plus tard, Bloch fut accusé d’avoir produit de la musique appropriée à un film à grand spectacle d’Hollywood; un coup d’œil sur les dates montre cependant que c’est plutôt le contraire –

Schelomo semble avoir influencé plusieurs compositeurs de cinéma.

L'œuvre s'ouvre sur un soupir de souffrance, suivi d'une méditation accompagnée de la part du violoncelle solo qui sert de narrateur. Plusieurs années plus tard, Bloch écrivit une note de programme sur laquelle la description suivante est fondée : « On peut imaginer que la voix du violoncelle solo est celle du roi Schelomo. La voix complexe de l'orchestre est la voix de son âge... son monde... son expérience... <Vanité, vanité – tout est vanité>... La cadence du violoncelle met ensuite cette philosophie pessimiste en paroles.»

Suivant ce soliloque, un motif voluptueux apparaît aux altos (1'58); on entend des rythmes de danses langoureuses qui suggèrent la richesse du monde de Schelomo avec ses femmes et concubines, ses esclaves, son apparat et ses trésors. « Je suis le roi ! Ceci est mon monde ! » Schelomo est séduit – mais ensuite vient le dégoût avec le retour du motif d'ouverture (4'19). Sans se laisser décourager, l'orchestre éclate en un grand tutti (« Tumulte, splendeur barbare, puissance ») – à quoi Schelomo répond avec désespoir : « Et de tout ceci ? Rien, rien.»

La troisième section (8'48) présente un nouveau thème, un motif que le père de Bloch utilisait pour chanter en hébreu. « Est-ce l'appel du muezzin ? Cet étrange motif au basson qui s'infiltre ensuite dans l'orchestre, est-ce les prêtres ? » (Non contradictoire mais moins exaltée : Zara Nelsova – qui enregistra *Schelomo* sous la direction de Bloch, jouant le violoncelle utilisé pour cet enregistrement – rapporta que Bloch lui avait dit qu'il entendait souvent son père chanter ce thème dans la salle de bains. Cela en explique peut-être aussi l'urgente intensité.) Après une certaine résistance, *Schelomo* se met de la partie (10'16), la musique devient fiévreuse et mène à d'autres tutti passionnés. « Est-ce Schelomo ? Ou bien la foule ? La foule exaspérée blasphémant à toute voix contre l'Univers ? » Comme le tumulte s'apaise, on entend « un frisson de tris-

tesse » (14'06) suivi d'une autre des méditations tragiques de Schelomo : « J'ai tout vu... J'ai moi aussi connu l'espoir... C'est devenu aride, stérile. »

Finalement, la dernière section (16'24) jette un rayon de lumière et d'espoir. « L'orchestre laisse ce monde entrer dans une vision... où sont ravivées la paix et la justice. » Mais malheureusement, pas pour longtemps. Le désespoir de Schelomo revient (17'46) et, dans un tutti final, l'orchestre amplifie ses pensées, la cadence concluante se désintégrant comme des splendeurs s'effondrent en ruines (19'39). Schelomo reste dans le silence, ses derniers murmures nous laissant dans une noirceur constante. « Vanité, vanité, tout est vanité. »

Quelle différence a-t-il dû y avoir entre la personnalité de Bloch et celle de Frank Bridge ! Si *Schelomo* nous présente le prophète de l'Ancien Testament se frappant la poitrine, demandant que nous partagions ses souffrances, *Oration* (« Concerto Elegiaco ») de Bridge nous fait sentir que la musique provient de la profonde souffrance intérieure d'une personne modeste et renfermée. Un pacifiste convaincu (une conviction qu'il devait transmettre à son élève Benjamin Britten), Bridge était horrifié par la dévastation futile de la guerre ; elle transforma sa personnalité et sa musique. Il est intéressant de comparer à une autre œuvre pour violoncelle inspirée par la Grande Guerre, le concerto d'Elgar. Ecrit en 1919, le chef-d'œuvre d'Elgar est un poème de regret, une élégie universelle pour le monde qu'il avait connu, écrite dans une forme relativement conventionnelle. *Oration*, écrite en 1930 (mais créée seulement en 1936), est totalement différente ; elle nous transporte, presque comme au cinéma, dans la boue et la tuerie des champs de bataille, les cris de souffrance brutale formant une protestation musicale.

