

**CHANDOS** 2 FOR 1

# RAPHAEL WALLFISCH

BRITISH  
CELLO CONCERTOS



BAX  
BLISS  
MOERAN  
FINZI

Raphael Wallfisch



© Benjamin Ealovega Photography

# British Cello Concertos

COMPACT DISC ONE

## Gerald Finzi (1901–1956)

<b>Cello Concerto, Op. 40</b> (1951–55)*		39:10
in A minor • in a-Moll • en la mineur		
<input type="checkbox"/> 1	I Allegro moderato	15:52
<input type="checkbox"/> 2	II Andante quieto	13:35
<input type="checkbox"/> 3	III Rondo. Adagio – Allegro giocoso	9:36

## Sir Arnold Bax (1883–1953)

<b>Cello Concerto</b> (1932)†		33:50
<input type="checkbox"/> 4	I Allegro moderato	14:19
<input type="checkbox"/> 5	II Nocturne. Lento – Andante con moto	10:31
<input type="checkbox"/> 6	III Molto vivace	8:52
TT 73:10		

COMPACT DISC TWO

**Sir Arthur Bliss** (1891–1975)

**Cello Concerto, F 107** (1970)<sup>‡</sup>

<b>[1]</b>	I Allegro deciso	26:35
<b>[2]</b>	II Larghetto	12:08
<b>[3]</b>	III Allegro	7:47

6:32

**Sir Charles Villiers Stanford** (1852–1924)

**Irish Rhapsody No. 3, Op. 137** (1913)<sup>§</sup>

in D major • in D-Dur • en ré majeur

for Cello and Orchestra

Andante – Più lento – Allegro vivace – Poco meno mosso

14:07

**Ernest John Moeran** (1894–1950)

**Cello Concerto** (1944–45)¶

**28:40**

[5]	I	Moderato	11:12
[6]	II	Adagio –	7:22
[7]	III	Allegretto deciso, alla marcia	10:01
TT 69:42			

Raphael Wallfisch cello

Royal Liverpool Philharmonic Orchestra\*

Malcolm Stewart leader

London Philharmonic Orchestra†

David Nolan leader

Ulster Orchestra‡§

Felix Kok‡ · Paul Willey§ leaders

Bournemouth Sinfonietta||

Vernon Handley\*\*§

Bryden Thomson†

Norman Del Mar||

## Raphael Wallfisch

### Plays British Cello Concertos

#### Finzi: Cello Concerto, Op. 40

Gerald Finzi (1901–1956) completed his Cello Concerto for the Cheltenham Festival of 1955. He had long had a cello concerto in mind, and some of it already composed, when Barbirolli asked him for a major work; so the first performance was given by Christopher Bunting and the Hallé under Barbirolli on 19 July 1955.

Those who know Finzi only from his more lyrical songs – perhaps, too, even from the Clarinet Concerto – may be surprised at the breadth and power of this work. But songs such as 'Channel Firing' – in effect a seven-minute symphonic poem – and 'He abjures love' indicate a wider range, and the Grand Fantasia and Toccata for piano and orchestra of 1953 (though the Fantasia dates from 1928) is a highly original concerto with a curious twisted strength.

So the turbulence of the Cello Concerto's first movement is not unaccountable, even without bearing in mind that Finzi, only in his fifties, knew that his years were numbered. It is in traditional, though rhapsodic, sonata form. It starts with three brusque chords, tearing at one another in contrary motion,

which slice impatiently into the main theme. This, in A minor, at once reaches out to a major sixth, so swinging the harmony round in its second bar to a major chord; with this reaching out, and the fierce trills, scotch-snap rhythms, and up-thrusting shape, the theme sets up a restless energy. The second subject is a gentler *cantabile*, but the movement ends stormily, gathered into a cadenza, and then despatched with four great hammer blows.

The slow movement opens in a mood of shy rapture, the song-like melody beautifully unwinding in diatonic security over a persistent tread. But the *quieto* of the direction allows for some strong climaxes and the whole movement is shot through with the melancholy grandeur that informs Finzi's *Intimations of immortality*.

The Rondo tune is eerily foreshadowed by the cello in *pizzicato* octaves. Most of the movement is dance-like, though there is a trace of unease in its good cheer; there are a couple of references back to the first movement. When it sounds to be working to a cadenza, the music surprisingly clears into C major, the Rondo theme augmented,

chorale-like, on brass – then ends on A with a flick and a scamper.

© Diana McVeagh

#### Bax: Cello Concerto

In the early 1930s the British composer Arnold Bax (1883 – 1953) was at the peak of his reputation, and was widely regarded in the UK as one of the leading composers of the day. His Third and Second Symphonies (in that order) were first heard in London in the spring of 1930, the Fourth in December 1932, and the Fifth in January 1934. Most of the other significant British symphonies of the 1930s were yet to appear. Walton's Symphony in B flat minor arrived in December 1934, without its last movement, and was not heard complete for almost another year. Vaughan Williams's Fourth Symphony erupted on a startled world in April 1935, so when Bax's new Cello Concerto appeared on 5 March 1934 it was the work of a major figure.

Bax had not previously attempted a conventional concerto, though he had produced a number of concertante works, all of them memorable. The earliest was also the most substantial, his *Symphonic Variations* for piano and orchestra, the massive piano part of which probably closely reflects Bax's own pianism. It was quickly followed

by a Viola Concerto, the title changed after completion of the first movement to *Phantasy for Viola and Orchestra*, a modest and delightful score in which Bax made his only acknowledged quotation of an Irish folksong. Later came the extended *Winter Legends* for piano and orchestra, almost an orchestral symphony with concertante solo piano, written, like most of Bax's piano works, for the pianist Harriet Cohen. It was premiered in London in February 1932 and followed by the much shorter *Saga Fragment* which Bax had scored from his one-movement Piano Quartet and which Miss Cohen introduced in London in October 1933.

In the autumn of 1931 Harriet Cohen undertook an extended tour, accompanying the Spanish cellist Gaspar Cassadó, and, ever anxious to promote Bax and his music, she introduced the idea that Cassadó might ask Bax for a concerto. Cassadó was in fact a composer as well as a cellist, perhaps best known for his orchestration of Schubert's 'Arpeggione' Sonata (as 'Concerto in A minor'). His own Cello Concerto in D minor, *Rapsodia catalana*, had been completed only a few years previously.

One cellist remarked of Bax's long and complex Cello Sonata of 1923 that 'it is like a journey', and many commentators have remarked how the form of the symphonic

works of Bax's middle period appears to be dictated by considerations other than purely musical ones. The Cello Concerto is no exception, apart from the fact that its effect is achieved with a smaller orchestra than that for which Bax customarily wrote: only two trumpets (the second not appearing at all in the first movement), no trombones or tuba, and no percussion other than timpani. Often Bax needs no more than chamber music textures, and these make the perfect accompaniment for the cello soloist.

There are some remarkably delicate moments. For example, the closing bars of the first movement place the solo cello against strings and then wind nonet, just two chords touched in by the horns at the end. At the beginning of the lovely Nocturne only six winds and harp are playing, and at several places in this movement only four or five winds. The strings play frequently *divisi*, and only Bax would have thought of accompanying the first appearance of his second subject tune in the Nocturne with three solo double-basses. Just once in the Nocturne the solo cellist duets with a solo viola, but Bax requires a rather longer duet in the finale, in which the tune of the middle section is delivered in thirds – in many performances the viola is inaudible, and the effect is quite different if both instruments can be heard.

Even more so in the last movement than elsewhere, frequently only six, five, or fewer instruments are playing with the cello.

The Cello Concerto has not been ranked very highly among Bax's mature works, but it is clear that it is one of those scores that are heavily dependent on a well-balanced and sympathetic performance for their success. Cassadó, its dedicatee, quickly lost interest in it, and for the first ten or fifteen years it was championed by Beatrice Harrison who played it with considerable success. Now in Raphael Wallfisch it has found a most persuasive champion.

© Lewis Foreman

#### **Bliss: Cello Concerto, F 107**

A principal influence on the art of Sir Arthur Bliss (1891–1975) is reflected in the work recorded here: the inspiration of a great musician. Mstislav Rostropovich provided the stimulus for the Cello Concerto.

It belongs to a late harvest of works that Bliss wrote during the last decade of his life; he summed up its character succinctly:

There are no problems for the listener –  
only for the soloist!

Undoubtedly its virtuoso solo part reflects that it had been requested by Rostropovich, to whom it is dedicated 'with admiration and

gratitude'. Rostropovich's suggestion allowed Bliss to fulfil a long-standing desire:

I have always wanted to write some music for solo cello and orchestra; ever since as a young man I played through the classic repertoire for the instrument with my cellist brother, Howard.

When the Cello Concerto was given its premiere at the 1970 Aldeburgh Festival by the dedicatee, with the English Chamber Orchestra conducted by Benjamin Britten, it was designated 'Concertino', as Bliss felt that he had written a predominantly 'light-hearted work'. However, Britten pronounced it a major work and begged the composer to alter the title to 'Concerto', to which Bliss agreed. It is scored for a classical orchestra, with the addition of harp and celesta.

The principal idea of the first movement, played by the soloist at the opening, is a robust theme characterised by wide, leaping intervals. It is ripe for expansion into a variety of guises in this predominantly vigorous movement. Also significant is the tiny descending four-note pattern heard on woodwind in the opening two bars. An expansive cadenza prefacing the main climax of the movement, which ends reflectively with these two ideas combined.

