



PIETER WISPELWEY
WALTON CELLO CONCERTO
BLOCH · LIGETI · BRITTEN

SYDNEY SYMPHONY
JEFFREY TATE

onyx



It's rare to find a post-war cello concerto not dedicated to Rostropovich. But in the intriguing decade of the 1950s, that gave birth to Prokofiev's *Sinfonia concertante* and Shostakovich's First Concerto, is this ravishing score of Walton, commissioned by another great Russian personality, Gregor Piatigorsky. When I was invited to perform the piece with Jeffrey Tate and the SSO, I did my final preparations for the concerts in sub-tropical Queensland. After that, arriving in Sydney was like coming to a metropolitan version of Walton's beloved Ischia – performing the piece in Sydney Opera House, surrounded by water and next to the Botanical Gardens, became a wonderful experience. Four performances were planned and the ABC was going to record two for radio broadcast. But after the first rehearsal, having met the maestro, the delightful orchestra and the recording team, there was a general feeling that conditions were right for a live CD recording. No patching sessions, every note played with some two thousand people listening. In the concert Tate, as a superior symphonic Ischian gardener, created an atmosphere in which melodies could blossom, while in the Scherzo he was the cheerful captain on a sailing trip with all the elements of ocean water sprays, blazing sunshine, waves and acrobatics of seagulls and dolphins. When the cello first enters it does so like an albatross taking to the air: impressive but not totally effortless or elegant at the beginning ('awkward' intervals suggestive of large wings and short dotted rhythms as course corrections), but gradually more at ease and finally majestic.

While the work has a great variety of moods, some of them pretty dark, to me its essence is represented by that opening melody and the theme of the finale, both slightly exotic and strangely beautiful. They are, forgetting the albatross for a moment, like two rare musical orchids, one symbolising promise and dawn, the other night and solitude. But whether flower or bird, or just exquisitely abstract, a concerto starting with a melody so uniquely overwhelming is bound to be loved for a very long time. The Bloch (written for Canadian-Russian Zara Nelsova) and Ligeti works from that same decade are attractive, spontaneous, and 'straight from the heart', while Rostropovich as dedicatee returns with the *Passacaglia* and *Ciaccona*, two crafty statements, the first austere with a good deal of drama, the second an outburst of creativity and vitality.

Pieter Wispelwey, December 2008

WALTON · BLOCH · LIGETI · BRITTEN

The music on this disc provides a fascinating glimpse into mid-20th-century cello music through the eyes of both 'traditionalists' and 'modernists'. Walton's Cello Concerto was written between February and October 1956 to a commission from Gregor Piatigorsky, who had been impressed with the Violin Concerto written for his friend Jascha Heifetz just before the war. Both Piatigorsky and Heifetz expressed some reservations about the new work, causing Walton to write two more brilliant and extended endings, but in the event the original version was played at the premiere given by the Boston Symphony Orchestra under Charles Munch in January 1957. The concerto was Walton's first major work since spending seven years on the opera *Troilus and Cressida* (1953), and critical reaction at home to both works was mixed and in some cases distinctly hostile. Britten was now clearly established as the leading British composer and the time for Walton's old-fashioned romanticism was thought to have passed.

Yet Walton himself regarded this as the best of his three solo concertos, and it is a beautifully fashioned work full of ripe melodic invention. As with both the violin and viola concertos it is generally lightly scored and consists of a slow-medium first movement, a scherzo and a finale that refers thematically back to the first movement.

The opening accompaniment figure is heard on plucked strings, harp, vibraphone and winds and contains the movement's kernel, namely the vertical 'tick-tock' oscillation between the C major home key and a minor variant centred around E flat and A flat. The soloist then translates these same notes into a beautiful long-breathed melody, one of Walton's finest. A secondary, more conventional theme, marked *a tempo tranquillo*, offers a descending scalic pattern against a supportive orchestral backdrop, leading to the eventual return of the principal theme over a repeated flute and oboe accompaniment evoking an eerie cinematic atmosphere.

The Scherzo returns briefly to the headlong rhythms of the younger Walton before relaxing briefly into a more lyrical but still skittish trio. The last movement is structurally complex and texturally highly varied, a slow movement and finale rolled into one, presented as a theme and six variations of which the second and fourth are cadenza-like improvisations for solo cello. After the highly romantic opening melody accompanied by strings alone, the cello leads into a first variation coloured by fluid rhythms and the use of harp, vibraphone and celesta. The second is for cello alone, followed by a fierce Allegro molto for (unfettered) orchestra alone. The rhapsodic fourth

variation, again for solo cello, ends in high trills that introduce the final section, leading magically to the return of the main theme itself, the solo cello entering two bars late as if lost in the poetry of it all. This time we resolve unambiguously into the home key of C, the work finally grounding with sustained open dominant and tonic notes that recall Elgar's famous concerto. In 1974 Walton provided the terminally ill Piatigorsky with a third ending, but his planned London performance of this version never took place and the original is regarded as superior.

