



la dolce volta



Ludwig van Beethoven

1770-1827

Gary Hoffman

violoncelle, *cello*

Nicolò Amati (1662) ex-Rose

David Selig

piano

**Intégrale
des Sonates et Variations
pour violoncelle et piano**

*Complete
Sonatas and Variations
for cello and piano*



- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Variations en Fa majeur / <i>F major</i> op.66
sur « Ein Mädchen oder Weibchen » de Mozart (Die Zauberflöte) | 10'10 |
| | Sonate pour violoncelle et piano n°1 en Fa majeur / <i>F major</i> , op.5 n°1 | 25'03 |
| 2 | Adagio sostenuto - Allegro | 17'51 |
| 3 | Rondo. Allegro vivace | 7'12 |
| 4 | Variations en Sol majeur / <i>G major</i> WoO 45
sur « See, the conqu'ring hero comes » de Haendel (Judas Maccabaeus) | 12'46 |
| | Sonate pour violoncelle et piano n°2 en Sol mineur / <i>G minor</i> , op.5 n°2 | 28'56 |
| 5 | Adagio sostenuto ed espressivo - Allegro molto più tosto presto | 19'33 |
| 6 | Rondo. Allegro | 9'23 |

TT: 77'18



	Sonate pour violoncelle et piano n°3 en La majeur / <i>A major</i>, op.69	26'54
1	Allegro ma non tanto	12'50
2	Scherzo. Allegro molto	5'20
3	Adagio cantabile - Allegro vivace	8'44
4	Variations en Mi bémol majeur / <i>E flat major</i> WoO 46 sur « Bei Männern welche Liebe fühlen » de Mozart (Die Zauberflöte)	9'57
	Sonate pour violoncelle et piano n°4 en Ut majeur / <i>C major</i>, op.102 n°1	14'14
5	Andante - Allegro vivace	7'18
6	Adagio - Tempo d'andante - Allegro vivace	6'56
	Sonate pour violoncelle et piano n°5 en Ré majeur / <i>D major</i>, op.102 n°2	18'57
7	Allegro con brio	6'34
8	Adagio con molto sentimento d'affetto - Attacca	7'56
9	Allegro - Allegro fugato	4'27
		TT: 70'28

Gary Hoffman et David Selig se sont rencontrés en 1986 et, depuis de nombreuses années, ils programment les sonates pour violoncelle et piano de Beethoven. Parfois même, ils les jouent en un seul concert.

Ce « voyage » musical parcourant vingt ans de la vie du compositeur modifie-t-il votre perception des œuvres ?

Gary Hoffman : Jouer l'intégrale en un concert modifie nécessairement notre approche, mais aussi celle du public ! En effet, combien de personnes écoutent, chez elles, deux heures durant et sans interruption, les cinq sonates ? Le concert oblige à une concentration maximale, les partitions recouvrant les trois grandes périodes créatrices de la vie de Beethoven. Entre 1796 et 1816, l'écriture du compositeur, mais aussi le jeu du violoncelle et du piano ainsi que le rapport entre les deux instruments ont évolué de manière radicale. Je dis à mes étudiants que Beethoven n'aurait jamais imaginé à l'époque de sa première sonate, composer une fugue pour violoncelle, celle, précisément qui referme la dernière sonate. Le public est le témoin de cette prodigieuse mutation. Quant aux interprètes... nous vivons ce bouleversement en direct !

David Selig : Ma perception est absolument identique. J'ai été « éduqué » comme la plupart des pianistes avec la musique de Beethoven. Les premiers disques que j'ai écoutés – je vivais alors en Australie – lui étaient consacrés. Donner l'intégrale en concert modifie inconsciemment mon regard sur cette musique : la perception des proportions, le rapport entre les œuvres et les modes d'expression, tout se transforme et nourrit notre connaissance intime de ces chefs-d'œuvre.

Remontons dans le temps et évoquons plus précisément votre approche de cette musique en regard de votre formation. Est-ce que l'influence de vos maîtres ou d'autres grands musiciens a marqué votre interprétation ?

David Selig : Avant mes études à Paris, j'ai été formé dans une tradition germano-russe du piano. En France, j'ai parfait mon enseignement avec Aldo Ciccolini qui avait souhaité approfondir son approche de l'univers de Beethoven auprès d'Artur Schnabel. Schnabel demeure l'une de mes références dans le répertoire beethovénien puis les pianistes que j'ai entendus en concert tels que Maurizio Pollini, Rudolf Serkin, Murray Perahia, Radu Lupu, etc. J'ajouterais aussi d'autres musiciens tels Itzhak Perlman ainsi que les grands chefs d'orchestre de notre époque.

Gary Hoffman : J'avais quatorze ans lorsque j'ai achevé mes études avec Karl Fruh [1914-1999, violoncelliste américain, membre de l'Orchestre symphonique de Chicago puis de l'Orchestre de la Radio NBC de Chicago, n.d.r.]. Fruh était un grand professeur qui posa solidement les bases de ma technique instrumentale. Je ne pense pas avoir travaillé de sonates de Beethoven avec lui. Cela étant, je viens d'une famille de musiciens dans laquelle cet univers était nôtre. Par la suite, János Starker a eu une influence certaine bien que ma conception de l'œuvre de Beethoven soit différente de la sienne. Il m'a enseigné la clarté, la précision, la conscience des choses, autant de qualités qui s'appliquent à toute la musique. Dans les sonates de Beethoven, une seule personne m'a réellement influencé : Pablo Casals.

L'évolution de l'écriture beethovénienne est aussi largement marquée par les « révolutions » de facture instrumentale qui touchèrent tous les instruments. Enfin, si soucieux de promouvoir ses premières pièces auprès des éditeurs, Beethoven, spécifie que les sonates peuvent être jouées avec clavecin ou pianoforte...

David Selig : Le jeu même du pianiste s'en trouva bouleversé, mais également l'écriture du violoncelle notamment dans l'exemple frappant du *Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle* (1803). L'art du chant transposé au clavier, l'ouverture vers les registres aigus du piano... on quittait progressivement l'univers du classicisme viennois pour l'inconnu que l'on définit, aujourd'hui, comme le passage du classicisme au romantisme. Mais, à l'époque, il ne s'agissait pas de la conscience d'un changement de style. C'était, bien davantage, une manière nouvelle de concevoir l'écriture musicale en tant que recherche permanente. Beethoven pose clairement les fondements de la pensée musicale du XX^e siècle.

N'est-il pas révélateur qu'il modifie jusqu'à la forme musicale, proposant ainsi des sonates en deux mouvements, comme il le fait également pour le répertoire purement pianistique ?

Gary Hoffman : Le fond et la forme se confondent. Chez Beethoven, tout est « mobile », sans cesse remis en question. Il relève le défi de choisir deux instruments dont il ressentait, dans le premier opus, davantage les différences intrinsèques que les points de convergence. Entre la *Deuxième* et la *Troisième Sonate*, et grâce au mûrissement de l'écriture dans tant d'autres répertoires comme les *Quatuors à cordes* « *Razoumovski* » ou le *Concerto pour violon*, les rapports entre les instruments et la place du violoncelle se modifient très sensiblement. C'est comme s'il avait trouvé, dans la *Troisième Sonate*, ce lien entre les deux instruments, qui lui permet de passer à une autre étape. De fait, en abordant les cinq sonates, les interprètes se posent continuellement de nouvelles questions. Faut-il penser différemment le vibrato, les articulations, le legato ?

David Selig : Il est paradoxal d'affirmer que l'on doit tenir compte de la facture instrumentale de l'époque de Beethoven car d'une part, les indications qu'il nous fournit sont destinées à des instruments spécifiques de son temps et, d'autre part, le compositeur présentait en permanence l'évolution du son et donc des instruments. Je trouve passionnant de découvrir les pianos anciens. En effet, cela favorise notre prise de conscience de l'écriture et du son beethovéniens. Un exemple concret : l'utilisation de la pédale. Son effet est totalement différent sur un piano de concert d'aujourd'hui, comparé aux instruments de l'époque. Il est nécessaire de réadapter, entre autres, les indications particulières de Beethoven. Il faut donc trouver un juste équilibre.

Abordons plus en détail, les sonates. La Première Sonate, en Fa majeur, date de l'année 1796 et elle fut dédiée au violoncelliste Jean-Pierre Duport, membre du remarquable Concert Spirituel parisien et qui s'était établi à Berlin, en 1773, sur l'invitation du roi de Prusse. Beethoven et Duport se produisirent d'ailleurs ensemble en concert. Peut-on déceler l'influence de l'école de violoncelle française dans cette page ?

