



harmonia
mundi

Emmanuelle Bertrand

le violoncelle parle

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

Suite for solo violoncello no.3 op.87 (1971)

in C minor / *ut mineur* / e-moll”

1		I. Introduzione. <i>Lento</i>	2'15
2		II. Marcia. <i>Allegro</i>	1'44
3		III. Canto. <i>Con moto</i>	1'20
4		IV. Barcarola. <i>Lento</i>	1'19
5		V. Dialogo. <i>Allegretto</i>	1'27
6		VI. Fuga. <i>Andante espressivo</i>	2'48
7		VII. Recitativo. <i>Fantastico</i>	1'27
8		VIII. Moto perpetuo. <i>Presto</i>	0'55
9		IX. Passacaglia. <i>Lento solenne</i>	8'32

GASPAR CASSADÓ (1897-1966)

Suite for solo violoncello (1926)

10		I. Preludio-Fantasia. <i>Andante</i>	6'06
11		II. Sardana (Danza). <i>Allegro giusto</i>	4'09
12		III. Intermezzo e danza finale. <i>Lento ma non troppo</i>	5'23

PASCAL AMOYEL (b.1971)

Itinérance (2003)

13		<i>Lento</i> . <i>Prégnant, du fond des âges</i> ”	10'35
----	--	--	-------

ZOLTÁN KODÁLY (1882-1967)

Suite for solo violoncello op.8 (1915)

14		I. <i>Allegro maestoso ma appassionato</i>	9'13
15		II. <i>Adagio</i>	12'50
16		III. <i>Allegro molto vivace</i>	11'46

Emmanuelle Bertrand, *violoncello*

le violoncelle parle

“Le violoncelle parle” : dire d’un instrument qu’il “parle” peut paraître incongru, et l’on pourrait ne voir dans ce titre qu’une pure et simple métaphore poétique. Certes, la sonorité du violoncelle est bien souvent comparée à celle de la voix humaine en raison des fréquences qu’elle traverse, mais au-delà de ce lieu commun, l’instrument ne peut-il pas lui-même être considéré comme un véritable *sujet* à part entière ? C’est en tout cas la vision qui se dégage de ce programme. L’instrument est un intermédiaire, et comme tout un chacun il est en mesure d’éprouver l’altérité, la confrontation à l’autre, l’étranger, en accueillant et en partageant les idiomes culturels les plus divers. Ici, en un trajet progressif, le violoncelle conte ainsi *son* histoire, c’est-à-dire la constitution d’une identité au prisme d’une allégorie de la diversité.

On peut percevoir dans cet enregistrement un parcours tout aussi saisissant qu’il est singulier. Si l’association de la *Troisième Suite* de Britten, de la *Suite* de Cassadó et de la *Sonate* op.8 de Kodály laisserait légitimement supposer qu’il s’agit d’une compilation de quelques-uns des monuments du violoncelle moderne, la mise en perspective de ces œuvres apparaît toutefois inédite, accentuée par l’adjonction d’une pièce contemporaine très proche de caractère, *Itinérance* de Pascal Amoyel.

Synopsis imaginaire : Le violoncelle fait tout d’abord figure de nomade qui, en quête d’identité, se laisse porter parmi les idiomes culturels, les danses et les emprunts de toutes sortes, pour la plupart issus de traditions populaires. Un sentiment tragique d’incapacité à se construire dans la plénitude allié à une nostalgie absolue – matérialisés par un jeu répétitif, tout en variations – baigne la scène. Les phénomènes d’imitation côtoient des événements lyriques dont on ne saisit pas immédiatement l’origine, mais qui, au fur et à mesure, laissent deviner des chants archaïques, des voix immémoriales, enfouies au cœur même de la caisse de résonance. Le violoncelle chante alors sourdement, se remémore par moments les gestes premiers qu’il aura imités, jusqu’à ce qu’une intonation vocale réelle parvienne à s’extirper des cordes pour émettre avec elles une plainte infinie.

Composée par Benjamin Britten (1913-1976) à l'attention de Mstislav Rostropovitch en 1971, et créée par ce dernier en 1974, la ***Suite pour violoncelle n°3 en ut mineur op.87*** a souvent été considérée comme une sorte de journal intime du compositeur, tant l'œuvre apparaît chargée émotionnellement. Le programme n'en est pas exactement connu, mais l'importance du dédicataire de la pièce ne peut être sous-estimée en regard des références qu'elle contient. La pièce comprend neuf mouvements dont les principaux éléments proviennent de trois thèmes populaires russes arrangés par Tchaïkovski dans ses *Chants populaires* pour piano ("L'Aigle gris", "Automne" et "Sous le petit pommier"), ainsi que d'un hymne funèbre de la liturgie orthodoxe, le *Kontakion*. La culture populaire et religieuse russe est donc placée au premier plan – d'où le fait qu'on ait pu mettre l'œuvre en relation avec la thématique russe des deux premiers quatuors Razoumovski de Beethoven –, et les emprunts de Britten parcourent de bout en bout les neuf mouvements de l'œuvre, bien qu'ils ne soient pas toujours identifiables. Seule la passacaille finale dévoile au grand jour la matière musicale. Ainsi résonnent de façon quasi littérale les chants populaires empruntés à Tchaïkovski, avant que n'intervienne le plain-chant de l'Hymne aux morts orthodoxe.