Dans le cas de *Schelomo*, nous avons les paroles mêmes de Bloch pour décrire « l'histoire » de la pièce. Hélas, nous n'avons pas de tel témoignage de Bridge. Pour moi cependant, le ton narratif d'*Oration* est partout aussi vivant et

précis que celui de *Schelomo*, chaque épisode de l'immense structure en un mouvement évoquant une image spécifique. J'oserai donc fournir un commentaire semblable à celui de Bloch mais il est entendu que c'est mon opinion propre et personnelle sur la pièce (je devrais pourtant ajouter que certaines de mes idées – alors moins bien définies – furent confirmées quand, il y a plusieurs années, j'en ai mentionné quelques-unes à la première interprète de l'œuvre, Florence Hooton).

Le début décrit le plus morne des paysages ; la voix du violoncelle traverse ce monde des ténèbres – on dirait une narration, comme dans *Schelomo* ; ce n'est cependant pas un grand roi qui nous parle ici, mais plutôt « le soldat inconnu », affligé devant son sort et celui de ses camarades. La voix monte avec passion, aboutissant à une descente apeurante de tierces – mais se jetant dans le feu ennemi (2'49). Une fois le ton narrateur établi, une figure sinistre se fait entendre – la marche lourde de soldats condamnés (3'12), une chanson triste est chanté pour eux. La marche se rapproche, toujours plus près, et le violoncelle solo y joint sa voix de protestation. Puis la bataille s'engage (5'19), les efforts dans l'action alternant avec des passages d'épuisement, jusqu'à ce que l'assaut des soldats couvre le violoncelle et le tutti persévère sans lui (7'19). Quand la bataille diminue, le violoncelle solitaire revient (7'52) et converse doucement avec un hautbois affligé; ceci mène à un chant funèbre calme et tragique (9'20) – un commentaire sur la futilité du conflit. Ainsi se termine la section principale.

La seconde partie s'ouvre (11'22) avec du matériel tiré du soliloque du début, maintenant plus agité, effrayant. La marche revient brièvement (12'20) et peu après un autre conflit violent s'engage (12'52). Il s'éloigne et le chant funèbre se fait encore entendre ; cette fois, une flûte solitaire plane au-dessus. Suit une cadence, une série de questions et de fragments, alternant entre l'héroïsme et le désespoir. (Ceci pourrait-il être le conflit entre le patriotisme et le

pacifisme qui a dû torturer Bridge ?) L'héroïsme triomphe – ou est-ce la nécessité ? (18'40) Le soldat est encore poussé dans le combat; on entend le chant funèbre, encore plus insistant (20'28), avant qu'il ne soit violemment écarté. La marche revient maintenant, plus sinistre, plus lourde et encore plus menaçante qu'avant (21'48). Le soldat refait son entrée (23'08); mais il est clair qu'il a été mortellement blessé. Quand la voix du violoncelle tombe et s'affaiblit, divers thèmes sont entendus en fragments – la vie du soldat passe en revue devant ses yeux. La marche disparaît et il reste seul, ses mornes dernières pensées s'évanouissant dans le néant.

Cela était la fin originale et elle aurait été lugubre – aussi sombre que celle de *Schelomo*. Mais environ trois mois plus tard, Bridge ajouta un épilogue qui transforme l'effet de toute l'œuvre (et apporte un défi sérieux aux codos des concertos d'Elgar et de Dvořák pour le titre de plus belle fin d'un concerto pour violoncelle). Un cor solo et une harpe brisent le silence (26'46); une mélodie cadencée, coulant à la dérive dans l'aigu des violons, perce ce brouillard magique. Le violoncelle se met de la partie et la musique se détend pour une conclusion très paisible en ré majeur. L'âme du soldat est montée au ciel.

Comme pour illustrer la fascination que la Grande Guerre exerce encore sur nous aujourd'hui, nous terminons ce disque avec une pièce écrite en 2005 par mon grand ami, le pianiste et compositeur britannique Stephen Hough. Elle fut initialement conçue pour basson et orchestre; mais quand Stephen et moi l'avons jouée, il décida (avec des excuses aux bassonistes) que la nature lyrique et réfléchie de l'œuvre convenait parfaitement au violoncelle. *The Loneliest Wilderness* fut inspirée par le poème *My Company* d'Herbert Read (1893–1968), renfermant les vers suivants:

*But, God! I know that I'll stand
Someday in the loneliest wilderness,
Someday my heart will cry
For the soul that has been, but that now
Is scatter'd with the winds,
Deceased and devoid.*

*I know that I'll wander with a cry:
'O beautiful men, O men I loved,
O whither are you gone, my company?'*

Stephen a écrit : « Le concerto repose sur deux motifs musicaux principaux : l'intervalle d'une quarte descendante, apparaissant comme un simple squelette et comme une gamme descendante de quatre notes, et une chaîne ascendante de tierces. » Sa nature introvertie, essentiellement anglaise, a quelque chose en commun avec *Oration* ; chose curieuse cependant, le langage musical aux secondes augmentées répétées me semble avoir une couleur fortement juive qui rappelle *Schelomo*. Mais le lien le plus fort entre les trois œuvres est indubitablement leur inspiration tragique – le conflit le plus terrible, insensé que le monde ait jamais connu.