As Walton was starting on his Concerto, the Swiss-born Jewish composer Ernest Bloch was working in Oregon, USA on the first of three solo cello suites. He was in fine creative form though the cancer that would finally kill him three years later had already taken hold. Of the three suites, the first, written for Zara Nelsova, is the most accessible. At least three of its four movements quote from the opening arpeggiated figure of Bach's Prelude from his first Cello Suite. The opening prelude leads perfectly out of the Walton (its last three cello notes in reverse) and is lyrical but a little gloomy and angular by comparison. A Bachian Allegro follows, powerful and dynamic with soulful cantabile contrasts in the higher registers of the cello. These are developed still further in the Canzona, which opens and closes with concentrated viol-like passages, and gives way to a swaggering and triumphant finale, where multiple-stopped rhythmic figurations clearly evoke baroque dance forms.

We travel 'back to the future', as it were, for the early Cello Sonata by Jewish Hungarian emigre György Ligeti (1923–2006). Ligeti's modernist leanings put him at odds with two of the most repressive regimes of the 20th century, first the Nazis (his father and brother perished at Auschwitz) and later the Soviet-controlled Hungarian regime. As Ligeti recalls: 'In 1948 all modern music was banned in Hungary – that is not only Schoenberg, Berg, Webern and Stravinsky, but even Britten and Milhaud. Bartók was filtered, in that his dissonant works were banned while his folksong arrangements were permitted ... As my heart 'beat to the left' (if only because of the horrors of the Nazis) I sought to compromise ... The authorities allowed the Cello Sonata (first movement 1948, second movement 1953) to be recorded for public radio (it was broadcast once); it could not, however be performed in concert because of its 'formalistic' second movement...'

The Cello Sonata remained unperformed until 1983 but has since entered the cello repertory. It starts with a pizzicato glissando on three strings, a technique used prominently in the later string quartets of Bartók; while the beautiful, Kodály-like melody that follows underpins both movements. The first elaborates it through restatement, modest ornamentation and

improvisatory-sounding development; the second buries it in a haze of notes, bounding energetically across the instrument. Only once, halfway through the second movement, is the original lyrical kernel allowed to emerge, simply and bashfully, disappearing into a pizzicato sigh before being dismissed by an unstoppable virtuosic torrent.

Walton's last work for cello (1979–80) arose from a friendship with Rostropovich, who challenged the composer to write something for him. Loosely based on Bach's works for solo cello, the work opens with an eight bar theme, *Lento espressivo*. The ensuing ten variations travel rhapsodically through a rich pattern of varying emotional tensions and figuration, the music becoming poised on the dominant, before the final *Subito vivace*, freer in its treatment of the *passacaglia* theme, brings the work to a brisk and spirited conclusion. Rostropovich premiered it at Walton's 80th birthday celebrations in March 1982 at London's Royal Festival Hall, though Walton himself said 'it's not really a piece for public performance'.

Britten's own friendship with Rostropovich dated back to 1960 and resulted in the Cello Sonata, the Cello Symphony and finally the three solo Cello Suites (1964–71), particularly inspired by Rostropovich's Bach-playing at the Aldeburgh Festival. The Second Suite (1967) owes as much to Bartók and Shostakovich as to Bach.

The Ciaccona (close relation of the *Passacaglia*) is a favourite form of both Bach and Britten and this finale is a five-bar ground bass with 12 variations. It is by far the longest and the fastest of the Suite's five movements, and adheres relatively closely to classic *chaconne* form while also using the theme in inversion. Moving quickly between emotional extremes, it retains an irrepressible forward momentum almost to the very end, signing off in an almost flippant gesture of dismissal.

