

EDWARD ELGAR
Cello Concerto
TCHAIKOVSKY. *Rococo Variations*

BBC SYMPHONY ORCHESTRA
JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

JEAN-GUIHEN QUEYRAS



EDWARD ELGAR (1857-1934)

Cello Concerto op.85

in E minor / *mi mineur* / e-Moll

1	I. Adagio - Moderato	8'06
2	II. Lento - Allegro molto	4'30
3	III. Adagio	4'25
4	IV. Allegro - Moderato - Allegro ma non troppo - Poco più lento - Adagio	10'52

ANTONÍN DVOŘÁK (1841-1904)

5	<i>Rondo</i> op.94	7'51
6	<i>Klid</i> (Silent Woods) op.68/5	5'59

PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKY (1840-1893)

Variations on a Rococo Theme op.33 for cello and orchestra

7	Moderato assai quasi Andante - Thema: Moderato semplice	2'27
8	Var. I: Tempo della Thema	0'56
9	Var. II: Tempo della Thema	1'13
10	Var. III: Andante sostenuto	3'46
11	Var. IV: Andante grazioso	1'59
12	Var. V: Allegro moderato	3'30
13	Var. VI: Andante	2'36
14	Var. VII e Coda: Allegro vivo	2'13

JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violoncello

BBC SYMPHONY ORCHESTRA

JIRÍ BĚLOHLÁVEK

Musique pour violoncelle et orchestre du dernier romantisme

Elgar composa l'essentiel de son **Concerto pour violoncelle** et orchestre, sa dernière œuvre majeure, au printemps 1919. Comme le grand Concerto de Dvořák de 1894-1895¹, pierre de touche du répertoire pour violoncelle, il requiert l'orchestre symphonique au complet : les bois par deux, quatre cors, deux trompettes, trois trombones (et même un tuba ad lib.) et timbales. Cependant, le compositeur maîtrise ces effectifs avec une habileté et une retenue si extraordinaires que l'œuvre évoque fréquemment la musique de chambre. La voix du violoncelle, toujours si difficile à équilibrer, reste toujours clairement identifiable au milieu des touches de couleur orchestrale adroitement variées ; il faut attendre la conclusion du concerto pour entendre l'instrument solo mélangé au tutti orchestral. Non pas que l'œuvre, d'une durée d'un peu moins d'une demi-heure, soit particulièrement longue – le Concerto pour violon d'Elgar (1910) dure cinquante minutes, et le Concerto pour violoncelle de Dvořák, quarante. Néanmoins, elle déploie une large palette d'émotions et se distingue par sa structure peu orthodoxe et ingénieuse ; Elgar ne se trompait pas lorsqu'il écrivit aux dédicataires de la composition, Sir Sidney et Lady Colvin, que c'était "une vraie grande œuvre et, je pense, *bonne* et *vivante*".

Le Concerto d'Elgar se compose de quatre mouvements enchaînés plutôt que des trois mouvements du concerto standard. La clé de sa structure se trouve dans l'intrépide récitatif d'ouverture pour le soliste, qui reviendra sous plusieurs formes différentes. Celui-ci aboutit d'abord à un mouvement de forme ternaire au thème mélancolique et interminablement sinueux, qui passe des altos aux violoncelles et enfin au soliste. Cette partie est la première à avoir été écrite : la mélodie vint à l'esprit du compositeur alors qu'il se relevait d'une amygdaléctomie en 1918. Le récitatif revient, en pizzicato, pour inaugurer un *moto perpetuo* versatile qui ne laisse pas un moment de répit au soliste, et où s'exprime dans une large mesure l'humour sarcastique du compositeur. Le contraste est d'autant plus frappant avec le bref Adagio, dans la tonalité éloignée de *si* bémol majeur, une mélodie éloquente, qui semble inexhaustible, rappelant les rêveries les plus intimes de Schumann. Le vaste finale, de loin le mouvement le plus long, remanie le récitatif en un thème mélodique marqué *nobilmente*, puis, après une cadence, *risoluto*.

Cette résolution frise parfois la fanfaronnade falstaffienne, et n'est en aucun cas dénuée d'esprit ; mais le mouvement s'essouffle peu à peu en tempo, alors qu'apparaissent à la surface des émotions jusqu'ici dissimulées, culminant en une déchirante réminiscence du mouvement lent. Le récitatif initial fait alors sa dernière apparition et emporte l'œuvre dans une conclusion aussi rigide ment stoïque que la morne coda de la Quatrième Symphonie de Brahms, dans la même tonalité de *mi* mineur.

Elgar écrivit son Concerto pour Felix Salmond (1888-1952), le jeune violoncelliste du British String Quartet, la formation qui avait donné la première exécution de son Quatuor à cordes et de son Quintette pour piano l'année précédente. Il fut créé au Queen's Hall le 27 octobre 1919, avec le London Symphony Orchestra sous la direction du compositeur. Malgré une première rendue médiocre à cause d'un nombre insuffisant de répétitions, le Concerto s'est depuis imposé comme étant, aux côtés de celui de Dvořák, peut-être le plus beau du répertoire, et demeure la seule œuvre d'Elgar à être exécutée régulièrement en dehors du monde anglophone.

