



CD-486 STEREO

digital

SCHUMANN & ELGAR CELLO CONCERTOS



TORLEIF THEDÉEN, CELLO
MALMÖ SYMPHONY ORCHESTRA
LEV MARKIZ, CONDUCTOR



Lev Markiz

SCHUMANN, Robert (1810-1856)**Concerto in A minor for cello and orchestra, Op.129** 26'37*(Breitkopf)*

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. <i>Nicht zu schnell</i> | 13'20 |
| 2 | II. <i>Langsam</i> (solo orchestral cello: Niels Ullner) | 4'51 |
| 3 | III. <i>Sehr lebhaft</i> | 8'26 |

ELGAR, Sir Edward (1857-1934)**Concerto in E minor for cello and orchestra, Op.85** 30'08*(Novello)*

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Adagio — Moderato</i> | 8'06 |
| 5 | II. <i>Allegro molto</i> | 4'38 |
| 6 | III. <i>Adagio</i> | 5'39 |
| 7 | IV. <i>Allegro, ma non troppo</i> | 11'28 |

Torleif Thedéen, cello**Malmö Symphony Orchestra** (Malmö Symfoni Orkester)Leaders: **Håkan Rudner** (Schumann); **Anton Kontra** (Elgar)**Lev Markiz**, conductor**INSTRUMENTARIUM**

Cello by David Tecchler, 1711. Bow by Victor Fétique, Paris

The repertoire for cello and orchestra is indeed much smaller than that for violin and orchestra, and there are two main reasons for this. Firstly it is appreciably harder to write for cello and orchestra — the entire low register and much of the middle one are effortlessly overwhelmed by a mere *mezzoforte* from the orchestra, whereas even the open G string of the violin can assert itself without great difficulty.

The other reason can be summarized by the name ‘Paganini’. The magic of this ‘fiddling devil’ focused public interest on the violin to such an extent that the other stringed instruments almost tended to fall into oblivion. All the contemporary reports reveal that his artistry also included a generous measure of theatricality — and for a cellist, partially immobilised by the size of his instrument, it was hardly practicable to imitate such a style of performance.

Strangely enough, these circumstances led to the average quality of the small repertoire for cello and orchestra being high — for a composer who writes for this difficult combination must have considered the matter carefully.

In early autumn 1850 **Robert Schumann** became municipal director of music in Düsseldorf. At that time his fateful mental illness had already begun to develop, and we know that he was forced to resign his position three years later. When his workload at that time is taken into account, it becomes clear that overwork must have contributed significantly to his condition. His feverish tempo can be seen from the fact that he only took fifteen days (10th-24th October 1850) to compose his *Cello Concerto*.

The great speed at which Schumann worked does not however mean that he released works indiscriminately. On the contrary, he seemed rather dissatisfied with the *Cello Concerto* and undertook various corrections. Not until two years after he had first ‘completed’ the piece did he write to the publisher Härtel that it was ready to be printed, and even after this he made additional alterations. The score finally appeared in Leipzig in August 1854, when the composer was already in the nerve clinic at Endenich. The piece was not played during his lifetime.

Usually Robert Schumann is regarded mainly as a composer for the piano, and he is often reproached — not entirely unjustly — for not fully understanding how

to control the sound of an orchestra and for often letting the instrumental sonority become too dense. Nevertheless, when composing the *Cello Concerto* he seems to have taken account of the special problems of this precise solo instrument: he limited the wind section to double woodwind, two horns, two trumpets and timpani. The omission of a second pair of horns is striking; naturally Schumann knew that above all the horns can easily drown the sound of the cello.

The work has three movements, fast-slow-fast, although the cello plays linking passages in place of breaks between movements. Between the outer movements, which in places exercise the entire virtuosity of the solo instrument, is a slow section which can best be described as a romance for solo cello. Here the orchestral accompaniment largely recedes into the background; there are only strings and a few woodwind entries. This movement is often described as the most beautiful part of the concerto and it forms an organic part of the many highly romantic, contemplative compositions by the master from Zwickau.

