

Cello
Sonata

BRUNO
PHILIPPE

TANGUY DE
WILLIENCOURT

Sinfonia
Concerto

CHRISTOPH
ESCHENBA

FRANKFURT RADI
SYMPHONY

SERGEI PROKOFIEV (1891-1953)

Symphony-Concerto, op. 125

E minor / *mi mineur* / e-Moll

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 1 | | I. Andante | 11'41 |
| 2 | | II. Allegro giusto | 18'27 |
| 3 | | III. Andante con moto - Allegretto (poco meno mosso) | 10'52 |

© Boosey and Hawkes

Sonata for cello and piano, op. 119

C Major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 4 | | I. Andante grave - Moderato animato | 11'49 |
| 5 | | II. Moderato - Andante dolce | 4'52 |
| 6 | | III. Allegro, ma non troppo - Meno mosso | 8'08 |

© Edition Sikorsky

Bruno Philippe, *cello Carlo Tononi loaned by the Beare's International Violin Society*

Tanguy de Williencourt, *piano (4-6)*

Frankfurt Radio Symphony

Christoph Eschenbach (1-3)

À partir de la fin des années 1940, l'arrivée sur la scène musicale soviétique du jeune et prodigieux violoncelliste Mstislav Rostropovitch (1927-2007), lauréat de plusieurs concours internationaux, a suscité un regain d'intérêt de la part des compositeurs pour cet instrument. Le premier fut Serge Prokofiev, dont Rostropovitch avait été l'élève en composition. Ainsi naquit en 1949 la *Sonate pour violoncelle et piano* op. 119, dont Rostropovitch donna la première audition avec Sviatoslav Richter lors d'une audition privée le 18 décembre 1949, puis en public le 1^{er} mars 1950 au Conservatoire de Moscou.

Dans le sillage des œuvres analogues de Miaskovski et de Chostakovitch, la sonate de Prokofiev appartient à ce qu'on pourrait appeler le grand classicisme de la musique soviétique. Elle est en trois mouvements, avec des indications dynamiques qui vont en augmentant. Écrite dans la tonalité d'*ut* majeur, qui a toujours été la préférée du compositeur – une “tonalité blanche”, comme il la définissait –, elle s'ouvre par un *Andante grave* qui rappelle un peu le début de la troisième sonate de Beethoven : une phrase calme et noble dans le grave du violoncelle. L'introduction reste dans cet esprit jusqu'à l'apparition, au piano, du thème principal qui s'apparente à une ritournelle populaire d'allure pastorale, dans le ton de *la* mineur naturel. La transition s'effectue rapidement vers le second thème chanté par le violoncelle en *sol* majeur – on constate à quel point Prokofiev reste classique dans son enchaînement des tonalités : tonique, relatif mineur, dominante. Le développement marque d'abord un regain de vitalité, mais revient rapidement à une écriture qui privilégie le récitatif mélodique. La réexposition reprend l'introduction – *Andante grave come prima* – puis la première partie principale, en les condensant légèrement. Dans la coda, la technique du violoncelle est mise en valeur, avec des arpèges de triples-croches puis des trémolos sur les harmoniques. Le second mouvement, *Moderato*, de forme ABA, fait entendre au piano un thème ingénu en accords, qui pourrait ressembler à une chanson d'enfant, avec son amusante ponctuation de *pizzicati* au violoncelle. Le caractère évolue, après quelques sursauts de vigueur sans méchanceté, et laisse libre cours, dans la partie centrale, à un flot mélodique d'une grande ampleur, typique du dernier Prokofiev. Le final *Allegro ma non troppo* débute dans la bonne humeur, avec une énergie sans hâte et un thématisme s'articulant constamment entre les deux instruments. Avec le second thème, on atteint la culmination de l'intensité sonore et rythmique de toute l'œuvre. Mais comme il le fait souvent dans les partitions de ses dernières années, Prokofiev tempère les éclats et les aspérités qui avaient toujours constitué le propre de sa nature musicale et humaine, et la partie centrale du final marque un répit avec un épisode méditatif. Après la réexposition, une coda grandiose fait réentendre le thème de l'introduction du premier mouvement, selon un principe cyclique courant chez Prokofiev, unissant ainsi les mouvements extrêmes des œuvres.