© Robert Ball 2009

Rares sont les concertos pour violoncelle de l'après-guerre à n'être pas dédiés à Rostropovitch. Mais dans la fascinante décennie des années 1950, qui donna naissance à la Symphonie concertante de Prokofiev et au Premier Concerto de Chostakovitch, il y eut néanmoins cette ravissante partition de Walton, commandée par une autre grande personnalité russe, Gregor Piatigorsky. Lorsqu'on m'a demandé de jouer l'œuvre avec Jeffrey Tate et le SSO, j'ai fait les derniers préparatifs pour les concerts dans le Queensland subtropical. Après cela, Sydney sembla une version métropolitaine de l'Ischia bien-aimée de Walton – et jouer l'œuvre au Sydney Opera House, entouré d'eau et à côté des Jardins botaniques, fut une expérience merveilleuse. Quatre concerts étaient prévus, et ABC devait en enregistrer deux pour radiodiffusion. Mais, après la première répétition et une rencontre avec le chef, le charmant orchestre et l'équipe technique, le sentiment général était que les conditions étaient réunies pour un CD enregistré live. Pas de séances de raccords : chaque note fut jouée devant quelque deux mille personnes à l'écoute. Lors des concerts, Tate, en grand jardinier symphonique d'Ischia, créa une atmosphère où les mélodies pouvaient s'épanouir, tandis que dans le Scherzo il était le capitaine enjoué d'une croisière avec tous ses éléments : embruns océaniques, soleil éclatant, vagues et acrobaties des mouettes et des dauphins. Lorsque le violoncelle entre pour la première fois, il est comme un albatros qui prend son envol : impressionnant, mais pas vraiment adroit ni élégant au début (des intervalles « gauches » évoquent ses grandes ailes, et les brefs rythmes pointés, les corrections de sa trajectoire), puis progressivement de plus en plus à l'aise et finalement majestueux.

Si l'œuvre recèle une grande variété de climats, dont certains assez sombres, pour moi l'essence en est représentée par cette mélodie initiale et par le thème du finale, tous deux quelque peu exotiques et étrangement beaux. Oubliant pour un moment l'albatros, ce sont deux rares orchidées musicales, l'une symbolisant la promesse et l'aube, l'autre la nuit et la solitude. Mais qu'il soit fleur ou oiseau, ou simplement d'une exquise abstraction, un concerto qui débute par une mélodie aussi unique et aussi irrésistible est voué à être aimé pendant de très longues années. L'œuvre de Bloch (écrite pour la Russo-Canadienne Zara Nelsova) et celle de Ligeti de la même décennie sont séduisantes, spontanées, venues « droit du cœur », tandis que Rostropovitch revient comme dédicataire avec la *Passacaglia* et la *Ciaccona*, deux partitions astucieuses, la première austère avec beaucoup de théâtralité, la seconde une explosion de créativité et de vitalité.

Pieter Wispelwey, décembre 2008

WALTON · BLOCH · LIGETI · BRITTEN

La musique de ce disque offre un fascinant aperçu de la musique pour violoncelle du milieu du XX^e siècle, à travers les yeux à la fois de « traditionalistes » et de « modernistes ». Le Concerto pour violoncelle de Walton fut écrit entre février et octobre 1956, en réponse à une commande de Gregor Piatigorsky, qui avait été impressionné par le Concerto pour violon conçu pour son ami Jascha Heifetz juste avant la guerre. Piatigorsky et Heifetz exprimèrent quelques réserves sur l'œuvre nouvelle, incitant Walton à écrire deux autres conclusions plus brillantes et plus longues, mais en l'occurrence c'est la version originale qui fut jouée lors de la création donnée par le Boston Symphony Orchestra sous la direction de Charles Munch en janvier 1957. Le concerto était la première œuvre majeure de Walton depuis qu'il avait passé sept années sur l'opéra *Troilus and Cressida* (1953), et la réaction critique aux deux œuvres fut mitigée dans son pays, voire, dans certains cas, franchement hostile. Britten s'était désormais solidement imposé comme le principal compositeur britannique, et le romantisme démodé de Walton était associé à une époque révolue.

Walton lui-même tenait pourtant cette œuvre pour le meilleur de ses trois concertos de soliste, et elle est magnifiquement ouvragée, pleine d'invention mélodique mûre. Comme dans les concertos pour violon et pour alto, l'orchestration est généralement légère, et l'œuvre consiste en un premier mouvement modérément lent, un scherzo et un finale, qui renvoie, thématiquement, au premier mouvement.

La figure d'accompagnement initiale entendue aux cordes pincées, à la harpe, au vibraphone et aux vents contient le noyau du mouvement, à savoir le « tic-tac » oscillant verticalement entre la tonalité principale d'*ut* majeur et une variante mineure centrée autour de *mi* bémol et *la* bémol. Le soliste traduit ensuite ces mêmes notes en une belle mélodie au long souffle, l'une des meilleures de Walton. Un thème secondaire, plus conventionnel, marqué *a tempo tranquillo*, offre un motif de gamme descendante sur une toile de fond orchestrale qui le soutient, conduisant ensuite au retour du thème principal sur un accompagnement répété de flûte et de hautbois qui évoque une étrange atmosphère cinématographique.