Chef-d'œuvre du compositeur catalan Gaspar Cassadó composé en 1925, la ***Suite pour violoncelle*** est bien connue des violoncellistes pour sa virtuosité. Les trois mouvements de l'œuvre se fondent sur trois danses populaires espagnoles : une sarabande lente et noble fait office de prélude ; une sardane (danse très ancrée dans la culture catalane) rythme le second mouvement ; quant au troisième mouvement, il laisse clairement entendre une autre danse ternaire espagnole, la jota (dont on retrouve par exemple la trace dans la *Rhapsodie espagnole* pour piano de Franz Liszt ou dans la *Jota aragonesa* pour orchestre de Camille Saint-Saëns). En dehors du cadre structurel des danses, l'écriture est marquée par des traits de ponctuation typiques de la zarzuela et par l'imitation libre de différents

instruments ; par exemple, une harpe et un cymbalum dans les cordes pincées et frappées, mais aussi des instruments à vent dans le jeu en doubles-cordes (notamment dans la sardane, danse généralement jouée par des instruments à vent comme la cornemuse). En outre, Cassadó fait écho aux compositeurs de son temps lorsque dans son premier mouvement il cite le solo de flûte de *Daphnis et Chloé* de Ravel, dans une imitation de l'instrument tout en harmoniques, ou encore lorsqu'il fait référence à la *Sonate* de Kodály présente dans ce programme.

Itinérance (2003) de Pascal Amoyel s'inscrit avant tout dans un projet commun du compositeur et pianiste et d'Emmanuelle Bertrand, projet intitulé "Block 15" et donnant lieu à un cycle de concerts mis en scène autour des témoignages de deux rescapés du camp d'Auschwitz, Anita Lasker-Wallfisch et Simon Laks ; tous deux musiciens, ceux-ci expliquent dans leurs écrits en quoi la musique et son statut particulier dans les camps les aura sauvés. Bien qu'elle en soit inspirée, *Itinérance* ne fait qu'indirectement allusion à ces témoignages. L'œuvre aborde une problématique transversale, celle de la musique comme forme d'identité ultime lorsque l'existence est annihilée – ou lorsque dans la privation d'humanité, l'instrument parle pour ceux dont les mots ne peuvent plus toucher. De structure ternaire, tant du point de vue formel que de celui des intensités, l'œuvre fait se succéder trois épisodes dans une simplicité avant tout placée au service de l'évocation et du recueillement. La première partie naît du silence, et au fil d'une monodie archaïque – venue "du fond des âges", selon le compositeur, mais dont l'origine hébraïque se laisse deviner – vient symboliser l'oubli total, la perte de repère et d'identité. Sa lenteur contraste radicalement avec la vivacité du deuxième épisode et ses sonorités d'inspiration klezmer, épisode dont on peut supposer qu'il symbolise a contrario un passage à la vie, ou encore un retour de l'identité perdue à travers le voile de la mémoire. Le retour de la monodie initiale marque la fin d'un rêve, avant que n'intervienne une voix que les œuvres de

ce programme semblent n'avoir eu de cesse de différer. En un geste de libération, sur une voyelle refusant l'interruption de la consonne, et par là même de figer le sens de la souffrance sur un mot, Emmanuelle Bertrand prête ses cordes vocales à l'instrument (à moins que ce ne soit l'inverse) pour exhumer les voix enfouies, immémoriales, d'un chant ineffable.

Ce programme se conclut avec la **Sonate op.8 de Kodály**, probablement l'œuvre la plus remarquable et la plus jouée du répertoire de chambre du compositeur hongrois. La simplicité formelle des trois mouvements de la pièce, délibérément recherchée par le compositeur, contraste avec l'extraordinaire inventivité technique qu'ils opposent à l'interprète et l'exploitation de toutes les possibilités offertes par l'instrument. Kodály emploie ici une *scordatura* en abaissant les deux cordes graves de l'instrument d'un demi-ton (*si* et *fa*), mais la difficulté réside surtout dans les différents modes de jeu induits par l'écriture en imitation. L'éventail de sonorités et d'instruments populaires ainsi représentés confirme en outre la référence de Cassadó dans sa *Suite* ; le violoncelle se métamorphose tour à tour en harpe, cymbalum, guitare, violon ou contrebasse, mais aussi en cornemuse et en instrument de percussion, voire en un ensemble tzigane dans ses passages de *verbunkos*. Si le caractère du premier mouvement n'est pas sans rappeler celui

