



MARTINŮ
SHOSTAKOVICH

CHRISTIAN POLTÉRA

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
GILBERT VARGA



SHOSTAKOVICH, DMITRI (1906–75)

CONCERTO NO. 2 FOR CELLO AND ORCHESTRA

32'50

Op. 126 (1966) (© by Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG)

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Largo</i> | 13'25 |
| 2 | II. <i>Allegretto</i> | 4'24 |
| 3 | III. <i>Allegretto</i> | 14'55 |

MARTINŮ, BOHUSLAV (1890–1959)

CONCERTO NO. 2 FOR CELLO AND ORCHESTRA

30'41

H 304 (1945) (© 1978 Associated Music Publishers, Inc)

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Moderato</i> | 11'17 |
| 5 | II. <i>Andante poco moderato</i> | 11'09 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 8'04 |

TT: 64'16

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN WEI LU *leader*

GILBERT VARGA *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Cello: Antonio Stradivarius, Cremona 1711, 'Mara'

The two works brought together on this recording have long been overshadowed by their respective older siblings; both Shostakovich and Martinů wrote a brace of cello concertos, and in each case the first has found greater favour with performers and audiences alike. Most often, commercial recordings keep the siblings together, meaning that the less favoured work remains overpowered by its more assertive relative. The two concertos on the present disc contrast with each other on almost every level, the identity and individual strength of each revealed far more clearly as a result.

The two cello concertos by the Russian composer **Dmitri Shostakovich** (1906–75) are relatively late works, written in 1959 and 1966 respectively. Both were written for his friend Mstislav Rostropovich but whereas the First is rhythmic and virtuosic, the Second is subdued and introverted. Its austere mood is reinforced by a certain hollowness in the orchestration; there is no brass except for two horns, and the woodwind writing favours the extreme registers. Two harps are required, but their simple melodic lines, played in unison throughout, do little to fill out the texture. The timpani and xylophone are joined by an extensive array of unpitched percussion (bass drum, side drum, tambourine, woodblock, tom-tom and whip). The full orchestra is rarely used: instead, Shostakovich tends to accompany the cello either with the wind instruments or with the strings, the two groups sometimes alternating at a bar's interval.

The cello begins the opening *Largo* alone, in its lowest register. The melody grows out of two descending minor seconds, to which it obsessively returns. A gradual change of mood is initiated with the first entry of the xylophone. The woodwind take up the cello melody and play it *staccato*, as if mocking it, goading soloist and orchestra into a more rhythmically energized section, though the tempo remains slow. An imposing *tutti* leads to the first of several cadenza-like passages where the soloist is accompanied by a single percussion instrument – in this case

by isolated strokes on the bass drum. The bassoons rediscover the music of the very opening before passing the melody back to the soloist, who recapitulates and condenses the narrative of the opening, at the same time incorporating some regretful reminiscences of the livelier central material, before fading to silence.

The second movement is a brief *Allegretto* which the soloist again begins alone. Presently, the woodwind strike up an ‘oom-pah’ accompaniment and the cellist delivers a melody derived from a street vendor’s song, ‘Come buy my bubliky’, which originated in Odessa, Ukraine (‘bubliky’ are similar to bagels). This song was not unknown in the West – it had been recorded, for instance, by Benny Goodman in 1939. Shostakovich had apparently sung this song in a party game at a 1966 New Year’s gathering with Rostropovich, and its first appearance in the concerto suggests nothing more sinister than a playful reference to that recent event. Yet it exerts a firm motivic grip on the material throughout the *Allegretto* and when it resurfaces towards the end of the movement, it is considerably more disturbing in tone – the cello challenged by repeated declamations in the horn. The *Allegretto* proceeds without a break into the finale, the dividing line marked by an extended fanfare for the two horns.

The finale balances the first movement in length but has a more complex form in which several discrete elements jostle for attention. One of them is a lyrical phrase (first heard shortly after a second solo cadenza, accompanied by tambourine), ending with a school-book cadence in G major. Until this point, the harmonic language of the concerto has favoured bare unisons, minor sevenths and perfect fourths. The full triads of the G major cadence come almost as a shock. They elevate the passage from its surroundings; one has the impression that Shostakovich might, as with ‘Bubliky’, be quoting or parodying some external source. This cadence occurs five times in the finale, always at the same pitch, and its presence probably explains why the concerto is sometimes described as being ‘in G major’. Its first occurrence estab-

lishes a more lyrical vein, the soloist engaging in contemplative dialogue with a solo flute, and later, after a strange little march with prominent percussion, a solo clarinet. Elements of the first movement now re-assert themselves and lead to a further cadenza, this time with side-drum accompaniment. The solo part becomes frenzied and leads to the fullest orchestral climax in the piece – a savage presentation of the ‘Bubliky’ theme, almost shocking in its vehemence. It is possible that Shostakovich was reaching back in his memory to a time far beyond the New Year’s gathering of 1966, back to St Petersburg in 1917, where as a boy he had followed his mother to the market where she sold cakes she had baked herself and sang this very song to attract buyers. It is a moment of utter despair, from which the cellist retreats gradually, returning eventually to the sombre music of the work’s opening.

The concluding bars of this concerto are renowned for the idiosyncratic use of the percussion. These arresting sounds are produced by three players, on tom-tom, wood-block and side-drum, but it is largely the side-drum’s alternation between conventional strokes and rim shots which provide the aural fascination. The passage clearly evokes the end of the central movement of the Fourth Symphony, which, although completed in 1936, had been performed for the first time only at the end of 1961. In 1971, Shostakovich employed similar sounds to close his fifteenth and final symphony on a thoroughly enigmatic note. There have been several theories as to what these passages mean. Shostakovich’s known fascination with puppets and automata has been suggested as an inspiration. Other suggestions have included the ‘ticking away’ of time and resultant fear of death, and for Gennady Rozhdestvensky they symbolized ‘prisoners tapping out messages to one another on the hot-water pipes in jail’. The cellist responds by concluding the work with a resigned shrug of the shoulders.

The concerto was first performed in Moscow on 25th September 1966, at a concert to celebrate the composer’s 60th birthday. Yevgeny Mravinsky was originally

to have conducted, but he withdrew two weeks before the concert, pleading lack of time to learn the new work, and was replaced by Yevgeny Svetlanov. Rostropovich, as was his custom, played this demanding new work entirely from memory.

On 25th May of the previous year, the Second Cello Concerto of Czech composer **Bohuslav Martinů** received its first performance, twenty years after its completion and with its composer no longer alive to witness the event. He had trained as a violinist in his youth and although his works for the violin display his innate understanding of the instrument's capabilities, his major compositions for cello tend to outshine them. Many of them cluster together in his catalogue, as though he were seized with a temporary passion for the sound of this instrument. One such cluster arose at the start of the 1930s, when the original version of the First Cello Concerto was followed by a slew of slight, but charming collections for cello and piano: the *Nocturnes*, *Pastorales*, *Arabesques* and *Suite Miniature*. A more impressive cluster of cello works arose around the time of his forced departure from wartime Paris, where he had lived since 1923. The First Sonata was composed in France in May 1939, its successor appearing two years later, after Martinů had settled in the United States. Shortly afterwards, he wrote his popular *Variations on a theme of Rossini* for cello and piano. Between the sonatas comes the *Sonata da camera*, in reality a concerto for cello and chamber orchestra, the last work he completed before leaving France. It was written for the cellist Henri Honegger, who kept the performing rights to himself until the 1960s but promoted the work energetically up to that time. The Second Cello Concerto was completed at the start of 1945, but found no such persuasive advocate, despite the fact that Martinů's reputation in his adopted homeland was very much in the ascendant. The delayed première of his 1937 *Concerto Grosso* had been greeted with great enthusiasm, and his first two symphonies had already been performed and widely acclaimed. Under these circumstances, Martinů perhaps felt it likely that a prominent cellist would

be eager to adopt his new concerto and take up the commission retrospectively.