Le scherzo revient brièvement aux rythmes effrénés du jeune Walton, avant de se détendre quelque peu en un trio plus lyrique mais encore joueur. Le dernier mouvement est structurellement complexe et d'une texture très variée – un mouvement lent et un finale amalgamés, présentés sous forme de thème et six variations, dont la deuxième et la quatrième sont des improvisations en

manière de cadences pour le violoncelle solo. Après la mélodie initiale extrêmement romantique accompagnée par les cordes seules, le violoncelle conduit à une première variation colorée par des rythmes fluides et l'emploi de la harpe, du vibraphone et du célesta. La deuxième variation est pour violoncelle seul, suivie d'un féroce *Allegro molto* pour orchestre seul (sans entraves). La quatrième variation, rhapsodique, de nouveau pour violoncelle solo, se termine par des trilles aigus qui introduisent la dernière section, amenant comme par magie le retour du thème principal lui-même, le violoncelle solo entrant avec deux mesures de retard, comme s'il était perdu dans toute cette poésie. Cette fois, la musique se résout sans ambiguïté dans la tonalité principale d'*ut* majeur, et l'œuvre se pose finalement avec des notes tenues de dominante et de tonique à vide qui rappellent le célèbre concerto d'Elgar. En 1974, Walton donna à Piatigorsky, très gravement malade, une troisième fin, mais le concert qu'il avait prévu de donner à Londres avec cette version n'eut jamais lieu, et l'original est considéré comme supérieur.

Au moment où Walton commençait son Concerto, Ernest Bloch, compositeur juif né en Suisse, travaillait dans l'Orégon, aux États-Unis, sur la première de ses trois suites pour violoncelle seul. Il débordait de créativité, malgré le cancer qui allait finalement l'emporter trois ans plus tard. Des trois suites, c'est la première, écrite pour Zara Nelsova, qui est la plus accessible. Au moins trois de ses quatre mouvements citent la figure arpégée initiale du Prélude de la Première Suite pour violoncelle de Bach. Le Prélude succède parfaitement au Walton (avec ses trois dernières notes de violoncelle à l'envers) et est lyrique, mais un peu morose et anguleux en comparaison. Suit un *Allegro* bachien, puissant et dynamique, avec de mélancoliques contrastes cantabile dans le registre aigu du violoncelle. Ceux-ci sont développés plus avant dans la *Canzona*, qui débute et finit par des passages concentrés dans le goût de la viole, et qui cède la place à un finale arrogant et triomphant, où les figurations rythmiques en cordes multiples évoquent clairement les formes dansées baroques.

Nous voyageons de « retour vers le futur », en quelque sorte, avec la Sonate pour violoncelle de jeunesse de György Ligeti (1923–2006), émigré juif hongrois. Les penchants modernistes de Ligeti l'opposèrent à deux des régimes les plus répressifs du XX^e siècle, d'abord les nazis (son père et son frère périrent à Auschwitz), puis le régime hongrois sous tutelle soviétique. « En 1948, raconte Ligeti, toute la musique moderne était bannie en Hongrie – c'est-à-dire non seulement Schoenberg, Berg, Webern et Stravinski, mais même Britten et Milhaud. Bartók était filtré : toutes les œuvres dissonantes étaient interdites, mais les arrangements de chants populaires étaient autorisés [...]. Comme mon cœur battait à gauche (ne serait-ce qu'en raison des horreurs des nazis), j'ai cherché un compromis. [...] Le pouvoir autorisa qu'on enregistre la Sonate pour violoncelle (premier mouvement,

1948; deuxième mouvement, 1953) pour la radio publique (elle fut diffusée une seule fois); l'œuvre ne pouvait cependant être donnée en concert en raison de son deuxième mouvement "formaliste" ... » La Sonate pour violoncelle attendit 1983 pour être jouée – public, mais depuis lors elle est entrée au répertoire du violoncelle. Elle commence par un *glissando pizzicato* sur trois cordes, technique qui joue un rôle important dans les derniers quatuors de Bartók; tandis que la belle mélodie à la manière de Kodály qui suit sous-tend les deux mouvements. Le premier l'élabore en la répétant, en l'ornant modestement et en la développant de façon improvisée; le deuxième l'enfouit sous une brume de notes, qui bondissent énergiquement sur tout l'instrument. Une seule fois, à mi-parcours du deuxième mouvement, le noyau lyrique original est autorisé à émerger, simplement et timidement, disparaissant dans un soupir *pizzicato* avant d'être congédié dans un torrent de virtuosité impossible à arrêter.