Les deux pièces de **Dvořák** enregistrées ici furent composées elles aussi à l'intention d'un interprète précis, Hanuš Wihan (1855-1920), qui fut également le dédicataire de la Sonate op.6 de Richard Strauss (1883). Elles doivent leur existence à une tournée de concerts de l'année 1891, au cours de laquelle Dvořák, Wihan et le violoniste Ferdinand Lachner jouèrent des trios du compositeur avant son départ pour les États-Unis. À la recherche d'un répertoire pour duo pour étoffer les programmes, Dvořák composa le Rondo en *sol* mineur pour violoncelle et piano et arrangea pour le même effectif le cinquième mouvement de son cycle pour piano à quatre mains *Ze Šumavy* ("De la forêt de Bohême") op.68 (1883). Ces pièces remportèrent un tel succès que Dvořák les orchestra pendant l'automne 1893 ; les versions jouées sur ce disque sont donc contemporaines de la Symphonie "Du Nouveau Monde" et du Quatuor "américain". Comme le Concerto d'Elgar, ces ravissantes miniatures sont extrêmement inventives dans leur exploration de combinaisons instrumentales permettant au violoncelle de briller. L'orchestration exquise du *Silence des bois*², bannissant toute trace de style pianistique, comprend des cordes en sourdine avec altos divisés au début, une flûte solo (qui se distingue par une charmante cadence aux allures de chant d'oiseau à la fin de la partie A), des paires de clarinettes et de bassons, et un seul cor. Le violoncelle est cantonné essentiellement aux registres médium et aigu, mais à la fin, il dégringole de façon mémorable du *la* bémol aigu *ff* au *ré* bémol grave (note qui n'apparaît qu'une seule fois dans la partition) marqué

¹ Déjà enregistré par Jean-Guihen Queyras et Jiří Bělohlávek sur HMC 901867.

² Le nom standard de l'œuvre en français ; il s'agit en fait d'une traduction du titre proposé par l'éditeur allemand Simrock dans la version arrangée pour violoncelle, *Waldesruhe*. Le titre tchèque original du mouvement pour piano à quatre mains, *Klid*, signifie simplement "calme" ou "silence".

pp avec un diminuendo jusqu'au silence. Le Rondo fait appel aux hautbois et bassons par deux, sans aucun cuivre, mais avec des timbales qui ponctuent les sections contenant le thème du rondo. Le soliste est confronté à bon nombre de passages athlétiques, notamment dans l'épisode central plus rapide en *si* mineur. Peu de temps après avoir orchestré ces deux œuvres, Dvořák se mit au travail sur son Concerto. Wihan en aurait aussi été le dédicataire, s'il n'avait pas essayé d'imposer au compositeur une cadence inopportune dans le premier mouvement. Tchaïkovski avait eu une expérience similaire quelques années auparavant, qui eut dans son cas des conséquences durables sur le destin de l'œuvre en question. Nous savons qu'il travaillait sur ses **Variations sur un thème rococo** en décembre 1876 et qu'il les acheva probablement vers le début de l'année 1877 (l'œuvre se situe, d'un point de vue chronologique, entre *Francesca da Rimini* et la Quatrième Symphonie). Il montra le manuscrit à son collègue du Conservatoire de Moscou, le violoncelliste allemand Wilhelm Fitzenhagen (1848-1890), qui se mit immédiatement à le corriger de fond en comble et à élargir la partie solo, avant que Tchaïkovski n'ait orchestré l'œuvre ; il en donna ensuite la première en Russie et à l'Ouest (Conservatoire de Moscou, sous la direction de Nikolaï Rubinstein, 18 novembre 1877 ; Wiesbaden, 8 juin 1879). Mais les éditions publiées en partition de piano (1878) et d'orchestre (1889) portaient la marque de Fitzenhagen de manière encore plus déterminante, puisqu'il avait décidé de lui-même de réviser l'œuvre, inversant la position de deux variations (III et VI dans sa version), réservant la cadence du soliste pour un moment ultérieur de l'œuvre (après la Variation V) et excisant complètement la huitième variation de Tchaïkovski. Ceci se produisit alors que le compositeur était en Italie, fuyant son mariage désastreux de 1877 ; il semble avoir jugé bon de ne protester que bien plus tard, laissant tels quels l'ordre des variations et la dédicace à Fitzenhagen. Ainsi, c'est dans cette forme que l'œuvre a généralement été jouée, bien que la version originale de Tchaïkovski ait parfois été reprise ces dernières années.

Les modifications de Fitzenhagen font indéniablement de l'effet (il relata le “tonnerre d'applaudissements” qu'il reçut à Wiesbaden) tout en réorientant l'œuvre dans le sens du concerto plutôt que la suite plus caractéristique du XVIII^e siècle initialement envisagée par Tchaïkovski, conformément à son concept “rococo”. Les *Variations* sont écrites pour un orchestre de proportions typiques du XVIII^e siècle (pas de trompettes ni de timbales), avec les cordes jouant le rôle d'accompagnateur et la plupart du dialogue ayant lieu entre le violoncelle et les vents. Mais il ne s'agit pas d'un pastiche : le langage harmonique et la mélodie elle-même sont clairement propres à Tchaïkovski. La partie solo – extrêmement difficile, avec de longs passages sans accompagnement dans les registres extrêmes – donne une idée des capacités virtuoses de Fitzenhagen. Les sept variations sont liées par un refrain récurrent joué par les vents et modifié chaque fois ; les plus amples et les plus intéressantes d'un point de vue musical sont la troisième et la sixième, toutes les deux dans un tempo plus lent et dans des tonalités différentes de la tonique de *la* majeur (*do* majeur et *ré* mineur). Cette dernière offre un moment d'introspection mélancolique, magnifiquement orchestré pour les vents, avant la conclusion éclatante d'un Allegro Vivo à la vitesse démoniaque.