Gary Hoffman : Certains éléments des deux premières sonates peuvent éventuellement faire songer à l'influence des *Études* de Duport. Il faut bien comprendre que Beethoven, qui ne joue pas du violoncelle et dont les prédécesseurs n'ont pas ou guère abordé l'instrument dans sa dimension soliste, se « lance » en territoire inconnu ! Dans la *Première Sonate*, si l'influence française se conçoit, je ressens aussi une certaine élégance, voire un charme italien. Enfin, il y a aussi un hommage - est-ce voulu ? - à Mozart (lequel ne dédia aucune pièce soliste au violoncelle) et à l'esprit de la « turquerie ». Tout cela a presque disparu dès la *Deuxième Sonate*.

David Selig : Je suis d'accord. La *Deuxième Sonate*, bâtie en deux mouvements, est plus « moderne ». Par exemple, son ouverture apparaît beaucoup plus grave, d'un ton dramatique. Dans cette introduction, les silences sont saisissants, annonçant certaines audaces schumannniennes.

Vous évoquez la valeur du silence, un élément essentiel de la musique et qui va prendre de plus en plus d'importance au XIX^e siècle...

Gary Hoffman : Je remarque que bien souvent, les musiciens sont mal à l'aise avec le silence au point qu'ils l'évacuent comme s'il était une gêne. Pour moi, le silence est peut-être ce que j'aime le plus dans la musique ! Chez Beethoven, le rythme et la pulsation sont tellement importants, que le silence en devient essentiel.

Huit années séparent les Deuxième et Troisième Sonates pour violoncelle et piano. Pas de mouvement lent dans cette dernière, comme si l'Adagio cantabile était devenu, en quelques mesures seulement, un prélude au finale. Comment penser l'architecture d'une telle partition ?

Gary Hoffman : Je dirais plus volontiers que le mouvement lent est représenté, tout entier, par le premier mouvement ! En effet, il apparaît tellement « chanté », tellement lyrique... Est-ce l'indication sur le manuscrit « *Inter lacrimas et luctum* » (« Entre larmes et douleur ») qui explique cette expression empreinte de nostalgie ?

N'est-ce pas également l'esprit de révolte allié à celui de la nostalgie qui anime le Beethoven de l'année 1808 car il sait que son pays va être à nouveau envahi par la Grande Armée de Napoléon, d'où la citation pour le moins curieuse ? Quant au troisième mouvement, d'une facture toute mozartienne, ne marque-t-il pas une sorte de retour en arrière ?

Gary Hoffman : C'est une sonate très paradoxale. Chargée d'émotions fortes, en effet, appartenant à la période médiane de l'écriture beethovénienne, elle me semble, aussi, la plus équilibrée des cinq. « Équilibrée » car elle m'apparaît comme la plus complète en termes d'expression. C'est la raison pour laquelle cette citation en latin m'a toujours étonné. Dans la confusion des sentiments, je ressens de la part de Beethoven, la volonté de surmonter l'adversité.

David Selig : Le troisième mouvement au lyrisme mélodique exprime, à mes yeux, une sorte de plénitude. Cela peut sembler étonnant car le chant n'est pas la caractéristique première de l'œuvre de Beethoven ! Mais, ces années voient aussi naître le *Concerto pour violon* (1806), la *Symphonie n°6 « Pastorale »* (1805-1808), œuvres bien lyriques !

Les deux dernières sonates s'insèrent dans une forme assez dépouillée. Composée durant l'été 1815, la Quatrième Sonate place les deux instruments à égalité. En tête du manuscrit, Beethoven écrit « Freie Sonate » (« sonate libre »). À quelle « liberté » fait-il référence ?

Gary Hoffman : « Freie Sonate »... J'ai toujours pensé qu'il s'agissait uniquement de la définition de la forme. Je remarque aussi que les compositeurs arrivés à la maturité, reviennent sur les anciennes formes. La structure de la sonate est baroque, en deux mouvements, comme un hommage – inconscient ? – aux maîtres anciens. Je vois aussi, dans ce titre, une pensée philosophique. En effet, la partition est constituée de fragments de thèmes qui n'aboutissent jamais. Ils sont comme les promesses non tenues, contraintes par le temps et les circonstances de la vie... S'agit-il d'un constat, celui de l'inaccomplissement de celle-ci et de l'impossibilité de tout comprendre ?

David Selig : Cette *Quatrième Sonate* est peut-être la plus « moderne » de toutes en termes de langage. L'introduction du second mouvement m'évoque les dernières sonates pour piano ainsi que les ultimes quatuors à cordes. À chaque fois que nous l'interprétons, nous entrons dans un chemin de mystère. Le finale avec sa forme en contrepoint n'est pas exempt d'humour, d'un humour que je qualifierais également de « philosophique ».

Estimez-vous que la Cinquième et dernière Sonate se situe dans le prolongement de la précédente ou bien qu'elle souligne une rupture de l'écriture ?

Gary Hoffman : Continuité et rupture simultanément ! La sonate contient le seul véritable mouvement lent des cinq opus. Le premier peut sembler plus conventionnel que dans la *Quatrième Sonate*. Elle comporte, pourtant, des ruptures incessantes. La modernité du discours ne cesse de croître tout au long de la partition. Beethoven ouvre une porte sur l'avenir et ce n'est pas un hasard s'il décide d'achever le cycle par une fugue conclusive. Je suis certain qu'il n'aurait jamais imaginé, au début de l'écriture des cinq sonates, fusionner ainsi les voix d'un violoncelle et d'un piano dans une fugue.

David Selig : Les trois mouvements sont très différents les uns des autres comme si chaque partie synthétisait les approches si diverses que Beethoven a exploré depuis la *Première Sonate* : un premier mouvement classique avec des changements abrupts puis l'Adagio « con molto sentimento d'affetto », d'une grande densité expressive qui tend vers le romantisme et, enfin, la fugue, condensé de ses recherches sur le contrepoint dans la dernière décennie de sa vie.

Au terme de notre entretien, parlez-nous de l'enregistrement...

Gary Hoffman : Les micros imposent des espacements légèrement différents qu'au concert, mais ce sont vraiment des détails purement techniques. Pour ce qui est de l'interprétation proprement dite, il nous paraît essentiel de préserver la personnalité de chaque interprète. Nous sommes dans la musique de chambre, c'est-à-dire dans un dialogue, mais qui n'est pas nécessairement celui de l'homogénéité sonore.

Je regrette, qu'aujourd'hui, la notion d'individualité se perde. Ce qui est beau c'est de révéler les différents « personnages » de la partition. Même dans les quatuors de Beethoven, il y a des voix qui émergent d'une « fusion » sonore.



Gary Hoffman

La passion du grand large

« On joue comme on est ».

Ces quelques mots ont rarement paru aussi justes que dans le cas de Gary Hoffman. Face au public et à ses étudiants de la Chapelle Musicale Reine Élisabeth de Belgique et des plus prestigieux campus américains, il ne vient pas délivrer un message. Il se tient devant nous, nullement pour nous plaire. Il joue par nécessité, parce que la musique et la vie ne font qu'un. Cela paraît si simple dans un monde noyé d'images, de slogans et de prises de position. Comme tout poète de la scène, Gary Hoffman assume très tôt ses choix. Grâce à ses parents, tous deux musiciens professionnels puis de ses professeurs, Karl Fruh à Chicago et plus encore, de János Starker, il ignore la compromission. L'obtention du Premier Grand Prix Rostropovitch, à Paris, en 1986 lui a ouvert des portes. Pour autant, il n'a jamais transigé sur ses choix artistiques.

Il joue pour être lui-même. Les règles s'imposent naturellement : maîtriser la technique et entrer pas à pas dans l'univers d'une œuvre. Mais dans quel but ? S'il s'agit de rechercher la perfection, Gary Hoffman passe son tour... En revanche, si son jeu éveille la beauté d'une phrase et qu'il en fait partager la lumière, l'artiste est comblé. À ses yeux, le culte de l'efficacité et de la puissance ne s'impose jamais devant l'expression de la beauté, celle qui le nourrit depuis sa jeunesse quand il écouta les plus grands musiciens et qu'il découvrit le cinéma et la peinture, ses autres passions. Bâtir une philosophie de la vie grâce à l'art : existe-t-il plus noble ambition ?