For the sake of his reputation in Europe and partly also at home, it was unfortunate that **Sir Edward Elgar** wrote his famous *Pomp and Circumstance March No. 1 in D major* (1901). This is not on account of its popularity with the public, for without this piece Elgar might never have become so popular, but rather because of the cursory manner in which musical experts (of whom there are more than one would imagine) have categorized it. Whilst not wishing to recognize it as serious music, they still did not wish to degrade it to the status of light music — and the result was that poor Elgar was regarded as a musical hermaphrodite, a composer of music too light to be serious and too serious to be light.

Nothing could be less justified, for Elgar was a great master of the orchestra and moreover a composer who unhesitatingly mastered the most complex symphonic forms. For the above-mentioned reason, however, he felt he had to defend himself: 'From the point of view of one person or another, I understand all my music has been a crime. — But I like to look on the composer's vocation as the old troubadours or bards did. — For my part, I know that there are lots of people who like to celebrate events with music. To these people I have given tunes. Is that wrong? Why should I write a fugue or something that won't appeal to anyone, when the people yearn for things which can stir them?'

This is only one aspect of Elgar's artistry. Another is his relationship to the English musical tradition — and here, contrary to what one might expect, we find that his music dips only rarely into the springs of his home country; 'English' elements are confined to the nationalistic inclination of certain pieces. Instead his musical language in general is closer to the post-Wagnerian style (although he himself claimed to have learned more about instrumentation from Léo Delibes than from Wagner), and it is instructive that Richard Strauss was one of the greatest international admirers of Elgar. Elgar shares his mastery of the orchestra with Strauss: in the *Cello Concerto* he brings off the master stroke of writing *fortissimo* chords which, despite their power, barely disturb the soloist.

Like his contemporary Jean Sibelius, Elgar fell silent early. He scarcely composed anything in the last fifteen years of his life, possibly from a feeling that time and development had passed him and his often broadly-conceived music by. The *Cello Concerto* (1919) was one of the few works he completed after the end of the First World War.

Many regard Elgar's piece as superior to the cello concertos of Haydn and Schumann, and it undeniably offers many examples of originality and fantasy, not least in the construction of the individual movements. The audience at the première received a sort of inverted shock when the first movement proved to be pastoral, not at all fast. Moreover the piece contains a feature almost unique in solo concertos: a scherzo in which the cello is pursued by one orchestral instrument after another, a wild ride in the best of moods. A brief *Adagio* and a swift final movement (into which a slow section is incorporated) complete what at first seems a highly confused picture of varying moods and temperaments. Only a composer of genius could have united these into an artistic unity — and Sir Edward Elgar was such a master, of the highest order.

Per Skans

Torleif Thedéen was born in 1962. He started to play the cello at the age of 9, and began his studies with Frans Helmerson at the age of 15. His solo début, when he was 19, was a performance of Dvořák's *Cello Concerto* with the Swedish Radio Symphony Orchestra. Following several years of further studies with (for example)

William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff, Paul Tortelier and Elenore Schönfeld and work as principal cellist in several Swedish symphony orchestras, he made his international breakthrough in 1985 by winning three major prizes — the Hammer-Rostropovitch prize in Los Angeles, the Pablo Casals Competition in Budapest and the EBU's International Tribune for Young Performers in Bratislava. Since then he has been much in demand throughout Scandinavia and Europe and has worked with conductors such as Paavo Berglund, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen and Franz Welser-Möst. He undertook a successful large-scale European tour with the Stockholm Philharmonic Orchestra in 1987 and in January 1989 he was presented at the international MIDEM music congress in Cannes. He is a member of the Stockholm Arts Trio, with which he has toured the U.S.A. on several occasions. He appears on 6 other BIS CDs.