CHARLES JOHNSTON

Traduction : Alexandre Johnston

Exercice stylistique d'un côté, chant élégiaque de l'autre. La contradiction entre les *Variations rococo* de Tchaïkovski et le Concerto d'Elgar semble presque insurmontable. Pourquoi les rassembler dans cet album ?

Jean-Guihen Queyras : Composées à quarante ans d'intervalle, ces deux pièces maîtresses du tournant du siècle dernier offrent, grâce à leurs contradictions intrinsèques, un jeu de miroirs passionnant. Comme souvent dans les grandes œuvres romantiques, Elgar et Tchaïkovski jouent sur les contrastes pour mettre en lumière leurs propos respectifs. La "face A" de l'un renvoie à la "face B" de l'autre, dans une sorte de contrepoint virtuel. La profonde nostalgie du concerto de Sir Edward trouve ainsi son révélateur dans ces thèmes légers qui deviennent prépondérants au cours du deuxième mouvement et d'une bonne partie du Finale. De même, les *Variations rococo*, loin de figurer un simple exercice de style divertissant, traduisent à travers les variations lentes une profonde mélancolie, alors que les divines harmonies de Tchaïkovski, maître entre tous en la matière, révèlent une tendresse authentique et pudique.

Quel rôle pour Dvořák entre ces deux protagonistes ?

J.G.Q. : Il tempère et nous émerveille avec son sens incomparable de la forme courte et sa nostalgie jamais outrancière. Chaque modulation est un bain de tendresse poétique touché par la Grâce.

Il existe deux versions des *Variations rococo*. Pourquoi avoir enregistré celle de Fitzenhagen, largement remaniée, à l'heure où la version originale semble refaire surface ?

J.G.Q. : Vrai dilemme ! La forme étrange de la version originale évoque une esquisse inachevée, et je ne peux me faire à l'idée que Tchaïkovski avait l'intention de laisser l'œuvre en l'état. Il a certes tancé Fitzenhagen pour sa révision non autorisée, mais sans doute plus pour la manière dont celui-ci l'avait imposée sans le consulter. Par la suite, il a de fait tacitement laissé cette version révisée s'installer au répertoire, et n'a pas jugé utile de remettre la sienne sur l'établi afin de la compléter. Au-delà des arguments rationnels, je trouve surtout la forme de la version Fitzenhagen très réussie.

C'est votre deuxième collaboration au disque avec Jiří Bělohlávek, après le concerto de Dvořák...

J.G.Q. : Maestro Bělohlávek est pour moi une grande source d'inspiration. Je retrouve chez lui une pudeur, une disponibilité et une profondeur qui me rappellent, dans un autre répertoire, un Pierre Boulez.

De plus, il a été dans sa jeunesse un excellent violoncelliste et connaît donc notre répertoire sur le bout des doigts, au sens propre comme au figuré. Il a ainsi pu me prodiguer quelques conseils précieux lors des enregistrements !

Late Romantic music for cello and orchestra

Elgar wrote the greater part of his **Cello Concerto**, his last major work, in the spring of 1919. Like Dvořák's great Concerto of 1894-95,³ the touchstone of the cello repertoire, it uses a full symphony orchestra: double woodwind, four horns, two trumpets, three trombones (even tuba ad lib.), and timpani. But the composer marshals these forces with such extraordinary skill and restraint that the work frequently gives the impression of chamber music. The cello's voice, always so difficult to balance, is clearly heard amid the consummately varied touches of orchestral colour; only right at the end is the solo instrument combined with a full orchestral tutti. Nor is it a lengthy piece, at a little less than half an hour (his Violin Concerto of 1910 takes fifty minutes to perform, while the Dvořák Cello Concerto requires forty). Nevertheless, its emotional range is wide, its structure unorthodox and ingenious; and Elgar was not mistaken when he wrote to the dedicatees, Sir Sidney and Lady Colvin, that it was 'a real large work & I think *good & alive*'.

There are four linked movements rather than the three of standard concerto form. The key to the structure lies in the bold opening recitative for the soloist, which will recur in several different guises. Initially it leads into a ternary movement with a melancholy, endlessly winding theme that passes from violas to cellos to soloist; this was the first part of the concerto to be sketched – the theme occurred to Elgar as he was recovering from a tonsillectomy in 1918. The recitative returns, now pizzicato, to usher in a mercurial *moto perpetuo* that gives the soloist not a moment's respite and displays a great deal of the composer's sarcastic humour. The contrast is all the greater with the brief Adagio in the remote key of B flat major, an eloquent, seemingly unending melody in the vein of Schumann's most intimate musings. The expansive finale, by far the longest movement, moulds the recitative into a melodic theme, marked *nobilmente* then (after a cadenza) *risoluto*. That resolve sometimes verges on Falstaffian swagger, and by no means excludes wit; but the movement gradually winds down in tempo as hitherto concealed emotions rise to the surface, culminating in a heartrending reminiscence of the slow movement. Then the opening recitative makes its final appearance and sweeps the work to a close as unbendingly stoic as the bleak coda of Brahms's Fourth Symphony in the same key of E minor.