Il joue pour transmettre le respect absolu de la partition, mais aussi la remise en cause de la tradition. Admirer n'est pas s'asservir. Ses enregistrements chez *La Dolce Volta* en témoignent. Entrer sur scène, observer le micro qui capte l'onde, c'est avoir déjà pensé, ne s'être interdit aucune réflexion, même à contre-courant des modes du temps présent. Aux jeunes musiciens, il transmet le goût du doute, de la curiosité et du risque, du grand répertoire à la création. Pourquoi sommes-nous séduits par tant d'artistes du passé dont on reconnaît bien volontiers, aujourd'hui, l'imperfection de leur jeu ? Comment ne pas déjà chanter intérieurement avant même de poser l'archet sur les cordes du violoncelle, le Nicolò Amati de 1662 qui l'accompagne et qui a appartenu à Leonard Rose ?

Il joue pour un idéal, depuis ses débuts au Wigmore Hall de Londres, à l'âge de quinze ans : servir le compositeur, assurément, par une proposition, sa proposition. Impossible, en ce cas, de se mentir à soi-même sous le regard d'un Pablo Casals, d'un Artur Schnabel. Gary Hoffman évoque l'un des moments les plus bouleversants de sa vie, lorsqu'il vit le pianiste traverser la scène pour aller au clavier. Le simple mouvement de son corps dans l'espace devint l'essence même de son existence, le prélude à l'indicible. C'est le silence, ce refuge entre les notes qui produit la musique. Elle se suffit à elle-même : elle calme les douleurs de la vie.

Gary Hoffman ne fait pas de différence entre le mot et la vibration de la corde ... Tout n'est que délicieuse confusion et merveilleuse imprévisibilité. Comme la vie.



David Selig

Artiste engagé, éclectique et rare, David Selig mène avec enthousiasme et talent une carrière à travers le monde en tant que soliste, en formation de chambre, en récitals de chant.

Né à Melbourne, en Australie, il s'installe à Paris en 1976 et étudie au Conservatoire National sous la direction d'Aldo Ciccolini. Après des premiers prix de piano, de musique de chambre et d'esthétique musicale, il se perfectionne auprès de Geoffrey Parsons et de Guido Agosti. Il est lauréat des concours internationaux de Sydney et de La Haye (concours d'accompagnement), ce dernier lui permettant des rencontres avec des artistes renommés tels Elly Ameling, Jard van Nes...

Il donne des récitals dans les plus grandes salles de concert : Concertgebouw, Carnegie Recital Hall, Théâtre des Champs-Élysées... Passionné depuis sa jeunesse par la musique de chambre, il s'y consacre résolument. Il accompagne des chanteurs comme Felicity Lott, Christianne Stotijn, François Le Roux, Ingrid Perruche, Sandrine Piau, Chiara Skerath, Mady Mesplé, Nathalie Stutzmann... ou des instrumentistes tels que Philippe Graffin, Juliette Hurel, Régis Pasquier, Valeriy Sokolov... Le duo formé avec son complice Gary Hoffman se produit à travers le monde.

Invité des plus grands festivals, il donne aussi des master-classes de piano, de mélodie et de musique de chambre. Il a dirigé pendant dix ans le Festival « Les Journées Romantiques », sur une péniche parisienne. Pédagogue convaincu, il est depuis 2011 professeur d'accompagnement au CNSDM de Lyon.

Gary Hoffman and David Selig met in 1986 and have been programming Beethoven's sonatas for many years. Sometimes they even play them all in a single concert.

Does this musical 'journey' over twenty years of the composer's life change their perception of the works?

Gary Hoffman: Playing the complete sonatas in one concert is bound to alter our approach, but also that of the audience! After all, how many people ever listen to the five sonatas at home for two hours without interruption? The concert format imposes maximum concentration, because these works cover the three major creative periods of Beethoven's life. Between 1796 and 1816, his style of writing, but also the playing technique of both cello and piano, and the relationship between the two instruments, all changed radically. I tell my students that Beethoven would never have imagined, at the time he wrote his first sonata, that he would one day compose a fugue for cello, which is precisely what concludes the last sonata. The concert audience witnesses this phenomenal mutation. As for the performers . . . we experience the same upheaval directly!

David Selig: My perception is absolutely the same as Gary's. Like most pianists, I was 'educated' in the music of Beethoven. The first records I listened to – I was living in Australia at the time – were all of works by him. Giving the complete cello sonatas in concert changes my view of this music without my realising it: the perception of proportions, the relationship between the works and the modes of expression, everything changes and nourishes our intimate knowledge of these masterpieces.

Let's go back in time and talk more specifically about your approach to this music in relation to your training. Has the influence of your teachers or of other great musicians had an impact on your interpretation?

David Selig: Before my studies in Paris, I was trained in the German-Russian piano tradition. In France, I rounded off my apprenticeship with Aldo Ciccolini, who had sought to deepen his approach to Beethoven's world by studying with Artur Schnabel. Schnabel remains one of my benchmarks in Beethoven, followed by pianists I have heard in concert, like Maurizio Pollini, Rudolf Serkin, Murray Perahia and Radu Lupu. I would also add other musicians, such as Itzhak Perlman and the great conductors of our time.

Gary Hoffman: I was fourteen years old when I finished my studies with Karl Fruh [1914-99, *American cellist, member of the Chicago Symphony Orchestra and later of the NBC Radio Orchestra of Chicago*]. Fruh was a great teacher who laid a solid foundation for my instrumental technique. I don't think I ever worked on Beethoven sonatas with him. But I come from a family of musicians for whom this music was our whole world. Later, János Starker had a certain influence, although my conception of Beethoven's works is different from his. He taught me clarity, precision and awareness, qualities that apply to all music. Only one person really influenced me in Beethoven's sonatas, and that was Pablo Casals.

The evolution of Beethoven's style was also substantially affected by the 'revolutions' in instrument making that affected every instrument in his day. In the end, Beethoven was so keen to promote his early pieces to publishers that he specified that the sonatas could be played with either harpsichord or fortepiano . . .

David Selig: The actual technique of piano playing was significantly disrupted, but so was the way composers wrote for cello – there's a striking example of this in the Triple Concerto for piano, violin and cello (1803). The art of singing was transposed to the keyboard, the top registers of the piano were explored . . . Musicians were gradually leaving the world of Viennese Classicism for the unknown, which we define today as the transition from Classicism to Romanticism. But, at the time, people weren't conscious of this as being a change in style. For them, it was, rather, a new way of conceiving musical composition as permanent experimentation. Beethoven clearly laid the foundations of twentieth-century musical thought.

Isn't it significant that he even went so far as to modify musical form, writing sonatas in two movements, as he also did in the solo piano repertory?

Gary Hoffman: Form and content merge. With Beethoven, everything is 'mobile', constantly called into question. He took up the challenge of choosing two instruments whose intrinsic differences, rather than their points of convergence, he sensed in his first published work for the combination. Between the Second and Third Sonatas, and thanks to the maturing of his style in so many other genres, as in the 'Razumovsky' String Quartets or the Violin Concerto, the relationship between the instruments and the place of the cello changed very significantly. It's as if he had found, in the Third Sonata, the link between the two instruments, which enabled him to move on to another stage. In fact, when tackling the five sonatas together, performers constantly ask themselves new questions: should they think differently about vibrato, articulations, legato?

David Selig: It's paradoxical to say that we must take into account the way instruments were built in Beethoven's time, because on the one hand, the markings he provides are intended for specific instruments of his time, and, on the other, he was constantly aware of the evolution of instruments and therefore of sound. I find it fascinating to discover early pianos. It helps us to realise why Beethoven wrote as he did, and what kind of sound he expected. A concrete example: the use of the pedal. Its effect is totally different on a concert grand today, compared to the instruments of the period. Nowadays we have to adjust Beethoven's precise markings, among other things. We have to find an appropriate balance.

Let's take a closer look at the sonatas. The First Sonata, in F major, dates from 1796 and was dedicated to the cellist Jean-Pierre Duport, a member of the remarkable Parisian Concert Spirituel who had settled in Berlin in 1773 at the invitation of the King of Prussia. Beethoven and Duport played together in concert. Is it possible to detect the influence of the French cello school in this piece?

Gary Hoffman: Some elements of the first two sonatas may suggest the influence of Duport's Études. It's important to understand that Beethoven, who couldn't play the cello and whose predecessors had little or no experience of using it as a solo instrument, was pushing into unknown territory, as it were! While it's conceivable that there's a French influence in the First Sonata, I also feel a certain elegance, even an Italianate charm. Finally, there is also a tribute – an intentional one? – to Mozart (who wrote no solo pieces for cello) and to the spirit of his 'alla turca' pieces. All this has virtually disappeared in the Second Sonata.

David Selig: I agree. The Second Sonata, again in two movements, is more 'modern'. For example, its opening seems much more serious, more dramatic in tone. In this introduction, the silences are striking, foreshadowing certain bold strokes you find in Schumann.