Le violoncelle n'était pourtant pas un instrument nouveau pour Prokofiev. Entre 1933 et 1938, période correspondant à ses dernières années en Occident et à son retour définitif en URSS, il avait composé un *Concerto pour violoncelle et orchestre* op. 58, dont l'exécution le 26 novembre 1938 à Moscou par Lev Berezovski fut un échec. Un premier remaniement deux ans plus tard n'apporta pas d'amélioration sensible. Enfin, en 1951 une refonte complète de l'œuvre aboutit de fait à un nouveau concerto (op. 125), reprenant une partie du matériau du précédent. L'apport de Rostropovitch fut significatif en matière d'exploitation des possibilités techniques de l'instrument. La création le 18 février 1952 à Moscou fut marquée par l'unique prestation en qualité de chef d'orchestre de Sviatoslav Richter. Là encore, le succès ne fut pas au rendez-vous... Le compositeur continua à apporter des améliorations à sa partition, notamment à la partie orchestrale, très élaborée et en échanges constants avec le soliste, ce qui justifia finalement le titre définitif de *Symphonie concertante*.

L'*Andante* initial, reprenant à la base le matériau du *Concerto* antérieur, s'ouvre sur un rythme de marche à l'orchestre auquel le violoncelle répond par une phrase en larges intervalles, donnant le ton du lyrisme viril qui domine ce début de mouvement. Une envolée rapide à la flûte conduit vers le second thème, tout de délicatesse, descendant en rythmes pointés aux violons avec sourdines, en opposition à une reptation ascendante des cordes graves. De là, le soliste aura de plus en plus de latitude expressive et technique pour valoriser son instrument, entre rythmes balancés, déambulation à travers tous les registres, *pizzicati*, doubles-cordes, chantant *a piena voce* tout en laissant pour de brefs moments la parole à ses partenaires de l'orchestre. Une succession de traits aux violons, suivie des *pizzicati* sur les quatre cordes du soliste, introduisent la partie finale *accelerando poco a poco*. Les virevoltes de triplets puis les élans de triples-croches ascendantes du violoncelle ramènent au rythme de marche de l'orchestre ; les deux principaux thèmes du mouvement réapparaissent et c'est le mystérieux second thème qui conclut le mouvement sur une fin *pianissimo*.

Le second mouvement *Allegro giusto* est le plus vaste et le plus complexe tant par sa forme que par ses exigences techniques. Il débute dans un style “motorisch” typique de Prokofiev, lançant le soliste dans une cadence ébouriffante, rythmée de quelques accords aux bois. Les bariolages et les tournoisements de figures arpégées, les grincements d'accords cèdent bientôt la place à un épisode d'esprit ironique, avec des notes piquées sur fond de claironnement de trompette. Ceci aboutit à un ralentissement et à une condensation de dissonances, clairement annonciateurs d'événements nouveaux. Et c'est à présent une vaste partie où Prokofiev déploie généreusement, dans une véritable mélodie continue, tout son art de la cantilène, avec de reconnaissables intonations russes. Mais c'est pour mieux préparer la nouvelle et redoutable cadence du soliste *Più mosso e poco a poco accelerando*, largement dévolue à la technique des doubles-cordes. Les deux premiers thèmes du mouvement s'y retrouvent, prolongés dans un développement où le violoncelle et l'orchestre retrouvent leur dialogue. Un moment de diversion pittoresque est apporté par un motif *staccato* au basson puis au hautbois, imité d'un passage bien connu de *Roméo et Juliette* (“La rue s'éveille”) en contrepoint au thème mélodique du soliste. La réexposition est condensée, avant une coda qui reprend le début du mouvement.