de son *Deuxième Quatuor à cordes*, les aspects rhapsodiques du deuxième mouvement nous renvoient à ce style hongrois que le compositeur contribua à faire éclore aux côtés de Béla Bartók. Particulièrement physique, le troisième mouvement donne quant à lui libre cours aux inspirations tziganes en de vives mesures de danse entrecoupées d'épisodes thématiques aux allures de cadence.

Chez Kodály comme chez Cassadó, l'écriture musicale a partie liée avec la recherche d'une identité stylistique nationale, comme ce fut le cas dans l'Europe entière au seuil du xx^e siècle. L'originalité de leur démarche aura été d'exploiter des musiques "subalternes" sans en renier le contenu culturel profond. En ce sens, ils donnèrent voix à une identité nouvelle qui, construite sur le terreau d'un imaginaire populaire bien souvent relégué aux marges, allait venir altérer la culture musicale dominante en Occident. Chez Britten et Amoyel, les voix enfouies sont non seulement portées à l'éveil, mais prennent également corps lorsque chante le violoncelle, puis l'interprète elle-même. Ainsi, une écriture musicale encline aux imitations et aux emprunts d'une part, un sentiment tragique et un certain désenchantement de l'autre, feront ici office de fils conducteurs.

STÉPHANE ROTH

the cello speaks

‘The cello speaks’? It may seem incongruous to say of an instrument that it ‘speaks’, and one might see in this title no more than a simple poetic metaphor. To be sure, the sonority of the cello is very often compared to that of the human voice on account of the frequencies it traverses; but over and above that commonplace, can the instrument itself not be considered as a genuine *subject* in its own right? Such, at any rate, is the vision that emerges from this programme. The instrument is an intermediary, and like any of us it is capable of experiencing alterity, confrontation with the other, the alien, accommodating and sharing the most diverse cultural idioms. Here, in a progressive journey, the cello relates its history, that is to say, the constitution of an identity in the prism of an allegory of diversity.

One may perceive in this recording a trajectory as striking as it is singular. If the association of Britten’s Third Suite, the Cassadó Suite and Kodály’s Sonata op.8 might legitimately suggest that this is a compilation of some of the monuments of the modern cello repertoire, these works are here set in a novel perspective, a fact accentuated by the addition of a contemporary piece very close in character, *Itinérance* by Pascal Amoyel.

An imaginary synopsis: the cello initially appears as a nomadic figure which, in searching for its identity, allows itself to be borne along by cultural idioms, dances and borrowings of all sorts, mostly derived from popular traditions. A tragic sense of its inability wholly to fulfil itself, combined with an absolute longing – materialised by repetitive playing in continual variations – fills the scene. Imitative phenomena mix with lyrical events whose origin we do not grasp immediately, but in which we are gradually able to discern archaic songs, immemorial voices, buried in the very heart of the soundbox. Then the cello sings in a muffled voice, occasionally recalling the earliest gestures it imitated, until a genuine vocal intonation manages to extricate itself from the strings, to utter with them an infinite plaint.

Composed in 1971 by Benjamin Britten (1913-76) for Mstislav Rostropovich, who premiered it in 1974, the **Suite for unaccompanied cello no.3 in C minor op.87** has often been regarded as a sort of private journal of the composer's, so emotionally charged does it seem. We do not know its exact programme, but the importance of the work's dedicatee cannot be underestimated in view of the references it contains. It comprises nine movements, the principal elements of which come from three Russian folk themes arranged by Tchaikovsky in his volumes of folksongs for piano ('The Grey Eagle', 'Autumn', and 'Under the Little Apple Tree') and a funeral hymn from the Orthodox liturgy, the Kontakion. Thus Russian popular and religious culture is placed in the foreground – which has led to comparison with Beethoven's use of Russian themes in the first two 'Razumovsky' quartets – and Britten's borrowings run right through the nine movements of the work, although they are not always identifiable. Only the final Passacaglia fully reveals the musical material. At its conclusion we hear quasi-literal quotations, first of the folksongs borrowed from Tchaikovsky, then of the chant of the Orthodox Hymn for the Departed.

