



CD-626 STEREO

digital

DMITRI SHOSTAKOVICH

CELLO
CONCERTOS
Nos. 1 & 2

Torleif
Thedéen,
cello

Malmö
Symphony
Orchestra

James
De Preist,
conductor





Dmitri Shostakovich in Edinburgh, 1962

SHOSTAKOVICH, Dmitri (1906-1975)**Concerto No.1 for Cello and Orchestra, 29'28**
Op.107 (1959) (Sikorski)

- | | | |
|-----|---------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegretto</i> | 6'02 |
| [2] | II. <i>Moderato (attacca)</i> — | 12'06 |
| [3] | III. <i>Cadenza (attacca)</i> — | 6'08 |
| [4] | IV. <i>Allegro con moto</i> | 5'04 |
-

Concerto No.2 for Cello and Orchestra, 34'10
Op.126 (1966) (Sikorski)

- | | | |
|-----|-----------------------------------|-------|
| [5] | I. <i>Largo</i> | 13'43 |
| [6] | II. <i>Allegretto (attacca)</i> — | 4'23 |
| [7] | III. <i>Allegretto</i> | 15'55 |
-

Torleif Thedéen, cello
Malmö Symphony Orchestra (Malmö SymfoniOrkester)
James DePreist, conductor

INSTRUMENTARIUM

Cello: David Tecchler 1711

Bow: Victor Fétique, Paris

Universal acclaim at once greeted **Shostakovich's** *First Cello Concerto*. It has always eclipsed in audience estimation the emotionally puzzling, darkly agitated *Concerto No.2*, although the latter is rightly admired by connoisseurs as being musically at least its predecessor's equal. The two works sound light years apart, despite telling similarities, particularly with regard to Shostakovich's choice of instrumentation.

Shostakovich had just completed his *Eleventh Symphony* when an idea for a cello concerto, which had come to him some time before, ripened. In the composer's words: 'An impulse for [the concerto] was provided by my acquaintance with Prokofiev's *Concerto Rhapsody for Cello and Orchestra*.' Although both the Shostakovich concertos were written for, and dedicated to, Mstislav Rostropovich, this is not referred to in the score of the complete edition published in 1985 in Moscow.

Cello Concerto No.1

There is a brilliant, nervous excitement pierced with a piquancy that veers towards the maniacal in the outer movements, while the central two movements are lyrical and yearning. The concerto fuses a fearless joining together of relentless propulsion with an essentially classical poise.

In its first movement everything grows from the condensed, supple power of the opening four note motto (G, E, B, B flat). The droll Shostakovich humour is at once apparent. Here it is wed to a drive that does not sag for a single bar, even at the appearance of the contrasting second theme, which is a reordering of the composer's initials DSCH (C, B, E flat, D). Woodwind, particularly the clarinet and later the piccolo and flute, dominate the orchestral colouring. But it is the horn that is the crucial interlocutor with the solo cello — and this will continue to be the case throughout the concerto. The movement ends with Janáček-like abruptness.

A phrase comprising, again, four notes (though wholly contrasted from the preceding movement), and at first played by strings alone, introduces us to the second movement. After ten bars the horn resurfaces. When the solo cello enters, it evokes a Russian folk-tune. The clarinet takes over, while the cello ornaments the theme with broken, melismatic variants. The four-note motto returns with sharpened effect, and we hear in the solo cello line the first variation taking its rise

from this motto. As the lyricism nears boiling-point, it becomes apparent that Shostakovich has re-awakened the same thematic passion which fills the craving soul of Katerina Izmailova, Shostakovich's Lady Macbeth of Mtzensk district. Even so, the structural poise of the movement remains unfailingly clear and tightly disciplined. Then, at the point of white heat, something quite unexpected happens. Shostakovich now imbues the folk-tune with a gazing, almost supernatural quality, by means of carefully introduced harmonics on the cello, and by introducing the celesta in a way that had become uniquely associated with him once he had composed the coda to the last movement of his *Fourth Symphony*, when his imagination gave birth to so uncanny a sound.

The third movement is slipped into with a sense of hushed inevitability. This is a very lengthy cadenza for the solo cello, at first profoundly meditative, *cantabile* writing laced with high harmonics and eventually punctuated with dazzling double stops. The build-up of speed is as inexorable and possessed as is the momentum of the first movement — and we are then thrust into the final movement with three decisive chords (each chord linked to the four-note cell of the concerto's very opening) on the strings. This movement is essentially a dance, which, again, is based on the concerto's same opening cell, at one and the same time ecstatic and biting.