With its frequent rocking triplet rhythms, the slow movement has the character of a

wistful lullaby. It is a series of ruminations growing from the soloist's theme, which contains elements related to both the main ideas of the previous movement. The gentle climax, exquisitely scored for brass, harp, and celesta, is a magical piece of invention, like sunlight bursting from cloud.

A rhythmic figure on timpani heralds the high-spirited finale, the soloist's athletic main theme in 6/8 time. Throughout, there is little respite for the soloist, who dominates a sequence of moods and a variety of swiftly changing time signatures. A *Sostenuto* passage brings contrast with an extended lyrical melody, tinged with both sadness and nobility, which is followed by a section of tenser music bringing the only dissonant climax in the work. The movement, and whole concerto, culminates with the return of the soloist's first-movement theme blazoned out by the orchestra, before a *Vivo* quick-dash coda to the end.

© Andrew Burn

#### **Stanford: Irish Rhapsody No. 3, Op. 137**

It is easy to forget how long a career Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924) enjoyed as a composer, starting in the 1870s and continuing until five years after the end of the First World War. Over this time the

climate for British composers, and the stylistic idioms in which they wrote, showed a greater development than over almost any similar period, many of the reforms being instituted by Stanford himself. His last works were written in a dramatically different musical world to that which saw his first successes. When young, he was among the leading British musicians of his day, and as a performer in the 1880s and 1890s he was the pioneer of the latest works by Brahms, Dvořák, and others. The same applies to his teaching, for the impact of the forward-looking, vigorous young Stanford in the 1880s must have been very different to that felt by his students after the War, when he was a venerable figure from an earlier age, though still a much loved one.

A protestant Dubliner, Stanford used Irish folksong material in many of his works, and published five collections of Irish tunes, starting with *Songs of Old Ireland* in 1882, dedicated, significantly, to Johannes Brahms. His Irish orchestral works start with the *Irish Symphony* in 1887, but most of his music in this vein appeared after the turn of the century, including the Irish Rhapsodies, the *Four Irish Dances* of 1903, and the *Irish Concertino* for violin, cello, and orchestra of 1919.

Stanford composed six Irish Rhapsodies for orchestra. Two of them require soloists,

the work recorded here and the Sixth (with solo violin). They are all works of the twentieth century, and after the very considerable success of the first in 1902, Stanford immediately produced a Second, which was first performed the following year. Then Irish Rhapsodies were forgotten for ten years until, during 1913, he produced two more, the present score, dated 18 June, and the well-known Fourth, his own favourite (subtitled *The Fisherman of Loch Neagh and what he saw*), which was completed on 10 November. Then there was another gap until the events of the First World War prompted him to write a Fifth, dedicated

to the Irish Guards (officers and men) and to  
the memory of their first Colonel-in-Chief, the  
late Lord Roberts,  
dated 18 March 1917. Finally, completed in  
September 1922, the Sixth Rhapsody was  
not only his last rhapsody but also his last  
orchestral work. Of the rhapsodies, Nos 1  
and 4 have been quite frequently performed,  
Nos 5 and 6 have been heard occasionally,  
and when it was new, the Second was given  
a good number of performances, though it  
was quickly forgotten. But the Third remained  
completely unknown. While it may have had a  
private performance when it was first written,  
in Raphael Wallfisch it has found its first  
champion.

The Third Irish Rhapsody falls into two sections: the extended first part is more than two thirds of the work's total duration, and features as its main theme 'The Fairy Queen', one of the 200 or so airs ascribed to the Irish harper and composer Turlough Carolan (1670 – 1738). The song is in three sections, and all three are used by Stanford, giving him a variety of motifs to work with. Stanford probably took the tune from *A General Collection of the Ancient Irish Music* by Edward Bunting, published in 1796.

The second theme, in 3 / 4 time, opens with the first two bars of the folk tune 'The Munster Cloak' before going its own way. Eventually the rhythm changes to 6 / 8, marking the start of the second section of the rhapsody, and the inevitable Irish dance follows, a vigorous double-jig from Munster, called 'The Black Rogue' – a jig, Stanford notes in his edition of *The Complete Collection of Irish Music as noted by George Petrie*, formed on the air 'Brigid of the fair hair'. There is a brief slower section, before, with a passing reference to one of the themes of the first part, the jig returns for a rowdy close.

© Lewis Foreman

I am grateful to Professor Aloys Fleischmann for assistance with the identification of the Irish tunes in Stanford's Third Rhapsody.

#### Moeran: Cello Concerto

Ernest John Moeran (1894 – 1950) is one of the most interesting of the British composers who worked in the second quarter of the twentieth century. His unique appeal stems from his dual ancestry – his mother being English and his father Irish – and this fusion of cultures is immediately heard in his music which benefits enormously from the mixed heredity.

Moeran was slow in developing and meticulous in his approach to composition, which accounts for his relatively small output, a fact which must place him as a major / minor composer, his most ambitious works being a fine Symphony, a Sinfonietta, and Concertos for Violin and for Cello.

With the exception of a Serenade for orchestra, the Cello Concerto was his last big work and was written for Miss Peers Coetmore who would become his wife within two years of its inception.

In 1943 Moeran wrote to Miss Coetmore:

Now please write and tell me you would like  
me to write a Concerto specially for you,  
and I give you my promise that I will put  
my whole heart into it. I will be able to go  
one better than I did in the Violin Concerto;  
only give me your blessing on the project,  
and then I will be able to walk the Kerry  
mountains with a real happy object in view.

In 1944 he wrote:

...but with me the process of working it out bar by bar is so terribly slow - as it was with my Symphony, because I am putting into it the best of which I am at the present capable. It is usually what sounds ultimately the most spontaneous that actually is the most laboured in the making.

It was in 1943 that I formed a friendship with Moeran that was to last until his death in 1950, and he stayed for long periods at our house in Buckinghamshire, where part of his Serenade for orchestra was written.

With the exception of Miss Coetmore, I was lucky enough to be the first person to hear the Concerto. I was staying with the composer in Kington, Herefordshire, in 1945, where he asked me to 'time' the work while he played and hummed through it at his piano. When we came to the beautiful slow movement he said confidentially, 'Influenced by Beethoven'. This was an unsolved puzzle to me until many years later I discovered quite by accident what he had meant. I happened to be playing Beethoven's symphonies arranged for two hands at the piano, and when I reached the opening bars of the lovely slow movement of the Ninth the coin dropped, for I saw at once the similarity, of feeling and writing for the strings, with the opening bars of Moeran's slow movement. This

brief influence is only readily obvious in the piano reduction of both works; I should dearly have liked to discuss the matter with Moeran, but by then he was dead.

The premiere performance of the Concerto took place on 25 November 1945 at the Capitol Theatre, Dublin, where Miss Coetmore and the work itself received great acclaim. On 10 April 1946 I was present at The People's Palace, London, to hear Miss Coetmore give the second performance of the Concerto, which again met with the audience's approval.

It is a complete mystery as to why this splendid Concerto has not been gratefully seized upon by today's cellists, whose repertoire is not extensive anyway. The work is in conventional sonata form and is one continuous paean for the cello, which is allowed to sing through the expert orchestration from start to finish, and is the final expression of all that Moeran had strived to say throughout his life. It is to be hoped that the authentic performance on this record will stimulate interest in this fine Concerto.

© Lionel Hill

Raphael Wallfisch was born in London into a family of distinguished musicians, his mother the cellist Anita Lasker-Wallfisch, his father the pianist Peter Wallfisch. At

an early age, he was greatly inspired by hearing Zara Nelsova play and, guided by a succession of fine teachers, including Amaryllis Fleming, Amadeo Baldovino, and Derek Simpson, he came to the realisation that the cello would be his life's work. While studying with the Russian cellist Gregor Piatigorsky at what is now the Thornton School of Music at the University of Southern California, he performed chamber music with Jascha Heifetz in informal recitals held at Piatigorsky's home. At the age of twenty-four he won the Gaspar Cassadó International Violoncello Competition in Florence.

Since then he has enjoyed a worldwide career, playing with such orchestras as the London Symphony Orchestra, London Philharmonic Orchestra, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, English Chamber Orchestra, Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Berliner Symphoniker, WDR Sinfonieorchester Köln, Los Angeles Philharmonic, Indianapolis Symphony Orchestra, Warsaw Philharmonic Orchestra, and Czech Philharmonic. He is regularly invited to play at the international festivals of Edinburgh, Aldeburgh, Spoleto, Prades, Oslo, and Schleswig-Holstein, as well as the BBC Proms, among others.

He has worked closely with such leading British composers as Sir Peter Maxwell Davies, Kenneth Leighton, Sir James MacMillan, John Metcalf, Paul Patterson, Robert Simpson, Robert Saxton, Roger Smalley, Giles Swayne, Sir John Tavener, and Adrian Williams. As *International Record Review* asserted: 'No British cellist has done more to advocate British composers than Raphael Wallfisch... [His] playing evinces that attention to detail, tonal finesse and understated conviction which has long made him an exponent of new and unfamiliar music.'

A passionate teacher, he gives master-classes all over the world, and holds professorships at the Konservatorium Winterthur near Zürich, Switzerland and the Royal Northern College of Music in Manchester. He is one of the most recorded classical artists in the world, having amassed a discography of more than seventy discs. These include recordings of concertante works by Dohnányi, Respighi, Barber, Hindemith, and Martinů, as well as Strauss, Dvořák, Kabalevsky, Khachaturian, and a wide range of British composers.