The masterpiece of the Catalan composer Gaspar Cassadó, the **Suite for cello** composed in 1925 is well known to exponents of the instrument for its virtuoso demands. Its three movements are based on three Spanish folk dances: a slow, noble sarabande serves as a prelude; a *sardana* (a dance with firm roots in Catalan culture) provides the rhythm for the second movement, while the third movement clearly refers to another Spanish dance in triple time, the *jota* (which left its stamp, for example, on Liszt's *Rhapsodie espagnole* for piano and Saint-Saëns's *Jota aragonesa* for orchestra). Aside from the structural framework of the dances, the style is marked by punctuating runs typical of the zarzuela and by free imitation of various instruments; a harp and a cimbalom in the plucked and struck string families, for instance, but also wind instruments in the

passages in double stops (notably in the *Sardana*, a dance generally played by wind instruments such as the bagpipes). In addition, Cassadó echoes the composers of his own time when he quotes the flute solo from Ravel's *Daphnis et Chloé* in the first movement (an imitation of that instrument bathed in harmonics), or alludes to the Kodály Sonata also presented in this programme.

Pascal Amoyel's *Itinérance* (2003) derives its context above all from a joint project of the composer-pianist and Emmanuelle Bertrand entitled 'Block 15', which generated a series of staged concerts based on the testimony of two survivors of Auschwitz concentration camp, Anita Lasker-Wallfisch and Simon Laks; both musicians, they explain in their writings how music and its special status in the camps saved their lives. Although inspired by these accounts, *Itinérance* refers to them only indirectly. The work tackles a transversal problem, that of music as a form of ultimate identity when existence is annihilated – or when, with the forfeiture of humanity, the instrument speaks for those whom words can no longer touch. Ternary in structure in both its form and its degrees of intensity, it presents three successive episodes with a simplicity placed first and foremost at the service of evocation and contemplation. The first part emerges from silence, and as it unfolds an archaic monody – called 'age-old' by the composer, but whose Hebrew origin may be guessed – comes to symbolise total oblivion, the loss of all bearings and identity. The slow pace here contrasts radically with the liveliness of the second episode and its sonorities inspired by Klezmer music; one may suppose that this episode symbolises, *a contrario*, a transition to life, or else a return of lost identity through the veil of memory. The recurrence of the initial monody marks the end of a dream, before the intervention of a voice which the works on this programme seem constantly to have deferred. In a gesture of liberation, on a vowel refusing to be interrupted by a consonant and thereby to pin down the

meaning of suffering to a word, Emmanuelle Bertrand lends her vocal cords to the instrument (unless it be the contrary) to exhume the buried, immemorial voices of ineffable song.

The programme ends with **Kodály's Sonata op.8**, probably the most remarkable and most frequently played chamber work of the Hungarian composer. The consciously sought formal simplicity of its three movements contrasts with the extraordinary technical challenges their inventiveness poses for the interpreter and their exploitation of all the possibilities offered by the instrument. Kodály here uses scordatura to lower the bottom two strings of the instrument by a semitone (to *B* and *F#* respectively), but the difficulty resides above all in the different playing modes resulting from the imitative writing. Moreover, the range of sonorities and folk instruments thus represented confirms the reference of Cassadó in his Suite; the cello is transformed in turn into a harp, a cimbalom, a guitar, a violin or a double bass, but also a set of bagpipes and a percussion instrument, and even a whole gypsy band in its *verbunkos* passages. While the character of the first movement is sometimes reminiscent of his Second String Quartet, the rhapsodic aspects of the second movement point to that Hungarian style which flowered thanks to the composer and

his compatriot Béla Bartók. The particularly strenuous third movement gives free rein to gypsy inspiration in lively dance measures interspersed with cadenza-like thematic episodes.

In Kodály's piece as in Cassadó's, the musical style goes hand in glove with the search for a national stylistic identity, as was the case all over Europe on the threshold of the twentieth century. The originality of their approach was to exploit 'subaltern' musical resources, yet without disowning their deep-seated cultural content. In this sense, they gave voice to a new identity which, built on the soil of an often marginalised popular imagination, was to alter the western world's dominant musical culture. In Britten and Amoyel, these long-buried voices are not merely awakened, but as it were take on corporeal form when first the cello, then the performer herself *sing*. The common threads of this programme are thus a musical style tending towards imitations and borrowings on the one hand, and a sense of the tragic and a certain disenchantment on the other.

STÉPHANE ROTH

Translation: Charles Johnston

Das Violoncello spricht

„Das Violoncello spricht“: man mag es für abwegig halten, von einem Instrument zu sagen, dass es „spricht“, und man mag in dieser Überschrift lediglich eine poetische Umschreibung sehen. Tatsächlich wird der Klang des Violoncellos wegen des Frequenzbereichs, in dem es sich bewegt, häufig mit der menschlichen Stimme verglichen; das ist eine Banalität, aber es erhebt sich die Frage, ob man das Instrument nicht doch in vollem Umfang als ein *Individuum* ansehen kann. Das ist jedenfalls die Vorstellung, die in diesem Programm zutage tritt. Das Instrument ist ein Mittler, und es hat, wenn es die unterschiedlichsten Idiome anderer Kulturen aufnimmt und sich zu eigen macht, wie jeder von uns ein Empfinden für das Anderssein, die Auseinandersetzung mit dem Anderen, dem Fremden. So erzählt das Violoncello hier in vier Schritten *seine* Geschichte, d.h. die Geschichte der Ausbildung einer klanglichen Identität im Lichte einer Allegorie der Mannigfaltigkeit.