It's interesting that you mention the value of silence, an essential element of music that was to become increasingly important in the nineteenth century.

Gary Hoffman: I notice that musicians are often so uncomfortable with silence that they get it over with as if it were an embarrassment. Yet silence is perhaps what I love most about music! In Beethoven, rhythm and pulse are so important that silence becomes essential.

Eight years separate the Second Cello Sonata from the Third. The latter has no slow movement, as if the Adagio cantabile had become, in just a few bars, a prelude to the finale. How do you envisage the architecture of a score like that?

Gary Hoffman: I'd prefer to say that the slow movement is represented here by the whole of the opening movement! That Allegro ma non tanto is so cantabile, so lyrical. . . Is it the note on the manuscript 'Inter lacrimas et luctum' (Amid tears and affliction) that explains its expressiveness, so filled with longing?

Might it not also be the spirit of revolt, combined with longing, that motivated Beethoven in 1808, when he knew that Napoleon's Grande Armée was going to invade his country again? That could explain the quotation, which is certainly rather odd. And wouldn't you say that the third movement, which is very Mozartian in style, marks a sort of return to the past?

Gary Hoffman: It's a very paradoxical sonata. Yes, it's certainly full of strong emotions, dating from Beethoven's middle period. I also think it's the most balanced of the five. 'Balanced', because it seems to me to be the most complete in terms of expression. That's why that Latin quotation has always surprised me. Though he was clearly in the midst of confused feelings, I sense that Beethoven had the willpower to overcome adversity.

David Selig: The melodic lyricism of the third movement expresses, in my opinion, a kind of plenitude. That may appear surprising, since melodiousness is hardly the chief characteristic of Beethoven's output! But those years also saw the composition of the Violin Concerto (1806) and his Sixth Symphony, the *Pastoral* (1805-08), both highly lyrical works.

Formally, the last two sonatas are rather pared-down. The Fourth, composed in the summer of 1815, places the two instruments on an equal footing. At the head of the manuscript, Beethoven writes 'Freie Sonate' (Free sonata). What is the 'freedom' he is referring to?

Gary Hoffman: 'Freie Sonate' . . . I've always thought that was just a definition of the form. I'd also point out that, once they've reached their full maturity, composers revisit earlier forms. The structure of the sonata is Baroque, in two movements, like an – unconscious? – homage to the old masters. And I also see in this title a philosophical idea. For the score is made up of fragments of themes that never come to fruition. They're like unfulfilled promises, constrained by time and the circumstances of life . . . Is this Beethoven realising that life must finally remain unfulfilled and that it's impossible to understand everything?

David Selig: This Fourth Sonata is perhaps the most 'modern' of all in terms of language. The introduction to the second movement reminds me of the late piano sonatas and string quartets. Every time we play it, we set off down a path of mystery. The finale, with its contrapuntal form, is not without humour, a humour that I too would describe as 'philosophical'.

Do you feel that the Fifth and final Sonata is a continuation of its immediate predecessor, or does it underline a stylistic break?

Gary Hoffman: Continuity and break, simultaneously! This sonata contains the only real slow movement of the five works. The first movement may seem more conventional than its equivalent in the Fourth Sonata. Yet the music keeps stopping and starting. The modernity of the discourse increases all the way through the score. Beethoven opens a door to the future and it's no coincidence that he decides to end the cycle with a fugue. I'm sure he would never have imagined, when he started writing sonatas for this combination, that he would end up merging the voices of a cello and a piano in a fugue.

David Selig: The three movements are very different from one another, as if each part synthesised the very diverse approaches that Beethoven had explored since the First Sonata: a Classical first movement with abrupt changes, then the Adagio 'con molto sentimento d'affetto', exceptionally dense in its expressiveness and thereby tending towards Romanticism, and finally the fugue, which sums up his exploration of counterpoint in the final decade of his life.

To conclude our discussion, could you say something about the recording process?

Gary Hoffman: The presence of microphones means we have to sit in slightly different positions than in concert, but these are purely technical details. As far as the performance itself is concerned, we think it's essential to preserve the personality of each performer. We're performing chamber music, that is to say, we're in a dialogue, but not necessarily one that imposes homogeneity of sound.

I regret that the notion of individuality is being lost today. What is wonderful is to reveal the different 'characters' of the score. Even in Beethoven's quartets, there are voices that emerge from a sonic 'fusion'.

Precisely how would you define the evolution of your interpretation of these sonatas you have been playing for so many years?

Gary Hoffman: I can't describe that evolution, though obviously it does exist. We don't talk much in rehearsals. You can't work to achieve a rapport, it's part of life. Rehearsal consists of connecting everything that life expresses and that takes shape in the music.

David Selig: Creating a shared vision means both a physical awareness of and total availability for your musical partner. As we mature, questions of tempi and of going still more deeply into the music arise naturally. In fact, we feel freer to let certain aspects of our interpretation shift. All the same, having that 'freedom' in no way means being less rigorous. We have no theory or position on the subject. It's only time that does its work.

The art of songful variation

'Beethoven practised the art of variation throughout his musical output, right up to such late masterpieces as the Diabelli Variations and the Ninth Symphony. The form was ideal for this improvisational genius, allowing him to display an unprecedented diversity of expression. Cellists seem particularly lucky in this respect! It's true that the influence of the great Jean-Louis Duport (1749-1819), whom Beethoven met at the Berlin court, was considerable', says David Selig.

The pianist continues: 'One thinks above all of the timbres of the orchestra in the Twelve Variations in F major for cello and piano op.66 on "Ein Mädchen oder Weibchen" from Mozart's opera *Die Zauberflöte*. Beethoven makes the theme his own and his musical language is wholly assured. These variations from 1796 portray Papageno expressing his desire to find a companion. The theme chosen by Beethoven is stated Allegretto, with the piano imitating the sound of the glockenspiel in the high register of the keyboard. The composer enriches his inspiration by borrowing from other parts of the opera to underline, for example, the profusion of marches and orchestral timbres. Although the theme was a famous one, listeners were baffled by the complexity of the writing and especially the work's strokes of harmonic daring.

In 1801, Beethoven again borrowed a theme from *Die Zauberflöte* for his Seven Variations in E flat major for cello and piano WoO 46 on the duet 'Bei Männern, welche Liebe fühlen'. 'Ten years after Mozart's death, his last opera was still fresh in the minds of German-speaking audiences. Of the two tunes that inspired Beethoven, this is the more serious', says David Selig. For the theme of the duet between Pamina and Papageno gave him the opportunity to express his own passions as well as his (equally regular) disappointments stemming from abortive marriage plans. In this piece, a homage to German-language opera, neither of the two protagonists dominates the other, right from the exposition of the theme, in a densely textured Andante.

Let's stay in a lighter vein, simply joyful, with the Twelve Variations WoO 45 on 'See the conqu'ring hero comes' from Handel's oratorio *Judas Maccabaeus*. Composed in Berlin in 1796, these offer a splendidly virtuosic showcase for both instruments. The writing is diversified, in the *galant* style, and well tailored to the tastes of the work's dedicatee Princess Christine von Lichnowsky, the wife of one of Beethoven's patrons.

Gary Hoffman

A passion for wide open spaces



‘We play the way we are.’

Those few words have rarely sounded so true as in the case of Gary Hoffman. In front of audiences or of his students at the Queen Elisabeth of Belgium Music Chapel and on the most prestigious American campuses, he does not come to deliver a message. He stands before us, not to please us. He plays out of necessity, because music and life are one. It seems so simple in a world awash with images, slogans and attitudes.

Like any poet of the concert platform, Gary Hoffman took responsibility for his choices early on. Thanks to his parents, both professional musicians, and later to his teachers, Karl Fruh in Chicago and, even more vital, János Starker, he is a stranger to compromise. Winning the Premier Grand Prix of the Rostropovich Competition in Paris in 1986 opened doors for him. For all that, he has never made any concessions in his artistic decisions.

He plays to be himself. The rules impose themselves naturally: to master the instrument’s technique and enter step by step into the universe of a work. But to what end? If it is to seek perfection, Gary Hoffman is happy to miss his turn . . . But if his playing awakens the beauty of a phrase and he can share its light with others, the artist is fulfilled. In his eyes, the cult of efficiency and volume never takes precedence over the expression of beauty, which has nurtured him since his youth, when he listened to the greatest musicians and discovered cinema and painting, his other passions. To build a philosophy of life through art: is there any nobler ambition?