© Steven Isserlis 2012

Acclamé partout pour sa technique et sa musicalité, le violoncelliste britannique **Steven Isserlis** jouit d'une brillante carrière comme soliste, chambriste et éducateur. Il joue régulièrement avec les principaux orchestres du monde dont notamment l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre du festival de Budapest, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Symphonique NHK et l'Orchestre de chambre Mahler. Comme chambriste, il s'est produit dans des salles et festivals réputés partout au monde, dont le Wigmore Hall de Londres et le festival de Salzbourg. Il s'intéresse particulièrement au jeu d'époque et est régulièrement invité par plusieurs des meilleurs ensembles d'instruments originaux. Il est également reconnu comme interprète du répertoire contemporain et il a créé plusieurs œuvres nouvelles dont *The Protecting Veil* de John Tavener, *Lieux retrouvés* de Thomas Adès et *Concerto in One Movement* de Wolfgang Rihm.

Ses divers intérêts dans le répertoire sont reflétés par une importante discographie prisée qui renferme *reVisions*, un disque BIS de transcriptions pour violoncelle et orchestre de chambre. Ses livres à succès pour enfants sur la vie de grands compositeurs – *Why Beethoven Threw the Stew* et *Why Handel Wagged his Wig* – sont publiés par Faber & Faber et ont été traduits en plusieurs langues ; il est aussi l'auteur de trois contes pour enfants avec musique d'Anne Dudley. Il a enregistré, avec le pianiste Stephen Hough, un disque de musique pour jeunes auditeurs, *Children's Cello*, également sur BIS. Steven Isserlis donne fréquemment des classes de maître partout au monde et il est directeur artistique de l'International Musicians' Seminar à Prussia Cove dans le Cornwall. Récipiendaire de plusieurs honneurs dont le prix Schumann de la ville de Zwickau, il fut fait Chevalier de l'Empire Britannique en reconnaissance de ses services à la musique et il est président de la Société internationale Ernest Bloch.

Pour plus d'information, veuiller visiter www.stevenisserlis.com

Fondé en 1946, le **Deutsches Symphonie-Orchester à Berlin** (DSO) s'est distingué comme l'un des meilleurs orchestres d'Allemagne. Il a attiré plusieurs éminents chefs principaux dont Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano et Ingo Metzmacher ; l'étendue et la variété de ses activités et son accent particulier sur la musique moderne et contemporaine en font un ensemble unique en son genre. Tugan Sokhiev en est directeur musical dès le début de la saison 2012–13. Le DSO a joué un rôle majeur dans le renouvellement culturel de l'Allemagne après la Deuxième Guerre mondiale grâce à ses concerts à Berlin ainsi que ses tournées de par l'Europe, l'Amérique du Sud et du Nord et l'Asie. En 2011, l'orchestre reçut un Grammy Award pour le meilleur enregistrement d'opéra.

Hugh Wolff a dirigé tous les grands orchestres américains dont la Philharmonie de New York, l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre de Philadelphie et l'Orchestre Symphonique de San Francisco ; il a été invité à diriger partout en Europe, au Japon et en Australie. Il a été chef principal de l'Orchestre de la Radio à Francfort (1997–2006) et directeur musical de l'Orchestre de chambre de Saint-Paul (1988–2000) avec lesquels ensembles il a fait des tournées en Asie et en Europe. Mis trois fois en nomination pour un Grammy, Wolff a gagné deux fois le Prix Classique de Cannes. Né à Paris de parents américains, Wolff est un diplômé du collège Harvard. Il est maintenant directeur d'orchestres et professeur de direction d'orchestre au Conservatoire de la Nouvelle-Angleterre à Boston.