Diese Einspielung kann als ein ebenso spannender wie einzigartiger gattungsgeschichtlicher Streifzug gelten. Es wäre nicht falsch, in dem Nebeneinander der *Suite Nr.3* von Britten, der *Suite* von Cassadó und der *Sonate* op.8 von Kodály eine einfache Kompilation einiger Schwergewichte der neueren Violoncelloliteratur zu sehen, durch die Einbindung dieser Werke in einen Gesamtzusammenhang wird daraus aber etwas völlig Neues, und die Wirkung wird durch die Beigabe eines im Charakter sehr ähnlichen Stücks zeitgenössischer Musik, *Itinérance* von Pascal Amoyel, noch unterstrichen.

Die imaginäre Handlung: das Violoncello gebärdet sich zunächst als Nomade: auf der Suche nach seiner Identität lässt es sich treiben, hin- und hergerissen zwischen den Idiomen unterschiedlicher Kulturen, Tänzen und Anleihen verschiedenster Art, meist im Rückgriff auf Volksmusiktraditionen. Ein schmerzliches Gefühl der Unfähigkeit, angesichts der Fülle der Möglichkeiten zu sich selbst zu finden, gepaart mit tiefer Wehmut – das im endlos varierten Spiel des immer Gleichen sinnfällig wird – liegt über der Szene. Nachahmendes wechselt sich mit sanglichen Wendungen ab, deren Ursprung nicht unmittelbar ersichtlich ist, doch erkennt man sie nach und nach als archaische Gesänge, Stimmen aus unvordenklicher Zeit, die in den Tiefen des Corpus eingegraben sind. Dann singt das Violoncello mit gedämpfter Stimme, erinnert sich mitunter an die ersten Gebärden, die es nachgeahmt hat, bis sich endlich eine wirklich vokale Tongebung den Saiten entringt und diese eine unendliche Klage anstimmen.

Die ***Suite Nr.3 für Violoncello solo in c-moll op.87*** von Benjamin Britten (1913-1976), 1971 für Mstislaw Rostropowitsch komponiert und 1974 von diesem uraufgeführt, wird vielfach als eine Art klingendes Tagebuch des Komponisten angesehen, so gefühlsgeladen ist dieses Werk. Welche programmatische Idee dem Werk zugrunde liegt, ist nicht genau bekannt, der Anteil, den der Widmungsträger daran hat, ist aber angesichts der Vielzahl der Hinweise nicht zu unterschätzen. Das Stück hat neun Sätze, deren musikalisches Material in der Hauptsache auf drei russische Volksliedmelodien, die Tschaikowsky in seinen *50 russischen Volksliedern* für Klavier („Der graue Adler“, „Herbst“ und „Unter dem Apfelbäumchen“) paraphrasiert hat, und einen Hymnus der orthodoxen Begräbnisliturgie, das *Kontakion*, zurückgeht. Im Vordergrund steht also die volkstümliche und geistliche Musikkultur Russlands – man hat deshalb auf die Ähnlichkeit mit der russischen Themenbildung der ersten beiden Rasumowsky-Quartette von Beethoven hingewiesen –, und die von Britten gemachten Anleihen finden sich von Anfang bis Ende in allen neun Sätzen, wenn auch nicht immer erkennbar. Nur in der Schluss-Passacaglia tritt das musikalische Material klar und deutlich hervor. Es erklingen beinahe notengetreu Zitate aus den bei Tschaikowsky entlehnten Volksliedmelodien, dann erscheint die Kirchengesangsweise des orthodoxen Begräbnishymnus.