His first approach was to Joseph Schuster, who was launching a solo career after previously leading the cello section of the New York Philharmonic. When this failed, Martinů's close friend Frank Rybka (himself a fine cellist) tried to interest Gregor Piatigorsky, the dedicatee and first performer of the *Rossini Variations*. A letter to Rybka dated 11th July 1945 shows how keen Martinů was for this approach to succeed:

With Piatigorsky it would be excellent, but so far, no letter from him... I would be happiest if Piatigorsky would accept it. It's made to order for him.

The letter apparently never arrived, and Martinů's attention turned to other works, in particular his Fourth Symphony. In 1955, the Second Concerto was effectively usurped by the third and final version of the First. Having begun life as a concerto with chamber-orchestra accompaniment, the older work now emerged as a concerto in the Romantic mould and was performed at once by Pierre Fournier. It effectively obliterated all traces of the 1945 concerto until the cellist Saša Večtomov, a friend of Martinů's, presented it in České Budějovice on 25th May 1965, with Zdeněk Košler conducting.

Had the concerto been heard twenty years earlier, it would have done Martinů's growing reputation no harm whatsoever. It is cut from the same cloth as the Fourth Symphony, premièred with such success in November 1945. Indeed, if one were asked to choose a passage of music which encapsulates all the best qualities of Martinů's American period, the opening of this concerto would serve very well. The glowing orchestral texture, free rhythmic treatment of the underlying 6/8 metre and the indulgence in parallel thirds and sixths (spiced with false relations) are unmistakable hallmarks. The key is B flat, for which Martinů had an extraordinary fondness at this stage in his career. An element of nostalgia runs throughout this work and a strong kinship is felt with the music of Dvořák. The stirring initial melody

is reminiscent of a phrase from Martinů's *Field Mass* of 1939, which, Brian Large suggests, symbolizes the composer's feelings for his homeland. For all its splendour, this melody is rejected by the soloist, whose first entry is a gentle syncopated idyll. As soon as the orchestra warms to this new material, the cello moves on again, introducing an episode in dotted rhythms, by turns gruff and insouciant. After an extended third episode, the cellist at last alights on the opening theme, setting up an extensive recapitulation and a tranquil close in B flat major.

The central movement is a near match for the first in tempo, metre and duration. Once again, there is an extensive orchestral introduction, but its muted sonorities and key of C minor establish a new mood far removed from the ecstatic launch of the first movement. The crepuscular atmosphere is dispelled by the first solo entry – a beguiling *cantilena* in D major. The contrasts throughout this movement are subtle but effective, the soloist and orchestra showing a more collaborative spirit and a more intimate dialogue throughout.

The first two movements of this concerto effectively exploit the lyrical, *cantabile* qualities of the cello, but afford limited opportunities for virtuoso display. The toccata finale, by contrast, presents the soloist with numerous technical challenges – rapid passage-work and tricky double-stopping amongst them – yet without entirely abandoning the lyrical element. The greatest challenge of all is the presence of a cadenza at the very end of this long work. This unusual placement is undoubtedly effective: the flow and overall mood of the first movement would surely have been disrupted had the cadenza appeared in its customary place. As it is, the cellist's exuberant solo and *moto perpetuo* accompaniment to the final orchestral statement bring the work to an effervescent conclusion.

© *Michael Crump* 2016

Christian Poltéra was born in Zurich. After receiving tuition from Nancy Chumachenko and Boris Pergamenschikow, he studied with Heinrich Schiff in Salzburg and Vienna. As a soloist he works with eminent orchestras including the Munich Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra, Orchestre Révolutionnaire et Romantique and Chamber Orchestra of Europe under such conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons and Sir John Eliot Gardiner.

He also devotes himself intensively to chamber music together with such musicians as Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott and Martin Fröst, and with the Auryn and Zehetmair Quartets. Together with Frank Peter Zimmermann and Antoine Tamestit, Christian Poltéra has formed a string trio, the Trio Zimmermann, which performs at the most prestigious concert venues and festivals all over Europe. In 2004 he received the Borletti-Buitoni Award and was selected as a BBC New Generation Artist.

He is a regular guest at renowned festivals (such as Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh and Vienna) and made his BBC Proms début in 2007. Christian Poltéra's discography, which has won acclaim from the international press, reflects his varied repertoire that includes the concertos by Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Walton, Hindemith and Barber as well as chamber music by Prokofiev, Fauré, Beethoven and Schubert. Christian Poltéra plays the famous cello 'Mara', built in 1711 by Antonio Stradivari.

www.christianpoltera.com

Founded in 1946, the **Deutsches Symphonie-Orchester Berlin** (DSO Berlin) has distinguished itself as one of Germany's leading orchestras. The number of renowned music directors, the scope and variety of its work, and its particular emphasis on modern and contemporary music make it into a unique ensemble. Among the DSO Berlin's former principal conductors are Tugan Sokhiev, Kent Nagano, Ingo Metzmacher, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Chailly, Lorin Maazel and Ferenc Fricsay. In the 2017–18 season the British conductor Robin Ticciati will become its artistic director. Founded as the RIAS Symphony Orchestra, it was renamed the Radio Symphony Orchestra Berlin in 1956 and has borne its current name since 1993.

Apart from its concerts in Berlin, the DSO regularly visits the major concert halls of Europe, North and South America and the Near, Middle and Far East. The orchestra's extensive discography has received international acclaim, including a Grammy Award. The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin is an ensemble of the Radio Orchestra and Choirs GmbH (roc berlin), owned by Deutschlandradio, the Federal Republic of Germany, the State of Berlin and Radio Berlin-Brandenburg.

www.dso-berlin.de

Gilbert Varga, son of the celebrated Hungarian violinist Tibor Varga, works extensively with symphony orchestras all over the world. In North America he enjoys regular relationships with orchestras including the Minnesota Orchestra, Nashville Symphony and St Louis Symphony. In Europe, he works regularly with major orchestras including the Royal Scottish National Orchestra, Orchestra of the Frankfurt Museums-gesellschaft, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, and in the 2015/16 season he made his débuts with the Tonkünstler Orchestra at Vienna's Musikverein and further afield with the Macao Orchestra. In May 2013 Varga was appointed principal conductor of the Taipei Symphony Orchestra. Gilbert Varga studied under

Franco Ferrara, Sergiu Celibidache and Charles Bruck. In the earlier part of his conducting career Varga concentrated on work with chamber orchestras, particularly the Tibor Varga Chamber Orchestra, before rapidly developing a reputation as a symphonic conductor. He was chief conductor of the Hofer Symphoniker (1980–85) and chief conductor of the Philharmonia Hungarica in Marl (1985–90), conducting its début tour to Hungary with Yehudi Menuhin. He was also permanent guest conductor of the Stuttgart Chamber Orchestra (1991–95) and principal guest conductor of the Malmö Symphony Orchestra (1997–2000). In 1997 Varga became music director of the Basque National Symphony Orchestra, leading them through ten seasons, including tours across the UK, Germany, Spain and South America.