Elgar intended his Concerto for Felix Salmond (1888-1952), the young cellist of the British String Quartet, which had given the first performances of his String Quartet and Piano Quintet in the previous year. It was premiered at the Queen's Hall on 27 October 1919, with Elgar conducting the London Symphony Orchestra. Despite a lacklustre first performance caused by insufficient rehearsal time, it has since become established as perhaps the finest work in the cello concerto repertoire alongside Dvořák's, and the only work of Elgar's to enjoy regular performances outside the English-speaking world.

The two **Dvořák** pieces performed here were also produced with a specific performer in mind, namely Hanuš Wihan (1855-1920), who was also the dedicatee of Richard Strauss's Sonata op.6 (1883). They owe their existence to an 1891 concert tour on which Dvořák, Wihan, and the violinist Ferdinand Lachner played trios by the composer before his departure for the United States. Seeking duo repertoire to fill out the programmes, Dvořák composed the Rondo in G minor for cello and piano and arranged for the same forces the fifth movement of his set of piano duets *Ze Šumavy* (From the Bohemian forest) op.68 (1883). Their success was such that he orchestrated them in the autumn of 1893; the versions played on this disc are thus contemporary with the 'New World' Symphony and the 'American' Quartet. Like Elgar's Concerto, these delightful miniatures are highly inventive in finding instrumental combinations that allow the solo cello to shine. The exquisite scoring of *Silent Woods*⁴ – completely banishing all trace of pianistic style – features muted strings with divided violas at the start, a solo flute (which has a lovely birdsong-like cadenza at the end of the A section), pairs of clarinets and bassoons, and a single horn. The cello is mostly confined to its medium to high register, but at the end drops memorably from high A flat *ff* to a bottom D flat (the only time this note appears in the score) marked *pp* with a diminuendo to silence. The Rondo calls for pairs of oboes and bassoons, no brass at all, but a pair of timpani that punctuate the sections containing the rondo theme. The soloist is required to play a fair amount of athletic passagework, notably in the faster episode in G major.

Shortly after orchestrating these two pieces, Dvořák embarked on his Concerto. Wihan would again have received this dedication had he not tried to foist an inappropriate first-movement cadenza on the composer. Something similar had happened to Tchaikovsky a few years earlier, but in this case it had lasting consequences for the subsequent history of the work. We know he was writing his **Variations on a Rococo Theme** in December 1876 and he presumably finished them early in 1877 (the work is situated chronologically between *Francesca da*

³ Already recorded by Jean-Guihen Queyras and Jiří Bělohlávek on HMC 901867.

⁴ This is the standard English name for the piece, translating the German publisher Simrock's title *Waldesruhe* for the cello arrangement; the original Czech title of the movement for piano duet, *Klid*, means simply 'calm' or 'silence'.

Rimini and the Fourth Symphony). He then showed the autograph to his colleague at the Moscow Conservatory, the German cellist Wilhelm Fitzenhagen (1848-90), who at once extensively corrected and enlarged the solo part before Tchaikovsky orchestrated the work, and went on to give its Russian and western European premieres (Moscow Conservatory, conducted by Nikolay Rubinstein, 18 November 1877; Wiesbaden, 8 June 1879). But the editions published in piano score (1878) and with orchestra (1889) bore Fitzenhagen's mark even more decisively, for he had taken it upon himself to revise the work, inverting two of the variations (III and VI in his version), reserving the solo cadenza for a later point in the work (after Variation V), and removing Tchaikovsky's eighth variation altogether. This happened while the composer was in Italy, fleeing his disastrous marriage of 1877, and he apparently saw fit to protest only much later, while allowing the published order and the dedication to Fitzenhagen to stand. As a result, it is in this form that the work has generally been performed, although Tchaikovsky's original has sometimes been revived in recent years.

Fitzenhagen's changes are undeniably effective (he reported the 'thunderous applause' he received at Wiesbaden) and reshape the work in the direction of a concerto rather than the more typically eighteenth-century suite Tchaikovsky originally intended, in line with his 'Rococo' concept. The work is scored for an orchestra of eighteenth-century dimensions (no trumpets and drums), with the strings in an accompanying role and most of the dialogue taking place between cello and woodwind. But it is no pastiche: the harmonic language and indeed the theme itself are very much Tchaikovsky's own. The solo writing is extremely testing, with long unaccompanied passages in the extreme registers, and gives some idea of Fitzenhagen's powers of virtuosity. The seven variations are linked by a recurring woodwind refrain, modified each time; the two most extended and interesting in musical terms are the third and the sixth, both in slower tempo and in different keys from the tonic of A major (C major and D minor respectively). The latter provides a moment of melancholy introspection, beautifully scored for the woodwind, before the rousing finish of the demonically fast *Allegro Vivo*.

CHARLES JOHNSTON

Mirrors

A stylistic exercise on the one hand, an elegy on the other. The dichotomy between Tchaikovsky's *Rococo Variations* and the Elgar Concerto seems almost insurmountable. Why couple them on this recording?

Jean-Guihen Queyras: Composed forty years apart, these two masterpieces from either side of the turn of the last century offer, in their intrinsic contradictions, a fascinating mirror effect. As so often in the great Romantic works, Elgar and Tchaikovsky play on contrasts to elucidate their respective intentions. The 'A side' of one points us to the 'B side' of the other, in a kind of virtual counterpoint. Thus the profound nostalgia of Sir Edward Elgar's Concerto stands revealed in its lighter themes, which gain the upper hand in the second movement and a fair bit of the finale.