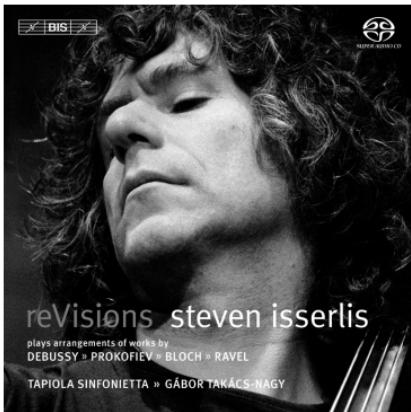
Pour plus d'information, veuillez visiter www.hughwolff.com

Fondée en 1987, la **Sinfonietta Tapiola** (Orchestre de la ville d'Espoo) fut conçue comme un orchestre classique viennois typique et compte aujourd'hui 41 musiciens. Son répertoire s'étend du baroque à nos jours et inclut aussi une participation régulière à des projets multiculturels variés. Grâce à ses nombreuses tournées à l'étranger, l'orchestre a acquis une renommée internationale et est maintenant considéré comme l'un des meilleurs orchestres de chambre du Nord. Ses nombreux disques BIS comptent une série renommée d'œuvres de Saint-Saëns ainsi que de la musique de Schoenberg, Chostakovitch, Rautavaara, Sallinen et Kalevi Aho.

Pour plus d'information, veuillez visiter www.tapiolasinfonietta.fi

Gábor Takács-Nagy a étudié le violon à l'Académie Franz Liszt à Budapest. De 1975 à 1992, il fut un membre fondateur et premier violon du célèbre Quatuor Takács. Très demandé comme professeur de musique de chambre, il donne régulièrement des cours de maître à diverses académies internationales. Gábor Takács-Nagy s'est tourné vers la direction en 2001 et depuis 2007, il est directeur musical de l'Orchestre de chambre du festival de Verbier. Il devint directeur musical de la Camerata de Manchester en 2011 et la saison 2012–13 le voit principal chef invité de l'Orchestre du festival de Budapest.

ALSO WITH STEVEN ISSERLIS ON BIS:



REVISIONS

Arrangements for cello and orchestra made especially for Steven Isserlis

CLAUDE DEBUSSY: SUITE POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE, arr. Sally Beamish

MAURICE RAVEL: DEUX MÉLODIES HÉBRAÏQUES, arr. Richard Tognetti

SERGEI PROKOFIEV: CONCERTINO FOR VIOLONCELLO AND ORCHESTRA, ed. & orch. Vladimir Blok

ERNEST BLOCH: FROM JEWISH LIFE, arr. Christopher Palmer

with the TAPIOLA SINFONIETTA conducted by GÁBOR TAKÁCS-NAGY

BIS-1782 SACD

'Playing that is peerless in its heartfelt sincerity.' *BBC Music Magazine*

'If you like your music atmospheric, emotionally charged and passionate, then this is a disc to be treasured.' *MusicWeb International*

„Immer wieder gelingen zauberhafte Momente, in denen sprechend gesungen oder singend rezitiert wird ...“ *klassik-heute.de*

„Der großartige Steven Isserlis bezaubert mit einer Fülle herrlicher Arrangements ...“ *klassik.com*

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.

BIS Records gratefully acknowledges the support of the New England Conservatory in Boston to this recording project.

RECORDING DATA

Bloch, Bridge:

Recording: January 2012 at the Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, Germany
Producer: Jens Braun
Sound engineer: Stephan Reh
Equipment: DPA and Neumann microphones; Lake People microphone preamplifier RME high resolution A/D converter ADI-8 DS; Tascam DC3200 digital mixer; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; AKG 702 headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit

Hough:

Recording: November 2009 at the Tapiola Concert Hall, Finland
Producer: Jens Braun

Equipment: Sound engineer: Marion Schwebel
Neumann microphones; Stage Tec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper (Bridge, Bloch); Michaela Wiesbeck (Hough)
Mixing: Jens Braun

Executive producers: Robert Suff (BIS), Rainer Pöllmann (Deutschlandradio)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Steven Isserlis 2012

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chéné (French)

Front cover photograph: British soldiers silhouetted along a ridge during the World War I Battle of Mons (August 1914),
from the archives of LIFE magazine

Back cover photograph of Steven Isserlis: © Graham Topping

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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-1992 SACD

© & © 2012, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga [tracks 1–2]

© 2011 & © 2012, BIS Records AB, Åkersberga [track 3]



BIS-1992

Steven Isserlis

ein Ensemble der

Deutschlandradio Kultur

Eine Co-Produktion mit Deutschlandradio Kultur