With the aid of woodwind, there are kaleidoscopic rhythmic patterns, each following the other in rapid succession. And, of course, the solo horn again takes its influential stand, serving as the pivot on which the movement turns. Yet it is the clarinet, with the higher woodwind following suit, which finally sound the all-important four-note motto with the playful yet persistent *staccato* jab of a recurring bird-cry, exhilarating, gleaming — and without a trace of sweetness.

Cello Concerto No.2

Three years separate Shostakovich's orchestration of the Schumann *Cello Concerto* (given the opus number 125) and the completion in Yalta of opus 126, his own *Second Cello Concerto*, on 27th April 1966. The first performance was given later that year in Moscow, on 25th September — Shostakovich's sixtieth birthday. A month after completing the work, in late May, he suffered a near-fatal heart attack. An American musician I met at the time of the composer's death, in 1975, insisted

on referring to all the compositions from 1966 onwards as 'Shostakovich's posthumous works'. And there is no doubt that 1966 marks a profound turning-point: there is a new urgency, a pruning of that natural effulgence, as if he were making way for an altogether more private and searing deliberation on the nature of mortality. The *Second Cello Concerto* is the work that announces this major shift.

The brooding opening phrase of the concerto is played by the solo cellist. It comprises a twice descending semitone, a three-note cell taking its rise from this, with the descending semitone then reiterated. Lower strings echo the idea, and the harp enters, assuming an important rôle — for at the harp's appearance, the cello line becomes more tender. One obvious feature of instrumentation shared by these two very different cello concerti is the prominence Shostakovich gives to the horn. The horn's first entry in the later work is subdued, a soft, sustained underlining of the descending two-note cell. The complex unfolding of the solo thematic writing leads to the introduction of a curiously oriental-sounding idea which somehow gives the impression that it has encroached furtively upon the scene. It is a tapped-out rhythmic pattern consisting of three repeated notes, first heard on the xylophone. The horn's significance again comes into focus. All sense of movement is suddenly jolted by the big drum, the repeated thump of which continues to punctuate a short cadenza for the solo cello. The coda is plaintive, quietly lamenting, and the movement ends with a very remote horn-call alongside the cello and the harp, which nevertheless makes its presence ominously felt.

Though there is a slight pause, the start of the second movement grows naturally, if imperceptibly, from what has gone before. Dominating the movement is one of those rough-hewn dance tunes for which this composer is renowned — Eric Roseberry has likened this joking spirit in Shostakovich's later music to the 'grim reaper'. A central idea of this central movement, to the point of obsessiveness, is that of the *glissando*. Some exquisite writing for wind instruments and timpani (particularly for bassoons, xylophone and, of course, the horn) eventually leads straight into the multi-faceted final movement (also marked *Allegretto*). The unremitting, combative fanfare of side drum and *two* horns is sustained for 32 bars before the cello solo enters. Eventually a quieter but swaggering rhythmic pattern steers a fresh course, while a new feature, that of a trill coming to rest on an uneasy cadential figure, grows ever more prominent. (Alfred Schnittke would take

advantage of this last-mentioned device in a powerful and wholly individual manner in his own *String Trio* [BIS-CD-547] and *Viola Concerto* [BIS-CD-447].) Stranger still is the tapping which follows on from this. Shostakovich had invented the distinctive patter (which has been likened to Osip Mandelstam's 'Eternity beating on stone clocks') in the central movement of his *Fourth Symphony*, and he would bring it into play again in his *Fifteenth Symphony*. Once it has appeared in the *Second Cello Concerto*, this uncanny rapping sound overshadows all else, notwithstanding the substantial development of the other components of the movement. It even has a transforming effect on the return of the coarse dance tune, which now reappears as an *idée fixe*, sounding decidedly tipsy, while never quite becoming unhinged. At the same time, the *idée fixe* harbours a barely dormant threat. As the race against time becomes more urgent, the solo cello, as if muffled, is finally left to linger and to swell on the note D, before vanishing with a gentle yank.

© **Ronald Weitzman, 1993**

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 11 other BIS CDs.

James DePreist became chief conductor of the Malmö Symphony Orchestra in 1991. After spending some time as assistant to Leonard Bernstein and Antal Doráti, James DePreist became chief conductor and artistic director of the Quebec Symphony Orchestra, the oldest orchestra in Canada. He raised the orchestra's standard and with it the concert attendance figures, and in 1980 he was offered a similar position by the Oregon Symphony Orchestra. Under his direction this orchestra developed at sensational speed from an ensemble of mostly regional significance into one of the best symphony orchestras in the United States. For many years James DePreist has made international guest appearances, developing a special relationship with the principal Finnish and Swedish orchestras. He has also conducted orchestras throughout Europe. Recently he has been in increasing demand as a guest conductor with the Chicago Symphony Orchestra, New York Philharmonic Orchestra and Philadelphia Orchestra. He is also a member of the American Academy of Arts and Science. He appears on 9 other BIS CDs.