The Malmö Symphony Orchestra gave its first concert on 18th January 1925 and has grown from an original strength of 51 musicians to the present-day total of 83, and the process of expansion is continuing. Since the opening of the Malmö City Theatre in 1944 the orchestra has combined the functions of a theatre orchestra with those of a symphony orchestra. After many years without an entirely satisfactory concert base, the opening of the Malmö Concert Hall in 1985 gave a decisive impulse to the development of the orchestra. Among the orchestra's most important early conductors can be counted Tor Mann and Georg Schnéevoigt, who led the orchestra from 1930 until his death in 1947. In recent years chief conductors have included Stig Westerberg and Vernon Handley. The orchestra appears on 6 other BIS records.

Lev Markiz was born in Moscow, where he studied the violin, chamber music and conducting at the Moscow Conservatory. For eight years he was leader and soloist of the Moscow Chamber Orchestra and he later formed two new orchestras in Moscow and worked with leading Russian soloists including Emil Gilels, David Oistrakh, Sviatoslav Richter and Gidon Kremer. He also conducted the leading Soviet symphony orchestras and was a professor at the Moscow and Tbilisi Conservatories. With the Tbilisi Conservatory Orchestra he won the 1978 Karajan

Competition in West Berlin. Since 1981 he has lived in the Netherlands and he is an internationally sought-after guest conductor. He appears on two other BIS recordings.

Das Repertoire für Violoncello und Orchester ist bekanntlich weitaus kleiner an Umfang als jenes für Violine. Dafür gibt es hauptsächlich zwei Gründe. Der erste ist, daß es wesentlich schwieriger ist, für Cello und Orchester zu komponieren — das gesamte tiefe Register und ein Großteil des mittleren werden bereits von einem Mezzoforte des Orchesters mühelos übertönt, während sogar die G-Saite einer Violine sich ohne große Probleme hervorheben kann.

Der andere Grund kann mit dem Namen Paganini zusammengefaßt werden. Der „geigende Teufel“ hatte durch seine Hexereien das Interesse des Publikums derartig auf die Violine fokussiert, daß die übrigen Streichinstrumente beinahe in Vergessenheit zu geraten tendierten. Allen zeitgenössischen Berichten zufolge gehörte außerdem ein gehöriges Maß Theater zu seinem Künstlertum, und dieses Theater zu imitieren war für einen durch die Größe des Instrumentes teilweise immobilisierten Cellisten eine kaum zu bewältigende Aufgabe.

Eigentümlicherweise führten diese Umstände dazu, daß das recht kleine Repertoire für Cello und Orchester durchschnittlich von hoher Qualität ist, denn ein Komponist, der für diese schwierige Kombination schreibt, muß sich die Sache gut überlegt haben.

Im Frühherbst 1850 wurde **Robert Schumann** städtischer Musikdirektor in Düsseldorf. Zu jenem Zeitpunkt hatte sich seine verhängnisvolle seelische Krankheit bereits zu entwickeln begonnen, und er wurde bekanntlich nach drei Jahren zum Rücktritt von seinem Posten gezwungen. Wenn man sein Pensum in jenen Tagen betrachtet, steht es klar, daß Überarbeitung wesentlich zu seinem Zustand beigetragen haben muß. Sein fieberhaftes Tempo ist bereits daraus ersichtlich, daß er zum Komponieren seines *Cellokonzertes* nur fünfzehn Tage brauchte: vom 10. bis zum 24. Oktober 1850.

Daß Schumann derartig schnell arbeitete soll allerdings nicht heißen, daß er kritiklos die Werke von sich ließ. Er war im Gegenteil beispielsweise mit dem *Cellokonzert* offensichtlich nicht besonders zufrieden, und unternahm mehrmals Korrekturen. Erst zwei Jahre nach der ursprünglichen Fertigstellung schrieb er am 1. November 1852 an den Verleger Härtel, daß die Partitur jetzt druckreif sei, aber selbst nach diesem Tag machte er zusätzliche Änderungen. Die Partitur erschien

schließlich in Leipzig im August 1854, zu welchem Zeitpunkt der Komponist sich bereits in der Nervenheilstätte Endenich befand. Zu seinen Lebzeiten wurde das Werk nicht gespielt.