La dernière œuvre pour violoncelle de Walton (1979–1980) naquit de son amitié avec Rostropovitch, qui mit le compositeur au défi de lui écrire quelque chose. Librement fondée sur les œuvres pour violoncelle seul de Bach, la partition s'ouvre sur un thème de huit mesures *Lento espressivo*. Les dix variations qui suivent parcourent une riche palette de figurations et de tensions émotionnelles changeantes; puis la musique se pose sur la dominante avant que le *Subito vivace* final, plus libre dans son traitement du thème de la passacaille, n'amène l'œuvre à une conclusion vive et fougueuse. Rostropovitch la créa lors des festivités pour le quatre-vingtième anniversaire de Walton en mars 1982 au Royal Festival Hall de Londres, bien que Walton lui-même ait dit : « Ce n'est pas vraiment une œuvre à jouer en public. »

L'amitié de Britten avec Rostropovitch remontait à 1960 et eut pour fruit la Sonate pour violoncelle, la Symphonie pour violoncelle et enfin les trois suites pour violoncelle seul (1964–1971), inspirées en particulier par les interprétations de Bach que Rostropovitch donna au Festival d'Aldeburgh. La Deuxième Suite (1967) doit autant à Bartók et à Chostakovitch qu'à Bach.

La Ciaccona (proche parent de la Passacaille) est une forme de prédilection de Bach comme de Britten, et ce finale est une basse obstinée de cinq mesures avec douze variations. Elle est de loin le plus long et le plus rapide des cinq mouvements de la Suite, et suit d'assez près la forme classique de la chaconne tout en utilisant également le thème en renversement. Passant rapidement d'un extrême émotionnel à l'autre, elle conserve un irrésistible élan vers l'avant pratiquement jusqu'à la fin, concluant par un geste d'adieu presque désinvolte.

Robert Ball

Traduction : Dennis Collins

Man wird schwerlich ein nach dem Kriege entstandenes Cellokonzert finden, das *nicht* Mstislaw Rostropowitsch gewidmet wäre. In den fünfziger Jahren, die auch die Geburt der *Sinfonia concertante* von Sergei Prokofjef und des ersten Konzerts von Dmitri Schostakowitsch sahen, ist William Waltons hinreißende Kreation allerdings für eine andere große Persönlichkeit aus Russland geschrieben worden: für Gregor Piatigorsky. Als man mich einlud, das Werk mit Jeffrey Tate und dem SSO aufzuführen, bereitete ich mich abschließend im subtropischen Queensland auf die Konzerte vor. Als ich Sydney erreichte, war das, als wäre ich in die weltstädtische Ausgabe von Ischia gekommen, das Walton so geliebt hat: Es war ein herrliches Erlebnis, das Stück im Opernhaus von Sydney zu spielen, von Wasser umgeben und ganz in der Nähe der botanischen Gärten...

Insgesamt waren vier Aufführungen geplant, von denen ABC zwei zu Sendezwecken aufnehmen sollte. Doch schon in der ersten Probe, nachdem ich den Maestro, das herrliche Orchester und das Aufnahmeteam kennengelernt hatte, war man der Ansicht, dass die Bedingungen für einen CD-Mitschnitt gegeben seien: keine Korrektursitzungen, jeder Ton vor einer rund 2000-köpfigen Zuhörerschaft gespielt. Jeffrey Tate sorgte, wie ein überragender sinfonischer Gartengestalter auf Ischia, für eine Atmosphäre, in der die Melodien aufblühen konnten, und steuerte dann im Scherzo als fröhlicher Kapitän seinen Segler auf die hohe See hinaus, mit allem, was dazugehört: Gischt, strahlende Sonne, Wellengang und die akrobatischen Kunststücke von Möwen und Delphinen. Wenn das Cello zum ersten Mal einsetzt, ist das, als höbe ein Albatros ab – anfangs noch etwas mühevoll und wenig elegant (die „linkischen“ Intervalle wirken wie die großen Schwingen, die kurzen, punktierten Rhythmen kommen einem wie Kurskorrekturen vor), dann aber immer beeindruckender und gemächlicher und schließlich sogar majestätisch.