He plays to transmit absolute respect for the score, but also the need to question tradition. To admire is not to be enslaved. His recordings for La Dolce Volta bear witness to this. To walk onto the platform, to observe the microphone that picks up the soundwaves, is to have already thought, to have forbidden oneself no reflection, even if it should run counter to current fashion. To young musicians, he passes on an appetite for doubt, curiosity and risk, from the standard repertoire to new music. Why do we find so many artists of the past so appealing, when we now readily acknowledge the imperfections in their playing? How could he not already sing in his mind's ear, even before placing his bow on the strings of the Nicolò Amati cello of 1662 which accompanies him everywhere and which once belonged to Leonard Rose?

He plays for an ideal, ever since his debut at London's Wigmore Hall at the age of fifteen: to serve the composer, most assuredly, with a proposal, his proposal. It is impossible, in that case, to lie to oneself under the gaze of a Pablo Casals or an Artur Schnabel. Gary Hoffman recalls one of the most moving moments of his life, when he saw Schnabel walk across the platform to the keyboard. The simple movement of his body in space became the essence of his existence, the prelude to the ineffable. It is silence, that refuge between the notes which produces music. Music is sufficient unto itself: it soothes the sorrows of life.

Gary Hoffman makes no distinction between the word and the vibration of the string . . . All is delicious confusion and wonderful unpredictability. Like life.



David Selig

A committed, eclectic and unusual artist, David Selig pursues with enthusiasm and talent a worldwide career as a soloist, in chamber music and in song recitals.

Born in Melbourne, Australia, he moved to Paris in 1976 and studied at the Conservatoire National (CNSDMD) under Aldo Ciccolini. After obtaining Premiers Prix in piano, chamber music and musical aesthetics, he went on to study with Geoffrey Parsons and Guido Agosti. He won prizes at international competitions in Sydney and The Hague; the latter (a specialist competition for accompaniment) enabled him to work with such renowned artists as Elly Ameling and Jard van Nes.

He has given recitals in the world's leading concert halls, including the Concertgebouw, Carnegie Recital Hall and the Théâtre des Champs-Élysées. Passionate about chamber music since his youth, he has resolutely devoted his career to this art. He has accompanied such singers as Felicity Lott, Christianne Stotijn, François Le Roux, Ingrid Perruche, Sandrine Piau, Chiara Skerath, Mady Mesplé and Nathalie Stutzmann, and instrumentalists like Philippe Graffin, Juliette Hurel, Régis Pasquier and Valeriy Sokolov. The duo he forms with his longstanding chamber partner Gary Hoffman appears all over the world.

A guest artist at the foremost festivals, he also gives masterclasses in piano, song and chamber music. For ten years he directed the festival Les Journées Romantiques, held on a barge in Paris. A fervent pedagogue, he has been a professor of accompaniment at the CNSDMD de Lyon since 2011.

ルートヴィヒ・ヴァン ベートーヴェン

1770-1827

ゲイリー・ホフマン チェロ
ダヴィッド・セリグ ピアノ

チェロとピアノのための ソナタ & 変奏曲全集



1	モーツァルトの「魔笛」から「娘っ子でも女房でも」 の主題による12の変奏曲 作品66 ヘ長調	10'10
	チェロ・ソナタ第1番 ヘ長調 作品5-1	25'03
2	アダージョ・ソステヌート - アレグロ	17'51
3	ロンド:アレグロ・ヴィヴァーチェ	7'12
4	ヘンデルの「マカベウスのユダ」から「見よ、勇者は帰る」 の主題による12の変奏曲 ト長調 WoO.45	12'46
	チェロ・ソナタ第2番 ト短調 作品5-2	28'56
5	アダージョ・ソステヌート・エド・エスプレッシオーヴォ -	19'33
6	アレグロ・モルト・ピウ・トスト・プレスト	
6	ロンド:アレグロ	9'23

TT: 77'18

CD2

チェロ・ソナタ第3番 イ長調 作品69	26'54
1 アレグロ・マ・ノン・タント	12'50
2 スケルツォ:アレグロ・モルト	5'20
3 アダージョ・カンタービレ - アレグロ・ヴィヴァーチェ	8'44
4 モーツァルトの「魔笛」から「恋を知る殿方には」 の主題による7つの変奏曲 WoO.46 変ホ長調	9'57
チェロ・ソナタ第4番 八長調 作品102-1	14'14
5 アンダンテ - アレグロ・ヴィヴァーチェ	7'18
6 アダージョ - テンポ・ダンダンテ - アレグロ・ヴィヴァーチェ	6'56
チェロ・ソナタ第5番 ニ長調 作品102-2	18'57
7 アレグロ・コン・ブリオ	6'34
8 アダージョ・コン・モルト・センチメント・ダフェット - アタッカ	7'56
9 アレグロ - アレグロ・フガート	4'27

TT: 70'28

新たな世界を
ひらく
五つの柱

1986年に出会って以来、長年ベートーヴェンのチェロ・ソナタを共に奏でてきたゲイリー・ホフマンとダヴィッド・セリグは、1公演で全5曲を演奏することもある。

全曲演奏は、ベートーヴェンの作曲家人生の20年余りを辿る音楽の“旅”に喩えられる。その体験は二人の作品観やアプローチにも変化をもたらすのだろうか？

ゲイリー・ホフマン：1公演で全5曲のソナタと向き合う機会が、演奏者の作品観だけでなく聴衆の作品観をも変化させることは間違いありません！　そもそも、自宅で休みなく2時間、5曲のチェロ・ソナタを聞いたことがある人は、そう多くはないでしょう？　コンサートでの全曲演奏では、極限の集中力が求められます。なぜなら5曲は、ベートーヴェンの作曲家人生の三つの重要な創作期とかがかかっているからです。1796年から1816年までのあいだに、彼は書法だけでなく、チェロとピアノの演奏テクニックや二つの楽器の関係性もことごとく変化させました。私は自分の生徒たちに、日頃こう話しています——ベートーヴェンは、チェロ・ソナタ第1番を作曲していたとき、いつかチェロのためにフーガを書くことになるとは想像もしていなかっただろうと。結果として、最後の第5番はフーガで閉じられています。コンサートで全曲演奏に接する聴衆は、この驚くべき変遷を目の当たりにするのです。そして奏者である私たちは……この大変動をダイレクトに体験しています！

ダヴィッド・セリグ：私もゲイリーと全く同じ考えです。大半のピアニストがそうであるように、私はベートーヴェンの音楽によって“育まれ”ました。当時オーストラリアに住んでいた私が初めて聞いた録音は、どれもベートーヴェンの作品のものでした。コンサートでチェロ・ソナタを全曲演奏するとき、私の作品観は無意識に変わります。構成やバランスの捉え方、各曲の関係性、表現方法などの全ての要素が変化し、五つの傑作に対する私たちの認識を豊かにしてくれます。

時代を遡りましょう。お二人が受けた教育を振り返りつつ、チェロ・ソナタへのアプローチについて、より具体的にお聞かせください。かつて教師から得た助言や偉大な演奏家の解釈は、あなた方の演奏に影響を与えているのでしょうか？

ダヴィッド・セリグ：私はパリで学ぶ前に、ドイツ・ロシアのピアノ演奏の伝統を受けられました。そして“修行”を締めくくるに当たって、フランスでアルド・チッコリーニに師事しました。チッコリーニ先生ご自身は、アルトゥル・シュナーベルのもとでベートーヴェンの音楽世界へのアプローチを深化させました。私にとってベートーヴェン演奏のベンチマークであり続けているのは、シュナーベルはもとより、私が生演奏を聞いたことのあるピアニストたち——マウリツィオ・ポリーニ、ルドルフ・ゼルキン、マレイ・ペライア、ラドゥ・ルプーなど——、さらにイツァーク・パールマンや現代の偉大な指揮者たちです。

ゲイリー・ホフマン：私は14歳まで、カール・フルー[1914-1999、アメリカのチェロ奏者]にチェロを師事しました。偉大な教育者であるフルー先生が、私の演奏テクニックの堅固な基礎を築いてくださいました。私の記憶が正しければ、フルー先生のもとでベートーヴェンのソナタを学んだことは一度もありません。とはいえ私の家族はいわゆる音楽一家で、ベートーヴェンのチェロ・ソナタはいつも傍にありました。のちにヤーノシュ・シュタルケルからも影響を受けましたが、私のベートーヴェンの作品に対する考え方は、シュタルケル先生のそれとは異なります。先生が私に授けてくださったのは、あらゆる音楽に応用されうる明快さ、正確さ、配慮、素養です。ベートーヴェンのソナタにかんして私が真に影響を受けたと言える人物は、パブロ・カザルスだけです。

ベートーヴェンの様式の進展は、当時のあらゆる楽器製作法が遂げた“革命的”進歩とも密に結びついています。ベートーヴェンは、初期の自作を楽譜出版者たちに売り込むことに熱心でした。それゆえに彼は、チェロ・ソナタがチェンバロかフォルテピアノでも演奏されうると明記しています……