Robert Schumann gilt allgemein als ausgesprochener Klavierkomponist, und ihm wird öfters — nicht ganz ohne Recht — der Vorwurf gemacht, er hätte den orchestralen Klangkörper nicht zur Gänze zu bändigen verstanden, sondern der Instrumentalklang sei häufig zu dick geraten. Allerdings scheint er beim Komponieren des *Cellokonzertes* die besonderen Probleme gerade dieses Soloinstrumentes vor Augen gehabt zu haben, denn er beschränkte die Bläserbesetzung auf doppeltes Holz, je zwei Hörner und Trompeten, dazu Pauken. Auffallend ist dabei das Fehlen eines zweiten Hornpaares; Schumann wußte natürlich, daß gerade die Waldhörner den Celloklang leicht zudecken.

Das Werk ist dreisätzig, schnell-langsam-schnell, wobei allerdings Cellopassagen die beiden Satzpausen in Übergänge verwandeln. Zwischen den Eck-sätzen, die stellenweise die ganze Virtuosität des Soloinstrumentes beanspruchen, steht ein langsamer Satz, der wohl am besten als Romanze für Solocello bezeichnet werden könnte. Hier tritt die Orchesterbegleitung weitgehend zurück und begrenzt sich auf Streicher mit wenigen Holzbläserereinsätzen. Dieser Satz wurde vielfach als schönster Abschnitt des Werkes bezeichnet, und als solcher reiht er sich organisch inmitten der vielen tief romantischen, beschaulichen Kompositionen des Zwickauer Meisters ein.

Für seinen Komponistenruf auf dem europäischen Kontinent, teilweise auch in der Heimat, war es in gewisser Hinsicht ein Pech, daß **Edward Elgar** im Jahre 1901 den berühmten Marsch *Pomp and Circumstance* D-Dur schrieb. Nicht wegen der Beliebtheit beim Publikum, denn ohne dieses Stück wäre Elgar vermutlich niemals so bekannt geworden, sondern wegen seiner Einstufung bei flüchtigen Musikfachleuten (derer es mehr gibt, als man glaubt!). Als E-Musik wollte man den Marsch nicht wahrnehmen, zur U-Musik andererseits nicht „degradieren“ — und das Ergebnis wurde, daß man den armen Elgar als musikalischen Zwitter, als Komponisten von (Gott vergeb!) „Ü-Musik“ ansah.

Nichts könnte ungerechter sein, denn Elgar war ein großartiger Beherrscher des Orchesters, und nicht nur das, er meisterte ohne Wimperzucken die kompliziertesten symphonischen Formen. Aber aus den oben erwähnten Gründen sah er sich veranlaßt, sich zu verteidigen: „Ich verstehe, daß meine ganze Musik vom Standpunkt des Einen oder des Anderen ein Verbrechen gewesen ist. — Aber ich ziehe es vor, die Berufung des Komponisten so anzusehen, wie es die alten Troubadoure oder Barden taten. — Ich weiß meinerseits, daß es viele Menschen gibt, die Ereignisse gerne mit Musik feiern. Diesen Menschen habe ich Melodien gegeben. Ist das falsch? Warum sollte ich eine Fuge oder etwas schreiben, das niemandem gefällt, wenn sich die Menschen nach solchen Sachen sehnen, die sie aufmuntern können?“

Dies ist nur eine Seite von Elgars Künstlerum. Eine andere ist sein Verhältnis zur englischen Musiktradition, und hier kann man, ganz im Gegensatz zu dem, was vielleicht zu erwarten wäre, feststellen, daß seine Musik nur spärlich aus den Quellen des Inselreiches schöpft, und daß das Englische bei ihm lediglich im nationalistischen Gepräge mancher Werke zu spüren ist. Seine Tonsprache im Allgemeinen ist eher mit dem Postwagnerianismus verwandt (obwohl er selbst behauptete, in puncto Instrumentation von Léo Delibes mehr als von Wagner gelernt zu haben!), und es ist aufschlußreich, daß Richard Strauß einer der größten Bewunderer Elgars auf der internationalen Ebene war. Mit diesem teilt er auch die orchestrale Meisterschaft: er bringt im *Cellokonzert* das Bravourstück fertig, Fortissimoakkorde zu schreiben, die trotz aller Wucht den Solisten kaum stören.