Während das Werk die verschiedensten, teils recht düsteren Stimmungen aufweist, stellt sich mir die Essenz der Komposition in dieser ersten Melodie sowie in dem Thema des Finales dar, die beide eine leicht exotische, fremdartige Schönheit verraten. Sie wirken – Albatros hin, Albatros her – wie zwei seltene musikalische Orchideen, von denen die eine Verheißung und Morgendämmerung symbolisiert, die andere hingegen Nacht und Einsamkeit bedeutet. Doch ob Fauna oder Flora oder einfach eine exquisite Abstraktion: Ein Konzert, das mit einer Melodie von solch überwältigender Einzigartigkeit beginnt, wird man für sehr lange Zeit ins Herz schließen müssen. Die Konzerte von Ernest Bloch (für die kanadisch-russische Künstlerin Zara Nelsova) und von György Ligeti gehören in dieselbe Dekade. Auch sie sind attraktiv, spontan und kommen „direkt aus dem Herzen“ – und auch der Widmungsträger Rostropowitsch ist schließlich anwesend, wenn sich in dem gekannten Werkpaar *Passacaglia* und *Ciaccona* strenge, düstere Dramatik und ein Ausbruch schöpferischer Lebenskraft unmittelbar gegenüberstehen.

Pieter Wispelwey, Dezember 2008

WALTON · BLOCH · LIGETI · BRITTEN

Die Werke auf dieser CD bieten einen faszinierenden Blick auf das Violoncello, wie es sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts den Augen der „Traditionalisten“ und der „Modernen“ darbot. Vom Februar bis zum Oktober 1956 komponierte William Walton sein Konzert für Gregor Piatigorsky, den das vor dem Kriege für seinen Freund Jascha Heifetz entstandene Violinkonzert beeindruckt hatte. Allerdings hatten Piatigorsky und Heifetz gegenüber dem neuen Werk einige Vorbehalte, was dazu führte, dass Walton zwei ausgedehntere und brillantere Schlüsse komponierte. Bei der Uraufführung, die im Januar 1957 mit dem Boston Symphony Orchestra unter Charles Munch stattfand, wurde dann trotzdem die erste Version gespielt. Das Cellokonzert war das erste größere Werk, das Walton nach der siebenjährigen Arbeit an seiner Oper *Troilus and Cressida* (1953) komponiert hatte, und die Reaktionen der Kritik waren bei beiden Werken gemischt, mitunter sogar entschieden feindselig. Inzwischen hatte sich Benjamin Britten eindeutig als der führende Komponist Großbritanniens etabliert, und man glaubte, dass die Zeit für Waltons altmodische Romantik vorüber sei.

Der Komponist selbst hielt diese Schöpfung für das beste seiner drei Solokonzerte. Es ist ein herrlich gestaltetes Werk voll reifer melodischer Erfindung und wie die früheren Konzerte für Violine und für Bratsche durchweg mit leichter Hand instrumentiert. Es besteht aus einem Kopfsatz in moderatem Tempo, einem Scherzo sowie einem Finale, das sich thematisch auf den ersten Satz bezieht.

Eingeleitet wird das Moderato von einer Begleitfigur aus Streicherpizzikati, Harfe, Vibraphon und Holz, die den Kerngedanken des Satzes enthält, nämlich das vertikal-oszillierende „Ticken“ zwischen der Grundtonart C-dur und einer um Es und As kreisenden Moll-Variante. Der Solist überträgt diese Töne dann in eine weitgeatmete, herrliche Melodie, die zum schönsten gehört, was Walton geschrieben hat. Ein konventionelleres Nebenthema mit der Bezeichnung *a tempo tranquillo* bringt vor dem Hintergrund des Orchesters eine absteigende Skalenfigur und führt schließlich über eine repetierte Begleitung der Flöten und Oboen dergestalt zum Hauptthema zurück, dass man sich an die Stimmung einer unheimlichen Lichtspielszene erinnert fühlt. Das Scherzo bedient sich kurzfristig der stürmischen Rhythmen, die den jüngeren Walton auszeichneten, bevor es vorübergehend in dem gesanglicheren und doch heiteren Trio zu einer lyrischen Entspannung kommt. Der letzte Satz bildet eine komplexe Struktur mit äußerst vielfältigen Texturen. Es handelt sich dabei um einen langsamen Satz und ein Finale, die als Thema