He is a founding member of the Trio Shaham Erez Wallfisch and for over thirty years has recorded and performed extensively with the acclaimed pianist

John York, his duo partner. Raphael Wallfisch plays the 'Sheremetev' cello made by Jean-Baptiste Vuillaume in 1865

and a cello made by Gennaro Gagliano in 1760. [www.rafaelwallfisch.com/](http://www.rafaelwallfisch.com/) [www.trioshahamerezwallfisch.com](http://www.trioshahamerezwallfisch.com)



## Raphael Wallfisch spielt britische Cellokonzerte

### Finzi: Cellokonzert op. 40

Gerald Finzi (1901 – 1956) vollendete das Cellokonzert für das Cheltenham Festival von 1955. Lange schon hatte er sich mit dem Gedanken an ein Cellokonzert getragen, es auch schon teilweise in Angriff genommen, als Barbirolli ihn um eine bedeutsame Komposition bat; so gab am 19. Juli 1955 Christopher Bunting mit dem Hallé Orchestra unter der Leitung Barbirollis die Uraufführung.

Wem Finzi durch dessen eher lyrische Lieder, vielleicht auch das Klarinettenkonzert ein Begriff ist, der mag vom Panorama und der Kraft dieses Werkes überrascht sein. Aber Lieder wie "Channel Firing" (effektiv ein siebenminütiges sinfonisches Gedicht) und "He abjures love" lassen größere Maßstäbe erkennen, und die Grand Fantasia und Toccata für Klavier und Orchester aus dem Jahr 1953 (wobei die Fantasia bereits 1928 entstand) ist ein höchst originelles Konzert von eigentlich gewundener Stärke.

Die im Kopfsatz des Cellokonzerts herrschende Turbulenz kommt also nicht von ungefähr, selbst wenn man außer Acht läßt, daß Finzi, gerade erst Anfang fünfzig, bereits wußte, daß seine Tage gezählt waren.

Von der Form her handelt es sich um einen traditionellen, wenn auch rhapsodischen Sonatenhauptsatz. Zum Auftakt erklingen drei brüské Akkorde, die gegenläufig aneinander reißen und ungeduldig in das Hauptthema gleiten. Dieses in a-Moll stehende Thema greift sogleich nach einer Dur-Sexte, sodaß die Harmonie bereits im zweiten Takt in einen Dur-Akkord mündet; mit diesem Ausholen, den heftigen Trillern, den übereiligen Rhythmen und der aufwärts drängenden Form entfaltet das Thema rastlose Energie. Das zweite Thema ist ein sanfteres Cantabile, aber der Satz endet stürmisch, zu einer Kadenz gerafft und dann mit vier schweren Hammerschlägen verabschiedet.

Der langsame Satz stimmt in schüchterner Verzückung an, während die liedhafte Melodie wunderschön in diatonischer Sicherheit mit beständigem Schritt abläuft. Aber das *quieto* der Richtung gestattet einige große Höhepunkte, und der ganze Satz ist von jener melancholischen Erhabenheit durchdrungen, die auch Finzis *Intimations of Immortality* erfüllt.

Umheimlich kündigt das Cello in Pizzicato-Oktaven das Rondo-Thema an.

Über weite Strecken ähnelt der Satz einem Tanz, obwohl man in der guten Laune eine Spur von Unbehagen empfindet; an ein paar Stellen hört man einen Verweis auf den ersten Satz. Dann klingt es so, als ob allmählich die Kadenz bevorstünde, doch klärt sich die Musik überraschend nach C-Dur auf, wobei das Rondo choralfertig vom Blech verlängert wird, bevor es kurz davonsprengend in A-Dur endet.

© Diana McVeagh  
Übersetzung: Christian Andresen

**Bax: Konzert für Violoncello**  
In den frühen 1930er Jahren befand sich der britische Komponist Arnold Bax auf der Höhe seines Ruhmes und galt in seinem Heimatland weithin als einer der führenden Komponisten der Zeit. Seine Dritte und Zweite Sinfonie (in dieser Reihenfolge) wurden in London im Frühjahr 1930 uraufgeführt, die Vierte im Dezember 1932 und die Fünfte im Januar 1934. Die meisten der übrigen bedeutenden britischen Sinfonien der 1930er Jahre sollten erst später entstehen. Im Dezember 1934 erschien Waltons Sinfonie in b-Moll, noch ohne den letzten Satz, und es sollte fast ein ganzes Jahr vergehen, bevor das vollständige Werk aufgeführt wurde. Vaughan Williams' Vierte Sinfonie brach im April 1935 über die überraschte Welt herein;

als am 5. März 1934 Bax' neues Cellokonzert erschien, galt es mithin als das Werk eines wichtigen Protagonisten der zeitgenössischen Musikszene.

Bax hatte sich bis dahin noch nicht an einem konventionellen Konzert versucht, allerdings hatte er eine Reihe von konzertierenden Werken geschaffen, die sämtlich erinnerungswürdig sind. Das erste war auch das umfangreichste, seine *Sinfonischen Variationen* für Klavier und Orchester, deren wuchtiger Klavierpart wahrscheinlich genau Bax' virtuose Fähigkeiten spiegelt. Schon bald folgte ein Konzert für Bratsche, dessen Titel Bax nach Vollendung des ersten Satzes zu *Fantasia für Viola und Orchester* umwandelte – ein anspruchsloses, doch reizvolles Werk, das Bax' einziges von ihm bestätigte Zitat eines irischen Folksongs enthält. Später kamen die ausgedehnten *Winter Legends* für Klavier und Orchester, bei denen es sich fast um eine Orchestersinfonie mit konzertantem Soloklavier handelt, die Bax wie die meisten seiner Klavierwerke für die Pianistin Harriet Cohen schrieb. Die Uraufführung fand im Februar 1932 in London statt, gefolgt von dem wesentlich kürzeren *Saga Fragment*, das Bax aus seinem einsätzigen Klavierquartett extrahiert hatte und das Harriet Cohen im Oktober 1933 in London präsentierte.

Im Herbst 1931 begleitete Harriet Cohen den spanischen Cellisten Gaspar Cassadó auf eine ausgedehnte Tournee, und da sie immer darum bemüht war, Bax und seine Musik zu fördern, regte sie Cassadó an, den Komponisten um ein Konzert zu bitten. Cassadó war nicht nur Cellist, sondern selbst auch Komponist; am bekanntesten ist wohl seine Orchestrierung von Schuberts "Arpeggione"-Sonate (als "Konzert in a-Moll"). Sein eigenes Cellokonzert in d-Moll, *Rapsodia catalana*, hatte er nur wenige Jahre zuvor vollendet.

Zu Bax' ausgedehnter und komplexer Cellosonate von 1923 bemerkte ein Cellist einmal, sie sei "wie eine Reise", und zahlreichen Kritikern ist aufgefallen, wie die Form der sinfonischen Werke aus Bax' mittlerer Schaffensphase von anderen als nur rein musikalischen Überlegungen bestimmt zu sein scheint. Das Cellokonzert bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme, abgesehen von dem Umstand, dass seine Wirkung mit einem kleineren Orchester erzielt wird, als Bax üblicherweise verwendete – nur zwei Trompeten (von denen die zweite im ersten Satz gar nicht eingesetzt wird), keine Posaunen oder Tuba und im Schlagzeug lediglich Pauken. Häufig benötigte Bax nicht mehr als kammermusikalische Besetzungen, und diese bilden für den Cello-Solisten die perfekte Begleitung.

Das Werk enthält einige bemerkenswert feinsinnige Passagen. So wird zum Beispiel in den Schlusstakten des ersten Satzes das Solocello gegen Streicher und dann Bläsernnett gesetzt, während die Hörner lediglich am Ende zwei Akkorde beisteuern. Zu Beginn der lieblichen Nocturne spielen lediglich sechs Bläser und Harfe, und an verschiedenen Stellen in diesem Satz sind sogar nur vier oder fünf Bläser zu hören. Die Streicher spielen häufig *divisi* und nur Bax konnte es einfallen, das erste Erscheinen des zweiten Themas in der Nocturne von drei solistischen Kontrabässen begleiten zu lassen. Nur an einer Stelle in der Nocturne spielt das Solo-Cello im Duo mit einer solistischen Bratsche, allerdings verlangt Bax ein wesentlich längeres Duo im Finale, in dem die Melodie des mittleren Abschnitts in Terzen präsentiert wird; in vielen Aufführungen ist die Bratsche allerdings nicht wahrnehmbar, dabei ist die Wirkung ganz anders, wenn beide Instrumente zu hören sind. Vor allem im letzten Satz spielen häufig nur sechs, fünf oder noch weniger Instrumente mit dem Cello gemeinsam.

Das Cello spielte in Bax' reifen Kompositionen bisher keine besonders große Rolle; hier handelt es sich jedoch offensichtlich um eines jener Werke, deren Erfolg wesentlich von einer ausbalancierten und einfühlsamen

Ausführung des Parts abhängt. Cassadó, der Widmungsträger der Komposition, verlor rasch das Interesse an dem Werk und es wurde in den ersten zehn oder fünfzehn Jahren von Beatrice Harrison favorisiert, die es mit beachtlichem Erfolg spielte. Nun hat es mit Raphael Wallfisch einen äußerst überzeugenden Befürworter gefunden.

© Lewis Foreman  
Übersetzung: Stephanie Wollny

#### Bliss: Cellokonzert F 107

Das Werk auf der vorliegenden Schallplatte reflektiert einen der Haupteinflüsse in die Kunst von Sir Arthur Bliss (1891–1975): die Inspiration durch einen großen Musiker. Mstislaw Rostropowitsch gab die Anregung zum Cellokonzert.