Wie sein Generationsgenosse Jean Sibelius verstummte Elgar frühzeitig. Die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens komponierte er kaum mehr, vermutlich aus einem Gefühl heraus, daß ihm und seiner zumeist breit angelegten Musik die Zeit und die Entwicklung davongelaufen waren. Eines der wenigen von ihm nach Beendigung des ersten Weltkrieges vollendeten Werke war das *Cellokonzert* aus dem Jahre 1919.

Dieses Werk wird von manchen Kennern sogar höher eingestuft als die Cellokonzerte von Haydn und Schumann, und ohne jeden Zweifel bietet es viele

Beispiele von Originalität und Phantasie, nicht zuletzt was den Aufbau der einzelnen Sätze betrifft. Das Publikum bei der Uraufführung bekam eine Art invertierten Schock, als sich der erste Satz als keineswegs schnell, sondern als pastoralenhaft herausstellte. Noch dazu enthält das Werk etwas, das es bei Solokonzerten fast nie gibt, nämlich ein Scherzo, wo das Cello von einem Orchesterinstrument nach dem anderen gejagt wird, im wilden Ritt und bester Laune. Ein kurzes *Adagio* und ein geschwinder letzter Satz, wo ebenfalls ein langsamer Teil eingebaut ist, ergänzen ein auf den ersten Blick recht verworrenes Bild wechselnder Stimmungen und Temperamente. Dies zu einer künstlerischen Einheit amalgamieren zu können ist nur einem Meister vorbehalten — und so einer war Sir Edward Elgar im höchsten Maße.

Per Skans

Torleif Thedéen wurde 1962 geboren. Mit 9 Jahren begann er Cello zu spielen und studierte ab seinem 15. Lebensjahr bei Frans Helmerson. Sein Solodebut hatte er als Neunzehnjähriger in einer Aufführung von Dvořáks *Cellokonzert* mit dem Schwedischen Radiosymphoniorchester. Nach einigen Jahren mit weiteren Studien (bei z.B. William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff, Paul Tortelier und Eleonore Schönfeld) und der Arbeit als Solocellist in verschiedenen schwedischen Symphonieorchestern gelang ihm 1985 der internationale Durchbruch mit drei großen Preisen: dem Hammer-Rostropowitsch Preis in Los Angeles, dem Pablo Casals Wettbewerb in Budapest und dem Internationalen Forum für junge Interpreten der EBU in Bratislava. Seitdem ist er in ganz Skandinavien und Europa sehr gefragt und hat mit Dirigenten wie Paavo Berglund, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen und Franz Welser-Möst zusammengearbeitet. 1987 unternahm er mit den Stockholmer Philharmonikern eine erfolgreiche, ausgedehnte Europatournee und im Januar 1989 wurde er auf der MIDEM in Cannes vorgestellt. Er ist Mitglied des Stockholm Arts Trio, mit dem er verschiedene Male Konzertreisen durch die USA unternahm. Er erscheint auf sechs weiteren BIS-CDs.

Das **Symphoniorchester Malmö** gab sein erstes Konzert am 18. Januar 1925 und wuchs im Laufe der Jahre von ursprünglich 51 Musikern auf die heutige Stärke

von 83 Mitgliedern. Das Orchester expandiert weiter. Es dient seit der Eröffnung des Malmöer Stadttheaters 1944 sowohl als Opernorchester als auch als Symphonieorchester. Nach vielen Jahren ohne einen gänzlich zufriedenstellenden Konzertraum wurde 1985 das Malmöer Konzerthaus eröffnet, was dem Orchester entscheidende Impulse gab. Unter den wichtigsten früheren Dirigenten wären Tor Mann und Georg Schnéevoigt zu erwähnen. Dieser leitete das Orchester von 1930 bis zu seinem Tode 1947. Zu den Chefdirigenten späterer Zeit gehören Stig Westerberg und Vernon Handley. Das Orchester erscheint auf 6 weiteren BIS-Platten.