Die ***Suite für Violoncello***, das 1925 komponierte Meisterwerk des katalanischen Komponisten Gaspar Cassadó, ist den Cellisten wegen seiner Virtuosität bestens bekannt. Die drei Sätze des Werkes fußen auf drei spanischen Volkstänzen: eine langsame und würdevolle Sarabande dient als Präludium; eine Sardana (ein tief in der katalanischen Kultur verwurzelter Tanz) gibt dem zweiten Satz sein rhythmisches Gepräge; was den dritten Satz angeht, so ist hier ein weiterer spanischer Tanz im Dreiertakt klar zu erkennen, die Jota (die beispielsweise auch in der *Rhapsodie espagnole* für Klavier von Franz Liszt anklingt und in der *Jota aragonesa* für Orchester von Camille Saint-Saëns). Unabhängig von der durch die Tänze vorgegebenen Satzgestalt ist die Schreibweise durch Punktierungen gekennzeichnet, wie sie typisch für die Zarzuela sind, und durch die freie Nachahmung verschiedener Instrumente, beispielsweise

einer Harfe und eines Cimbals durch Zupfen und Schlagen der Saiten, aber auch von Blasinstrumenten durch Doppelgriffspiel (insbesondere in der Sardana, die meist von Blasinstrumenten wie der Sackpfeife gespielt wird). Aber Cassadó zeigt auch seine Verbundenheit mit den Komponisten seiner Zeit, zitiert etwa in seinem ersten Satz das Flötensolo aus *Daphnis und Chloé* von Ravel, indem er das Instrument ausschließlich in Obertönen nachahmt, oder lässt die hier ebenfalls eingespielte *Sonate* von Kodály anklingen.

Itinérance (2003) von Pascal Amoyel ist in erster Linie als Teil eines Gemeinschaftsprojekts des Komponisten und Pianisten mit Emmanuelle Bertrand bekannt geworden. Dieses Projekt mit der Bezeichnung „Block 15“ war eine Reihe szenischer Konzerte, in deren Mittelpunkt die Selbstzeugnisse von zwei Überlebenden des Konzentrationslagers Auschwitz standen, Anita Lasker-Wallfisch und Simon Laks, beide Musiker, die in ihren Aufzeichnungen berichten, wie ihnen die Musik und der besondere Stellenwert, den sie in den Konzentrationslagern hatte, das Leben gerettet hat. *Itinérance* ist durch diese Selbstzeugnisse angeregt, geht aber nur indirekt darauf ein. Die Problemstellung des Werkes ist allgemeinerer Art: die Musik als letztmögliche Form menschlichen Selbstwertgefühls, wenn die Existenz vernichtet wird - oder wenn in einem Dasein, das jeder Menschlichkeit entbehrt, das Instrument für die spricht, deren Worte nicht mehr zu rühren vermögen. Das Werk, das sowohl formal als auch in Bezug auf die Tonstärken dreiteilig ist, reiht drei Episoden von größter Einfachheit aneinander, die in erster Linie im Dienste der Stimmungsmalerei und der kontemplativen Versenkung steht. Der erste Teil wächst aus der Stille heraus und wird in einem archaisch anmutenden monologisierenden Gesang – „aus ferner Zeit“, wie der Komponist uns wissen lässt, doch ist der jüdisch-hebräische Ursprung unschwer zu erraten – zum Abbild vollständigen Vergessens, der Beziehungslosigkeit und des Identitätsverlusts. Seine Langsamkeit steht in krassem Gegensatz zur Lebhaftigkeit der zweiten Episode und ihren der Klezmermusik entlehnten Klängen, einer Episode, die man umgekehrt als ein Abbild der Rückkehr zum

Leben auffassen könnte oder auch des Wiederfindens der verlorenen Identität durch den Schleier der Erinnerung hindurch. Die Wiederkehr des monologisierenden Gesangs der Eröffnungsepisode beendet jäh einen Traum, bevor sich eine Stimme erhebt, die, so scheint es, die Werke dieses Programms immer wieder hinausgezögert haben. In einer Geste der Befreiung, auf einen Vokal, der nicht zulässt, dass der Konsonant ihn unterbricht und so die Bedeutung des Leidens in einem Wort erstarren lässt, leiht Emmanuelle Bertrand dem Instrument ihre Stimmbänder (oder ist es umgekehrt?) und holt die verschütteten Stimmen eines unbeschreiblichen Gesangs aus unvordenklicher Zeit wieder ans Licht.

Das letzte Stück dieses Programms ist die **Sonate op.8 von Kodály**, das wohl bedeutendste und meistgespielte Werk des Kammermusikrepertoires dieses ungarischen Komponisten. Die vom Komponisten durchaus beabsichtigte formale Anspruchslosigkeit der drei Sätze des Stückes steht im Gegensatz zu dem außerordentlich großen technischen Erfindungsreichtum, den der Interpret unter Ausschöpfung aller Möglichkeiten des Instruments zu bewältigen hat. Kodály macht hier von einer *scordatura* Gebrauch und stimmt die beiden tiefen Saiten des Instruments einen Halbton tiefer (*h* und *fis*), die eigentliche Schwierigkeit besteht aber in den vielen verschiedenen Spielweisen, die die nachahmende Schreibweise mit sich bringt. Im breiten Spektrum volkstümlicher Klänge und Instrumente ist auch das von Cassadó in seiner *Suite* verwendete Zitat zu erkennen; nacheinander verwandelt sich das Violoncello in eine Harfe, ein Cymbal, eine Gitarre, eine Violine bzw. einen Kontrabass, aber auch in einen