Es gehört einem späten Ertrag von Werken an, die Bliss in seinem letzten Lebensjahrzehnt schrieb, und der Komponist faßt seinen Charakter treffend zusammen:

Der Hörer hat keine Probleme – nur der Solist!

Sein virtuoser Solopart reflektiert zweifellos die Tatsache, daß Rostropowitsch um das Werk gebeten hatte, dem es "mit Bewunderung und Dankbarkeit" gewidmet ist. Durch Rostropowitschs Bitte konnte Bliss sich einen langgehegten Wunsch erfüllen:

Ich wollte schon immer Musik für Solocello und Orchester schreiben – seit ich als junger Mann das klassische Repertoire für das Instrument mit meinem cellospielenden Bruder Howard durchspielte.

Als das Cellokonzert 1970 beim Aldeburgh Festival von seinem Widmungsträger und dem English Chamber Orchestra unter Benjamin Britten uraufgeführt wurde, trug es den Titel "Concertino", denn Bliss war der Ansicht, er habe ein im großen und ganzen "leichteres Werk" geschrieben. Britten jedoch erklärte, daß es ein bedeutendes Werk sei und bat den Komponisten inständig, den Titel in "Konzert" umzuändern; Bliss stimmte zu. Es ist mit klassischem Orchester mit zusätzlicher Harfe und Celesta besetzt.

Der Hauptgedanke des ersten Satzes, mit dem der Solist das Werk eröffnet, ist ein robustes Thema, das durch weite Intervallsprünge charakterisiert ist. Es bietet sich im Verlauf dieses vorwiegend energischen Satzes auf vielfältige Weise zur Erweiterung an. Ebenfalls bedeutend ist das winzige Vierton-Motiv, das in den beiden Anfangstakten in den Holzbläsern zu hören ist. Eine ausgedehnte Solokadenz steht dem eigentlichen Höhepunkt des Satzes voran, der mit einer Kombination dieser beiden Gedanken nachdenklich schließt.

Der langsame Satz mit seinen häufigen, wiegenden Triolenrhythmen besitzt den Charakter eines schwermütigen Wiegenliedes. Er grübelt über das Thema des Solisten nach, das Elemente enthält, die mit den beiden Hauptgedanken des vorangegangenen Satzes verwandt sind. Der sanfte Höhepunkt, exquisit für Blech, Harfe und Celesta gesetzt, ist magisch erfunden und hat eine ähnliche Wirkung wie die Sonne, wenn sie plötzlich durch die Wolken bricht.

Eine rhythmische Figur der Pauken kündigt das temperamentvolle Finale mit dem athletischen Hauptthema des Solisten im 6/8-Takt an. Dem Solisten wird durchweg kaum eine Ruhepause gegönnt, und er dominiert den Wechsel der Stimmungen in einer Reihe schnell wechselnder Taktarten. Eine *Sostenuto*-Passage bietet einen Kontrast zu einer ausgedehnten lyrischen Melodie, die von Traurigkeit und Adel angehaucht ist. Ihr folgt ein Abschnitt mit Musik von größerer Spannung, die den einzigen dissonanten Höhepunkt des Werkes bringt. Der Satz, und mit ihm das ganze Konzert, gipfelt in der Wiederkehr des Solothemas aus dem ersten Satz, das sich vor dem Spurt der Koda (*Vivo*) über das ganze Orchester ausbreitet.

© Andrew Burn

Übersetzung: Renate Maria Wendel

#### Stanford: Irische Rhapsodie Nr. 3 op. 137

Man kann leicht vergessen, welch langer Laufbahn als Komponist sich Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924) erfreute; sie begann in den 1870er Jahren und dauerte bis fünf Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges. Über diesen Zeitraum erfuhr das Klima für britische Komponisten und der Stil, in dem sie schrieben, eine größere Entwicklung als in nahezu jeder vergleichbaren Periode, und viele der Reformen wurden von Stanford selbst in die Wege geleitet. Stanfords letzte Werke entstanden in einer drastisch veränderten musikalischen Welt im Vergleich zu der, in der er seine ersten Erfolge erlebte. In seinen jungen Jahren gehörte er zu den führenden britischen Musikern seiner Zeit, und als Interpret war er in den 1880er und 1890er Jahren ein Pionier für die neuesten Werke von Brahms, Dvořák und anderen. Gleichermaßen gilt für sein Lehren, denn der vorwärtsgerichtete, energische junge Stanford der 1880er Jahre muß ganz anders gewesen sein, als der, den seine Studenten nach dem Kriege erlebten, als er eine altehrwürdige Gestalt aus einer früheren Zeit war, wenn auch noch immer vielgeliebt.

Stanford, ein Protestant aus Dublin, verwendet in vielen seiner Werke Material aus der irischen Volksmusik und

publizierte fünf Sammlungen von irischen Weisen, beginnend 1882 mit *Songs of Old Ireland* (Gesänge aus Altirland), die bezeichnenderweise Johannes Brahms gewidmet sind. Stanfords irische Orchesterwerke beginnen mit der *Irischen Sinfonie* 1887, aber die meisten seiner Werke dieser Art stammen aus den Jahren nach der Jahrhundertwende, einschließlich der Irischen Rhapsodien, den *Vier irischen Tänzen* von 1903 und dem *Irischen Concertino* für Violine, Cello und Orchester von 1919.

Stanford komponierte sechs irische Rhapsodien für Orchester. Zwei davon verwendeten Solisten: das hier eingespielte Werk und Nr. 6 (mit Solo-Violine). Alle sechs entstanden im zwanzigsten Jahrhundert, und nach dem sehr beachtlichen Erfolg der Ersten Rhapsodie 1902 fertigte Stanford sofort eine Zweite an, die im folgenden Jahr uraufgeführt wurde. Die Irischen Rhapsodien wurden dann zehn Jahre lang vergessen, bis er 1913 zwei weitere schrieb – die Partitur der hier vorliegenden, die mit dem 18. Juni datiert ist, und die wohlbekannte Vierte (mit dem Untertitel *Der Fischer von Loch Neagh und was er sah*), die er selbst bevorzugte, und die am 10. November fertiggestellt wurde. Dann gab es wieder eine Lücke, bevor die Ereignisse des Ersten Weltkriegs ihn dazu anregte, eine Fünfte zu schreiben, die

dem Irischen Garderegiment (Offizieren und Mannschaft) und dem Andenken seines ersten Obersten, Lord Roberts

gewidmet ist und das Datum 18. März 1917 trägt. Die Sechste Rhapsodie schließlich, im September 1922 vollendet, war nicht nur seine letzte Rhapsodie, sondern auch sein letztes Werk für Orchester. Die Erste und Vierte Rhapsodie werden relativ häufig aufgeführt, Nr. 5 und 6 sind gelegentlich zu hören, und Nr. 2 erlebte eine Anzahl von Aufführungen, als sie neu war, wurde aber bald vergessen. Die Dritte jedoch blieb völlig unbekannt. Sie mag wohl eine Privataufführung bekommen haben, als sie geschrieben wurde, aber in Raphael Wallfisch fand sie ihren ersten Verfechter.

Die Dritte Irische Rhapsodie gliedert sich in zwei Teile: Der ausgedehnte erste Teil nimmt zwei Drittel des Werks in Anspruch und stellt als sein Hauptthema "The Fairy Queen" (Die Elfenkönigin), eine der etwa 200 dem irischen Harfenisten und Komponisten Turlough Carolan (1670 – 1738) zugeschriebenen Weisen, vor. Das Lied ist dreiteilig; Stanford verwendet alle drei Abschnitte und erhält dadurch verschiedene Motive, mit denen er arbeiten kann. Er entnahm die Melodie wahrscheinlich der Sammlung *A General Collection of the Ancient Irish Music* (Eine allgemeine Sammlung der Antiken Irischen Musik) von Edward Bunting, die 1796 erschien.

Das zweite Thema, im 3 / 4-Takt, beginnt mit den ersten beiden Takten des Volkslieds "The Munster Cloak" (Der Munstrer Mantel), bevor es seinen eigenen Weg geht. Der Takt wechselt schließlich zu 6 / 8 und markiert damit den Anfang des zweiten Teils der Rhapsodie; es folgt der unvermeidliche irische Tanz, eine lebhafte Doppel-Jig aus der irischen Stadt Munster mit dem Titel "The Black Rogue" (Der schwarze Schurke), eine Jig, die wie es Stanford in seiner Ausgabe der *Complete Collection of Irish Music as noted by George Petrie* (Komplette Sammlung irischer Musik wie von George Petrie notiert) bemerkt, auf der Melodie "Brigid of the fair hair" (Brigid mit dem blonden Haar) basiert. Es gibt einen kurzen langsameren Abschnitt, bevor die Jig mit einer flüchtigen Andeutung an eines der Themen aus dem ersten Teil dem Werk einen lärmenden Abschluß bereitet.

© Lewis Foreman

Übersetzung: Renate Maria Wendel

Ich bedanke mich bei Professor Aloys Fleischmann für seine Hilfe bei der Identifizierung der irischen Melodien in Stanfords Dritter Rhapsodie.

#### Moeran: Cellokonzert

Ernest John Moeran (1894 – 1950) war einer der interessantesten britischen Komponisten

aus dem zweiten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts. Der besondere Reiz seines Werkes liegt in der Verschmelzung zweier Kulturen: durch seine Mutter war er Engländer, vom Vater her Ire. In seiner Musik kommt dieses doppelte Erbe unmittelbar zum Ausdruck und bereichert sie enorm.