In recent years the **Malmö Symphony Orchestra** has developed into one of Scandinavia's leading orchestras. Concerts and records by the orchestra have received wide acclaim from the critics. The orchestra has won international prizes for its records. And during a recent tour of Germany, the critics praised the orchestra and held it up as a model for German orchestras.

The Malmö Symphony Orchestra now has a staff of 83 players and is highly fortunate to have been able to engage James de Preist as its principal conductor. Maestro de Preist is considered by the American press to be one of the finest conductors of his generation. The Malmö Symphony Orchestra is renowned for its interpretations of the major works of the Romantic period which it performs with striking intensity. Several contemporary composers have specially requested that the orchestra should be chosen to record their works. But a major part of the orchestra's repertoire consists, naturally, of music from the classical period including the symphonies of Haydn, Mozart and Ludwig van Beethoven. The orchestra appears on 19 other BIS CDs.

Schostakowitschs *erstes Cellokonzert* wurde sofort durch weltweite Anerkennung empfangen. In den Augen des Publikums übertrifft es das gefühlsmäßig rätselhafte, finstere und aufgeregte *Konzert Nr.2*, obwohl dieses von den Kennern mit Recht als dem Vorgänger zumindest ebenbürtig bewundert wird. Die beiden Werke klingen wie durch Lichtjahre getrennt, trotz aufschlußreicher Ähnlichkeiten, besonders hinsichtlich der Instrumentation.

Schostakowitsch hatte gerade seine *elfte Symphonie* vollendet, als in ihm die einige Zeit vorher gekommene Idee eines Cellokonzertes reifte. Dazu der Komponist: „Ich wurde dadurch [zum Konzert] angeregt, daß ich Prokofjew *Konzertrhapsodie* für Cello und Orchester kennenlernte.“ Obwohl die beiden Konzerte für Mstislaw Rostropowitsch geschrieben und ihm gewidmet sind, wird dies in der 1985 in Moskau erschienenen Partitur der Gesamtausgabe nicht erwähnt.

Cellokonzert Nr.1

Die Außensätze des Werkes sind von einer strahlenden, nervösen Aufregung geprägt, die ins Manische tendiert, während die beiden Mittelsätze lyrisch und sehnsuchtsvoll sind. Das Konzert verbindet unerschrocken einen unnachgiebigen Antrieb mit einer in der Hauptsache klassischen Haltung.

Im ersten Satz wächst alles aus der geballten, elastischen Kraft des Viertonmottos am Beginn hervor (G, E, H, B). Schostakowitschs ausgefallener Humor tritt sofort in Erscheinung, hier mit einer vorwärtstreibenden Kraft vereint, die keinen einzigen Takt lang nachläßt, nicht einmal beim Erscheinen des kontrastierenden zweiten Themas, das aus den Anfangsbuchstaben des Komponisten DSCH in veränderter Reihenfolge besteht (C, H, Es, D). Die Holzbläser, besonders die Klarinette, später auch Piccolo und Flöte, beherrschen das orchestrale Geschehen. Es ist aber das Horn, das die Rolle des allerwichtigsten Gesprächspartners des Solocellos spielt – und dies soll das ganze Konzert hindurch so bleiben. Der abrupte Satzschluß könnte von Janáček sein.

Als Einleitung zum zweiten Satz erscheint abermals eine Phrase von vier Tönen (allerdings vom vorigen Satz völlig verschieden), zunächst von den Streichern allein gespielt. Nach zehn Takten erscheint das Horn wieder. Mit dem Einsatz des Cellos wird eine russische Volksmelodie heraufbeschworen, die dann von der

Klarinette übernommen wird, während das Cello das Thema mit gebrochenen, melismatischen Varianten verziert. Das Viertonmotiv kehrt in verschärfter Gestalt zurück, und in der Stimme des Solocellos hören wir die erste Variation emporsteigen. Als sich die Lyrik dem Siedepunkt nähert, merkt man, daß Schostakowitsch dieselbe thematische Leidenschaft entfaltet, die die lüsterne Seele der Katerina Ismajlowa füllt, Schostakowitschs *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises*. Trotzdem bleibt der strukturelle Aufbau des Satzes stets klar und völlig diszipliniert. Auf dem Punkte der Weißglut geschieht dann etwas völlig Unerwartetes: Schostakowitsch gestaltet das Volkslied nahezu übernatürlich, indem er das Cello vorsichtige Flageolette spielen läßt und die Celesta auf jene Art hereinbringt, die mit ihm unauflöslich verbunden wurde, seitdem er die Coda zum letzten Satz seiner vierten *Symphonie* komponiert hatte, bei der seine Phantasie so einen unheimlichen Klang gebär.