Le final *Andante con moto*, en forme de variations, débute par une longue mélodie exposée par le soliste, s'ornant bientôt de sixtes, et reprise successivement par la trompette, le cor, la flûte et la clarinette, puis le hautbois, sur fond incessant de croches *staccato* au violoncelle. Une brève cadence ponctuée de *pizzicati* précède une nouvelle phase variée où le thème acquiert un caractère plus humoristique, avec la sollicitation des timbres aigus (petite flûte, hautbois) et un rythme allègre. Tandis que l'échange reste toujours serré entre le violoncelle et les différents pupitres, l'esprit ludique se précise. Dans un nouvel épisode *Allegretto, poco meno mosso*, le basson lance un motif franchement comique, sorte de ländler, que le soliste reprend en doubles-cordes, en contrepoint avec les registres aigus de l'orchestre. Avec l'*Allegro marcato*, le mouvement acquiert davantage de carrure et une culmination fait chanter les cuivres en choral – à noter que Rostropovitch avait prévu une variante allégée de l'épisode *Allegretto*, publiée en annexe de la partition. Mais l'intensité diminue et un ralentissement sur des valeurs longues amène à un épisode de caractère plus abstrait et méditatif. Le *Poco meno mosso* qui suit est marqué par les scintillements du célesta, puis du premier violon de l'orchestre, dialoguant avec le violoncelle qui reprend le thème initial. De là, un bourdonnement tamisé de doubles-croches, marqué par des coups de grosse caisse, débouche dans une nouvelle et longue phrase mélodique, avant de lancer le volet final. Le bariolage du violoncelle y sert de fond à des grondements abyssaux de tuba et trombone, puis à un va-et-vient truculent à la trompette, avant que soliste n'achève sa vertigineuse performance dans l'extrême aigu.

ANDRÉ LISCHKE

Beginning in the late 1940s, the arrival of the young and prodigiously gifted cellist Mstislav Rostropovich (1927-2007), winner of several international competitions, on the musical scene, sparked renewed interest in this instrument among Soviet composers. The first to act was Sergei Prokofiev, with whom Rostropovich had studied composition. Thus, in 1949, his *Sonata for Cello and Piano*, op. 119, saw the light of day and was given its first performance by Rostropovich and Sviatoslav Richter, initially at a private gathering on 18 December 1949 and eventually at a Moscow Conservatory public concert on 1 March 1950.

Continuing along the lines of sonatas by Myaskovsky and Shostakovich, Prokofiev's sonata belongs to what might be called a period of prevailing classicism in Soviet music. The work is in three movements, whose dynamic markings in each case change from soft to loud. Written in the key of C major, which has always been the composer's favourite tonality – a 'white-note key', as he described it – the work opens with an *Andante grave* which somewhat recalls the beginning of Beethoven's third cello sonata: a serene and noble phrase in the cello's lowest register. The introduction continues in this spirit until the appearance, on the piano, of the primary theme which resembles a traditional tune of pastoral character, in the key of A minor. There is a quick transition toward the secondary theme, 'sung' by the cello in the key of G major – we can see the classical approach Prokofiev maintains even in terms of his key relationships: tonic, relative minor, dominant. The development section initially brings a surge of liveliness, but quickly returns to a texture that favours melodic recitative. The recapitulation repeats the introduction – *Andante grave come prima* – and then the principal theme, abridging them slightly. In the coda, the focus is on virtuoso passagework, with thirty-second-note arpeggios and then tremolos played as harmonics. The second movement, *Moderato*, in A-B-A form, gives the piano an ingenious theme in parallel chords, which could almost be a children's song, with its amusing *pizzicatos* in the cello. Its character evolves, after several harmless bursts of energy, and gives free rein, in the central part, to a melodic strain of great depth, typical of Prokofiev's late period. The concluding *Allegro ma non troppo* begins in a good-natured mood, with an unhurried energy, its thematic material constantly shifting between the two instruments. With the arrival of a secondary theme, the sound and rhythm of whole work reaches its highest intensity. But as he often does in his late scores, Prokofiev tempers the explosions and rough edges that have always typified his personality, both as musician and as human being, and the central part of the finale brings respite with a contemplative episode. After the recapitulation, a majestic coda reprises the theme of the opening movement's introduction, in accordance with a cyclical principle often used by Prokofiev to forge a connection between the work's outer movements.

However, the cello was not anything new to Prokofiev. Between 1933 and 1938, the period covering his last years in the West and his ultimate return to the USSR, he had composed a *Concerto for Cello and Orchestra*, op. 58, whose Moscow premiere by Lev Berezovsky on 26 November 1938 was a disappointment. Its initial reworking two years later did not seem to bring with it any significant improvement. Finally, in 1951, a thorough revision of the work resulted in a new concerto (op. 125), utilising some of the material from op. 58. Rostropovich's contribution was significant in respect of exploiting the instrument's technical possibilities. The work's Moscow premiere on 18 February 1952 marked Sviatoslav Richter's only occasion for assuming the role of conductor. Once again, a triumph did not materialise . . . The composer continued to make improvements in the score, notably in the orchestral part, which was very dense and traded constant exchanges with the soloist, thus ultimately justifying its definitive title of 'Symphony-Concerto'.