Lev Markiz wurde in Moskau geboren, wo er am Konservatorium Violine, Kammermusik und Dirigieren studierte. Acht Jahre lang leitete er das Moskauer Kammerorchester. Später gründete er in Moskau zwei neue Orchester und arbeitete mit führenden russischen Solisten wie Emil Gilels, David Oistrach, Swjatoslaw Richter und Gidon Kremer zusammen. Er dirigierte auch die besten Symphonieorchester der Sowjetunion und war Professor an den Konservatorien Moskau und Tbilisi. Mit dem Orchester des Konservatoriums von Tbilisi gewann er 1978 in West-Berlin den Karajan-Wettbewerb. Seit 1981 wohnt er in Holland und ist ein international gefragter Gastdirigent. Er erscheint auf zwei weiteren BIS-Platten.

Le répertoire pour violoncelle et orchestre est assurément beaucoup plus restreint que celui pour violon et orchestre et ceci pour deux raisons. Premièrement, il est carrément plus difficile d'écrire pour violoncelle et orchestre — le registre grave en entier et une grande partie du moyen sont facilement couverts par un simple *mezzoforte* de l'orchestre alors que même la corde de sol à vide du violon peut se défendre sans grande difficulté.

L'autre raison peut être résumée par le nom "Paganini". La magie de ce "diable au violon" fit converger les regards du public sur le violon à un point tel que les autres instruments à cordes eurent presque tendance à tomber dans l'oubli. Tous les comptes rendus de l'époque révèlent que son génie artistique comprenait aussi une généreuse portion de théâtre — et un violoncelliste, en partie immobilisé par la taille de son instrument, pouvait à peine imiter un tel style d'interprétation.

Fait surprenant, ces circonstances haussèrent à un niveau élevé la qualité de moyenne du petit répertoire pour violoncelle et orchestre — car un compositeur qui voulait écrire pour cette combinaison difficile devait y avoir réfléchi avec soin.

Au début de l'automne 1850, **Robert Schumann** devint le directeur municipal de la musique à Düsseldorf. Sa maladie mentale fatale se faisait alors déjà sentir et nous savons qu'il fut obligé de résigner ses fonctions trois ans plus tard. Compte fait de sa charge à cette époque, il devient clair qu'un surcroît de travail ait dû contribuer largement à sa condition. Son tempo fébrile est révélé par le fait que le *Concerto pour violoncelle* fut écrit en quinze jours seulement (10-24 octobre 1850).

La grande vitesse de travail de Schumann n'implique pourtant pas qu'il manquait de sens critique. Au contraire, il semblait plutôt mécontent du *Concerto pour violoncelle* et entreprit d'y apporter des corrections. Ce n'est que deux ans après avoir "achevé" l'œuvre qu'il écrivit à l'éditeur Härtel qu'elle était prête pour l'impression, après quoi il y fit encore des retouches. La partition finale sortit à Leipzig en août 1854 alors que le compositeur se trouvait déjà à l'hôpital psychiatrique d'Endenich. La pièce ne fut pas jouée de son vivant.

On pense habituellement à Robert Schumann en termes de compositeur surtout pour piano et on lui reproche souvent — assez à juste titre — son manque de compréhension quant au contrôle du son orchestral et ses sonorités instrumentales

trop denses. Lors de la composition du *Concerto pour violoncelle*, il semble néanmoins s'être penché sur les problèmes spéciaux de cet instrument solo: il limita la section des vents à une paire de bois, deux cors, deux trompettes et timbales. L'omission d'une seconde paire de cors est frappant: Schumann savait évidemment que les cors surtout peuvent facilement couvrir le son du violoncelle.