Die beiden hier eingespielten Werke standen lange im Schatten ihrer älteren Geschwister, denn sowohl Schostakowitsch wie auch Martinů komponierten Cellokonzert-Paare, in denen das jeweils erste Konzert bei Musikern wie Publikum größeren Anklang fand. Die meisten Einspielungen lassen diese familiären Bande bei der Auswahl der Konzerte unangetastet, wodurch das weniger begünstigte Werk weiterhin im Schatten seines durchsetzungsfähigeren Verwandten verharret. Die Konzerte der vorliegenden Zusammenstellung hingegen kontrastieren in fast jeglicher Hinsicht so ergiebig, dass sich das Profil und die individuellen Stärken des einzelnen Konzerts stärker abzeichnen können.

Im Schaffen des russischen Komponisten **Dmitri Schostakowitsch** (1906–1975) stellen die beiden Cellokonzerte – komponiert 1959 bzw. 1966 – relativ späte Werke dar. Beide sind für seinen Freund Mstislaw Rostropowitsch entstanden, doch während das erste von virtuoser, rhythmusbetonter Faktur ist, gibt sich das zweite verhalten und introvertiert. Seine herbe Stimmung wird durch eine gleichsam ausgehöhlte Orchestrierung verstärkt: Von zwei Hörnern abgesehen finden sich keine Blechbläser, und die Holzbläser bevorzugen höchste Lagen. Zwei Harfen kommen zum Einsatz, aber ihre schlichten, durchweg *unisono* geführten Melodielinien sind kaum dazu angetan, die Textur anzureichern. Neben Pauken und Xylophon wird eine große Palette von Perkussionsinstrumenten ohne feste Tonhöhen verwendet (Große Trommel, Kleine Trommel, Tamburin, Holzblock, Tom-Tom und Peitsche). Selten erklingt das volle Orchester – stattdessen zieht Schostakowitsch es vor, das Violoncello von Bläsern oder Streichern begleiten zu lassen, wobei die beiden Gruppen ineinander manchmal im Abstand von nur einem Takt abwechseln.

In tiefstem Register eröffnet das unbegleitete Solo-Cello das *Largo*. Die Melodie erwächst aus zwei absteigenden Kleinsekundschritten, zu denen sie immer wieder obsessiv zurückkehrt. Der erste Einsatz des Xylophons leitet einen allmählichen Stimmungswechsel ein. Die Holzbläser übernehmen die Cello-Melodie in gleich-

sam spöttischen Stakkato und treiben Solist und Orchester zu einem rhythmisch bewegteren Teil an, der dennoch das langsame Grundtempo beibehält. Ein imposantes Tutti führt zu der ersten von mehreren kadenzartigen Passagen, in denen der Solist von einem einzigen Schlaginstrument begleitet wird – in diesem Fall von einzelnen Schlägen der Großen Trommel. Die Fagotte greifen die Musik des Beginns auf und reichen die Melodie an den Solisten weiter, der den Eingangsduktus rekapituliert und verdichtet, dabei aber auch einige wehmütige Erinnerungen an das lebhaftere Material des Mittelteils einfügt, bevor er in die Stille verklingt.

Der zweite Satz ist ein kurzes *Allegretto*, das der Solist erneut allein beginnt. Als bald stimmen die Holzbläser eine schlichte Begleitung an, und der Cellist steuert eine Melodie bei, die sich von einem Straßenhändlerlied aus Odessa (Ukraine) herleitet: „Kauft meine Bublik!“ („Bublik“ sind Brotkringel in der Art der Bagels). Dieses Lied war im Westen nicht unbekannt – Benny Goodman etwa hatte es 1939 aufgenommen. Schostakowitsch hat das Lied offenbar 1966 bei einer Neujahrsfeier mit Rostropowitsch gesungen, und sein erstes Erscheinen im Cellokonzert ist wohl nichts Geheimnisvolleres als eine scherzhafte Anspielung auf dieses noch frische Ereignis. Gleichwohl hat diese Melodie das Motivmaterial des *Allegretto* fest im Griff; wenn sie am Satzende wiederkehrt, ist ihr Ton deutlich beunruhigender, sieht sich das Cello doch wiederholten Anfechtungen des Horns ausgesetzt. Das *Allegretto* geht nahtlos in das Finale über, dessen Beginn eine ausgedehnte Fanfare der beiden Hörner ankündigt.

Dieses Finale entspricht im Umfang dem ersten Satz, hat aber eine komplexere Form, in der mehrere eigenständige Elemente Aufmerksamkeit erheischen; eines davon ist eine lyrische Phrase (sie erklingt erstmals, mit Tamburinbegleitung, nach einer zweiten Solokadenz), die mit einer schulgerechten G-Dur-Kadenz endet. Bis zu diesem Zeitpunkt war das Konzert in harmonischer Hinsicht vor allem von blanken Unisoni, kleinen Septimen und reinen Quarten geprägt, so dass die vollen

Dreiklänge der G-Dur-Kadenz beinahe schockartig wirken. Sie heben die Passage aus ihrem Umfeld hervor, und es entsteht der Eindruck, als zitiere oder paradiere Schostakowitsch, ähnlich wie bei „Bubliki“, eine fremde Quelle. Die Kadenz erscheint im Finale insgesamt fünfmal, stets auf derselben Tonhöhe; diese Präsenz mag erklären, warum das Konzert mitunter als „in G-Dur“ bezeichnet wird. Ihr erstes Erscheinen etabliert eine lyrischere Stimmung; es entspinnen sich versonnene Dialoge des Solisten mit einer Solo-Flöte und später, nach einem seltsamen kleinen Marsch mit markantem Schlagwerk, einer Solo-Klarinette. Motive des ersten Satzes verschaffen sich erneute Geltung und führen zu einer weiteren Kadenz, diesmal begleitet von der Kleinen Trommel. Der Solopart erhitzt sich frenetisch und bringt den absoluten Orchesterhöhepunkt dieses Konzerts mit sich – eine wilde, geradezu schockierend vehemente Präsentation des „Bubliki“-Themas. Vielleicht gingen Schostakowitschs Gedanken weit über das Neujahrstreffen 1966 hinaus, zurück bis ins Jahr 1917, als er seine Mutter auf den Sankt Petersburger Markt begleitet hatte, wo sie selbstgebackene Kuchen verkaufte und mit eben diesem Lied Käufer herbeilockte. Es ist ein Moment größter Verzweiflung, aus der sich der Cellist allmählich entfernt, um schließlich zu der düsteren Musik des Konzertbeginns zurückzukehren.