Similarly, the *Rococo Variations*, far from being just an entertaining stylistic exercise, conveys a deep underlying melancholy in the slow variations, while the divine harmonies of Tchaikovsky, who is the supreme master in that respect, reveal a genuine and discreet tenderness.

What role does Dvořák play between these two protagonists?

J.G.Q.: He soothes and astonishes us with his incomparable feeling for small forms and his nostalgia, which never goes over the top. Each modulation is a refreshing plunge into tender poetry, touched by grace.

There are two versions of the *Rococo Variations*. Why did you record the extensively revised Fitzenhagen edition at a time when the original version seems to be gaining popularity?

J.G.Q.: That was quite a dilemma! The odd form of the original suggests an unfinished sketch, and I can't reconcile myself to the idea that Tchaikovsky intended to leave the work the way it was. He certainly rebuked Fitzenhagen for his unauthorised revision, but probably that was more because of the way the latter forced it on him without consultation.

After that, he tacitly allowed this revised version to establish itself in the repertory, and didn't bother to put his original back on the drawing board to complete it. But above all, to go beyond rational arguments, I just think the structure of the Fitzenhagen version is highly successful.

This is your second collaboration with Jiří Bělohlávek on disc, after the Dvořák Concerto.

J.G.Q.: Maestro Bělohlávek is a great source of inspiration to me. I find in him a discretion, an accessibility and a profundity that remind me of Pierre Boulez in an entirely different repertory.

What's more, he was an excellent cellist in his early days and so he has our repertory at his fingertips, literally and figuratively. He was able to give me some valuable advice during the recording sessions!

Translation: Charles Johnston

Spätromantische Musik für Violoncello und Orchester

Elgar schrieb sein **Cellokonzert**, sein letztes größeres Werk, in der Hauptsache im Frühjahr 1919. Wie Dvořáks berühmtes Konzert von 1894-95⁵, der Prüfstein des Cellorepertoires, verlangt es ein volles Sinfonieorchester: doppelte Holzbläser, vier Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen (sogar Tuba ad lib.) und Pauken. Aber der Komponist setzt diese Kräfte so überaus gekonnt und zurückhaltend ein, dass das Werk häufig wie Kammermusik wirkt. Die Cellolinie, bei der der Tonausgleich immer so schwierig ist, ist aus den Klanggebilden der in meisterhafter Vielfalt schattierten Orchesterfarben stets gut herauszuhören, nur ganz am Ende steht das Soloinstrument dem vollen Orchester gegenüber. Mit seiner Dauer von etwas weniger als einer halben Stunde ist es auch kein übermäßig langes Stück (sein Violinkonzert von 1910 hat eine Aufführungsdauer von fünfzig Minuten, das Cellokonzert von Dvořák dauert vierzig Minuten). Dennoch überzeugt dieses Werk mit einem breiten Spektrum des Ausdrucksgehalts und einem unkonventionellen, erfindungsreichen Formbau, und Elgar irrte sich nicht, als er den Widmungsträgern Sir Sidney und Lady Colvin schrieb, es sei „ein wirklich großes Werk, und ich denke, es ist *gut* und es lebt.“

Das Werk hat vier miteinander verknüpfte Sätze statt der drei der klassischen Konzertform. Der Schlüssel zum Verständnis der formalen Anlage liegt in dem ausgeprägten Eröffnungsrezitativ des Solisten, das in unterschiedlichen Gestalten wiederkehrt. Bei seinem ersten Erscheinen leitet es einen dreiteiligen Satz mit einem melancholischen, sich endlos windenden Thema ein, das von den Bratschen zu den Celli und zum Solisten weitergereicht wird; dieser Teil des Konzerts war das Erste, was der Komponist skizziert hat – das Thema fiel Elgar ein, als er sich 1918 von einer Tonsillektomie erholte. Das Rezitativ kehrt wieder, diesmal pizzicato gespielt, und mündet in ein wechselhaftes *moto perpetuo*, das den Solisten keinen Augenblick zur Ruhe kommen lässt und dem Komponisten reichlich Gelegenheit bietet, Proben seines sarkastischen Humors zu geben. Der Gegensatz könnte größer nicht sein zu dem kurzen Adagio in der entlegenen Tonart B-Dur, einer ausdrucksvollen, scheinbar unendlichen Melodie im Tonfall der versonnensten Träumereien Schumanns. Das umfangreiche Finale, mit Abstand der längste Satz, formt das Rezitativ in ein MelodietHEMA mit der Bezeichnung *nobilmente* und dann (nach der Kadenz) *risoluto* um. Diese Entschlossenheit hat stellenweise etwas von der Großspurigkeit eines (seines) Falstaff und bietet durchaus auch

Raum für Witziges; aber in dem Maße, wie zuvor verborgene Gefühle an die Oberfläche drängen, verlangsamt sich die Bewegung allmählich, und der Satz gipfelt in einer herzerreißenden Reminiszenz an den langsamen Satz. Dann kehrt das Eröffnungsrezitativ ein letztes Mal wieder und treibt das Werk einem Schluss entgegen, der ebenso unbeugsam stoisch ist wie die düstere Coda der Vierten Sinfonie von Brahms in derselben Tonart e-Moll.