The opening *Andante*, at first evoking the material taken from op. 58, opens with a march rhythm in the orchestra, to which the cello responds with a phrase in wide intervals, setting the tone for the virile lyricism that dominates this initial section. A flitting phrase in the flute leads to the secondary theme, all delicacy, descending in dotted rhythms in the muted violins, in counterpoint to an ascending crawl of the lower strings. From this point on, the soloist has more and more latitude for expression and virtuosity to bring his instrument to the fore, ranging from a seesawing rhythm, to a meander through all the registers, *pizzicati*, double-stops, and a 'song' *a piena voce*, while briefly leaving the floor to his orchestra partners. A series of violin runs, followed by *pizzicati* on the soloist's four strings, introduce the final section, *accelerando poco a poco*. The twirling triplets and the gusts of ascending thirty-second notes on the cello bring back the march rhythm in the orchestra; both of the movement's themes reappear, and it is the mysterious secondary theme that concludes the movement on a delicate *pianissimo*.

The *Allegro giusto* second movement is the longest and most complex of the three, both in its form and technical requirements. It begins in a 'motoric' style typical of Prokofiev, launching the soloist into a dizzying cadenza, punctuated by laconic chords in the woodwinds. The weaving and twirling arpeggiated figures and the rasping chords soon give way to an episode of dry wit, with staccato notes against a backdrop of loud trumpets. This leads to a *rallentando* and a clustering of dissonances, clearly anticipating new developments. And in this long ensuing section, Prokofiev generously deploys a veritable endless melody, using all his lyric gifts, with recognizable Russian accents. But it is only to better prepare the soloist's next formidable cadenza, marked *Piu mosso e poco a poco accelerando*, largely made up of double-stops. The first two themes of the movement reappear, extended in a development section where the cello and the orchestra resume their dialogue. A momentary and picturesque diversion is delivered by a staccato motif in the bassoon and then in the oboe, imitating a well-known passage from *Romeo and Juliet* ('The Street Awakens'), juxtaposed with the soloist's singing theme. The recapitulation is abridged, before a coda that resumes the beginning of the movement.

The final *Andante con moto*, in the form of theme and variations, begins with a long melody stated by the soloist, soon adorning itself with the intervals of the sixth, and echoed in turned by the trumpet, horn, flute, and clarinet, then the oboe, against a ceaseless background of *staccato* eighth notes in the cello. A brief cadenza punctuated with *pizzicati* precedes the next series of variations, in which the theme acquires a more humorous character, calling for higher-pitched instruments (piccolo flute, oboe) and a faster tempo. While the exchanges between the cello and various sections of orchestra continue to be rapid, a playful spirit comes to the fore. In a new episode, marked *Allegretto poco meno mosso*, the bassoon launches a frankly comical motif, a kind of ländler, which the soloist takes up in double-stops, in counterpoint with the higher-pitched instruments of the orchestra. With the *Allegro marcato*, the movement acquires more heft, and a climax brings in the brass to sing a chorale – it's worth noting that Rostropovich had planned a simplified version of the *Allegretto* episode, published in an appendix to the score. But the intensity decreases and a *rallentando* on long note-values leads to an episode of a more abstract and meditative character. The ensuing *Poco meno mosso* is marked by the twinkle of the celesta, then by the orchestra's first violin, entering into a dialogue with the soloist who has taken up its initial theme. From there, the subdued droning of sixteenth notes, punctuated with the beats of the bass drum, leads to another long melodic phrase, before launching the final section. The cello's arpeggios serve as the backdrop for the deep rumble of the tuba and trombone, the back-and-forth of the trumpet, before the soloist completes his dizzying performance in the cello's highest register.

ANDRÉ LISCHKE
Translation: Mike Sklansky

Als am Ende der 1940er Jahre in der Sowjetunion der junge, außergewöhnliche und mit mehreren internationalen Preisen ausgezeichnete Cellist Mstislaw Rostropowitsch (1927-2007) auf der musikalischen Bühne erschien, begannen sich die Komponisten wieder für das Cello zu interessieren, allen voran Sergei Prokofjew, dessen Kompositionsschüler Rostropowitsch gewesen war. Auf diese Weise entstand 1949 die *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 119. Rostropowitsch brachte sie in einem privaten Konzert am 18. Dezember 1949 zusammen mit Swjatoslaw Richter zur Uraufführung, und in derselben Besetzung wurde sie am 1. März 1950 am Moskauer Konservatorium öffentlich gespielt.