ダヴィッド・セリグ：当時、ピアノの演奏テクニックは著しく大きな変化を遂げましたが、同じことがチェロの書法にも言えます。ベートーヴェンの《ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための三重協奏曲》(1803)の中に、その印象的な例が見出されます。声楽の書法が鍵盤音楽に取り入れられ、ピアノの高音域が切りひらかれ……音楽家たちは少しずつウィーン古典派の世界から離れて、未知の世界へ向かっていきました。この現象は、今日では古典派からロマン派への移行であると説明されています。しかし当時の人びとは、これを様式の一大変化とはみなしていませんでした。むしろそれは、作曲を絶えざる実験的探求として捉える新しい流儀だったのです。明らかに、ベートーヴェンは20世紀の音楽的思考の礎を築きました。

彼はピアノ独奏曲の分野でそうしたのと同様、チェロ・ソナタに2楽章形式を導入しました。このように、彼が音楽形式にさえ変更を加えたことは示唆に富んでいます。

ゲイリー・ホフマン：形式と内容は不可分です。ベートーヴェンの場合、全てが“流動的”で、絶えず改められています。彼はソナタ第1番において、チェロとピアノから共通点よりもむしろ本質的な相違点を感じ取り、これら二つの楽器を組み合わせるといった難題に挑んでいます。いっぽう、第2番と第3番のソナタを比べると、二つの楽器の関係性とチェロの位置づけは著しく異なります。それは彼の様式が、さまざまなジャンルの作品——3曲の《弦楽四重奏曲「ラズモフスキー」》や《ヴァイオリン協奏曲》など——を通して円熟したことに起因します。第3番において、ベートーヴェンは言わばチェロとピアノの繋がりを見出し、それによって別の次元へと移っています。だからこそ、全5曲のソナタを演奏するさい、奏者はつねに新しい問いを自身に投げかけることとなります。たとえばヴィブラートやアーティキュレーションやレガートにかんして、曲ごとに考察せざるをえないのです。

ダヴィッド・セリグ：作曲当時の楽器や楽器製作法を考慮すべきだとしばしば言われますが、それは矛盾をはらんでいます。というのもベートーヴェンの場合、彼は当時の特定の楽器を想定して演奏指示を記しているいっぽうで、楽器の進歩——すなわち響きの進歩——を絶えず予感してもしました。ベートーヴェンの時代のピアノを知ることは、つねに興味深い体験です。彼がなぜそのように書いたのか、どのようなサウンドを期待していたのか、より正確に推しはかれるようになるからです。具体例を挙げましょう。当時の楽器のペダルと、今日のコンサート用グランド・ピアノのペダルの効果は、全く異なります。現代に生きる私たちは、ベートーヴェンが記した指示が明確であっても、それを検討し調節しなければなりません。適切なバランスを見出すことが必要です。

ここからは各ソナタについて詳しくお話をうかがいます。へ長調の第1番は1796年の作で、フランスのチェロ奏者ジャン=ピエール・デュポールのために書かれました。彼はパリの有名なコンセル・スピリチュエルの一員で、プロイセン王からの招きで1773年からベルリンで活動していました。ベートーヴェンとデュポールは、コンサートで共演したこともあります。第1番には、フランスのチェロ演奏の伝統からの影響が垣間見えるのでしょうか？

ゲイリー・ホフマン：第1番と第2番の幾つかの要素は、デュポールの《練習曲集》からの影響を示唆しているかもしれません。ベートーヴェン自身はチェロを弾きませんでしたし、彼以前の作曲家たちは、チェロを独奏楽器として用いたことは——ほとんど、あるいは全く——ありませんでしたから、彼が未知の領域に身を投じたのだと理解することは重要です！第1番には、確かにフランス音楽の影響がみとめられますが、一方で私は、ある種のエレガンス、さらに言えばイタリア的な魅力を感じています。さらに第1番は、モーツァルトと“alla turca(トルコ風)”への——おそらくは意図的な——オマージュでもあります。(ただしモーツァルトは、チェロのための独奏曲を一つも残していません。)これら全ての特徴は、第2番のソナタではほぼ姿を消しています。

ダヴィッド・セリグ：私も同じ意見です。第2番は——このソナタも2楽章形式ですね——第1番よりも“モダン”です。たとえば冒頭は、よりいっそう重々しくドラマティックです。休符が存在感を放つこの序奏は、シューマンの大胆な筆致を予示しています。

休符は音楽に不可欠な要素であり、その重要性は19世紀中にますます増していきます……

ゲイリー・ホフマン：私が見るところでは、多くの演奏家たちが、沈黙に耐えられないがゆえに休符を邪魔物のように扱っています。しかし、私が音楽の中でもっとも愛しているのは、おそらく休符です！ ベートーヴェンの音楽では、リズムと拍が極めて重要な役割を演じており、それゆえに休符は不可欠な要素です。

第2番と第3番のあいだには8年の開きがあります。緩徐楽章を欠く第3番では、終楽章の出だしの数小節〈アダージョ・カンタービレ〉が、まるで終楽章の前奏のように響きます。このような楽曲構造について、どうお考えですか？

ゲイリー・ホフマン：どちらかと言うと第3番の場合、第1楽章全体が緩徐楽章を体現しているように思います。第1楽章〈アレグロ・マ・ノン・タント〉は、この上なく歌心に富んでいて叙情的ですから……。自筆譜に記されている“Inter lacrimas et luctum (涙と悲しみの只中で)”は、この楽章の憧憬に満ち満ちた豊かな表情を説明しているのかもしれませんがね。

憧憬の念と相まって、反感も、この頃のベートーヴェンを突き動かしていたのではないのでしょうか？ 1808年と言えば、ナポレオン軍がウィーンに再び侵攻しようとしていたときです。それは先ほどの、控えめに言っても突飛なベートーヴェンの書き込みとも辻褄が合うような気がします。モーツァルトの様式を彷彿させる第3楽章は、ある種の過去への回帰であると思われませんか？

ゲイリー・ホフマン：第3番は大きな矛盾をはらんでいます。このソナタは確かに、ベートーヴェンの中期的特徴である力強い感情に満ちています。しかし私は、第3番が全5曲の中でもっともバランスが良いソナタであるとも考えています——もっとも幅広い感情表現が見出されるという意味において。だからこそ、ベートーヴェンのラテン語の書き込みには、つねに驚かされます。作曲時の彼の感情は明らかに混乱していましたが、私には、逆境を乗り越えようとする彼の意志も感じられるのです。

ダヴィッド・セリグ：私が思うに、第3番の豊かな旋律と叙情性は、ある種の充足を表しています。これを意外に受けとめる人もいるでしょう。なぜなら歌心は、ベートーヴェンの創作の主たる特徴ではありませんから！ とはいえ、同時期に生まれた《ヴァイオリン協奏曲》(1806)や《交響曲第6番「田園」》(1805-1808)も極めて叙情的です。

最後の二つのチェロ・ソナタの構造は、かなり小ぶりです。1815年の夏に作曲された第4番では、二つの楽器が対等な関係を結んでいます。ベートーヴェンは自筆譜の冒頭に“Freie Sonate(自由なソナタ)”と書いていますが、この“自由”は何を意味するのでしょうか？

ゲイリー・ホフマン： “自由なソナタ”……かねてから私は、もっぱら形式が自由なのだと解釈してきました。一つ指摘しておきたいのですが、作曲家というものは、ひとたび円熟の極みに達すると、過去の形式を“再訪”します。2楽章形式のソナタという構成はバロック的であり、それはまるで——おそらくは無意識な——過去の大家たちへのオマージュのようです。私は“自由なソナタ”という曲名の中に、哲学的な思想の存在を見出してもいます。なぜなら第4番の音楽を成す種々の主題の断片は、決して実を結ばないからです。それらはまるで、時間と人生の成り行きに囚われた、果たされない約束のようです……。ベートーヴェンは第4番において、そもそも人生は実を結ばぬものであり、全てを理解することも不可能であると悟っているのかもしれない。

ダヴィッド・セリグ： おそらく第4番は、音楽言語の観点から見て、全5曲中もっとも“モダン”です。第2楽章の導入部は、ベートーヴェンの晩年のピアノ・ソナタと弦楽四重奏曲を想起させます。私たち二人は第4番を演奏するたびに、謎めいた道に足を踏み入れることとなります。対位的な形式をとる終楽章には、言うなれば“哲学的”なユーモアもあります。