L'œuvre est en trois mouvements, vif-lent-vif, quoique le violoncelle joue des ponts à la place des pauses entre les mouvements. Les mouvements extrêmes font valoir par endroits l'entière virtuosité de l'instrument solo alors que la section lente intermédiaire peut être au mieux décrite comme une romance pour violoncelle solo. L'accompagnement orchestral est ici plutôt relégué à l'arrière-plan; on n'entend que des cordes et quelques entrées des bois. Ce mouvement est souvent décrit comme le plus beau du concerto et il forme une partie organique des nombreuses compositions contemplatives hautement romantiques du maître de Zwickau.

Par égard pour sa réputation en Europe et en partie aussi dans son pays natal, il est malheureux que **sir Edward Elgar** écrivit sa célèbre *Pomp and Circumstance March no 1 en ré majeur* (1901). Ce n'est pas à cause de sa popularité auprès du public car, sans cette pièce, Elgar ne serait peut-être jamais devenu si connu, mais c'est plutôt à cause de la façon superficielle dont les experts musicaux (qui sont plus nombreux que l'on ne le croit) l'ont classée. Sans vouloir la reconnaître comme musique sérieuse, ils ne voulaient pas non plus la dégrader au statut de musique légère — ce qui eut pour résultat que le pauvre Elgar fut considéré comme un hermaphrodite musical, un compositeur de musique trop légère pour être sérieuse et trop sérieuse pour être légère.

Rien n'est plus faux car Elgar était un grand maître de l'orchestre et un compositeur maîtrisant avec supériorité les formes symphoniques les plus complexes. A cause de la raison mentionnée ci-haut, il sentit cependant qu'il devait se défendre: "Du point de vue de quelques personnes, je comprends que toute ma musique est criminelle. — Pourtant je considère volontiers la vocation du compositeur ainsi que le firent les anciens troubadours ou les bardes. — Pour ma part, je sais qu'il y a beaucoup de gens qui aiment célébrer des événements avec de la musique. J'ai

donné des mélodies à ces gens. Était-ce une erreur? Pourquoi écrirais-je une fugue ou quelque chose qui n'intéressera personne quand les gens ont envie de choses qui peuvent les émouvoir?"

Ceci n'est qu'un aspect du talent d'Elgar. Un autre est son affinité avec la tradition musicale anglaise — et ici, contrairement à ce que l'on peut attendre, nous trouvons que sa musique ne puise que rarement dans les sources de son pays natal; les éléments "anglais" sont limités à l'inclinaison nationaliste de certaines pièces. Autrement, son langage musical est en général plus près du style post-wagnérien (quoiqu'il soutienne lui-même qu'il apprit plus en matière d'orchestration de Léo Delibes que de Wagner) et le fait que Richard Strauss était l'un des plus grands admirateurs internationaux d'Elgar est significatif. Elgar partage avec Strauss sa maîtrise de l'orchestre: dans le *Concerto pour violoncelle*, il réussit le coup magistral d'écrire des accords *fortissimo* qui, en dépit de leur force, dérangent à peine le soliste.

A l'exemple de son contemporain Jean Sibelius, Elgar se tut tôt. Il composa à peine durant les quinze dernières années de sa vie, se sentant peut-être dépassé par le temps et le développement vu sa musique large de conception. Le *Concerto pour violoncelle* (1919) est une des rares œuvres achevées après la fin de la première guerre mondiale.

Plusieurs personnes considèrent le *Concerto pour violoncelle* d'Elgar supérieur à ceux de Haydn et de Schumann et il présente indéniablement plusieurs exemples d'originalité et de fantaisie, surtout dans la construction des mouvements individuels. Le public de la création reçut un choc inhabituel lorsque le premier mouvement se révéla être pastoral, en aucun cas rapide. De plus, la pièce renferme un trait presque unique dans un concerto: un scherzo où le violoncelle est poursuivi par un instrument orchestral après l'autre, une chevauchée débridée à son meilleur. Un bref *Adagio* et un mouvement final rapide (où une section lente est incorporée) complètent ce qui semble d'abord être un tableau très confus d'humeurs et de tempéraments variables. Seul un compositeur de génie pouvait joindre ces traits en une unité artistique — sir Edward Elgar était un tel maître et un de tout premier ordre.