Moeran reifte nur langsam zum Komponisten heran und war besonders sorgfältig in seinem Schaffen. Daher ist sein Oeuvre nicht sehr umfangreich. Es macht ihn zwar zu einem bedeutenden, aber wenig bekannten Musiker. An größeren Werken hinterließ er eine schöne Sinfonie, eine Sinfonietta und je ein Konzert für Violine und Violoncello.

Abgesehen von einer Serenade für Orchester ist das Cellokonzert Moerans letzte größere Komposition. Er schrieb das Konzert für Peers Coetmore, die zwei Jahre nach dem Beginn der Arbeit daran seine Frau wurde. In einem aus dem Jahr 1943 stammenden Brief an Fräulein Coetmore ist zu lesen:

Nun schreibe mir bitte und sage mir, Du freust Dich, wenn ich ein Konzert ganz allein für Dich schreibe. Ich gebe Dir mein Versprechen, daß ich mein ganzes Herz hineinlegen werde. Es wird mir auch um einiges besser gelingen als das Violinkonzert. Gib mir nur Deinen Segen zu dem Projekt, dann werde ich mit einem

wirklich glücklichen Plan vor Augen in den  
Kerrybergen wandern.

**1944 schrieb Moeran:**

...aber bei mir ist der Arbeitsprozeß Takt um  
Takt so schrecklich langsam – so war es  
auch bei meiner Sinfonie, denn ich lege das  
Beste hinein, das ich zur Zeit geben kann.  
Gewöhnlich ist das, was besonders spontan  
klingt, in Wirklichkeit das mit der größten  
Mühe Geschaffene.

1943 schloß ich mit Moeran eine  
Freundschaft, die bis zu seinem Tod 1950 hielt.  
Lange blieb er immer wieder in unserem Haus  
in Buckinghamshire. Dort komponierte er auch  
Teile seiner Serenade für Orchester.

Nach Peers Coetmore war ich der Erste,  
der das Glück hatte, sein Cellokonzert zu  
hören. Als ich 1945 Gast bei ihm in Kington  
(Herefordshire) war, bat er mich, die genaue  
Dauer des Werks festzustellen. Er spielte  
es am Klavier durch und summte dazu vor  
sich hin. Bei dem wunderbaren langsamen  
Satz angelangt, sagte er vertraulich: "Von  
Beethoven beeinflußt." Diese Bemerkung  
blieb mir ein Rätsel bis ich Jahre später durch  
Zufall entdeckte, was er damit gemeint hatte.  
Ich spielte gerade Beethovens Sinfonien in  
einem Klavierarrangement. Als ich die ersten  
Takte des herrlichen langsamen Satzes der  
Neunten erreichte, fiel bei mir der Groschen.  
Sofort wurde mir klar, wie ähnlich diese Musik

mit ihrem Gefühl und Stil für die Streicher den  
Einleitungstakten in Moerans langsamem Satz  
ist. Die kurze Beeinflussung ist nur mit Hilfe  
einer auf Klavier reduzierten Version beider  
Werke wahrnehmbar. Gerne hätte ich mit  
Moeran darüber gesprochen, doch damals war  
er schon tot.

Die Premiere des Cellokonzerts fand am  
25. November 1945 im Capitol Theatre in Dublin  
statt. Peers Coetmore und das Werk wurden  
mit Beifall überschüttet. Am 10. April 1946 war  
ich im People's Palace (London) dabei, als die  
Künstlerin das Konzert zum zweiten Mal spielte  
und vom Publikum gefeiert wurde.

Es ist mir vollkommen unverständlich,  
warum dieses reizvolle Konzert nicht von den  
Cellisten unserer Zeit dankbar aufgenommen  
wurde. Das Repertoire für Cello ist ohnehin  
nicht sehr groß. Das Werk entspricht absolut  
den musikalischen Konventionen. Es steht in  
der Sonatenhauptsatzform und gleicht einer  
Lobeshymne für Cello, dessen Singen die  
gekonnte Instrumentation vom Anfang bis zum  
Schluß durchdringen darf. Und es ist der letzte  
Ausdruck von allem, was Moeran sein Leben lang  
zu sagen versucht hatte. Hoffentlich belebt die  
hier wiedergegebene authentische Aufführung  
das Interesse an diesem schönen Werk.

© Lionel Hill

Übersetzung: Helga Ratcliff

**Raphael Wallfisch** wurde als Spross einer Familie von herausragenden Musikern in London geboren; seine Mutter war die Cellistin Anita Lasker-Wallfisch, sein Vater der Pianist Peter Wallfisch. Schon in jungen Jahren inspirierte ihn das Spiel von Zara Nelsova, und er fand unter der Anleitung von solch ausgezeichneten Lehrern wie Amaryllis Fleming, Amadeo Baldovino und Derek Simpson zu der Erkenntnis, dass das Cello seine Lebensaufgabe sein würde. In der Zeit, als er an der heutigen Thornton School of Music der University of Southern California bei dem russischen Cellisten Gregor Piatigorsky studierte, spielte er in Piatigorskys Haus gemeinsam mit Jascha Heifetz in zwanglosen Recitals Kammermusik. Im Alter von vierundzwanzig Jahren gewann er den Internationalen Gaspar Cassadó Violoncello Wettbewerb in Florenz.

Seither hat er sich einer weltweiten Karriere erfreut und ist mit Orchestern wie dem London Symphony Orchestra, dem London Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem English Chamber Orchestra, dem Hallé, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Berliner Symphonikern, dem WDR Sinfonieorchester Köln, dem Los Angeles Philharmonic, dem Indianapolis Symphony Orchestra, dem

Warschauer Philharmonischen Orchester und den Tschechischen Philharmonikern aufgetreten. Er wird regelmäßig eingeladen, auf den internationalen Festivals von Edinburgh, Aldeburgh, Spoleto, Prades, Oslo, Schleswig-Holstein und anderen sowie im Rahmen der BBC-Proms zu spielen.

Raphael Wallfisch hat mit führenden britischen Komponisten wie Sir Peter Maxwell Davies, Kenneth Leighton, Sir James MacMillan, John Metcalf, Paul Patterson, Robert Simpson, Robert Saxton, Roger Smalley, Giles Swayne, Sir John Tavener und Adrian Williams eng zusammengearbeitet. Wie die *International Record Review* versichert: "Kein britischer Cellist hat sich mehr für die Förderung britischer Komponisten eingesetzt als Raphael Wallfisch ... [Sein] Spiel lässt genau jene Aufmerksamkeit für Details, klangliche Gewandtheit und unprätentiöse Überzeugung erkennen, die ihn seit langem zu einem Exponenten neuer und ungewohnter Musik gemacht haben."

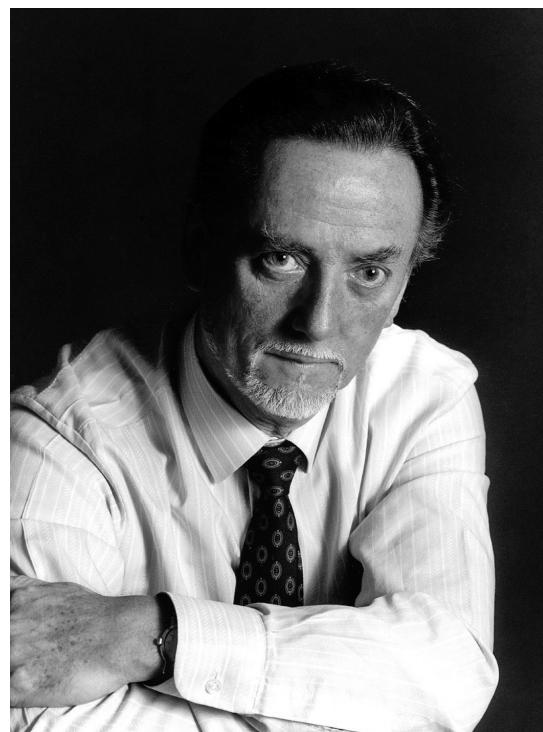
Der leidenschaftliche Pädagoge gibt Meisterkurse in der ganzen Welt und hält Professuren am Konservatorium von Winterthur und am Royal Northern College of Music in Manchester. Er zählt weltweit zu den klassischen Künstlern mit den meisten Tonträgeraufnahmen und hat insgesamt mehr als siebzig CDs aufgenommen, darunter

Einspielungen von konzertanten Werken von Dohnányi, Respighi, Barber, Hindemith und Martinů sowie von Strauss, Dvořák, Kabalewsky, Chatschaturjan und einer großen Zahl britischer Komponisten.

Er ist Gründungsmitglied des Trio Shaham Erez Wallfisch und arbeitet seit mehr als dreißig Jahren in Einspielungen und

Aufführungen mit seinem Duo-Partner, dem von der Kritik gefeierten Pianisten John York zusammen. Raphael Wallfisch spielt das 1865 von Jean-Baptiste Vuillaume gebaute "Scheremetew"-Cello sowie ein Instrument von Gennaro Gagliano aus dem Jahr 1760.  
[www.rafaelwallfisch.com/](http://www.rafaelwallfisch.com/)  
[www.trioshahamerezwallfisch.com](http://www.trioshahamerezwallfisch.com)

Edmund Ross



Bryden Thomson

## Raphael Wallfisch

### joue de concertos britanniques pour violoncelle

#### Finzi: Concerto pour violoncelle et orchestre, op. 40

Gerald Finzi (1901–1956) termina son Concerto pour violoncelle et orchestre pour le festival de Cheltenham de 1955. Ayant longtemps envisagé d'écrire un concerto pour violoncelle, il en avait déjà composé une partie quand John Barbirolli lui demanda une œuvre de grande envergure; la première audition en fut donc donnée par Christopher Bunting et le Hallé Orchestra sous la direction de Barbirolli le 19 juillet 1955.