Elgar hat sein Konzert Felix Salmond (1888-1952) zugedacht, dem jungen Cellisten des British String Quartet, das ein Jahr zuvor schon die Uraufführung seines Streichquartetts und seines Klavierquintetts gespielt hatte. Es wurde am 27. Oktober 1919 in der Queen's Hall uraufgeführt mit Elgar am Pult des London Symphony Orchestra. Trotz einer wegen nicht ausreichender Probenzeit glanzlosen ersten Aufführung hat es sich seither neben dem Cellokonzert Dvořáks als das vielleicht schönste Werk im Cellokonzert-Repertoire durchgesetzt und als das einzige Werk Elgars, das auch außerhalb der englischsprachigen Welt regelmäßig aufgeführt wird.

Die beiden hier eingespielten Stücke von **Dvořák** sind ebenfalls für einen ganz bestimmten Interpreten komponiert worden, für Hanuš Wihan (1855-1920), dem auch die Sonate op.6 (1883) von Richard Strauss gewidmet war. Sie verdanken ihre Entstehung einer Konzertreise, die Dvořák 1891 vor seiner Abreise nach Amerika mit Wihan und dem Geiger Ferdinand Lachner unternahm und auf der sie Trios spielten. Im Bestreben, das Programm mit Duo-Repertoire abzurunden, komponierte Dvořák das Rondo in g-Moll für Violoncello und Klavier und bearbeitete das fünfte der sechs Charakterstücke seines Zyklus *Ze šumavy* (Aus dem Böhmerwalde) op.68 (1883) für Klavier zu vier Händen für die gleiche Besetzung. Die Stücke waren derart erfolgreich, dass er sie im Herbst 1893 orchestrierte; die hier eingespielten Fassungen sind also zeitgleich mit der Sinfonie „Aus der Neuen Welt“ und dem „Amerikanischen Quartett“ entstanden. Wie das Konzert von Elgar sind auch diese reizenden Miniaturen höchst einfallsreich in der Kunst, Instrumentengruppierungen zu finden, die es dem Solocello gestatten, sich glanzvoll in Szene zu setzen. Die feinsinnige Besetzung von *Waldesruhe*⁶ – aus der jede Spur einer pianistischen Schreibweise getilgt ist – umfasst sordinierte Streicher, anfangs mit geteilten Bratschen, eine Soloflöte (die am Ende des Hauptsatzes eine schöne vogelstimmenartige Kadenz hat), zweifache Klarinetten und Fagotte und ein einzelnes Horn. Das Cello ist meist auf das mittlere bis hohe Klangregister begrenzt, nur am Schluss kommt es zu einem eindrucksvollen Abwärtssprung vom hohen *as ff* zum tiefsten *Des* (in der ganzen Partitur erscheint der Ton nur dieses eine Mal) mit der Anweisung *pp* und *diminuendo* bis zum Verstummen.

⁵ Von Jean-Guihen Queyras und Jiří Bělohlávek bereits eingespielt (HMC 901867).

⁶ Den Titel *Waldesruhe* hat der deutsche Verleger Simrock für die Cellobearbeitung eingeführt, der tschechische Originaltitel des Satzes für Klavier vierhändig ist *Klid*, und das bedeutet „ruhig“ oder „Stille“.

Das Rondo verlangt doppelte Oboen und Fagotte, keinerlei Blech, aber zwei Pauken, die prägnant die Abschnitte mit dem Rondothema unterstreichen. Der Solist hat einiges an beanspruchendem Passagenwerk zu spielen, vor allem in der schnelleren Episode in G-Dur.

Kurz nachdem Dvořák diese beiden Stücke orchestriert hatte, nahm er sein Konzert in Angriff. Es wäre wiederum Wihan gewidmet gewesen, hätte der nicht versucht, dem Komponisten als Schlussteil des ersten Satzes eine ungeeignete Kadenz aufzudrängen. Ähnliches war ein paar Jahre zuvor Tschaikowsky passiert, aber in diesem Fall hatte die Sache dauerhafte Folgen für die Rezeptionsgeschichte des Werkes. Wir wissen, dass er seine **Variationen über ein Rokokothema** im Dezember 1876 schrieb und sie vermutlich Anfang 1877 vollendete (das Werk ist entstehungsgeschichtlich zwischen *Francesca da Rimini* und der Vierten Sinfonie einzuordnen). Er zeigte das Autograph dann seinem Kollegen am Moskauer Konservatorium, dem deutschen Cellisten Wilhelm Fitzenhagen (1848-90), der sogleich umfangreiche Korrekturen am Solopart vornahm und diesen erweiterte, bevor Tschaikowsky das Werk instrumentierte, und der später auch die russischen und westeuropäischen Erstaufführungen spielte (Moskauer Konservatorium unter der Leitung von Nikolai Rubinstein am 18. November 1877, Wiesbaden am 8. Juni 1879). Noch deutlicher trugen aber die Ausgaben als Klavierauszug (1878) und mit Orchester (1889) den Stempel Fitzenhagens, denn er hatte sich berufen gefühlt, das Werk zu überarbeiten, wobei er zwei der Variationen in eine andere Reihenfolge brachte (III und VI in seiner Fassung), die Solokadenz auf einen späteren Zeitpunkt in dem Werk verschob (nach der Variation V) und Tschaikowskys achte Variation ganz wegfallen ließ. Das geschah, während der Komponist in Italien war, wo er nach seiner unglückseligen Eheschließung von 1877 Zuflucht gesucht hatte, und der hielt es offenbar erst sehr viel später für angebracht, dagegen Einspruch zu erheben, wobei er die Reihenfolge der Druckausgaben gelten ließ und auch die Widmung an Fitzenhagen beibehielt. Die Folge war, dass das Werk meist in dieser Form aufgeführt wurde; allerdings hat man in jüngerer Zeit auch die Originalkomposition Tschaikowskys gelegentlich wiederaufleben lassen.