Mit dieser Sonate nimmt Prokofjew Bezug auf analoge Werke von Mjaskowski und Schostakowitsch und tritt so in deren Fußstapfen; insofern gehört sie zu dem, was man als den Großen Klassizismus der sowjetischen Musik bezeichnen könnte. Sie weist drei Sätze auf, deren dynamische Vorgaben jeweils eine Steigerung erfahren, und steht in C-Dur, der vom Komponisten stets bevorzugten Tonart – er bezeichnete sie als „weiße Tonart“. Eröffnet wird die Sonate mit einem *Andante grave*, das ein wenig an den Anfang der dritten Sonate von Beethoven erinnert: In der tiefen Lage des Cellos erklingt eine ruhige, würdevolle Phrase. Die Einleitung behält diesen Charakter bei, bis im Klavier das Hauptthema in reinem a-Moll erscheint, das einem volkstümlichen Bänkellied pastoralen Prägung ähnelt. Es folgt rasch die Überleitung zum zweiten Thema, das vom Cello in kantabler Weise gespielt wird und in G-Dur steht; die Tonartenfolge Tonika – Mollparallele – Dominante zeigt, in welchem Maße Prokofjew klassisch bleibt. In der Durchführung findet erst eine Rückkehr zu kraftvollem Ausdruck statt, bevor die Tonsprache ziemlich rasch dem melodischen Rezitativ erneut den Vorzug gibt. Die Reprise – *Andante grave come prima* – nimmt die Einleitung wieder auf und dann die erste Hauptpartie, wobei sie beides leicht verdichtet. In der Coda zeigt sich das technische Potential des Cellos mit den 32stel-Arpeggien und den Tremolos der Obertöne. Der Anfang des zweiten Satzes, eines *Moderato* in ABA-Form, lässt im Klavier ein schlichtes Thema aus Akkorden hören, das mit den vernünftig gesetzten *pizzicati* im Cello wie ein Kinderlied anmutet. Dies spinnt sich nach einigen recht kräftigen, dabei aber harmlosen Ausbrüchen fort, bevor im Mittelteil einem weit ausladenden melodischen Fluss freien Lauf gelassen wird, was für den späten Prokofjew typisch ist. Das finale *Allegro ma non troppo* beginnt gutgelaunt mit viel Energie, aber ohne Hektik, und einer Thematik, die sich durchgehend in den beiden Instrumenten zeigt. Mit dem zweiten Thema erreicht das Werk hinsichtlich klanglicher und rhythmischer Intensität den Höhepunkt. Doch wie so häufig in den Werken seiner letzten Jahre, geht Prokofjew mit Effekten und Unebenheiten, die seiner musikalischen und menschlichen Natur stets eigneten, zurückhaltender um und schafft im Mittelteil des Finales mit einer meditativen Episode eine Ruhepause. Nach der Reprise ist in einer großartigen Coda das Thema der Einleitung des ersten Satzes wieder zu hören: Dies entspricht dem für Prokofjew typischen zyklischen Prinzip, das die Randsätze miteinander verbindet.

Es ist nicht so, dass die Beschäftigung mit dem Cello für Prokofjew neu war. In der Zeit von 1933 bis 1938 – als er seine letzten Jahre im Westen verbrachte, bevor er endgültig in die Sowjetunion zurückkehrte – hatte er das *Konzert für Violoncello und Orchester* op. 58 komponiert, dessen Aufführung durch Lew Beresowski am 26. November 1938 in Moskau ein Misserfolg war. Eine erste Überarbeitung zwei Jahre später brachte keine spürbare Verbesserung. Schließlich entstand 1951 durch die vollständige Umgestaltung des Werks, bei der ein Teil des vorhandenen Materials übernommen wurde, ein neues Cellokonzert (op. 125). Was die Ausschöpfung der technischen Möglichkeiten des Instruments betrifft, war dabei der Beitrag von Rostropowitsch von nicht geringer Bedeutung. Bei der Uraufführung am 18. Februar 1952 in Moskau trat Swjatoslaw Richter zum ersten und einzigen Mal als Dirigent in Erscheinung. Doch wiederum stellte sich der Erfolg nicht ein. Der Komponist bemühte sich in der Folge weiterhin um eine Verbesserung seiner Partitur, was namentlich den Orchesterpart betraf, der in allen Einzelheiten ausgearbeitet wurde und in ständigem Dialog mit dem Solisten sein sollte: Zu Recht bekam daher die neue Fassung die definitive Bezeichnung *Sinfonia concertante*.