Ceux qui ne connaissent Finzi que par ses mélodies les plus lyriques, ou même par son Concerto pour clarinette, seront peut-être surpris par l'ampleur et la puissance de cette œuvre. Mais des mélodies telles que "Channel Firing" – qui constitue en fait un véritable poème symphonique de sept minutes – et "He abjures love" témoignent d'une gamme expressive plus étendue, et la Grande Fantaisie et Toccata pour piano et orchestre de 1953 (la Fantaisie proprement dite date de 1928) est un concerto extrêmement original, d'une vigueur curieusement retorse.

La turbulence du premier mouvement du Concerto pour violoncelle n'est donc

pas si surprenante que cela, même si l'on ne tient pas compte du fait que Finzi, qui n'était que dans sa cinquante-quatrième année, savait alors que ses jours étaient comptés. Composé selon la forme sonate traditionnelle, bien que celle-ci y soit traitée de façon rhapsodique, ce mouvement s'ouvre par trois brusques accords, qui se déchirent mutuellement en mouvement contraire avant de passer impatiemment au thème principal. Ce thème, en la mineur, fait immédiatement un bond d'une sixte majeure, déviant ainsi le discours harmonique sur un accord majeur dès la deuxième mesure; avec ce bond, ainsi qu'avec ses trilles impétueuses, ses rythmes lombards et sa forme ascendante, le thème produit un effet de fiévreuse énergie. Le second sujet est un *cantabile* de caractère plus paisible, mais le mouvement se termine orageusement, récapitulé dans une cadence puis achevé par quatre grands coups de marteau.

Le mouvement lent s'ouvre dans une atmosphère de timide ravissement, la mélodie se déployant admirablement dans la sécurité de son diatonisme au-dessus d'une pulsation persistante. Mais le *quieto* figurant

dans l'indication de tempo n'exclut nullement les paroxysmes d'intensité, et l'ensemble du mouvement est empreint de la grandeur mélancolique qui caractérise *Intimations of Immortality* du même compositeur.

Le thème du rondo est mystérieusement annoncé par le violoncelle en octaves, *pizzicato*. La majeure partie du mouvement est de caractère dansant, bien que l'on puisse déceler une trace de malaise dans sa bonne humeur; il y a deux allusions au premier mouvement. Au moment où elle semble sur le point d'aboutir à une cadence, la musique passe d'une manière surprenante en ut majeur – le thème du rondo, en augmentation, étant entonné par les cuivres comme un chorale – puis se termine en la, dans un accès de précipitation.

© Diana McVeagh  
Traduction: R. Michel

#### Bax: Concerto pour violoncelle

Au début des années 1930, le compositeur britannique Arnold Bax était à l'apogée de sa réputation et généralement considéré au Royaume-Uni comme l'un des plus grands compositeurs de l'époque. Sa Troisième et sa Deuxième Symphonie (dans cet ordre) furent d'abord jouées à Londres au printemps 1930, la Quatrième en décembre 1932 et la

Cinquième en janvier 1934. La plupart des autres symphonies britanniques importantes des années 1930 n'avaient pas encore vu le jour. La Symphonie en si bémol mineur de Walton date de décembre 1934 (sans son dernier mouvement) et ne fut créée dans son intégralité qu'environ un an plus tard. La Quatrième Symphonie de Vaughan Williams créa la surprise en avril 1935 et lorsque le nouveau Concerto pour violoncelle de Bax fut créé le 5 mars 1934, c'était l'œuvre d'une personnalité majeure.

Auparavant, Bax n'avait pas cherché à écrire un concerto conventionnel, même s'il avait composé plusieurs œuvres concertantes, toutes inoubliables. La première est aussi la plus importante, ses *Variations symphoniques* pour piano et orchestre, dont la gigantesque partie de piano reflète probablement dans une large mesure le propre jeu pianistique de Bax. Elles furent bientôt suivies d'un Concerto pour alto, dont il changea le titre après avoir terminé le premier mouvement pour en faire sa *Fantaisie pour alto et orchestre*, une partition modeste et charmante dans laquelle Bax fit sa seule citation identifiée d'une chanson traditionnelle irlandaise. Vinrent ensuite les longues *Winter Legends* (Légendes d'hiver) pour piano et orchestre, presque une symphonie orchestrale avec piano solo

concertant, écrite pour la pianiste Harriet Cohen, comme la plupart des œuvres pour piano de Bax. Ces "Légendes" furent créées à Londres en février 1932 et suivies du *Saga Fragment* (Fragment de saga), beaucoup plus court, que Bax avait tiré de son Quatuor avec piano en un mouvement et que Harriet Cohen présenta à Londres, en octobre 1933.

À l'automne 1931, Harriet Cohen entreprit une longue tournée, accompagnant le violoncelliste espagnol Gaspar Cassadó et, toujours soucieuse de promouvoir Bax et sa musique, elle eut l'idée que Cassadó pourrait demander un concerto à Bax. Cassadó était en fait aussi bien compositeur que violoncelliste, peut-être surtout connu pour son orchestration de la Sonate "Arpeggione" de Schubert (comme "Concerto en la mineur"). Son propre concerto pour violoncelle en ré mineur, la *Rapsodia catalana*, n'avait été achevé que quelques années plus tôt.

Un violoncelliste a noté que la longue et complexe Sonate pour violoncelle et piano de Bax de 1923 était "comme un voyage", et de nombreux commentateurs ont observé que la forme des œuvres symphoniques de la période médiane de Bax semble dictée par des considérations autres que purement musicales. Le Concerto pour violoncelle n'y fait pas exception, en dehors du fait

qu'il produit de l'effet avec un orchestre plus réduit que celui pour lequel Bax avait l'habitude d'écrire: seulement deux trompettes (la seconde n'apparaissant pas du tout dans le premier mouvement), ni trombones, ni tuba, et aucune percussion sauf des timbales. Souvent Bax n'a besoin de rien de plus que de textures de musique de chambre et celles-ci constituent le parfait accompagnement pour le soliste.

Il y a quelques moments d'une délicatesse remarquable. Par exemple, dans les mesures finales du premier mouvement où le violoncelle solo se retrouve face aux cordes et puis au nonet à vent, juste deux accords auxquels s'ajoutent les cors à la fin. Le début du beau Nocturne ne fait intervenir que six instruments à vent et la harpe et, en plusieurs endroits de ce mouvement, seuls quatre ou cinq instruments à vent. Les cordes jouent souvent *divisi* et il n'y a que Bax pour avoir pu imaginer l'accompagnement de la première apparition de son second sujet dans le Nocturne avec trois contrebasses solo. Une seule fois dans le Nocturne, le violoncelle solo joue en duo avec un alto solo, mais Bax a besoin d'un duo un peu plus long dans le finale, où le motif de la section centrale apparaît en tierces – dans de nombreuses exécutions l'alto est inaudible, et l'effet est tout à fait différent si l'on peut entendre

les deux instruments. C'est encore plus marquant dans le dernier mouvement, où souvent pas plus de six ou cinq instruments ou moins dialoguent avec le violoncelle.

Le Concerto pour violoncelle n'est pas considéré comme l'une des principales œuvres de la maturité de Bax, mais il est clair qu'il s'agit de l'une de ces partitions dont le succès dépend beaucoup d'une exécution bien équilibrée et compréhensive. Cassadó, son dédicataire, a vite cessé de s'y intéresser et, pendant les dix ou quinze premières années de son existence, il a été défendu par Beatrice Harrison qui l'a joué avec un succès considérable. Maintenant, il a trouvé un défenseur très persuasif en la personne de Raphael Wallfisch.

© Lewis Foreman

Traduction: Marie-Stella Páris

**Bliss: Concerto pour violoncelle et orchestre, F 107**

Quelques grandes influences dominent la carrière de Sir Arthur Bliss (1891–1975). Une desquelles, le grand musicien-interprète, est présente dans la composition enregistrée ici. Mstislav Rostropovitch a inspiré la composition du Concerto pour violoncelle.

Il appartient à la moisson des dix dernières années de la vie du compositeur. Bliss

condensait fort bien le caractère général de ce concerto:

De problèmes, l'auditeur n'en a point,  
uniquement le soliste!

Il ne fait aucun doute que la partie solo, pour virtuose, a été écrite à la demande de Rostropovitch, auquel le concerto est dédié "avec admiration et gratitude". Cette demande de Rostropovitch permit à Bliss de satisfaire une envie ancienne:

J'ai toujours voulu écrire de la musique pour violoncelle solo et orchestre;  
déjà dans ma jeunesse je jouais tout le répertoire classique de l'instrument avec mon frère Howard, un violoncelliste.

La première eut lieu en 1970 au Festival d'Aldeburgh, interprétée par celui auquel l'œuvre est dédiée et l'English Chamber Orchestra sous la direction de Benjamin Britten. Bliss parlait alors de "concertino" car il pensait avoir écrit "une œuvre plutôt légère". Britten n'était pas du même avis, il voyait-là un ouvrage important et pria instamment le compositeur de changer sa dénomination en "concerto". Bliss accepta. La partition est écrite pour orchestre classique auquel s'ajoutent une harpe et un célesta.