Die Änderungen Fitzenhagens sind von großer Wirkung, das ist nicht zu leugnen (er berichtete von dem „donnernden Applaus“, den er in Wiesbaden erhielt), und sie formen das Werk eher in Richtung eines Konzerts um als im Sinne der typischen Suite des 18. Jahrhunderts, die Tschaikowsky, getreu seiner Konzeption eines Werks im Geiste des „Rokoko“, ursprünglich beabsichtigt hatte. Das Werk ist für eine Besetzung vom Umfang eines Orchesters des 18. Jahrhunderts geschrieben (keine Trompeten und kein Schlagzeug), die Streicher haben begleitende Funktion, und das Cello dialogisiert meist mit den Holzblasinstrumenten. Aber es ist kein Pasticcio: die harmonischen Gestaltungsmittel und sogar das Thema selbst sind ganz und gar Tschaikowskys eigene Erfindung. Der Solopart stellt höchste Anforderungen an den Cellisten mit langen unbegleiteten Passagen in den extremen Lagen, und man bekommt eine Vorstellung von Fitzenhagens überragender Virtuosität. Die sieben Variationen sind durch einen wiederkehrenden, jedes Mal leicht abgewandelten Refrain der Holzbläser miteinander verbunden; am umfangreichsten und musikalisch interessantesten sind die Variationen drei und sechs, beide in langsamerem Tempo und in Tonarten, die von der Grundtonart A-Dur abweichen (C-Dur und d-Moll). Die Letztere ist ein Moment melancholischer Besinnung in schöner Holzbläserbesetzung vor dem mitreißenden Schluss des höllisch schnellen Allegro Vivo.

CHARLES JOHNSTON
Übersetzung Heidi Fritz

Spiegelbilder

Stilübung das eine, elegischer Gesang das andere. Es hat den Anschein, als sei der Gegensatz zwischen den Rokoko-Variationen von Tschaikowsky und dem Konzert von Elgar nahezu unüberwindlich. Was spricht dafür, sie dennoch zusammen einzuspielen?

Jean-Guihen Queyras: Diese beiden Meisterwerke, im Abstand von vierzig Jahren um die Wende des letzten Jahrhunderts komponiert, haben gerade in ihrer Gegensätzlichkeit die faszinierende Eigenschaft, Spiegelbilder zu sein. Wie man es in den bedeutenden Werken der Romantik häufig beobachten kann, bedienen sich Elgar und Tschaikowsky der Kontraste als Gestaltungsmittel, um ihre Absichten zu verdeutlichen. Wie eine Art virtueller Kontrapunkt verweist die „A-Seite“ des einen auf die „B-Seite“ des anderen. So wird die tiefe Wehmut des Konzerts von Sir Edward erst in den unbekümmerten Themen so richtig sichtbar, die im Laufe des zweiten Satzes und einem Gutteil des Finales zunehmend das musikalische Geschehen bestimmen.

Auch die Rokoko-Variationen, die sehr viel mehr sind als bloße unterhaltende Stilübungen, lassen in den langsamen Variationen tiefe Melancholie erkennen, während die göttlichen Harmonien Tschaikowskys, der darin der ganz große Meister war, echte und innige Zärtlichkeit zum Ausdruck bringen.

Welche Rolle spielt Dvořák zwischen diesen beiden Protagonisten?

J.G.Q.: Er hat eine ausgleichende Funktion, und er entzückt mit seinem unvergleichlichen Talent für die kleine Form und seinem stets maßvoll artikulierten Weltschmerz. Jede Modulation ist ein Wunder an Innigkeit und Poesie.

Es gibt zwei Fassungen der Rokoko-Variationen. Warum wurde hier die stark veränderte Fassung Fitzenhagens eingespielt, wo doch gerade die Originalfassung wieder mehr ins Blickfeld rückt?

J.G.Q.: Ein wirkliches Dilemma! Die seltsame Form der Originalfassung macht den Eindruck eines unfertigen Entwurfs, und mir will nicht in den Kopf, dass Tschaikowsky das Werk in diesem Zustand belassen wollte. Er hat Fitzenhagen zwar wegen seiner nicht autorisierten Überarbeitung gescholten, aber das betraf wohl mehr die Tatsache, dass er sie veröffentlicht hatte, ohne ihn zu fragen.

In der Folge ließ er es stillschweigend zu, dass diese überarbeitete Fassung ein fester Bestandteil des Repertoires wurde, und er hielt es nicht für erforderlich, sich seine eigene Fassung noch einmal vorzunehmen, um sie fertigzustellen. Abgesehen von den Vernunftgründen, die man dagegen vorbringen kann, halte ich vor allem die Form der Fassung Fitzenhagens für sehr gelungen.

Nach dem Cellokonzert von Dvořák ist dies Ihre zweite Einspielung in Zusammenarbeit mit Jiří Bělohlávek...