最後のソナタ第5番は、第4番の延長線上にあるのでしょうか？あるいは2曲のあいだには、様式面での断絶が存在するのでしょうか？

ゲイリー・ホフマン：2曲のあいだには、継続も断絶も存在します！第5番は、全5曲の中で唯一、緩徐楽章を有しています。第1楽章は、第4番の冒頭楽章よりも型通りに感じられるかもしれません。しかしこの音楽は、つねに立ち止まり、再開しています。そのような流れがはらむ現代性は、曲が進むにつれ、ますます強まっていきます。彼は第5番とともに未来への扉を開いているのです。全5曲のソナタをフーガで締めくくることを彼が選んだのも、偶然ではありません。彼は、当初チェロとピアノのためのソナタを書きはじめたとき、自分が二つの楽器の声をフーガの中で絡ませることになるとは、全く想像していなかったはずです。

ダヴィッド・セリグ：三つの楽章の性格は、それぞれ全く異なります。各楽章は、ベートーヴェンが第1番から探求してきた多様なアプローチを振り返り、統合しているかのようです。というのも、変化が突発する第1楽章は古典派の音楽ですし、感情表現が極めて濃密な第2楽章〈アダージョ・コン・モルト・センチメント・ダフェット〉はロマン主義を志向しています。終楽章のフーガは、彼が人生最後の10年間に取り組んだ対位法の探求を総括しています。

最後に、レコーディング・セッションについてお聞かせください。

ゲイリー・ホフマン：録音マイクの存在は、私たちがコンサートとはやや異なる配置で演奏しなければならないことを意味します。とはいえそれは、もっぱらテクニカルで細かな事柄です。演奏それ自体にかんして言えば、私たちは互いが個性を保つことを殊に重視しています。私たちが演奏しているのは室内楽ですから、“対話”をしているわけですが、だからと言ってそれは、必ずしもサウンドの均質性を強いる対話ではないのです。

今日、個性の概念が失われつつあることを残念に思います。演奏の醍醐味は、楽譜に現れるさまざまな“キャラクター”を明らかにすることにあります。ベートーヴェンの弦楽四重奏曲においてさえ、響きの“合一”の中から、複数の声が見えてきます。

長いあいだデュオとしてチェロ・ソナタに取り組んできた今、お二人の演奏の変遷を、どのように定義なさいますか？

ゲイリー・ホフマン： 変遷を言葉で言い表すことはできませんが、それは確かに存在します。私たちはリハーサル中、さほど多くの言葉を交わしません。合意は練習を通じて得るものではなく、人生の一部です。リハーサルの本質は、人生が表現するあらゆるものを結びつけ、音楽の中で具現されている全てのものを結びつけることにあります。

ダヴィッド・セリグ： 一つのヴィジョンを共同で生み出す行為は、共演相手を身体的に意識している状態、相手に対して完全に開かれている状態を意味します。演奏が熟してくると、解釈の更なる深化やテンポをめぐる問題が、おのずと生じます。じっさい今日の私たちは、二人の演奏の幾つかの側面が変化していくさまを、より自由な心持ちで受け入れています。ただし、そのような“自由”を有することで、厳密さが減るわけでは全くありません。このことにかんして、私たちは何の理論も見解も有していません。決着をつけてくれるのは時間だけだからです。

変奏は歌う…

「ベートーヴェンは、最晩年に手がけた傑作群に至るまで、生涯にわたり変奏技法を駆使しました。その最たる例が、《ディアベッリ変奏曲》と交響曲第9番でしょう。即興の天才であった彼にとって、先例のない表現の数々を追求することができる変奏曲は、理想的な形式だったのです。そしてチェロ奏者たちは、この分野において特大の幸運を手にしています！ ベルリンの宮廷で出会った名手ジャン＝ルイ・デュポール(1749-1819)が、楽聖のチェロ作品に殊のほか大きな影響を与えたことは確かです」と、ダヴィッド・セリグは語る。

セリグによれば、「《モーツァルトの「魔笛」から「娘っ子でも女房でも」の主題による12の変奏曲 作品66 へ長調》の何よりの特徴は、管弦楽的な響き」である。セリグいわく、この曲において「ベートーヴェンは、主題を自身の表現手段として消化し、確固たる音楽言語を展開」している。1796年に書かれた作品66は、鳥刺しのパパゲーノが“伴侶が欲しい”と憧れる場面を振り返る。変奏曲の主題はアレグレットで提示され、ピアノが鍵盤の高音域でグロッケンシュピールの響きを真似る。ベートーヴェンは、《魔笛》の他の場面からも音楽的な要素を借用することによって自身のインスピレーションを膨らませており、たとえば、行進曲の遍在やオーケストラの多彩な音色を強調している。当時の聴衆たちは、耳慣れた有名な主題にベートーヴェンが授けた複雑な書法——特に大胆な和声——に困惑した。

1801年、ベートーヴェンは《魔笛》から二つ目の主題を借用した。こうして生まれたのが、《「恋を知る殿方には」の主題による七つの変奏曲 WoO.46 変ホ長調》である。「モーツァルトの死から10年が経っていた当時、彼の最後の歌劇《魔笛》は、まだドイツの聴衆たちの心の中に鮮やかに刻まれていました。ベートーヴェンがチェロ変奏曲のために選んだ二つの主題のうち、WoO.46の主題は、よりシリアスです」とセリグは説明する。じっさい、パミーナとパパゲーノの二重唱に由来する主題は、私生活で幾度か婚約破棄を経験したベートーヴェンに、恋の情熱と(それと同じだけの)落胆を表現する機会を与えた。モーツァルトのドイツ語の歌劇にオマージュを捧げるWoO.46では、密な書法による主題提示(アンダンティーノ)の時点で、すでに二人の奏者が対等な関係を結んでいる。

いっぽう、ヘンデルのオラトリオ《マカベウスのユダ》にもとづく《「見よ、勇者は帰る」の主題による12の変奏曲 ト長調 WoO.45》は、より軽く喜ばしい内容があついている。1796年にベルリンで作曲されたこの変奏曲では、二つの楽器が華麗な超絶技巧を聞かせる。“ギャラント(優美)様式”による変化に富んだ書法は、この作品の献呈者であるクリスティーネ・フォン・リヒノフスキー侯爵夫人(ベートーヴェンの庇護者の妻)を喜ばせたことだろう。

ゲイリー
ホフマン
広大無辺な情熱



“自分らしく奏でる”

ゲイリー・ホフマンは、この短い言葉を真に体現する稀(まれ)な音楽家の一人である。彼は、聴衆のもとにも、エリーザベト王妃音楽大学やアメリカ最高峰の大学の生徒たちのもとにも、メッセージを届けにやって来ることはない。彼が人前に立つのは、他者を喜ばせるためではない。彼は必要に迫られて音を奏でる——音楽と人生が不可分であるがゆえに。その姿勢は、イメージとスローガンと意見表明が氾濫する世界において、実にシンプルに見える。

演奏会の舞台に立つあらゆる詩人たちの例に漏れず、ホフマンは、ごく早い時期に自身の選択を受け入れた。プロの音楽家であった両親や、のちに師事した教師たち——シカゴで教をこたかしたカール・フルーと、決定的な影響を受けたヤーノシュ・シュタルケル——のおかげで、今やホフマンは、妥協とは無縁の音楽家である。1986年のロストロポーヴィチ国際チェロ・コンクール(パリ)での優勝は、彼に国際舞台への扉を大きく開いた。とはいえ彼は、芸術的な選択にかんして一度たりとも妥協したことはない。

ホフマンは、自分自身になるために演奏する。楽器の演奏テクニックを習得し、作品の世界の中に一歩ずつ入り込んでいくためには、おのずと規則が立ちはだかる。だが、その目的は？ もしも完璧さの追求が目的であるならば、ホフマンはすすんで外方(そっぽ)を向くだろう……。しかし彼の演奏が、あるフレーズの美を呼び起こし、その光を他者が分かち合うことになれば、彼の望みは果たされる。ホフマンから見れば、効率や大音量の礼賛が、美の表現よりも優先されることなどありえない——美は、最高峰の音楽家たちの演奏や、彼が今もこよなく愛する映画と絵画との出会いをきっかけに、彼を若い頃から育ててきた。芸術を通じて人生哲学を築く——これ以上に高貴な野望が、他に在るだろうか？