L'idée principale du premier mouvement, joué par le soliste dès l'ouverture, est un thème robuste caractérisé par de vastes intervalles bondissants. Il se

prépare à l'expansion sous une variété de déguisements où domine toujours la vigueur. À noter la petite descente en quatre notes que jouent les bois dans les deux mesures d'ouverture. Une cadence communicative annonce le principal apogée du mouvement qui se termine d'une manière réfléchie en combinant les deux idées.

Par ses rythmes en va-et-vient et ses triolts fréquents, le mouvement lent a le caractère d'une berceuse désenchantée. C'est une série de réflexions sans fin qui grandit à partir du thème du soliste et contient des éléments apparentés à la fois aux idées principales et au mouvement précédent. L'apogée est agréable, la partition des cuivres, harpe et céleste, exquise; c'est un morceau d'invention magique qui ressemble à la lumière du soleil perçant les nuages.

Une figure rythmique des timbales annonce un finale joyeux et le thème principal athlétique, en 6 / 8, pour le soliste. En fait, d'un bout à l'autre celui-ci n'a guère de répit, il détermine la succession d'atmosphères dominantes et amène les divers changements rapides de mètres. Un passage *Sostenuto* contraste avec une mélodie lyrique étirée, teintée à la fois de tristesse et de noblesse. Elle est suivie d'une section de musique plus tendue qui fait

venir un apogée dissonant – le seul de tout le concerto. Le mouvement, tout le concerto même, culmine au retour du premier thème du soliste (premier mouvement) magnifié par l'orchestre, avant la coda *Vivo* qui se rue vers la fin.

© Andrew Burn

Traduction: Paulette Hutchinson

**Stanford: Rhapsodie irlandaise no 3, op. 137**

Il est facile d'oublier combien fut longue la carrière dont jouit le compositeur Sir Charles Villiers Stanford (1852–1924); commencée vers 1870, elle prit fin cinq ans après la Première Guerre mondiale. Or, au cours de toutes ces années, le climat qui entourait les compositeurs britanniques, l'idiome dans lequel ils écrivaient, le style qu'ils adoptaient évoluèrent énormément, beaucoup plus que dans d'autres périodes similaires. Même si certaines réformes furent créées par Stanford lui-même, le monde musical dans lequel il écrivit ses dernières œuvres était totalement différent de celui qui fut témoin de ses premiers succès. Jeune, il se situait parmi les premiers musiciens britanniques du moment; dans les années 1880 / 1890, il était le pionnier-interprète des dernières compositions de Brahms, de Dvořák, et de bien d'autres encore. Dans ses cours,

l'impression que communiquait le Stanford des années 1880, jeune, vigoureux, tourné vers l'avenir, dût être bien différente de celle qu'il laissa à ses étudiants après la guerre, lorsqu'il n'était plus qu'un personnage vénérable d'un âge révolu, bien que toujours aimé.

Stanford, irlandais de Dublin et protestant, s'est servi de la matière des chansons folkloriques irlandaises dans beaucoup de ses ouvrages. Il fit publier cinq collections d'Airs irlandais, et en premier (1882) *Songs of Old Ireland* (Chansons de la vieille Irlande), dédiées, de manière significative, à Johannes Brahms. Sa première œuvre orchestrale irlandaise, *Irish Symphony* (Symphonie irlandaise), date de 1887; les autres datent, en grande partie, du début du siècle suivant, notamment les Rhapsodies irlandaises, les *Quatre Danses irlandaises* (1903) et le *Concertino irlandais* pour violon, violoncelle et orchestre (1919).

Stanford composa six Rhapsodies irlandaises pour orchestre. Deux d'entre elles demandent des solistes: celle enregistrée ici, et la no 6 (violon solo). Ce sont toutes des œuvres du vingtième siècle. Après le succès considérable de la première en 1902, Stanford en produisit immédiatement une deuxième (première exécution l'année suivante). Ensuite il laissa dormir les Rhapsodies irlandaises pendant une dizaine d'années. En 1913, il en

composa deux autres. La partition de la no 3 fut terminée le 18 juin. Celle de la no 4, la mieux connue et la préférée du compositeur (sous-titrée *Le Pêcheur du Loch Neagh et ce qu'il a vu*) fut achevée le 10 novembre. Puis il y eut un nouveau silence jusqu'à ce que certains événements de la Première Guerre mondiale le poussent à en écrire une cinquième,

dédicée à la Garde irlandaise (officiers et soldats), et à la mémoire de son premier Commandant-en-chef, feu Lord Roberts, qui date du 18 mars 1917. En septembre 1922, la sixième met fin non seulement à la série des rhapsodies, mais aussi aux œuvres orchestrales de Stanford. Les Rhapsodies nos 1 et 4 furent interprétées assez fréquemment; la no 5 et la no 6 occasionnellement, la no 2 très souvent lorsqu'elle était nouvelle – rapidement oubliée ensuite. Quant à la troisième elle était restée jusqu'à ce jour totalement inconnue (bien qu'elle ait pu avoir une audition privée une fois écrite); elle trouve ici, en Raphael Wallfisch, son premier défenseur.

La Troisième Rhapsodie irlandaise se divise en deux sections. La première section, une longue ouverture symphonique, occupe plus des deux-tiers de la durée de l'ouvrage, et a pour thème principal "The Fairy Queen" (La Reine des fées), un des 200 airs attribués à un harpiste et compositeur irlandais:

Turlough Carolan (1670 – 1738). Le chant est en trois sections, et Stanford fait usage des trois, ce qui lui fournit une variété de motifs à traiter. Stanford dut probablement extraire la mélodie de la collection *A General Collection of the Ancient Irish Music* (Une Collection générale de la Musique ancienne irlandaise) d'Edward Bunting, publiée en 1796.

Le second thème – mesure à 3/4 – ouvre sur deux mesures de la chanson folklorique "The Munster Cloak" (La Cape de Munster) avant de suivre son propre chemin. Vers la fin, le rythme change – on passe à une mesure à 6/8 – qui marque le commencement de la seconde section de la rhapsodie et l'inévitable danse irlandaise fait son entrée. C'est une double gigue vigoureuse, de Munster, appelée "The Black Rogue" (Le Chenapan noir). Stanford a noté sur son édition de *The Complete Collection of Irish Music as noted by George Petrie* (La Collection complète de musique irlandaise comme l'a noté George Petrie): formée sur l'air de "Brigid of the fair hair" (Brigitte à la chevelure blonde). La section brève, plus lente, évoque en passant un des thèmes de la première partie avant que la gigue, charivarique, ne revienne pour mettre fin à l'ouvrage.

© Lewis Foreman  
Traduction: Paulette Hutchinson

Je suis reconnaissant au Professeur Aloys Fleischmann de m'avoir aidé à identifier les airs irlandais que cite Stanford dans sa Troisième Rhapsodie.

**Moeran: Concerto pour violoncelle et orchestre**

Ernest John Moeran (1894 – 1950) est l'un des compositeurs britanniques les plus intéressants de la période 1925 – 1950. Son charme unique provient de ses origines – il est né de mère anglaise et de père irlandais – et la fusion des deux cultures se perçoit immédiatement dans sa musique, grande bénéficiaire de cette double héritage.

Moeran a lentement et méticuleusement développé ses aptitudes musicales et créatrices. C'est un fait qui explique le nombre relativement restreint de ses compositions et le place parmi les compositeurs majeurs / mineurs, ses œuvres les plus ambitieuses étant: une Symphonie, de facture subtile, Sinfonietta, et les Concertos pour violon et pour violoncelle.

Si l'on excepte la Sérénade pour orchestre, le Concerto pour violoncelle et orchestre est son dernier grand ouvrage. Il fut écrit spécialement pour Mademoiselle Peers Coetmore, qui allait devenir sa femme deux ans plus tard.

En 1943, dans une lettre à Mademoiselle Coetmore, Moeran déclarait:

Écrivez-moi, à présent, pour me dire que vous voulez que je compose un concerto spécialement pour vous. Je vous promets d'y mettre tout mon cœur. Je pourrai concevoir quelque chose de mieux encore que le Concerto pour violon. Donnez seulement votre gracieuse adhésion à ce projet et je me sens capable de grimper les monts du Kerry, l'esprit regorgeant d'idées réellement prometteuses.

En 1944, il écrivait:

...mais avec ma façon de procéder, mesure après mesure, les progrès sont terriblement lents - il en fut de même avec ma symphonie. Je mets dans mon travail le meilleur de moi-même au moment actuel. D'ordinaire, le passage qui, en fin de compte, semble le plus spontané est celui qui m'a coûté le plus d'efforts.

C'est en 1943 que nous - Moeran et moi - nous sommes liés d'amitié, une amitié qui devait durer jusqu'à sa mort en 1950. Il a passé de longs séjours dans ma demeure du Buckinghamshire, et c'est là qu'une grande partie de la Sérénade pour orchestre a été écrite.