Mit einem Gefühl gedämpfter Unvermeidlichkeit gleitet die Musik in den dritten Satz: eine sehr lange Kadenz für das Solocello, zunächst tief meditativ, *cantabile* mit hohen Flageoletten, dann von blendenden Doppelgriffen unterbrochen. Der allmähliche tempomäßige Aufbau ist genauso unerbittlich und besessen wie die Bewegungskraft des ersten Satzes – und durch drei entschlossene Akkorde der Streicher (jeder Akkord ist auf das Viertonmotiv des Cellos vom Anfang des Konzertes bezogen) werden wir in den Finalsatz geschleudert. Dieser Satz ist im großen ganzen ein zugleich ekstatischer und bissiger Tanz, der auch wieder auf dem Anfangsmotiv des Konzertes basiert.

Mit Hilfe der Holzbläser werden kaleidoskopische, rapide aufeinander folgende rhythmische Strukturen gebracht. Das Solohorn steht selbstverständlich wieder an einflußreicher Stelle, indem es als Drehpunkt dient, um den der ganze Satz kreist. Es ist aber die Klarinette, von den hohen Holzbläsern gefolgt, die zum Schluß das so wichtige Viertonmotiv spielt, diesmal mit einem spielerischen aber hartnäckigen Stechen, wie ein wiederholter Vogelruf, erregend, schimmernd – und ohne jegliche Spur von Liebenswürdigkeit.

Cellokonzert Nr.2

Drei Jahre trennen Schostakowitschs Orchestration von Schumanns *Cellokonzert* (mit der Opuszahl 125) von der Vollendung seines eigenen *zweiten Cellokonzerts*

Op.126 am 27. April 1966 in Jalta. Die Uraufführung fand in Moskau am 25. September statt — an Schostakowitschs 60. Geburtstag. Einen Monat nach der Vollendung des Werkes, im Mai, erlitt er einen nahezu tödlichen Herzanfall. Ein amerikanischer Musiker, den ich um die Zeit des Todes des Komponisten 1975 traf, bestand darauf, sämtliche Kompositionen nach 1966 als „Schostakowitschs postume Werke“ zu bezeichnen. Es besteht auch kein Zweifel daran, daß das Jahr 1966 ein entscheidender Wendepunkt war: es gibt ein neues Drängen, eine Reduzierung jener natürlichen Strahlung, als ob er einer weitaus glühenderen Überlegung bezüglich der Natur der Sterblichkeit den Weg ebnen wollte. Das Werk, das diese große Kursänderung ankündigt, ist das *zweite Cellokonzert*.

Die nachsinnende Phrase am Anfang wird vom Solocellisten gespielt. Sie besteht aus einem zweimal herabsteigenden Halbton, einem daraus hervorstechenden Dreitonmotiv, nach dem das herabsteigende Halbtonintervall wiederholt wird. Tiefe Streicher bringen ein Echo des Themas, und die Harfe tritt hinzu. Ihre Rolle ist wichtig, denn bei ihrem Erscheinen wird die Cellolinie zarter. Diese beiden sehr verschiedenen Cellokonzerte weisen immerhin einen deutlichen gemeinsamen Zug hinsichtlich der Instrumentation auf, indem Schostakowitsch dem Horn eine hervortretende Rolle zuteilt. Der erste Einsatz des Horns im späteren Werk ist still, eine weiche, gehaltene Untermalung des Zweitonmotivs. Die komplizierte Entwicklung der Solothematik führt zu einem seltsam orientalisch klingenden Gedanken, der irgendwie den Eindruck erweckt, er sei heimlich auf die Bühne geschlichen. Das geklopfte rhythmische Muster besteht aus drei wiederholten Tönen, die zunächst im Xylophon zu hören sind. Die Bedeutung des Horns kommt wieder ins Zentrum. Jegliches Bewegungsgefühl wird plötzlich von der großen Trommel umgeworfen, die mit ihrem wiederholten Krachen eine kurze Kadenz für das Solocello punktiert. Die Coda ist sanft klagend, und der Satz endet mit Cello, Harfe und einem Hornsignal, das unheilverkündend aus der Ferne ertönt.