Das *Andante* basiert auf dem Material des ursprünglichen Werks. Es beginnt mit einem Marschrhythmus im Orchester, worauf das Cello mit einer von großen Intervallen geprägten Phrase antwortet; so wird der virile Ton vorgegeben, der den Anfang dieses ersten Satzes beherrscht. Ein rasches Ansteigen der Flöte leitet zum zweiten, überaus feinen Thema über, das vom Gegensatz zwischen den absteigenden, punktierten Rhythmen der Violinen (mit Dämpfer) und dem Aufwärtskriechen der tiefen Streicher gekennzeichnet ist. Von da an wird dem Solisten hinsichtlich Ausdruck und Technik immer mehr Raum geboten, so dass er die Qualitäten seines Instruments zeigen kann: mit ausgewogenen Rhythmen, Gängen durch sämtliche Lagen, *pizzicati*, Doppelgriffen und kantablen Passagen *a piena voce*, wobei jedoch für kurze Momente auch die Partner aus dem Orchester an die Reihe kommen. Eine Folge von Läufen in den Violinen und die *pizzicati* auf den vier Cellosaiten leiten den Schlussteil *accelerando poco a poco* ein. Die wirbelnden Triolen und der Schwung der aufsteigenden 32stel-Noten des Cellos führen in den Marschrhythmus des Orchesters zurück; die beiden Hauptthemen des Satzes erscheinen erneut, und es kommt dann dem geheimnisvollen zweiten Thema zu, den Satz mit einem zarten *pianissimo* zu beenden.

Der zweite Satz – *Allegro giusto* – weist von allen die ausgedehnteste Form und die komplexesten technischen Anforderungen auf. Er beginnt in dem für Prokofjew typischen „motorischen“ Stil, und der Solist hat gleich eine ungeheuerliche Kadenz zu bewältigen, die von einigen Akkorden der Holzbläser rhythmisiert wird. Die schnellen Wechsel gleichbleibender und sich ändernder Noten, die kreisenden, arpeggierten Figuren und die knarrenden Akkorde weichen bald einer von Ironie geprägten Episode mit *staccato*-Noten vor dem Hintergrund schmetternder Trompeten. Dies mündet in eine Verlangsamung und eine Verdichtung der Dissonanzen, was unmissverständlich neue Geschehnisse ankündigt. Dabei handelt es sich um eine weitläufige Passage, in der Prokofjew mit großer Geste und einer veritablen endlosen Melodie (und nicht, ohne dass er erkennbare russische Anklänge unterbringt) seine überragende Kunst der Kantilene offenbart. Umso besser wird so eine weitere, ebenfalls furchterregende Kadenz des Solisten, *Più mosso e poco a poco accelerando*, vorbereitet, die der Technik der Doppelgriffe viel Bedeutung beimisst. Es finden sich dort auch die beiden ersten Themen des Satzes wieder, die in eine Durchführung ausgedehnt werden, in der Cello und Orchester ihren Dialog wieder aufnehmen. Einen Moment der malerischen Ablenkung erzeugt ein *staccato*-Motiv im Fagott und dann in der Oboe, das imitiert wird von einer wohlbekannteren Passage aus *Romeo und Julia* („Die Straße erwacht“), die zusammen mit dem melodischen Thema des Solisten erklingt. Die Reprise erscheint in verdichteter Form, und die sich anschließende Coda nimmt den Anfang des Satzes wieder auf.