Dudelsack und in ein Schlaginstrument, in den *Verbunkos*-Passagen sogar in eine ganze Zigeunerkapelle. Während der erste Satz in seinem Klangcharakter eine gewisse Ähnlichkeit mit seinem *Streichquartett Nr.2* hat, verweisen die rhapsodischen Züge des zweiten Satzes auf den ungarischen Stil, den der Komponist an der Seite von Béla Bartók maßgeblich mitgeprägt hat. Im ausgesprochen körperlichen dritten Satz kann sich das Zigeunerkolorit frei entfalten in lebhaften Passagen schneller Tänze, die sich mit kadenzartigen Episoden thematischer Verarbeitung abwechseln.

Bei Kodály wie bei Cassadó geht die Komposition mit Bestrebungen zur Ausprägung eines Stils nationaler Identität einher, wie das andererseits zum 20. Jahrhundert in ganz Europa der Fall war. Eine Besonderheit ihrer Vorgehensweise bestand darin, dass sie „anspruchslöse“ Musikformen dazu heranzogen, ohne jedoch die klassischen Formen und die damit verbundene Musizierpraxis aufzugeben. So bildeten sie eine neue musikalische Identität aus, die, gewachsen auf dem Humus eines häufig geringschätzig behandelten musikalischen Volksempfindens, bald die etablierte westliche Musikkultur verändern sollte. Diese verschütteten Stimmen werden bei Britten und Amoyel nicht nur zum Leben erweckt, sie nehmen im *Gesang* des Violoncellos, in den die Interpretin einstimmt, konkrete Gestalt an. Die Zusammenhang stiftenden Elemente dieses Programms sind somit ein zur Nachahmung und zum musikalischen Zitat tendierender Kompositionsstil einerseits und ein Bewusstsein der Tragik und eine gewisse Ernüchterung andererseits.

STÉPHANE ROTH
Übersetzung Heidi Fritz



Révélee au grand public par les Victoires de la Musique Classique en 2002, **Emmanuelle Bertrand** est une des figures incontournables du violoncelle. Formée par Jean Deplace et Philippe Muller dans les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique de Lyon et de Paris, lauréate du Concours International Rostropovitch, elle remporte le Premier Prix du Concours de Musique de Chambre du Japon à Tokyo en 1996, le Prix de l'Académie Internationale Maurice Ravel, et devient lauréate de la Fondation d'Entreprise Natexis. En 1999, sa rencontre avec Henri Dutilleux est déterminante. Son goût pour la création contemporaine lui a permis de créer des œuvres dont elle est aussi dédicataire et parmi lesquelles figurent celles d'Edith Canat de Chizy, de Pascal Amoyel, et de Bernard Cavanna (*Shanghai Concerto*). En 1997, elle a créé au Japon la *Quatrième Suite pour violoncelle seul* de Nicolas Bacri, et en 2000, la *Chanson pour Pierre Boulez* de Luciano Berio. Passionnée de musique de chambre, membre de l'ensemble des Violoncelles français, elle se produit depuis 1999 en duo avec le pianiste Pascal Amoyel. En 2005-2006, ils créent ensemble le concert théâtral *Le Block 15*, mis en scène par Jean Piat, qui restitue les témoignages de deux musiciens sauvés par la musique lors de la Seconde Guerre mondiale. *Le Block 15* a ensuite été adapté pour la télévision.

En tant que soliste, on a pu l'entendre avec l'Orchestre Symphonique du Grand Montréal, l'Orchestre National d'Ukraine, l'Orchestre Symphonique d'État de Moscou, le BBC National Orchestra of Wales, l'Orchestre Symphonique de Busan (Corée) et les Orchestres Nationaux de Lille, d'Île-de-France, de Lorraine, les Orchestres Philharmoniques de Strasbourg, de Monte-Carlo...

Ses enregistrements parus chez harmonia mundi en solo et en duo avec le pianiste Pascal Amoyel ont tous été distingués par la critique nationale et internationale : *Cannes Classical Award*, *Diapason d'Or de l'année*, *Choc de Classica*, *ffff de Télérama*...

Emmanuelle Bertrand est Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

www.emmanuelle-bertrand.com

Discovered by a wide public when she won the young soloist category at the Victoires de la Musique Classique in 2001, **Emmanuelle Bertrand** is one of today's leading cellists.