Es gibt zwar eine kurze Pause, aber der Beginn des zweiten Satzes wächst auf natürliche Weise, wenngleich unmerklich, aus dem Gewesenen hervor. In diesem Satz dominiert eine jener derben Tanzmelodien, für welche der Komponist berühmt ist — Eric Roseberry verglich diesen scherzhaften Geist in Schostakowitschs Spätwerken mit dem „grimmigen Schnitter“. Ein zentraler Gedanke dieses

zentralen Satzes ist der nahezu besessene Gebrauch von Glissando. Ein exquisiter Abschnitt für Holzbläser und Pauken (besonders Fagotte, Xylophon und, natürlich, Horn) führt uns dann direkt ins vielgestaltige Finale (mit der Bezeichnung *Allegretto*). Eine unablässige, aggressive Fanfare für kleine Trommel und zwei Hörner dauert 32 Takte lang, bevor das Solocello erscheint. Dann schlägt ein ruhigeres aber forsches rhythmisches Muster einen neuen Kurs ein, während ein neues Element immer mehr hervortritt, ein Triller, der auf einer unruhigen, kadenzartigen Figur zu stehen kommt. (Alfred Schnittke bediente sich später dieser Kompositionsweise auf eine kraftvolle und sehr individuelle Art in seinem *Streichtrio* [BIS-CD-547] und im *Bratschenkonzert* [BIS-CD-447].) Noch seltsamer ist das dann folgende Klopfen. Schostakowitsch hatte im Mittelsatz seiner *vierten Symphonie* das charakteristische Platschen erfunden, das mit Mandelstamms „Die Ewigkeit schlägt auf steinerne Glocken“ verglichen worden ist, und er sollte es in seiner *fünfzehnten Symphonie* abermals ins Spiel setzen. Nach seinem Erscheinen im *zweiten Cellokonzert* überschattet dieses unheimliche Klopfen alles andere, trotz der umfangreichen Durchführung der übrigen Bestandteile des Satzes. Es hat sogar eine umgestaltende Einwirkung auf die Rückkehr der derben Tanzmelodie, die jetzt als *idée fixe* mit einem eindeutig beschwipsten Klang erscheint, wobei sie aber keineswegs aus der Bahn gerät. Gleichzeitig stellt die *idée fixe* eine kaum verborgene Drohung dar. Als der Wettlauf mit der Zeit immer drängender wird, bleibt schließlich das Solocello quasi gedämpft auf dem Ton D stehen, der anschwillt, bis es mit einem leichten Puffen verschwindet.

© **Ronald Weitzman, 1993**

Torleif Thedéen wurde 1962 geboren. Mit 9 Jahren begann er Cello zu spielen und studierte ab seinem 15. Lebensjahr bei Frans Helmerson. Sein Solodebüt hatte er als Neunzehnjähriger in einer Aufführung von Dvořáks Cellokonzert mit dem Schwedischen Radiosymphonieorchester. 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 elf weiteren BIS-CDs.

James DePreist wurde 1991 Chefdirigent des Malmö SymfoniOrkester. Nach einiger Zeit als Assistent von Bernstein und Doráti wurde DePreist Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Orchestre Symphonique de Québec, des ältesten Orchesters Kanadas. Er verbesserte die Leistungen des Orchesters und die Publikumszahlen, und 1980 wurde ihm der entsprechende Posten beim Oregon Symphony Orchestra angeboten. Unter seiner Leitung entwickelte sich das Orchester sensationell schnell: aus einem Ensemble von hauptsächlich regionaler Bedeutung wurde eines der besten Symphonieorchester der USA. Seit vielen Jahren gastiert DePreist international, jedoch mit einer besonderen Vorliebe für die größeren schwedischen und finnischen Orchester. Er dirigierte auch die meisten anderen europäischen Orchester. In jüngster Zeit wurde er ein immer gesuchterer Gast des Chicago Symphony Orchestra, des New York Philharmonic und des Philadelphia Orchestra. DePreist wurde unlängst zum Mitglied der American Academy of Arts and Science ernannt. Er erscheint auf neun weiteren BIS-CDs.

In den letzten Jahren entwickelte sich das **Symphonieorchester Malmö** zu einem der führenden skandinavischen Orchester. Konzerte und Aufnahmen des Orchesters wurden von den Kritikern sehr positiv begrüßt. Mit seinen Schallplatten gewann das Orchester internationale Preise. Während einer Tournee vor einiger Zeit durch Deutschland wurde es von den Kritikern gepriesen, die es als Vorbild für deutsche Orchester hervorhoben.