Das finale *Andante con moto* ist ein Variationensatz. Er beginnt mit einer vom Solisten exponierten, langen Melodie, die alsbald von Sixten verziert wird; nacheinander übernehmen sie dann die Trompete, das Horn, die Flöte, die Klarinette und die Oboe, begleitet von einem Fundament aus andauernden *staccato*-Achtelnoten im Cello. Eine mit *pizzicati* durchsetzte, kurze Kadenz führt in einen neuen variierenden Abschnitt, in dem das Thema durch „drängelnde“ hohe Klänge (Piccolo-Flöte, Oboe) und einen fröhlichen Rhythmus einen humoristischeren Charakter bekommt. Der Austausch zwischen dem Cello und den verschiedenen Pulten des Orchesters bleibt stets eng, und der spielerische Geist wird dabei immer klarer erkennbar. In einer neuen Episode, einem *Allegretto, poco meno mosso*, wirft das Fagott ein wahrlich komisches Motiv ein – eine Art Ländler –, der Solist übernimmt es mit Doppelgriffen, während sich das Orchester in hohen Lagen bewegt. Mit dem *Allegro marcato* bekommt der Satz mehr Format, und auf dem Höhepunkt stimmen die Blechbläser einen Choral an. (Es sollte hier angemerkt werden, dass Rostropowitsch eine leichtere Variante des erwähnten *Allegretto* vorgesehen hatte; sie ist im Anhang der Partitur zu finden.) Die Intensität nimmt ab, und eine Verlangsamung auf langen Noten führt in eine Episode von mehr abstrakter und meditativer Art. Das folgende *Poco meno mosso* ist vom Funkeln der Celesta und dann der ersten Violine geprägt, die einen Dialog mit dem Cello führt, das das Anfangsthema wieder aufnimmt. Ein von Sechzehntelnoten durchsiebtes und mit Schlägen der großen Trommel durchbrochenes Summen mündet in eine neue, lange, melodische Phrase, bevor der Schlussteil beginnt. Schnelle Wechsel gleichbleibender und sich ändernder Noten im Violoncello dienen als Grundlage für das wogende Grollen der Tuba und der Posaune und das urwüchsige Hin und Her der Trompete, und schließlich bringt der Solist seine Schwindel erregende Leistung in der höchsten Höhe zu einem guten Ende.

ANDRÉ LISCHKE
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Bruno Philippe - Discography

All titles available in digital format (*download and streaming*)

**Lauréat des Victoires de la Musique Classique 2018
dans la catégorie Révélation Soliste Instrumental**

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Violin Sonata no. 9 'Kreutzer', op. 47

Transcription for cello by Carl Czerny

FRANZ SCHUBERT

Arpeggione Sonata, D. 821

Transcription of Lieder:

Nacht und Träume, D. 827,

Der Jüngling und der Tod, D. 545

& Ständchen, D. 889

With Tanguy de Williencourt, piano

harmonia nova collection

HMN 916109



NIKOLAI MYASKOVSKY

Cello Sonata no. 1, op. 12

SERGEI RACHMANINOV

2 Pieces, op. 2

Cello Sonata, op. 19

With Jérôme Ducros, piano

HMM 902340



REMERCIEMENTS

Toutes les équipes d'harmonia mundi, [PIAS] et L'Agence Management :
Clément Ledoux & Clémentine Richard pour leur aide précieuse à la réalisation de ce disque.
Mes professeurs avec lesquels j'ai eu la chance de travailler ce répertoire durant mes études :

Jérôme Pernoo, Frans Helmerson et Clemens Hagen.

Le Maestro Christoph Eschenbach qui me fait l'honneur et l'amitié
de pouvoir graver mon premier enregistrement avec orchestre en sa compagnie.

L'Orchestre de la Radio de Francfort

pour son accueil chaleureux et sa bienveillance durant l'enregistrement.

Tanguy de Williencourt avec qui j'ai eu le plaisir de débiter
mes aventures discographiques il y a quelque temps déjà.

Martin Sauer et Christoph Classen, ingénieurs du son extraordinaires.

Mon épouse Saskia pour son amour et son soutien au quotidien.

Je dédie cet enregistrement à mes parents

Bruno Philippe



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Coproduction avec Hessischer Rundfunk

Enregistrement : Février 2018 & novembre 2019

Großer Sendesaal des hessischen Rundfunks (1-3), Francfort (Allemagne)

Teldex Studio Berlin (4-6), Berlin (Allemagne)

Direction artistique : Christoph Claßen, Hessischer Rundfunks (1-3), Martin Sauer (4-6)

Prise de son : Lisa Harnest, Hessischer Rundfunks (1-3)

Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin (4-6)

Montage : Martin Sauer, Thomas Böbel, Teldex Studio Berlin

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

Photo Bruno Philippe : © Philippe Matsas

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902608