Die abschließenden Takte dieses Konzerts sind aufgrund der eigentümlichen Verwendung des Schlagwerks berühmt. Diese atemberaubenden Klänge werden von drei Spielern auf Tom-Tom, Holzblock und Kleiner Trommel erzeugt, doch sorgt vor allem letztere mit dem Wechsel zwischen herkömmlichen Schlägen und Rahmenschlägen für das klangliche Faszinosum. Die Passage erinnert stark an das Ende des Mittelsatzes der Symphonie Nr. 4, die, obschon 1936 fertig gestellt, erst Ende 1961 zur Uraufführung kam. 1971 verwendete Schostakowitsch ähnliche Klänge, um seine fünfzehnte und letzte Symphonie auf einem ausgesprochen rätselhaften Ton zu beenden. Über die Bedeutung dieser Stellen wurden etliche Mutmaßungen ange-

stellt. Als eine mögliche Anregung hat man Schostakowitschs bekannte Faszination für Puppen und Automaten ins Spiel gebracht. Andere wiederum haben sie als „Ticken“ der Uhr und eine damit verbundene Angst vor dem Tod gedeutet, während Gennadi Roschdestwensky hier „Gefängnisinsassen“ vernahm, „die sich mittels Klopfen auf den Wasserrohren Botschaften zusenden“. Der Cellist reagiert darauf, indem er das Werk mit einem resignierten Achselzucken beendet.

Das Cellokonzert Nr. 2 wurde am 25. September 1966 in Moskau im Rahmen eines Festkonzerts zum 60. Geburtstag des Komponisten uraufgeführt. Der zunächst vorgesehene Uraufführungsdirigent Jewgeni Mrawinsky sagte zwei Wochen vor dem Konzerttermin wegen Zeitmangels ab und wurde durch Jewgeni Swetlanow ersetzt. Rostropowitsch spielte dieses anspruchsvolle Werk seiner Gewohnheit gemäß zur Gänze auswendig.

Am 25. Mai des Vorjahres war das Cellokonzert Nr. 2 des tschechischen Komponisten **Bohuslav Martinů** uraufgeführt worden – zwanzig Jahre nach seiner Fertigstellung und sechs Jahre nach dem Tod seines Komponisten. Martinů hatte in seiner Jugend die Violine erlernt, und obwohl seine Violinwerke eine intime Kenntnis der Möglichkeiten dieses Instruments zeigen, werden sie von seinen großen Cellokompositionen mehr oder weniger in den Hintergrund gerückt. Viele davon bilden in der Chronik seiner Werke gleichsam Gruppen, als hätte ihn die Leidenschaft für den Klang dieses Instruments von Zeit zu Zeit besonders nachhaltig erfasst. Eine solche Gruppe nahm beispielsweise Anfang der 1930er Jahre Gestalt an, als auf die Erstfassung des Cellokonzerts Nr. 1 eine ganze Reihe leichter, aber bezaubernder Sammlungen für Cello und Klavier folgte: *Nocturnes*, *Pastorales*, *Arabesques* und *Suite Miniature*. Eine noch beeindruckendere Gruppe von Cellowerken entstand um die Zeit seiner kriegsbedingten Flucht aus Paris, wo er seit 1923 gelebt hatte. Die Sonate Nr. 1 wurde im Mai 1939 in Frankreich komponiert; zwei Jahre später – Martinů hatte sich inzwischen in den USA niedergelassen – erschien ihre Nach-

folgerin. Kurz darauf schrieb er seine beliebten *Variationen über ein Thema von Rossini* für Cello und Klavier. Aus der Zeit zwischen den beiden Sonaten stammt die *Sonata da camera* (recht eigentlich ein Konzert für Cello und Kammerorchester) – das letzte Werk, das er vor seinem Weggang aus Frankreich abschloss. Es wurde für den Cellisten Henri Honegger komponiert, der die Aufführungsrechte bis in die 1960er Jahre behielt, sich aber bis dahin energisch für das Werk einsetzte. Das Cellokonzert Nr. 2 wurde Anfang 1945 fertiggestellt, fand jedoch keinen derart überzeugenden Anwalt, obwohl Martinů in seiner Wahlheimat zusehends bekannter wurde. Die späte Uraufführung seines *Concerto Grosso* aus dem Jahr 1937 war auf Begeisterung gestoßen, auch seine ersten beiden Symphonien waren bereits aufgeführt worden und erfreuten sich weithin großer Anerkennung. Unter diesen Umständen hielt es Martinů wohl für gut möglich, dass ein prominenter Cellist sich seines Konzerts annehmen und einen nachträglichen Auftrag erteilen würde.

Zuerst wandte er sich an Joseph Schuster, der gerade eine Solokarriere startete, nachdem er die Cellogruppe der New Yorker Philharmoniker angeführt hatte. Als daraus nichts wurde, versuchte Martinů enger Freund Frank Rybka (ebenfalls ein vorzüglicher Cellist) den Widmungsträger und Uraufführungscellisten der *Rossini-Variationen* Gregor Piatigorsky dafür zu interessieren. Ein Brief an Rybka vom 11. Juli 1945 zeigt, wie sehr Martinů auf einen erfolgreichen Ausgang hoffte:

Piatigorsky wäre hervorragend, aber bis jetzt kam kein Brief von ihm ... Ich wäre überglücklich, wenn Piatigorsky einwilligte. Es [das Konzert] ist wie geschaffen für ihn.

Der Brief ist offenbar nie angekommen, und Martinůs Aufmerksamkeit wandte sich anderen Werken zu, insbesondere seiner Symphonie Nr. 4. Im Jahr 1955 wurde das Zweite Konzert von der dritten und letzten Fassung des Ersten so gut wie verdrängt. Das ältere Werk, das als Konzert mit Kammerorchesterbegleitung begonnen hatte, entpuppte sich jetzt als ein Konzert in romantischer Manier, das sogleich von Pierre Fournier aufgeführt wurde. Es verwischte praktisch sämtliche

Spuren des Konzerts aus dem Jahr 1945, bis der Cellist Saša Večtomov, ein Freund der Martinůs, es am 25. Mai 1965 unter der Leitung von Zdeněk Košler in Budweis zur Uraufführung brachte.

Hätte man das Konzert zwanzig Jahre zuvor zur Kenntnis genommen, wäre Martinůs wachsende Reputation in keiner Weise beeinträchtigt worden. Es ist aus demselben Holz geschnitzt wie die im November 1945 mit so großem Erfolg uraufgeführte Symphonie Nr. 4. Und in der Tat: Sollte man eine Musikpassage auswählen, in der sich die besten Eigenschaften von Martinůs amerikanischer Periode bündeln, so wäre die Eröffnung dieses Konzerts dafür bestens geeignet. Die leuchtenden Orchestertexturen, die rhythmisch freie Behandlung des zugrundeliegenden 6/8-Takts und das Faible für Terz- und Sextparallelen (gewürzt mit Querständen) sind unverwechselbare Markenzeichen; für die auch hier gewählte B-Tonalität hatte Martinů in dieser Phase seiner Karriere eine außerordentliche Vorliebe. Ein Gefühl von Nostalgie durchzieht dieses Werk, das eine starke Verwandtschaft mit der Musik von Dvořák aufweist. Die mitreißende Eingangsmelodie erinnert an eine Wendung aus Martinůs *Feldmesse* von 1939, die, so Brian Large, die Empfindungen des Komponisten für seine Heimat symbolisiert. Trotz all ihrer Pracht wird diese Melodie vom Solisten verworfen, der stattdessen mit einer sanften, synkopierten Idylle einsetzt. Kaum hat sich das Orchester für dieses neue Material erwärmt, bewegt sich das Cello erneut fort und stellt eine Episode in punktiertem Rhythmus vor, die mal schroff, mal unbekümmert daherkommt. Nach einer ausgedehnten dritten Episode erreicht der Cellist schließlich das Eingangsthema und leitet eine umfangreiche Reprise sowie einen friedvollen Schluss in B-Dur ein.