Das Symphonieorchester Malmö hat jetzt 83 Musiker und kann sich glücklich schätzen, James DePreist als Chefdirigent engagiert zu haben. Maestro DePreist wird von der amerikanischen Presse als einer der besten Dirigenten seiner

Generation bezeichnet. Das Symphonieorchester Malmö wurde besonders wegen seiner Interpretationen der wichtigsten Werke der Romantik bekannt, die es mit auffallender Intensität spielt. Mehrere zeitgenössische Komponisten verlangten ausdrücklich, daß dieses Orchester bei Aufnahmen ihrer Werke spielen sollte. Ein Großteil des Repertoires besteht aber selbstverständlich aus Musik des klassischen Zeitalters, wie Symphonien von Haydn, Mozart und Ludwig van Beethoven. Das Orchester erscheint auf neunzehn weiteren BIS-CDs.

Le premier concerto pour violoncelle de **Chostakovich** fut salué immédiatement à l'unanimité partout dans le monde. Les auditeurs le préfèrent au *concerto no 2*, émotionnellement curieux, sombre et agité, quoique ce dernier soit à raison admiré par les connaisseurs comme étant musicalement au moins l'égal de son prédécesseur. Les deux œuvres sonnent à des années-lumière de différence en dépit de ressemblances révélatrices, surtout quant au choix de l'instrumentation.

Chostakovich venait de terminer sa *11^e symphonie* quand l'idée d'un concerto pour violoncelle, idée qu'il avait eue un peu de temps auparavant, mûrit. Le compositeur en parla ainsi: "Ma découverte du *Concerto-rhapsodie pour violoncelle et orchestre* de Prokofiev me fournit un élan." Même si les deux concertos de Chostakovich furent composés pour Mstislav Rostropovich et lui furent dédiés, la partition de l'édition complète éditée à Moscou en 1985 n'en fait pas mention.

Concerto pour violoncelle no 1

Voici une excitation brillante, nerveuse, avec un piquant qui tourne vers le maniaque dans les mouvement extérieurs tandis que les deux mouvements centraux sont lyriques et tendres. Le concerto joint hardiment une propulsion implacable et un sang-froid essentiellement classique.

Dans le premier mouvement, tout se développe à partir de la force concentrée et souple du motif initial de quatre notes (sol, mi, si, si bémol). L'humour bizarre de Chostakovich apparaît tout de suite. Il est ici allié à un allant qui ne faiblit dans aucune mesure, même pas à l'apparition du contrastant second thème qui est un anagramme (do, si, mi bémol, ré) des initiales DSCH du compositeur. La couleur orchestrale est dominée par les vents, surtout la clarinette et plus tard le piccolo et

la flûte. Mais c'est le cor qui est l'interlocuteur crucial avec le violoncelle solo — et cette relation se poursuit tout au long du concerto. Le mouvement se termine abruptement à la Janáček.

Une phrase comprenant, encore une fois, quatre notes (un contraste total avec le mouvement précédent) et jouée d'abord par les cordes seules, introduit le second mouvement. Après dix mesures, le cor refait surface. A son entrée, le violoncelle solo évoque une mélodie folklorique russe. La clarinette prend la relève pendant que le violoncelle orne le thème de variantes de mélismes, brisées. Le motif de quatre notes revient avec un effet accru et on entend, dans la partie soliste, la première variation dont le point de départ est ce motif. Quand le lyrisme approche de son point d'ébullition, il devient apparent que Chostakovich a réveillé la même passion thématique qui remplit l'âme insatiable de Katerina Ismaïlova, la *Lady Macbeth de Mtsensk* de Chostakovich. Pourtant, le calme structurel du mouvement reste immanquablement clair et bien discipliné. Puis, quand tout est chauffé à blanc, quelque chose d'assez inattendu se produit.

Chostakovich imprègne la mélodie folklorique d'une qualité presque surnaturelle au moyen d'harmoniques introduits avec précaution au violoncelle et de l'entrée du célesta de façon qui lui est devenue associée en propre après la composition de la coda du dernier mouvement de sa 4^e *symphonie* où son imagination enfanta une sonorité si troublante.

Le troisième mouvement se glisse avec un sentiment d'inévitabilité étouffée. Voici une cadence très longue pour le violoncelle solo, d'écriture tout d'abord profondément méditative, *cantabile*, croisée d'harmoniques aigus et parfois ponctuée de cordes doubles éblouissantes. L'accroissement de vitesse est aussi inexorable et obsédé que celui du premier mouvement — et nous sommes ensuite plongés dans le mouvement final avec trois accords décisifs aux cordes (chaque accord est relié à la cellule de quatre notes du tout début du concerto). Ce mouvement est essentiellement une danse qui, encore une fois, repose sur la même cellule initiale du concerto et qui est à la fois extasiée et mordante.

Les vents présentent des patrons rythmiques kaléidoscopiques, chacun suivant l'autre en succession rapide. Et, bien sûr, le cor solo reprend sa place influente, servant de pivot sur lequel tourne le mouvement. C'est pourtant la clarinette, avec la poursuite des vents aigus, qui entonne finalement le capital motif de quatre

notes avec le coup de pointe *staccato*, enjoué mais persistant du cri d'oiseau périodique, enivrant, brillant — mais sans la moindre trace de douceur.