Per Skans

Torleif Thedéen est né en 1962. Il commença à jouer du violoncelle à l'âge de neuf ans et devint l'élève de Frans Helmerson à quinze. Il fit ses débuts lorsqu'il avait 19 ans dans une exécution du *Concerto pour violoncelle* de Dvořák avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise. Il poursuivit ses études pendant plusieurs années sous la tutelle entre autres de William Pleeth, Jacqueline du Pré, Heinrich Schiff, Paul Tortelier et Elenore Schönfeld; il fut premier violoncelle dans plusieurs orchestres symphoniques suédois. Sa percée internationale eut lieu en 1985 lorsqu'il gagna trois prix majeurs: le prix Hammer-Rostropovitch à Los Angeles, la Compétition Pablo Casals à Budapest et le Tribut International de Diffusion Européenne pour jeunes interprètes à Bratislava. Il est depuis très en demande en Scandinavie et en Europe et il a joué sous la baguette de Paavo Berglund, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen et Franz Welser-Möst entre autres. Il entreprit une tournée européenne couronnée de succès en 1987 avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm et, en janvier 1989, il fut présenté au congrès musical international MIDEM à Cannes. Il est un membre du Trio des Arts de Stockholm avec lequel il a fait plusieurs tournées aux Etats-Unis. Il a enregistré sur six autres disques compacts BIS.

L'Orchestre Symphonique de Malmö donna son premier concert le 18 janvier 1925 et se composait alors de 51 musiciens; ils sont aujourd'hui au nombre de 83 et l'orchestre est en perpétuelle expansion. Depuis l'ouverture du Théâtre de la Ville de Malmö en 1944, l'orchestre a cumulé les fonctions d'un orchestre de théâtre et d'un orchestre symphonique. Après plusieurs années sans salle de concert entièrement satisfaisante, l'inauguration de la Salle de Concert de Malmö en 1985 contribua grandement au développement de l'orchestre. Tor Mann et Georg Schnéevoigt, qui dirigea l'orchestre de 1930 jusqu'à sa mort en 1947, comptent parmi les plus importants des premiers chefs de la formation. Ces dernières années, Stig Westerberg et Vernon Handley ont été deux des chefs invités. L'Orchestre Symphonique de Malmö a enregistré sur 6 autres disques BIS.

Lev Markiz est né à Moscou où il étudia le violon, la musique de chambre et la direction au Conservatoire de Moscou. Il fut le chef et le soliste de l'Orchestre de

Chambre de Moscou pendant huit ans; il fonda ensuite deux nouveaux orchestres de chambre à Moscou et travailla avec d'éminents solistes russes incluant Emil Gilels, David Oistrach, Svjatoslav Richter et Gidon Kremer. Il a également dirigé les orchestres symphoniques majeurs de l'Union Soviétique et détient une chaire de professeur aux conservatoires de Moscou et de Tbilisi. Avec l'orchestre du conservatoire de Tbilisi, il gagna la Compétition Karajan à Berlin-Ouest en 1978. Depuis 1981, il réside en Hollande et est un chef d'orchestre en demande partout dans le monde. Il a également enregistré sur deux autres disques BIS.

Recording data: 1990-08-24/25 (Schumann); 1990-09-07/08 (Elgar) at Malmö
Concert Hall (Konserthus), Sweden

Recording engineer: Siegbert Ernst

4 × Neumann U89, 2 × Neumann TLM170, 2 × Neumann KM130 microphones;
Studer 961 mixer; Fostex D-20 DAT recorder

Producer: Robert Suff

Digital editing: Robert Suff

Cover text: Per Skans

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: Matthew Harvey

Lev Markiz photograph: Johan Stern

Type setting, lay-out: Andrew & Kyllikki Barnett, Compact Design Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1990 & 1991, BIS Records AB



Torleif Thedéen