mit sechs Variationen ineinandergeflochten sind, wobei die Variationen II und IV kadenzartige Improvisationen des Solocellos darstellen. Nach der hochromantischen, von den Streichern allein begleiteten Melodie des Anfangs führt der Solist in der ersten Variation, deren fließende Rhythmen durch die Verwendung der Harfe, des Vibraphons und der Celesta gekennzeichnet sind. Die zweite Veränderung ist, wie bereits gesagt, ein Cellosolo, worauf ein wildes Allegro molto des entfesselten Orchesters folgt. Die rhapsodische vierte Variation, wieder für Cello allein, mündet in hohe Triller, die zum Schlussteil überleiten und auf magische Weise zur Wiederholung des Ausgangsthemas zurückführen, bei dem sich der Solist erst mit zweitaktiger Verspätung meldet, als habe er sich vollkommen in der Poesie verloren. Dieses Mal löst sich alles ganz eindeutig in der Grundtonart C-dur auf, und am Ende stehen die ausgehaltenen Töne der Dominante und der Tonika, die an das berühmte Konzert von Edward Elgar erinnern. 1974 präsentierte Walton dem todkranken Piatigorsky noch eine weitere Schlussvariante, doch die für London geplante Aufführung dieser Fassung kam nie zustande, und bis heute gilt die ursprüngliche Version als die beste.

Als Walton mit seinem Konzert begann, arbeitete der in der Schweiz geborene jüdische Komponist Ernest Bloch im amerikanischen Oregon an der ersten von drei Solosuiten für Violoncello. Trotz der Krebserkrankung, der er drei Jahre später erliegen sollte, war er in schöpferischer Hinsicht guter Dinge. Von den drei Suiten ist die erste, die er für Zara Nelsova komponierte, das eingängigste Werk: Zumindest zitieren drei der vier Sätze das Arpeggio, mit dem das Präludium aus Johann Sebastian Bachs erster Cellosuite beginnt. Blochs Präludium bildet hier die perfekte Weiterführung des Konzerts von Walton: Es bringt dessen letzte drei Töne in umgekehrter Reihenfolge und ist ein lyrischer, wenngleich mit dem vorausgegangenen Werk etwas düsterer und eckiger Satz. Als nächstes kommt ein Allegro à la Bach, dessen kraftvolle, dynamische Vorwärtsbewegung mit beseelten, kantablen Momenten im hohen Register des Instruments kontrastiert. Diese werden in der *Canzona* mit ihren konzentrierten, bratschenartigen Passagen am Anfang und am Ende weiterentwickelt, ehe das prunkvolle, triumphale Finale mit seinen rhythmischen, figurierten Mehrfachgriffen eindeutig an barocke Tanzformen erinnert.

Wenn wir die frühe Cellosuite des aus Ungarn emigrierten Juden György Ligeti (1923–2006) hören, reisen wir gewissermaßen „zurück in die Zukunft“. Seine modernistischen Neigungen brachten zwei der unterdrücktesten Regime des 20. Jahrhunderts gegen ihn auf – zunächst die Nazis (Vater und Bruder verschwanden in Auschwitz), und dann die sowjetische Marionettenregierung Ungarns. Ligeti erinnerte sich: „1948 wurde in Ungarn alle ‚moderne‘ Musik verboten, also nicht nur Schönberg, Berg, Webern und Strawinsky, sondern sogar Britten und

Milhaud. Bartók wurde ‚gefiltert‘: Alle dissonanten Werke waren verboten, Volksliedbearbeitungen aber erlaubt ... Da mein Herz ‚links schlug‘ (schon aus Horror vor den Nazis), habe ich versucht, Kompromisse zu machen ... Die Cellosonate (erster Satz 1948, zweiter Satz 1953) konnte im Rundfunk aufgenommen werden (und wurde einmal ausgestrahlt), im Konzert hingegen durfte sie wegen des ‚formalistischen‘ zweiten Satzes nicht erklingen.“

Die Cellosonate wurde erst 1983 aufgeführt, hat aber seither ihren Platz im Cellorepertoire gefunden. Sie beginnt mit einem gezupften Glissando auf drei Saiten nach der technischen Art, wie sie Bartók gern in seinen späteren Streichquartetten verwendete. Die schöne, nach Kodály klingende Melodie, die sich anschließt, durchzieht die beiden Sätze des Werkes. Im ersten wird sie durch Wiederholungen, moderate Ornamentik und eine improvisatorisch anmutende Durchführung verarbeitet, wohingegen sie im zweiten unter einem Tongestöber verschüttet ist, das sich voller Energie über das gesamte Instrument verteilt. Einmal nur, in der Mitte des zweiten Satzes, darf der ursprüngliche lyrische Kern hervorkommen – einfach und schüchtern, in einem Pizzikato-Seufzer verklingend, der von einem unaufhaltsamen Sturm der Virtuosität weggefegt wird.