J'ai eu la chance d'être la première personne - Mademoiselle Coetmore exceptée - à entendre le Concerto. En 1945, je séjournais chez le compositeur, à Kington (Herefordshire), quand il me demanda

de calculer la durée de l'œuvre qu'il allait fredonner et jouer au piano. Quand il arriva à cette merveilleuse partie lente du concerto, il murmura confidentiellement: "l'influence de Beethoven". J'avoue n'avoir pas compris, à ce moment-là, le vrai sens de ses paroles. Ce n'est que plusieurs années plus tard que je découvris, tout à fait par hasard, ce qu'il avait voulu dire. Je jouais au piano un arrangement des symphonies de Beethoven et lorsque j'attaquais le début du mouvement lent et si joli de la Neuvième, je perçus soudainement combien l'expression et l'écriture pour cordes ressemblaient celles des premières mesures du mouvement lent du Concerto de Moeran. Cette brève influence n'apparaît vraiment que dans la réduction pour piano des deux œuvres. J'aurais beaucoup aimé en discuter alors avec Moeran, mais il n'était plus.

La première exécution publique du Concerto eut lieu le 25 novembre 1945 au théâtre du Capitole de Dublin; Mademoiselle Coetmore, l'interprète, et l'œuvre eurent droit à de chaleureuses acclamations. Le 10 avril 1946, j'étais au Palace du Peuple, à Londres, pour entendre Mademoiselle Coetmore interpréter le Concerto pour la deuxième fois. Là aussi, l'œuvre obtint la faveur du public.

Je n'arrive vraiment pas à concevoir pour quelles raisons les violoncellistes d'aujourd'hui ne brûlent pas de mettre ce

splendide morceau à leur répertoire – d'autant plus que leur choix est assez limité. L'ouvrage se présente sous la forme sonate conventionnelle. C'est un hymne ininterrompu au violoncelle, qui par une orchestration experte peut chanter du début à la fin, c'est aussi la manifestation finale de tout ce que Mooran s'est efforcé d'exprimer au cours de sa vie. Espérons que cet enregistrement authentique, sur disque, va raviver le goût du public pour ce beau Concerto.

© Lionel Hill

Traduction: Paulette Hutchinson

**Raphael Wallfisch** est né à Londres dans une famille de musiciens éminents, sa mère étant la violoncelliste Anita Lasker-Wallfisch, son père le pianiste Peter Wallfisch. Très jeune, il fut très inspiré par l'écoute du jeu de Zara Nelsova et, guidé par une succession de bons professeurs, notamment Amaryllis Fleming, Amadeo Baldovino et Derek Simpson, il en vint à comprendre que le violoncelle serait l'œuvre de sa vie. Pendant ses études à ce qui est aujourd'hui la Thornton School of Music à l'Université de Californie du Sud, où il travaillait avec le violoncelliste russe Gregor Piatigorsky, il participa à des concerts informels de musique de chambre avec Jascha Heifetz chez les Piatigorsky. À l'âge de vingt-quatre

ans, il remporta le Concours international de violoncelle Gaspar Cassadó à Florence.

Depuis lors, sa carrière s'est développée dans le monde entier, avec des orchestres comme le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, l'English Chamber Orchestra, le Hallé Orchestra, le City of Birmingham Symphony Orchestra, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre symphonique de Berlin, l'Orchestre symphonique du WDR de Cologne, le Los Angeles Philharmonic, l'Indianapolis Symphony Orchestra, l'Orchestre philharmonique de Varsovie et l'Orchestre philharmonique tchèque. Il est régulièrement invité à jouer aux festivals internationaux d'Édimbourg, d'Aldeburgh, de Spolète, de Prades, d'Oslo et du Schleswig-Holstein, ainsi qu'aux Proms de la BBC, notamment.

Il travaille étroitement avec de grands compositeurs britanniques tels Sir Peter Maxwell Davies, Kenneth Leighton, Sir James MacMillan, John Metcalf, Paul Patterson, Robert Simpson, Robert Saxton, Roger Smalley, Giles Swayne, Sir John Tavener et Adrian Williams. Comme l'a affirmé l'*International Record Review*: "Aucun violoncelliste britannique n'en a fait davantage pour défendre la musique des compositeurs britanniques que Raphael Wallfisch... [Son] jeu fait preuve de cette

attention aux détails, de cette finesse sonore et de cette conviction discrète qui en font depuis longtemps un apôtre de la musique nouvelle et mal connue."

Pédagogue passionné, il donne des cours d'interprétation dans le monde entier et est titulaire de chaires au Konservatorium Winterthur près de Zürich, en Suisse, et au Royal Northern College of Music de Manchester. Il est l'un des artistes classiques les plus enregistrés au monde, ayant accumulé une discographie de plus de soixante-dix disques, parmi lesquels on peut citer des enregistrements d'œuvres

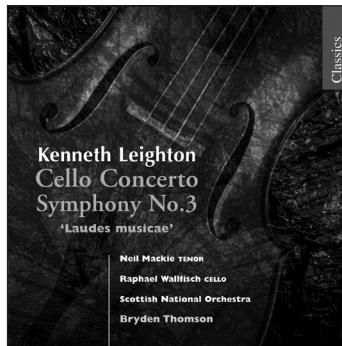
concertantes de Dohnányi, Respighi, Barber, Hindemith et Martinů, ainsi que de Strauss, Dvořák, Kabalevski, Khatchaturian et d'un large éventail de compositeurs britanniques.

Il est membre fondateur du Trio Shaham Erez Wallfisch et, depuis plus de trente ans, il enregistre et se produit beaucoup avec le célèbre pianiste John York, son partenaire en duo. Raphael Wallfisch joue sur un violoncelle de Jean-Baptiste Vuillaume fabriqué en 1865, le "Cheremetev", et sur un violoncelle de Gennaro Gagliano qui date de 1760.  
[www.rafaelwallfisch.com/](http://www.rafaelwallfisch.com/)  
[www.trioshamerezwallfisch.com](http://www.trioshamerezwallfisch.com)

**Also available**



Britten  
Cello Symphony  
Suite from *Death in Venice*  
CHAN 10274 X



Leighton  
Cello Concerto  
Symphony No. 3  
CHAN 10307 X

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs please find application forms on the Chandos website or contact the Finance Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [srevill@chandos.net](mailto:srevill@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

The recording of Finzi's Cello Concerto was supported by the Finzi Trust.

The recording of Bliss's Cello Concerto was made with the assistance of the Bliss Trust.

Chandos acknowledges the invaluable assistance of BBC Northern Ireland in making available new orchestral material for Stanford's Third Rhapsody.

The recording of Moeran's Cello Concerto was financially supported by a grant from the Friends of the Bournemouth Orchestras, and acknowledgement is also made to Mr Maurice Walter Knott of Melbourne, Australia for his considerable contribution to the financing of that recording project.

**Recording producer** Brian Couzens  
**Sound engineer** Ralph Couzens  
**Assistant engineers** Philip Couzens (Finzi, Bax, Stanford) and Richard Lee (Bliss)  
**Editors** Jeffrey Ginn (Bliss, Stanford) and Tim Handley (other works)  
**Mastering** Rosanna Fish  
**Recording venues** Christchurch Priory, Dorset: 5 May 1985 (Moeran); Philharmonic Hall, Liverpool: 6 February 1986 (Finzi); All Saints' Church, Tooting, London: 1987 (Bax); Ulster Hall, Belfast: 5 November 1989 (Stanford) and 6 November 1989 (Bliss)  
**Front cover** Photograph of Raphael Wallfisch © Benjamin Ealovega Photography  
**Back cover** Photograph of Vernon Handley by Toby Wales  
**Design and typesetting** Cap & Anchor Design Co. ([www.capandanchor.com](http://www.capandanchor.com))  
**Booklet editor** Finn S. Gundersen  
**Publishers** Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd, London (Finzi), Chappell Music Ltd (Bax), Novello & Co., Ltd (Bliss), Copyright Control (Moeran)  
© 1986, 1987, 1990, and 1991 Chandos Records Ltd  
This compilation © 2016 Chandos Records Ltd  
Digital remastering © 2016 Chandos Records Ltd  
© 2016 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK



Norman Del Mar

BRITISH CELLO CONCERTOS – Wallfisch

CHANDOS  
CHAN 241-56

2-disc set CHAN 241-56

## RAPHAEL WALLFISCH CELLO

ROYAL LIVERPOOL PHILHARMONIC ORCHESTRA\*  
MALCOLM STEWART LEADER  
LONDON PHILHARMONIC ORCHESTRA†  
DAVID NOLAN LEADER  
ULSTER ORCHESTRA‡  
FELIX KOK‡ • PAUL WILLEY§ LEADERS  
BOURNEMOUTH SINFONIETTA||  
VERNON HANDLEY\*‡  
BRYDEN THOMSON†  
NORMAN DEL MAR||

CHANDOS DIGITAL

# BRITISH CELLO CONCERTOS

COMPACT DISC ONE

GERALD FINZI (1901–1956)

1-3 CELLO CONCERTO, OP. 40 (1951–55)\* 39:10

SIR ARNOLD BAX (1883–1953)

4-6 CELLO CONCERTO (1932)† 33:50  
TT 73:10

COMPACT DISC TWO

SIR ARTHUR BLISS (1891–1975)

1-3 CELLO CONCERTO, F 107 (1970)‡ 26:35

SIR CHARLES VILLIERS STANFORD (1852–1924)

4 IRISH RHAPSODY NO. 3, OP. 137 (1913)§ 14:07

ERNEST JOHN MOERAN (1894–1950)

5-7 CELLO CONCERTO (1944–45)|| 28:40  
TT 69:42

BRITISH CELLO CONCERTOS – Wallfisch

CHANDOS  
CHAN 241-56

© 1986, 1987, 1990, and 1991 Chandos Records Ltd This compilation © 2016 Chandos Records Ltd  
Digital remastering © 2016 Chandos Records Ltd © 2016 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England