ホフマンは、楽譜への純然たる敬意を伝えるべく演奏する。しかしまた、伝統に疑問を呈する必要性にかられて演奏する。敬服は隷従と同義ではないからだ。彼がLa Dolce Voltaから発表したアルバムが、それを物語っている。舞台の中央へと歩いていくこと、音波を拾うマイクロフォンに囲まれることは、すでに思考をめぐらせたことを意味し、自身にいかなる熟慮をも禁じなかったことを意味する。たとえそれが、最新の流行に逆らうことになるとしても……。教師としてのホフマンは、すでに定着しているレパートリーであれ、現代音楽であれ、その作品に疑心と好奇心を抱いてリスクを冒す欲求を、若い演奏家たちに植え付ける。なぜ私たちは、多くの往年の名演奏家たちの演奏に、それが“完璧”ではないと知りながら、これほどまでに惹かれるのだろうか？ 1662年製のニコラ・アマティ——かつてレナード・ローズが所有し、今やあらゆる場所でホフマンに寄り添う名器——の弦に弓が触れる前に、ホフマンは、心の中で歌い出さずにはいられない。

ホフマンは、15歳でロンドンのウィグモア・ホールでデビューして以来、ある理想のために演奏してきた——提案…自身の提案を携えて作曲家に仕えるという理想のために。その場合、パブロ・カザルスやアルトゥール・ルービンシュタインがいる天を仰ぎながら、自分自身に嘘をつくことは不可能である。ホフマンは、鍵盤に向かって舞台上を歩くルービンシュタインの姿を目にしたときのことを思い返す。それはホフマンのこれまでの人生で、もっとも感動的な瞬間の一つだった。あのとき、空間を進んでいくルービンシュタインの身体はシンプルに動いた。その動きは彼の存在の真髄と化し、えも言われぬものの前奏となった。音楽を生み出すのは、音と音のあいだに在る隠れ場、すなわち休符／沈黙である。音楽は贅言(ぜいげん)を要することなく、人生の悲しみを慰す。

ホフマンにとって、弦の振動と言葉のあいだに区別はない……。全ては、快い混沌と素晴らしい意外性でしかないのだ。人生と同じように。



ダヴィッド・セリグ

ダヴィッド・セリグは、献身的で類まれな音楽家であり、幅広いジャンルに精通している。熱意と才能に溢れるソリスト、室内楽奏者、声楽伴奏者として、世界的なキャリアを築いている。

オーストラリアのメルボルン生まれ。1976年にパリへ移り、パリ国立高等音楽院でアルド・チッコリーニに師事。ピアノ、室内楽、音楽美学のクラスで1等賞(プルミエ・プリ)を得たのち、ジェフリー・パーソンズとグイド・アゴ스티ーのもとで学んだ。シドニーとハーグの国際コンクールで入賞。後者(伴奏コンクール)をきっかけに、歌手のエリー・アーメリングやヤルト・ファン・ネスら、著名なアーティストから薫陶を受ける機会に恵まれた。

コンサートヘボウ、カーネギーホール(リサイタル・ホール)、シャンゼリゼ劇場など、世界屈指のコンサートホールでリサイタルを開催。若い頃から情熱を注いできた室内楽に身を捧げ、キャリアを積んできたセリグは、声楽家のフェリシティ・ロット、クリスティアンネ・ストーテイン、フランソワ・ル・ルー、イングリット・ペリュージュ、サンドリーヌ・ピオー、キアラ・スケラート、マディ・メスプレ、ナタリー・シュトゥッツマンからピアノ伴奏を任された。またこれまで、フィリップ・グラファン、ジュリエット・ユレル、レジス・パスキエ、ヴァレリー・ソコロフら、多くの器楽奏者たちと共演。長年にわたりデュオを組んでいるチェロ奏者ゲイリー・ホフマンとは、世界各地で共演を重ねている。

世界屈指の国際音楽祭から招かれ演奏するかたわら、ピアノ、声楽、室内楽のマスタークラスを開き後進の指導にも励んでいる。船上で繰り広げられるパリの音楽祭“レ・ジュールネ・ロマンティーク(Le^s Journées Romantiques)”では10年間、監督を任された。熱心な教育者でもあり、2011年からリヨン国立高等音楽院の伴奏科で教授を務めている。



La Salle Philharmonique de Liège

Liège Philharmonic Hall

リエージュ・フィルハーモニー・ホール

Inaugurée en 1887 avec le concours du violoniste liégeois Eugène Ysaÿe, la Salle Philharmonique de Liège est un bâtiment de style éclectique d'inspiration Renaissance. Conçue comme une salle « à l'italienne », richement décorée de dorures et de velours rouge, complètement restaurée entre 1998 et 2000, la Salle compte plus de 1000 places réparties en un parterre, un balcon, trois rangs de loges et un amphithéâtre de 240 places.

Particulièrement vaste, la scène comporte un orgue de Pierre Schyven (1888), restauré de 2002 à 2005, et des peintures murales évoquant Grétry et César Franck (1954). Siège de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, la Salle Philharmonique de Liège sert régulièrement de studio d'enregistrement aussi bien pour le répertoire symphonique que la musique de chambre ou les musiques anciennes. Les témoignages d'interprètes comme Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage, Paul Daniel... ont conduit plusieurs grandes maisons de disques (Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha, *La Dolce Volta*...) à choisir cette salle pour ses qualités acoustiques particulièrement flatteuses.

Inaugurated in 1887 with the support of the violinist Eugène Ysaÿe, the Liège Philharmonic Hall is eclectic in style but basically of Renaissance inspiration. Built on the model of an Italian theatre, richly decorated with gilding and red velvet, it was completely restored between 1998 and 2000. The hall has seating for over 1000 people, with stalls, balcony, three rows of boxes and an amphitheatre of 240 seats.

The vast stage, decorated with murals depicting Grétry and César Franck (1954), is equipped with an organ by Pierre Schyven (1888, restored between 2002 and 2005). Home of the Liège Royal Philharmonic, the hall is used regularly as a recording studio for symphonic, chamber and early music. The testimony of personalities of the music world including Philippe Herreweghe, Louis Langrée, Pascal Rophé, Éric Le Sage and Paul Daniel has led several major record labels (among them Harmonia Mundi, Universal, EMI Classics, Alpha and *La Dolce Volta*) to choose this hall for its very fine acoustics.

リエージュ・フィルハーモニー・ホール(旧:リエージュ王立音楽院附属ホール)は、リエージュ出身のヴァイオリン奏者ウジェーヌ・イザイの協力を得て1887年に開館した。ルネサンス期の要素を取り入れた折衷主義の建築様式が特徴で、“イタリア式”のホールの内装には金色の装飾と赤色のビロードが贅沢に用いられている。同ホールは1998年から2000年にかけて行われた改修工事を経てリニューアル・オープンした。その1000席を超える客席は、240席ある1階正面席の他、1階後方席、上階バルコニー席、3列のボックス席から構成されている。

広大な舞台の後方にそびえるパイプ・オルガンは高名な製作者ピエール・シュハイヴェンが手がけたもの(1888)で、2002年から2005年にかけて改修された。壁画(1954)にはベルギー出身の作曲家グレトリヤセザール・フランクが描かれている。現在、ベルギー王立リエージュ・フィルハーモニー管弦楽団(OPRL)の活動拠点であるリエージュ・フィルハーモニー・ホールでは、オーケストラ、室内楽団体、古楽奏者たちのレコーディングも盛んに行われている。フィリップ・ヘレヴェッヘ、ルイ・ラングレ、パスカル・ロフェ、エリック・サージュ、ポール・ダニエルらの助言や推薦によって、ハルモニア・ムンディ、ユニバーサル、EMIクラシックス、アルファ、ラ・ドルチェ・ヴォルタ等のレーベルが、卓越した音響を誇るリエージュ・フィルハーモニー・ホールを録音会場に選んでいる。



avec **David Selig**

LDV05 Mendelssohn
L'œuvre pour violoncelle et piano

avec **Claire Désert**

LDV35 Brahms
Les deux Sonates pour violoncelle et piano

avec l'**Orchestre Philharmonique royal de Liège**
Christian Arming

LDV42 Bloch
Schelomo, Rhapsodie Hébraïque pour violoncelle et orchestre

Elgar
Concerto pour violoncelle op.85

© La Prima Volta 2021 & © La Dolce Volta 2023

Enregistré à la Salle Philharmonique de Liège (Belgique)
du 26 décembre 2021 au 3 janvier 2022

Direction de la production : La Dolce Volta

Prise de son, montage et mixage : Frédéric Briant

Direction artistique : Dominique Daigremont

Piano Steinway D-274 préparé par Michaël Grailet

Texte : Stéphane Friédérich

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Kumiko Nishi (JP)

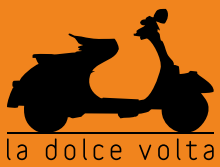
Photos : © William Beaucardet

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

ladolcevolta.com

LDV111.2




Salle Philharmonique
de Liège