Concerto pour violoncelle no 2

Trois ans séparent l'orchestration de Chostakovich du *Concerto pour violoncelle* du Schumann (qui reçut le numéro d'opus 125) de l'achèvement à Yalta de l'opus 126, son propre *second concerto pour violoncelle*, le 27 avril 1966. La création eut lieu un an plus tard à Moscou, le 25 septembre — le jour du 60^e anniversaire de naissance de Chostakovich. Un mois après avoir terminé l'œuvre, à la fin-mai, il fit une crise cardiaque qui faillit l'emporter. Un musicien américain que j'ai rencontré à l'époque de la mort du compositeur, en 1975, insistait pour appeler toutes les compositions d'après 1966 "les œuvres posthumes de Chostakovich". Il ne fait évidemment pas de doute que 1966 marque un profond point tournant: il y a une nouvelle insistance, un émondage de cette profusion naturelle, comme s'il préparait le chemin pour une réflexion beaucoup plus acérée sur la nature de la mortalité. Le *second concerto pour violoncelle* est l'œuvre qui annonce ce tournant majeur.

La menaçante phrase d'ouverture du concerto est jouée par le violoncelle solo. Cette phrase se compose d'un demi-ton deux fois descendant, de quoi surgit une cellule de trois notes suivie de la réitération du demi-ton descendant. Les cordes basses font écho à ce thème puis la harpe fait son entrée, assumant un rôle essentiel car, à l'entrée de la harpe, la ligne du violoncelle devient plus tendre. Un trait évident d'orchestration commun à ces deux concertos pour violoncelle autrement très différents, est l'importance accordée par Chostakovich au cor. La première entrée du cor dans le second concerto est voilée; c'est un soulignage doux, soutenu de la cellule descendante de deux notes. Le déroulement compliqué de l'écriture thématique du soliste mène à l'introduction d'une idée sonnante curieusement orientale qui donne en fait l'impression qu'elle a empiété furtivement sur la scène. Il s'agit d'un patron rythmique légèrement frappé consistant en trois notes répétées, entendues d'abord au xylophone. L'importance du cor est encore une fois mise en lumière. Tout sens de mouvement est soudainement secoué par la grosse caisse dont les coups répétés continuent de ponctuer une brève cadence pour le violoncelle solo. Plaintive, la coda se lamente doucement et le mouvement se

termine par un appel de cor à côté du violoncelle et de la harpe, très au loin, et sa présence laisse une impression sinistre.

En dépit d'une petite pause, le début du second mouvement s'engage naturellement, quoique imperceptiblement, à partir du matériau précédent. Le mouvement est dominé par une de ces mélodies de danse rustique pour lesquelles le compositeur est célèbre — Eric Roseberry a comparé cet esprit de plaisanterie dans la musique tardive de Chostakovich au "macabre d'une moissonneuse". Une idée centrale de ce mouvement central, idée qui devient presque une obsession, est celle du glissando. Une écriture exquise pour vents et timbales (surtout pour les bassons, le xylophone et, évidemment, le cor) finit par mener directement au mouvement final aux nombreuses facettes (marqué aussi *Allegretto*). La fanfare constante et combative de la caisse claire et de deux cors se prolonge sur 32 mesures avant que le violoncelle solo ne fasse son entrée. Un patron rythmique plus calme mais fanfaron finit par changer de route alors qu'un nouveau trait, celui d'un trille qui couronne un motif agité de cadence, prend de plus en plus d'importance. (Alfred Schnittke devait profiter de cette formule de façon remarquable et très personnelle dans ses propres *Trio pour cordes* et *Concerto pour alto*.) Plus étrange encore est le tapotement qui s'ensuit. Chostakovich a inventé le crépitement distinctif (qui a été comparé à "L'Eternité battant sur des horloges de pierre" de Mandelshtam) dans le mouvement central de sa 4^e symphonie et il devait le ramener dans sa 15^e symphonie. Dès sa première apparition dans le *second concerto pour violoncelle*, ce crépitement troublant éclipse tout le reste, malgré le développement substantiel des autres composants du mouvement. Il produit même un effet transformateur au retour de l'air de danse rustique qui réapparaît maintenant comme une idée fixe, sonnait incontestablement éméché sans pour cela jamais s'emporter. En même temps, l'idée fixe héberge une menace qui sommeille à peine. Comme la course contre le temps se fait plus pressante, le violoncelle solo, comme s'il était assourdi, est laissé en arrière et il se gonfle sur la note ré avant de disparaître avec un petit pan.