Der mittlere Satz ähnelt dem ersten in Tempo, Taktart und Dauer sehr; wiederum erklingt eine umfangreiche Orchestereinleitung, doch ihre gedämpften Klänge und die Tonart c-moll erzeugen eine Atmosphäre, die von der ekstatischen Eröffnung des ersten Satzes weit entfernt ist. Diese Dämmerstimmung wird vom ersten Solo-

einsatz gebannt, einer betörenden *cantilena* in D-Dur. Die Kontrastwirkungen in diesem Satz sind subtil, aber wirkungsvoll; Solist und Orchester arbeiten enger zusammen und finden zu innigeren Dialogen.

Die ersten beiden Sätze dieses Konzerts schöpfen die lyrisch-kantablen Qualitäten des Cellos aus, während die virtuellen Aspekte eher in den Hintergrund treten. Das Toccata-Finale dagegen bietet dem Solisten zahlreiche spieltechnische Herausforderungen – u.a. rasantes Passagenwerk und heikle Doppelgriffe –, ohne das lyrische Element gänzlich außer Acht zu lassen. Die größte Herausforderung dabei ist die Solokadenz ganz am Ende dieses langen Werks. Diese ungewöhnliche Platzierung verfehlt ihre Wirkung nicht: Befände sich die Solokadenz an ihrem herkömmlichen Ort, wären Duktus und Grundstimmung des ersten Satzes sicherlich unterbrochen worden. So aber sorgen das unbändige Solo des Cellisten und seine *moto perpetuo*-Begleitung zur letzten Orchesterphrase für einen überschwänglichen Abschluss.

© **Michael Crump 2016**

Christian Poltéra wurde in Zürich geboren. Nach Unterricht bei Nancy Chumachenko und Boris Pergamenschikow studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien. Als Solist arbeitet er mit führenden Orchestern wie den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, Los Angeles Philharmonic, dem Sinfonieorchester des NDR Hamburg, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de Paris, dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique und dem Chamber Orchestra of Europe unter Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons und Sir John Eliot Gardiner zusammen.

Intensiv widmet er sich auch der Kammermusik mit Musikern wie Gidon

Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst, dem Auryn und dem Zehetmair Quartett. Zusammen mit Frank Peter Zimmermann und Antoine Tamestit bildet Christian Poltéra ein Streichtrio – das Trio Zimmermann –, das europaweit in den angesehensten Konzertsälen und bei bedeutendsten Festivals auftritt. 2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als ein BBC New Generation Artist ausgewählt.

Er ist regelmäßiger Gast bei renommierten Festivals (u.a. Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh und Wien) und gab 2007 sein Debüt bei den BBC Proms. Christian Poltéras von der internationalen Fachpresse gefeierte Diskographie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem die Cellokonzerte von Dvořák, Dutilleux, Lutoslawski, Walton, Hindemith und Barber ebenso gehören wie Kammermusik von Prokofjew, Fauré, Beethoven und Schubert. Christian Poltéra spielt das berühmte „Mara“-Cello von Antonio Stradivari aus dem Jahr 1711.

www.christianpoltera.com

Das 1946 gegründete **Deutsche Symphonie-Orchester Berlin** (DSO Berlin) gilt als eines der führenden Orchester Deutschlands. Die Anzahl renommierter Chefdirigenten, die Bandbreite und Vielseitigkeit seiner Arbeit sowie sein besonderer Schwerpunkt auf moderner und zeitgenössischer Musik haben es zu einem einzigartigen Ensemble gemacht. Zu den ehemaligen Chefdirigenten des DSO Berlin zählen Tugan Sokhiev, Kent Nagano, Ingo Metzmacher, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Chailly, Lorin Maazel und Ferenc Fricsay. Ab der Saison 2017/2018 übernimmt der Brite Robin Ticciati die Künstlerische Leitung. Gegründet als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde das Ensemble 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt; seinen heutigen Namen erhielt es 1993. Neben seinen Konzerten in Berlin ist das DSO regelmäßig in den großen Konzertsälen Europas, Nord- und Südamerikas und des Nahen, Mittleren und Fernen Ostens zu Gast. Die zahlreichen

Einspielungen des Orchesters haben international große Anerkennung gefunden und wurden u.a. mit einem Grammy Award ausgezeichnet. Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH (roc berlin), deren Gesellschafter das Deutschlandradio, die Bundesrepublik Deutschland, das Land Berlin und der Rundfunk Berlin-Brandenburg sind.

dso-berlin.de

Gilbert Varga, Sohn des berühmten ungarischen Geigers Tibor Varga, arbeitet intensiv mit Symphonieorchestern in der ganzen Welt. In Nordamerika genießt er die regelmäßige Zusammenarbeit mit Orchestern wie dem Minnesota Orchestra, Nashville Symphony und St. Louis Symphony. In Europa arbeitet er regelmäßig mit bedeutenden Orchestern wie der Royal Scottish National Orchestra, dem Orchester der Frankfurter Museumsgesellschaft, der Royal Liverpool Philharmonic Orchestra zusammen; in der Saison 2015/16 debütierte er mit dem Tonkünstler-Orchester im Wiener Musikverein und, in weiterer Ferne, beim Macao Orchestra. Im Mai 2013 wurde Varga zum Chefdirigenten des Taipei Symphony Orchestra ernannt. Gilbert Varga studierte bei Franco Ferrara, Sergiu Celibidache und Charles Bruck. Zu Beginn seiner Dirigentenkarriere konzentrierte er sich auf die Arbeit mit Kammerorchestern – vor allem mit dem Tibor Varga Chamber Orchestra –, bis er sich rasch einen Namen als Dirigent großer Symphonieorchester machte. Er war Chefdirigent der Hofer Symphoniker (1980–85) und Chefdirigent der Philharmonia Hungarica in Marl (1985–90), als welcher er die Debüt-Tournee mit Yehudi Menuhin nach Ungarn leitete. Außerdem war er Ständiger Gastdirigent des Stuttgarter Kammerorchesters (1991–95) und Erster Gastdirigent des Malmö Symphony Orchestra (1997–2000). 1997 wurde Varga zum Musikalischen Leiter des Baskischen Nationalorchesters ernannt, dem er zehn Spielzeiten lang vorstand und das er u.a. auf Konzertreisen nach Großbritannien, Deutschland, Spanien und Südamerika führte.