She was a pupil of Jean Deplace and Philippe Muller at the Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique of Lyon and Paris, and went on to win a prize at the 1994 Rostropovich International Competition in Paris. In 1996, she received first prize in the Japan Chamber Music Competition in Tokyo, was also awarded the Prix de l'Académie Internationale Maurice Ravel, and won a scholarship from the Fondation d'Entreprise Natexis. Her meeting with Henri Dutilleux in 1999 was of decisive importance for her career.

Her penchant for contemporary music has led her to give the first performances of numerous works dedicated to her, among them pieces by Édith Canat de Chizy, Pascal Amoyel, and Bernard Cavanna (*Shanghai Concerto*). In 1997 she premiered Nicolas Bacri's Fourth Suite for solo cello in Japan, followed in 2000 by Luciano Berio's *Chanson pour Pierre Boulez*. A passionate devotee of chamber music and member of the ensemble Les Violoncelles Français, she has appeared in duo repertoire with the pianist Pascal Amoyel since 1999. In the 2005/06 season they premiered together the musical performance piece *Le Block 15*, directed by Jean Piat, which recreated the testimonies of two musicians saved by music during the Second World War. This was subsequently adapted for television.

As a soloist she has played with such orchestras as the Orchestre Symphonique du Grand Montréal, National Symphony Orchestra of Ukraine, Moscow State Symphony Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Busan Symphony Orchestra (South Korea), Orchestre National de Lille, Orchestre National d'Île-de-France, Orchestre National de Lorraine, and the Monte Carlo and Strasbourg Philharmonic Orchestras.

Her harmonia mundi recordings as a soloist or in tandem with the pianist Pascal Amoyel have all received the most prestigious critical accolades in France and abroad, including the Cannes Classical Award, Diapason d'Or of the Year, 10 de *Répertoire-Classica*, Choc du *Monde de la Musique*, and ffff de *Télérama*.

Emmanuelle Bertrand is a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Emmanuelle Bertrand, die durch die Victoires de la Musique Classique 2002 die Aufmerksamkeit eines breiteren Publikums auf sich gezogen hat, zählt heute zu den namhaftesten Violoncellistinnen.

Sie studierte bei Jean Deplace und Philippe Muller am Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyon und Paris und gewann mehrere Wettbewerbe: sie ist Preisträgerin des Internationalen Rostropowitsch-Wettbewerbs, gewann den ersten Preis des Japanischen Kammermusikwettbewerbs in Tokio 1996, erhielt den Preis der Académie Internationale Maurice Ravel und den Förderpreis der Fondation d'Entreprise Natexis. Ihre Begegnung mit Henri Dutilleux im Jahr 1999 war von größter Bedeutung für ihre weitere künstlerische Entwicklung.

Ihr Interesse am zeitgenössischen Musikschaffen eröffnete ihr die Möglichkeit, Werke zur Uraufführung zu bringen, deren Widmungsträgerin sie ist, wobei insbesondere die Werke von Edith Canat de Chizy, Pascal Amoyel und Bernard Cavanna (*Shanghai Concerto*) zu nennen sind. 1997 spielte sie in Japan die Uraufführung der *Quatrième Suite pour violoncelle seul* von Nicolas Bacri und im Jahr 2000 die Uraufführung der *Chanson pour Pierre Boulez* von Luciano Berio. Sie widmet sich mit besonderer Vorliebe der Kammermusik: sie ist Mitglied des Ensembles Violoncelles français und tritt seit 1999 im Duo mit dem Pianisten Pascal Amoyel auf. In der Konzertsaison 2005-2006 brachten sie als Gemeinschaftsprojekt das szenische Konzert *Le Block 15* in der Inszenierung von Jean Piat heraus, dem die Selbstzeugnisse von zwei Musikern zugrunde liegen, die dank der Musik im Zweiten Weltkrieg überlebten. *Le Block 15* ist später für das Fernsehen bearbeitet worden.

Als Konzertsolistin war sie mit Orchestern wie dem Orchestre Symphonique du Grand Montreal, dem Staatsorchester der Ukraine, dem Staatsorchester Moskau, dem BBC National Orchestra of Wales, dem Sinfonieorchester Busan (Korea), dem Orchestre National de Lille, d'Île-de-France und de Lorraine, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg und dem Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo zu hören.

Alle ihre Aufnahmen bei harmonia mundi, als Solistin oder Kammermusikpartnerin von Pascal Amoyel, sind mit nationalen und internationalen Kritikerpreisen ausgezeichnet worden: *Cannes Classical Award*, *Diapason d'Or de l'année*, *Choc* der Zeitschrift *Classica*, *ffff* der Zeitschrift *Télérama*...

Emmanuelle Bertrand ist Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2011

Enregistrement juin 2010, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

Partitions : © Faber Music (Britten) / © Universal Edition AG, Wien (Cassadó & Kodály)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Emmanuelle Bertrand : François Sechet

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902078