© Ronald Weitzman, 1993

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 poursuit 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 recherché 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 fait partie du Trio des Arts de Stockholm avec lequel il a fait plusieurs tournées aux Etats-Unis. Il a enregistré sur 11 autres disques compacts BIS.

James DePreist devint le chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de Malmö en 1991. Après avoir été l'assistant de Bernstein et de Doráti, DePreist devint le chef titulaire et le directeur artistique du plus vieil orchestre du Canada, l'Orchestre Symphonique de Québec. Il enthousiasma l'orchestre et le public. En 1980, l'Orchestre Symphonique de l'Orégon lui offrit un poste similaire. Sous la direction de DePreist, cet ensemble passa en un temps record du rang d'un orchestre régional à celui d'une des meilleures formations symphoniques des Etats-Unis. A cette même période et même avant, il avait été invité à diriger les orchestres symphoniques suédois et finlandais majeurs qu'il affectionnait particulièrement. Il a également dirigé la plupart des autres orchestres européens. Ces dernières années, il est devenu très recherché par l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Philharmonique de New York et l'Orchestre de Philadelphie. DePreist fut récemment admis à l'Académie américaine des Arts et des Sciences. Il a enregistré sur 9 autres disques compacts BIS.

Ces dernières années, l'**Orchestre Symphonique de Malmö** est devenu l'un des orchestres majeurs de la Scandinavie. Les concerts et les enregistrements de cet ensemble furent salués unanimement par les critiques. L'orchestre a gagné des prix internationaux pour ses disques. Lors d'une récente tournée en Allemagne, les

critiques firent l'éloge de la formation et en firent un modèle pour les orchestres allemands. L'Orchestre Symphonique de Malmö compte maintenant 83 membres et a eu la chance de pouvoir engager James DePreist comme son chef attiré. Maestro DePreist est considéré par la presse américaine comme l'un des meilleurs chefs de sa génération. L'Orchestre Symphonique de Malmö est réputé pour ses interprétations des œuvres majeures de la période romantique qu'il exécute avec une intensité frappante. Plusieurs compositeurs contemporains ont spécifié que l'orchestre soit choisi pour enregistrer leurs œuvres. Une partie majeure du répertoire de l'ensemble est naturellement formée du répertoire de la période classique comprenant les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven. L'orchestre a enregistré sur 19 autres disques compacts BIS.

Recording data: [5-7] 1992-10-08/09 and [1-4] 1993-06-15/16 at the Malmö Concert Hall
(Konserthuset), Sweden

Recording engineer: Ingo Petry

4 Neumann KM130, 2 Neumann KM131, 2 Neumann TLM170 and 2 Neumann U89
microphones; Studer mixer; Fostex D-20 DAT recorder

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Hans Kipfer

Cover text: © Ronald Weitzman, 1993

German translation: Per Skans

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Photograph of Shostakovich: Ronald Weitzman

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.,
England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

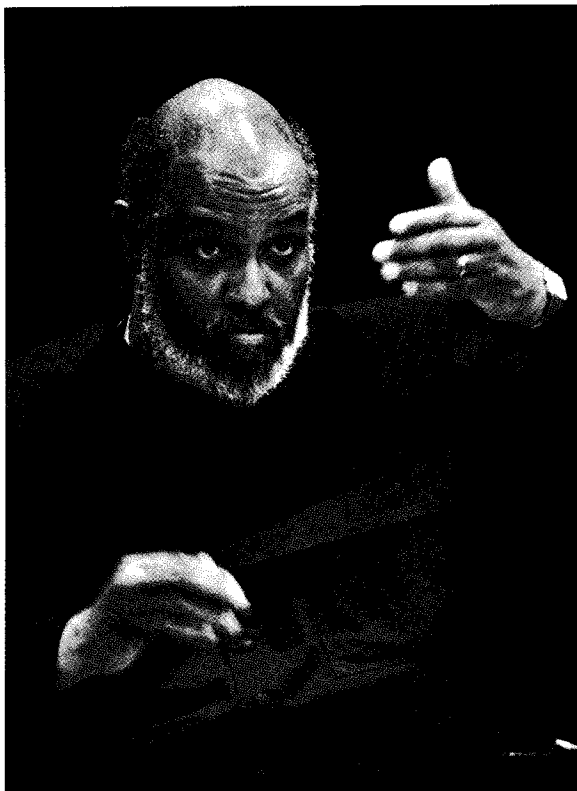
If we have no representation in your country, please contact:

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

© 1992 & 1993, © 1994, BIS Records AB



James DePreist *(photo: Klas Andersson)*