Les deux œuvres réunies sur cet enregistrement ont longtemps été éclipsées par leurs sœurs aînées respectives. Chostakovitch et Martinů ont chacun composé deux concertos pour violoncelle et tant chez l'un que chez l'autre, le premier des deux concertos a été le plus populaire, tant auprès des interprètes que du public. Le plus souvent, les enregistrements ne séparent pas les paires avec pour résultat que l'œuvre la moins appréciée demeure dans l'ombre de celle à la personnalité la plus affirmée. Les deux concertos de cet enregistrement diffèrent l'un de l'autre pratiquement à tous égards. L'identité et la force individuelle de chacun d'eux apparaissent ainsi d'autant plus clairement.

Les deux concertos pour violoncelle du compositeur russe **Dimitri Chostakovitch** (1906–1975) sont des œuvres relativement tardives puisqu'ils ont été composés respectivement en 1959 et 1966 dans les deux cas à l'intention de Mstislav Rostropovitch. Alors que le premier est rythmique et virtuose, le second en revanche est sobre et introverti. Son climat austère est renforcé par une sorte de creux dans l'orchestration : aucun cuivre ne fait partie de l'effectif instrumental à l'exception de deux cors et l'écriture des bois favorise les registres extrêmes. Deux harpes sont requises mais leurs lignes mélodiques simples, jouées à l'unisson tout au long de l'œuvre, ne contribuent guère à épaissir la texture. Une importante batterie d'instruments à percussion à hauteur non déterminée (grosse caisse, caisse claire, tambourin, wood-block, tam-tam et fouet) s'adjoint aux timbales et au xylophone. Le grand orchestre est rarement sollicité : Chostakovitch a plutôt tendance à accompagner le violoncelle par les vents ou par les cordes et les deux groupes alternent parfois à une mesure d'intervalle.

Le violoncelle commence seul le *Largo* initial, dans le registre le plus grave. La mélodie se développe à partir de deux intervalles de seconde mineure descendante auxquels elle revient avec entêtement. Un changement graduel de l'atmosphère se produit à la première entrée du xylophone. Les bois reprennent la mélodie du

violoncelle et la jouent *staccato*, comme pour s'en moquer, et poussent le soliste et l'orchestre vers une section plus énergique au point de vue rythmique bien que le tempo général demeure lent. Un *tutti* imposant mène au premier des nombreux passages semblables à des cadences dans lesquels le soliste n'est accompagné que par un seul instrument à percussion, ici par des battements isolés sur la grosse caisse. Le basson reprend la musique du commencement avant de rendre la mélodie au soliste qui récapitule et condense le récit du début tout en incorporant des réminiscences chargées de regrets du matériau central plus animé, avant de disparaître.

Le second mouvement est un court *Allegretto* qui est à nouveau lancé par le soliste seul. Les bois contribuent d'abord un accompagnement de type « oum-pah » alors que le violoncelliste expose une mélodie qui reprend celle d'un vendeur de rue, « Achetez des boublichki », originaire d'Odessa en Ukraine (les *boublichki* ou *boubliki* sont semblables à des bagels). Cette mélodie n'était pas inconnue dans les pays occidentaux : elle avait été enregistrée par Benny Goodman en 1939. Il semble que Chostakovitch l'ait chantée dans le cadre d'un jeu de société lors d'une fête à l'occasion du nouvel-an en 1966 et sa première apparition dans le concerto n'a rien de sombre et n'est qu'une référence enjouée à cet événement. Cette mélodie maintient également une emprise ferme sur le matériau motivique tout au long de l'*Allegretto*. À sa réapparition vers la fin du mouvement, elle semble beaucoup plus troublante alors que le violoncelle est défié par des déclamations répétées du cor. L'*Allegretto* passe ensuite sans interruption au finale alors que la ligne de démarcation entre les deux mouvements est établie par une fanfare développée et jouée par les deux cors.

Le finale contrebalance le premier mouvement en ce qui concerne la longueur mais sa conception formelle où de nombreux éléments discrets essaient de retenir notre attention est en revanche plus complexe. L'un d'eux est une phrase lyrique (entendue pour la première fois après une seconde cadence du soliste accompagnée

par le tambourin) qui se termine par une cadence en sol majeur tout ce qu'il y a de plus académique. Le langage harmonique du concerto a jusque-là favorisé les unissons nus, les accords de septième mineure et les quarts parfaites. Les accords parfaits de sol majeur de la cadence causent presque une commotion et extraient ce passage de son environnement. On a l'impression ici que Chostakovitch cite ou parodie une source externe comme il le fit avec « Achetez des boubitchki ». Cette cadence survient à cinq reprises dans le finale, toujours dans la même tonalité, et sa présence explique probablement pourquoi ce concerto est souvent décrit comme étant « en sol majeur ». Sa première apparition établit une atmosphère davantage lyrique dans laquelle le soliste se livre d'abord à un dialogue contemplatif avec la flûte solo puis, après une étrange petite marche dans laquelle un instrument à percussion est mis en évidence, avec la clarinette seule. Des éléments du premier mouvement reviennent et reprennent le dessus et mènent à une autre cadence, cette fois accompagnée par la caisse claire. La partie de soliste s'anime et mène au paroxysme orchestral le plus important de l'œuvre, une exposition emportée du thème « boubitchki » qui devient presque choquante dans sa véhémence. Il est possible que Chostakovitch se remémorait une période bien antérieure aux festivités du nouvel-an de 1966, c'est-à-dire à Saint-Petersbourg en 1917 alors qu'enfant, il avait accompagné sa mère au marché où elle vendait des gâteaux qu'elle avait préparés et chantait cette mélodie afin d'appâter les acheteurs. Il s'agit ici d'un moment de désespoir absolu d'où le violoncelliste se retire progressivement pour retrouver ensuite le climat sombre du début de l'œuvre.

Les dernières mesures du concerto sont célèbres pour leur utilisation idiosyncratique des percussions. Ces sonorités particulières sont produites par trois instrumentistes sur le tam-tam, le woodblock et la caisse claire mais c'est surtout l'alternance entre battements traditionnels et sur le cercle de la caisse claire qui contribuent à la fascination sonore. Ce passage évoque la fin du mouvement central de la quatrième

Symphonie qui, bien que complétée en 1936, ne fut créée qu'à la fin 1961. En 1971, Chostakovitch recourra aux mêmes sonorités pour conclure sa quinzième et dernière Symphonie sur une note énigmatique. Plusieurs théories ont été élaborées au sujet de la signification de ces passages. La fascination connue de Chostakovitch pour les marionnettes et les automates a été avancée comme source possible d'inspiration. Parmi les autres suggestions, on a également évoqué le passage du temps et, donc, la peur de la mort alors que pour le chef d'orchestre Guennadi Rojdestvenski, cette sonorité symbolise « les prisonniers qui tapent des messages sur les tuyaux d'eau chaude en prison afin de communiquer entre eux ». Le violoncelliste répond en concluant l'œuvre par un haussement résigné des épaules.

Le second Concerto pour violoncelle a été créé à Moscou le 25 septembre 1966 dans le cadre d'un concert soulignant les soixante ans du compositeur. Evgueni Mravinski devait initialement diriger ce concert mais il se retira deux semaines avant, prétextant le manque de temps pour venir à bout de cette nouvelle œuvre et fut remplacé par Evgueni Svetlanov. Rostropovitch joua cette œuvre exigeante, comme il le faisait habituellement, entièrement de mémoire.