Waltons letztes Werk für Violoncello (1979/80) verdankt sich der Freundschaft mit Mstislaw Rostropowitsch, der ihm um eine Komposition gebeten hatte. Das Stück stützt sich in freier Manier auf Bachs Solowerke und beginnt mit einem achttaktigen Lento espressivo-Thema. Die folgenden zehn Variationen durchwandern rhapsodisch eine Vielzahl unterschiedlicher Emotionen und Figuretionen, ehe die Musik auf der Dominante ihr Gleichgewicht findet und dann in dem abschließenden Subito vivace vermöge einer ungebundeneren Behandlung des Passacaglia-Themas das Werk zu einem forschenden, geistreichen Abschluss führt. Die Uraufführung fand im März 1982 in der Royal Albert Hall statt: Mstislaw Rostropowitsch spielte das Werk anlässlich der Feiern zum 80. Geburtstag des Komponisten, der freilich der Ansicht war, dass das Stück nicht wirklich für die Öffentlichkeit geeignet sei.

Benjamin Britten's Freundschaft mit Rostropowitsch begann 1960 und schlug sich in der Sonate für Violoncello und Klavier, der Sinfonie für Violoncello und Orchester sowie den drei Solosuiten (1964–71) nieder, die besonders von Rostropowitschs Bach-Interpretationen beim Aldeburgh Festival angeregt wurden. Die zweite Suite aus dem Jahre 1967 ist überdies in gleichem Maße Bartók und Schostakowitsch verpflichtet. Die *Ciaccona* (eine enge Verwandte der Passacaglia) ist eine Form, die sowohl Bach als auch Britten gern benutzten. Im Fall des hier vorliegenden Finales handelt es sich um einen fünftaktigen Basso

ostinato mit zwölf Variationen – den bei Weitem längsten und schnellsten der fünf Sätze, aus denen die Suite besteht, und kommt der klassischen Chaconne recht nahe, wobei das Thema auch als Inversion verwendet wird. Die raschen und extremen Stimmungswechsel bewahren eine fast bis zum Ende fortgesetzte, nicht zu unterdrückende Vorwärtsbewegung, bis uns die Musik in einer beinahe schnippischen Abschiedsgeste entlässt.

Robert Ball

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Concerto

Recorded for the Australian Broadcasting Corporation by ABC Classic FM at live performances in the Sydney Opera House, Australia, August 2007

Producer: Owen Chambers

Engineer: Yossi Gabbay

sydneysymphony

www.sydneysymphony.com

Solo Cello

Recorded: Onder de Linden, Valthermond, The Netherlands, August 2008

Producing and editing: Pieter Wispelwey and Daan van Aalst

Engineer: Daan van Aalst

Executive Producer: Paul Moseley

Mastering: Daan van Aalst

Photo: Lewis Arnold

Design: Georgina Curtis for WLP

Special thanks to: Martin Buzacott/Pat Sergio at ABC and Philip Powers at Sydney Symphony

WILLIAM WALTON (1902-1983)

Cello Concerto (1956)

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | I. Moderato | 8.59 |
| 2 | II. Allegro appassionato | 6.38 |
| 3 | III. Tema ed improvvisazioni | 15.24 |

PIETER WISELWEY cello
(1760 Giovanni Battista Guadagnini)

SYDNEY SYMPHONY

JEFFREY TATE

ERNEST BLOCH (1880-1959)

Suite no.1 for solo cello (1956-7)

- | | | |
|---|---------|------|
| 4 | Prelude | 3.31 |
| 5 | Allegro | 2.27 |
| 6 | Canzona | 3.34 |
| 7 | Allegro | 2.21 |

GYÖRGY LIGETI (1923-2006)

Sonata for solo cello (1948-53)

- | | | |
|---|---------------------------------------|------|
| 8 | I. Dialogo. Adagio, rubato, cantabile | 4.30 |
| 9 | II. Capriccio. Presto con slancio | 3.47 |

WILLIAM WALTON

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Passacaglia for solo cello (1979-80) | 6.59 |
|----|---|------|

BENJAMIN BRITTEN (1913-76)

- | | | |
|----|--------------------------------|------|
| 11 | Ciaccona | 7.02 |
| | Cello Suite no.2, op.80 (1967) | |

PIETER WISELWEY cello
(1698 Antonio Stradivarius 'Magg')

TOTAL TIME: 66:22

WWW.ONYXCLASSICS.COM

ONYX4042