Le second Concerto pour violoncelle du compositeur tchèque **Bohuslav Martinů** a été créé une année auparavant, le 25 mai 1965, vingt après sa complétion et en l'absence du compositeur qui était disparu entretemps. Martinů avait reçu une formation de violoniste durant son enfance et bien que ses œuvres pour violon fassent preuve d'une compréhension innée des capacités de l'instrument, ses compositions importantes pour violoncelle leur sont supérieures. Plusieurs de celles-ci ont été produites à l'intérieur de courtes périodes comme si le compositeur avait été saisi de passion fugace pour la sonorité de cet instrument. L'une de ces périodes eut lieu au début des années 1930 alors que la version originale du premier Concerto pour violoncelle fut suivie d'une pléthore de courtes mais charmantes pièces pour violoncelle et piano comme les *Nocturnes*, les *Pastorales*, les *Arabesques* et la *Suite*

miniature. Un autre regroupement de pièces pour violoncelle, plus impressionnant encore, survint au moment de son départ forcé de Paris, où il vivait depuis 1923, en proie à la guerre. La première Sonate fut composée en France en mai 1939 et la seconde suivit deux ans plus tard après que Martinů se fut installé aux États-Unis. Il composera peu après ses populaires *Variations sur un thème de Rossini* pour violoncelle et piano. On retrouve, entre les deux sonates, la *Sonata da camera* qui est en réalité un concerto pour violoncelle et orchestre de chambre et qui sera la dernière œuvre qu'il composera avant de quitter la France. Elle fut composée pour le violoncelliste Henri Honegger qui en conserva les droits d'exécution jusque dans les années 1960 et la défendit inlassablement. Le second Concerto pour violoncelle fut composé au début 1945 mais celui-ci ne trouva pas de défenseur aussi passionné malgré le fait que la réputation de Martinů dans son pays adoptif allait grandissante. La création de son *Concerto Grosso* composé en 1937 fut accueillie avec grand enthousiasme alors que ses deux premières symphonies avaient été jouées auparavant et avaient également été favorablement reçues. Martinů croyait que sous de tels auspices, un violoncelliste célèbre serait heureux d'adopter ce nouveau concerto et de faire une commande «rétroactive».

Il approcha d'abord Joseph Schuster qui tentait de lancer sa carrière de soliste après avoir été le premier violoncelle de l'Orchestre philharmonique de New York. Après que cette tentative se fut soldée par un échec, l'ami de Martinů, Frank Rybka (qui était lui-même un violoncelliste doué) tenta d'attirer l'attention de Gregor Piatigorsky, le dédicataire et le créateur des *Variations sur un thème de Rossini*, sur cette nouvelle œuvre. Dans une lettre adressée à Rybka datée du 11 juillet 1945, Martinů démontre à quel point il souhaitait que cette tentative soit couronnée de succès :

Cela serait parfait avec Piatigorsky mais jusqu'à présent, je n'ai rien reçu de lui... Je serais l'homme le plus heureux du monde si Piatigorsky acceptait. C'est une œuvre sur mesure pour lui.

Martinů ne reçut jamais rien de lui et son attention se tourna vers d'autres œuvres, notamment sa quatrième Symphonie. En 1955, le second Concerto pour violoncelle fut éclipsé pour de bon par la troisième version du premier. Après avoir commencé en tant que concerto avec accompagnement d'orchestre de chambre, le premier concerto émergeait maintenant sous la forme d'un concerto romantique et fut exécutée par Pierre Fournier. Elle éclipsa complètement le concerto cadet de 1945 jusqu'à ce que le violoncelliste Saša Večtomov, un ami des Martinů, le créa finalement à České Budějovine le 25 mai 1965 sous la direction de Zdeněk Košler.

S'il avait été joué vingt ans auparavant, ce concerto n'aurait certes pas nui à la réputation montante de Martinů. Il est taillé dans la même étoffe que la quatrième Symphonie qui fut créée avec grand succès en novembre 1945. En effet, le commencement du concerto constitue un exemple éloquent des plus grandes qualités de la période américaine de Martinů. La texture orchestrale éclatante, le traitement rythmiquement libre de la métrique à 6/8 et l'usage immodéré des tierces et des sixtes parallèles (épiciées par de fausses relations) sont des caractéristiques manifestes. Durant cette période, Martinů manifestait un penchant prononcé pour la tonalité de si bémol qui est également celle de l'œuvre. On perçoit une touche de nostalgie tout au long du concerto ainsi qu'une profonde affinité avec la musique de Dvořák. L'émouvante mélodie initiale rappelle une phrase de la *Messe de campagne* que Martinů composa en 1939 et qui traduisait selon Brian Large, les sentiments du compositeur pour son pays d'origine. Malgré toute sa splendeur, la mélodie est rejetée par le soliste dont l'entrée fait entendre une idylle gentiment syncopée. Aussitôt que l'orchestre semble s'accommoder du nouveau matériau, le violoncelle poursuit et introduit un épisode sur un rythme pointée tout à tour bourru et insouciant. Après un troisième épisode développé, le violoncelliste allume finalement le thème initial et déclenche une récapitulation développée suivie d'une conclusion calme dans la tonalité de si bémol majeur.

Le mouvement central correspond presque au premier en matière de tempo, de métrique et de durée. Une fois de plus, on retrouve une introduction orchestrale importante mais les sonorités assourdies et la tonalité de do majeur établissent un nouveau climat éloigné du démarrage extatique du premier mouvement. L'atmosphère crépusculaire est dispersée par la première entrée du soliste, une *cantilena* séduisante en ré majeur. Les contrastes tout au long de ce mouvement sont efficaces et le soliste et l'orchestre y font entendre un plus grand esprit de collaboration et un dialogue plus intime.

Les deux premiers mouvements de ce concerto exploitent efficacement les qualités lyriques et *cantabiles* du violoncelle mais ne lui permettent guère de briller grâce à des passages virtuoses. Le finale, une toccate, présente en revanche au soliste de nombreux défis techniques dont des passages rapides et des doubles-cordes difficiles, sans pour autant abandonner l'aspect lyrique. Le plus grand défi se retrouve dans la cadence à la toute fin de cette longue œuvre. L'emplacement inhabituel est assurément efficace : le flux ainsi que le climat général du premier mouvement auraient sûrement été affectés si la cadence était apparue à sa place habituelle. Ici, le solo exubérant du soliste et l'accompagnement *moto perpetuo* du dernier énoncé orchestral mène l'œuvre à une conclusion effervescente.

© *Michael Crump* 2016

Christian Poltéra est né à Zurich. Après avoir étudié avec Nancy Chumacheco et Boris Pergamenschikov, il travaille avec Heinrich Schiff à Salzbourg et à Vienne. Il se produit en tant que soliste avec des orchestres aussi importants que l'Orchestre philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre philharmonique d'Oslo, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Sante Cecilia de Rome, l'Orchestre de Paris, l'Or-

chestre symphonique de la BBC, l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique ainsi que le Chamber Orchestra of Europe en compagnie de chefs tels Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi, Andris Nelsons et John Eliot Gardiner.

Il se consacre également à la musique de chambre avec Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Ushida, Lars Vogt, Kathryn Stott et Martin Fröst ainsi qu'avec les quatuors Auryn et Zehetmair. Christian Poltéra a formé un trio à cordes avec Frank Peter Zimmermann et Antoine Tamestit, le Trio Zimmermann, qui se produit dans les salles de concert et les festivals les plus prestigieux d'Europe. Il a reçu le Borletti-Buitoni Award en 2004 en plus d'être nommé New Generation Artist par la BBC.

Il se produit régulièrement dans le cadre de festivals réputés, notamment ceux de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Édimbourg et Vienne, et a fait ses débuts au Proms de la BBC en 2007. La discographie de Christian Poltéra qui lui a valu les éloges de la presse internationale reflète l'étendue de son répertoire et inclut les concertos de Dvořák, Dutilleux, Lutosławski, Walton, Hindemith et Barber ainsi que de la musique de chambre de Prokofiev, Fauré, Beethoven et Schubert. Christian Poltéra joue sur le célèbre violoncelle «Mara» construit en 1711 par Antonio Stradivari.

www.christianpoltera.com

L'Orchestre symphonique allemand de Berlin [Deutsches Symphonie-Orchester Berlin – DSO Berlin] est l'un des meilleurs orchestres d'Allemagne. La liste de ses chefs permanents réputés, l'étendue de son répertoire, sa polyvalence ainsi que l'importance accordée à la musique moderne et contemporaine ont contribué à en faire un ensemble unique. Parmi les chefs qui ont dirigé le DSO au cours de son histoire, mentionnons Tugan Sokhiev, Kent Nagano, Ingo Metzmacher, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Chailly, Lorin Maazel et Ferenc Fricsay. À partir de la saison 2017–18, le britannique Robin Ticciati assurera la direction artistique de l'ensemble.

Fondé sous le nom de RIAS-Symphonie-Orchester, l'ensemble a pris le nom de Radio-Symphonie-Orchester Berlin en 1956 avant d'adopter son nom actuel en 1993. En plus de ses concerts à Berlin, le DSO se produit régulièrement dans les plus grandes salles de concerts d'Europe, d'Amérique du nord et du sud ainsi qu'au Moyen et Extrême Orient. Plusieurs enregistrements parmi son importante discographie lui ont valu des récompenses incluant un Grammy Award. L'Orchestre symphonique allemand de Berlin fait partie des Rundfunk Orchester und Chöre GmbH (roc berlin) [Société des orchestres et des chœurs de la radio] dont les sociétaires sont Deutschlandradio, la République fédérale d'Allemagne, le land de Berlin et la Rundfunk Berlin-Brandenburg.

dso-berlin.de

Gilbert Varga, fils du célèbre violoniste hongrois Tibor Varga, travaille avec de nombreux orchestres symphoniques à travers le monde. En Amérique du Nord, il collabore régulièrement avec l'Orchestre du Minnesota, l'Orchestre symphonique de Nashville et l'Orchestre symphonique de Saint-Louis. En Europe, il se produit également à la tête d'orchestres importants tels le Royal Scottish National Orchestra, l'Orchester der Frankfurter Museums-gesellschaft, le Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Au cours de la saison 2015–16, il a fait ses débuts avec le Tonkünstler Orchester au Musikverein de Vienne ainsi qu'avec l'Orchestre de Macao. Varga a été nommé chef principal de l'Orchestre symphonique de Taipei en mai 2013. Gilbert Varga a étudié auprès de Franco Ferrara, Sergiu Celibidache et Charles Bruck. Au cours des premières années de sa carrière de chef, Varga s'est concentré sur le travail avec des ensembles de chambre, en particulier l'Orchestre de chambre Tibor Varga avant de se développer rapidement en tant que chef d'orchestres symphoniques. Il a été chef principal du Hofer Symphoniker (1980–85) et du Philharmonia Hungarica à Marl (1985–90) et a dirigé ses premiers concerts

dans le cadre d'une tournée en Hongrie avec Yehudi Menuhin. Il a également été chef invité permanent de l'Orchestre de chambre de Stuttgart (1991) et chef invité principal de l'Orchestre symphonique de Malmö (1997–2000). En 1997, Varga est également devenu directeur musical de l'Orchestre symphonique national basque où il est demeuré dix saisons et avec lequel il a réalisé des tournées en Angleterre, en Allemagne, en Espagne ainsi qu'en Amérique du Sud.

Also available from Christian Poltéra



DVOŘÁK:

Concerto in B minor for cello and orchestra, Op. 104

MARTINŮ:

Concerto No. 1 for cello and orchestra
(Third version, H 196 III)

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN
THOMAS DAUSGAARD

BIS-2157 SACD

Le Disque du jour artalinna.com

'One of the finest recordings of the Dvořák concerto...' *MusicWeb-International*

'One of the most rapturous performances of the Dvořák I can remember...' *Fanfare*

[Martinů:] 'A thrilling performance.' *Gramophone*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

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

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

RECORDING DATA

Recording: February 2016 at the Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, Germany
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineer: Stephan Reh

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

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Crump 2016
Translations: Horst A. Scholz (German), Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo of Christian Poltéra: © Neda Navaei
Back cover photo of Gilbert Varga: © Felix Broede
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

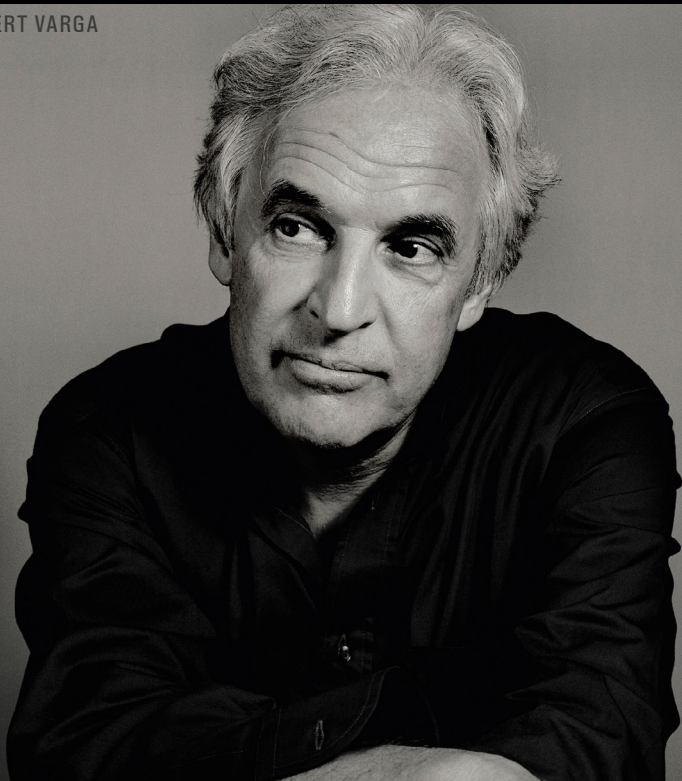
Tel.: +46 8 544 102 30

info@bis.se www.bis.se

BIS-2257 © & © 2017 Deutschlandradio / ROC-GmbH / BIS Records AB

GILBERT VARGA

BIS-2257



Deutschlandradio Kultur

Eine Co-Produktion mit Deutschlandradio Kultur



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

ein Ensemble der