J.G.Q.: Der Maestro ist für mich eine wichtige Quelle der Inspiration. Ich erlebe ihn als äußerst feinfühlig, aufgeschlossen und nachdenklich, Eigenschaften, die mich in einem anderen Repertoire an Pierre Boulez erinnern.

Außerdem war er in seiner Jugend ein hervorragender Cellist und kennt deshalb unser Repertoire in jeder Hinsicht in- und auswendig. Er konnte mir deshalb in den Aufnahmesitzungen wertvolle Ratschläge geben.

Übersetzung Heidi Fritz



Longtemps soliste de l'Ensemble Intercontemporain, Jean-Guihen Queyras est profondément influencé par son travail avec Pierre Boulez. Sa discographie, marquée par l'éclectisme, comprend aussi bien des œuvres de Bach que de Dvořák ou de compositeurs du XX^e siècle.

Fondamentalement ouvert à la musique contemporaine, Jean-Guihen Queyras a créé les concertos d'Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani et Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). Ses récitals solos au Triphony Hall à Tokyo ou au Théâtre du Châtelet à Paris offrent une résonnance contemporaine au répertoire plus ancien. Ainsi, il a associé les *Suites* de Bach (enregistrées en 2007) aux *Echos* commandés à Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki et Harvey, projet qui connut le succès au Konzerthaus de Berlin, à la Musikhalle de Hambourg et à la Cité de la Musique.

Invité par les orchestres du monde entier (Philharmonia de Londres, Orchestre de Paris, Tokyo SO, Radio-Sinfoniorchester de Saarbrücken, orchestres de la SWR, BBC National Orchestra of Wales, Prague Philharmonia, Tonhalle de Zurich, The Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra...), Jean-Guihen Queyras a joué sous la direction de Heinz Holliger, Frans Brüggen, Jiří Bělohlávek, Leonard Slatkin, Oliver Knussen, Bruno Weil, András Ligeti ou encore David Stern.

Passionné de musique de chambre, il a pour partenaires Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Alexander Melnikov et Alexandre Tharaud, et fondait en 2004 le quatuor à cordes Arcanto avec Tabea Zimmermann, Antje Weithaas et Daniel Sepec.

2008 a été une année particulièrement importante dans la carrière de Jean-Guihen Queyras : en mars, il était distingué par les Victoires de la Musique Classique dans la catégorie "soliste instrumental de l'année" et en novembre il était élu "Artiste de l'année" par les lecteurs de la revue *Diapason*.

Jean-Guihen Queyras est professeur à la Musikhochschule de Fribourg (Brisgau) et co-directeur artistique des Rencontres Musicales de Haute-Provence (Forcalquier).

Jean-Guihen Queyras joue un violoncelle de Gioffredo Cappa de 1696 prêté par *Mécénat Musical Société Générale*.

Long a soloist with the Ensemble Intercontemporain, Jean-Guihen Queyras

was profoundly influenced by working with Pierre Boulez. His discography, distinguished by a musical eclecticism, includes works by Bach as well as Dvořák and twentieth-century composers.

Extremely receptive to contemporary music, Jean-Guihen Queyras has premiered concertos by Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani and Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). His solo recitals at the Triphony Hall in Tokyo and the Théâtre du Châtelet in Paris gave a contemporary resonance to earlier repertoire. In the same spirit, he associated the Bach cello suites with *Echoes* commissioned from Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki and Harvey, a project which enjoyed success at the Berlin Konzerthaus, the Musikhalle in Hambourg and the Cité de la Musique in Paris.

Jean-Guihen Queyras appears as a guest soloist with orchestras all over the world (London Philharmonia, Orchestre de Paris, Tokyo SO, Radio-Sinfoniorchester Saarbrücken, the SWR orchestras, BBC National Orchestra of Wales, Prague Philharmonia, Zürich Tonhalle Orchestra, The Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra...) and has played under Heinz Holliger, Frans Brüggen, Jiří Bělohlávek, Leonard Slatkin, Oliver Knussen, Bruno Weil, András Ligeti and David Stern, among others.

An enthusiastic chamber musician, he performs alongside Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Alexander Melnikov and Alexandre Tharaud, and founded the Arcanto Quartet with Tabea Zimmermann, Antje Weithaas and Daniel Sepec in 2004.

2008 was a particularly important year in the career of Jean-Guihen Queyras: in March he was named 'Instrumental Soloist of the Year' at the Victoires de la Musique Classique, while in November he was voted 'Artist of the Year' by the readers of *Diapason* magazine.

Jean-Guihen Queyras is a professor at the Musikhochschule in Freiburg and joint artistic director of the Rencontres Musicales de Haute-Provence (Forcalquier).

Jean-Guihen Queyras plays a cello by Gioffredo Cappa dating from 1696, lent by *Mécénat Musical Société Générale*.

Das Repertoire von Jean-Guihen Queyras, beeinflusst durch seine langjährige Zusammenarbeit mit Pierre Boulez als Solist des Ensemble Intercontemporain, zeichnet sich durch seinen eklektizistischen Charakter aus: Seine Diskographie reicht von Bach bis zu Dvořák und Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Getrieben von seiner musikalischen Neugier und Experimentierfreude spielte er die Uraufführungen der Cello-Konzerte von Ivan Fedele, Gilbert Amy, Bruno Mantovani und Philippe Schoeller (*Wind's Eyes*). Hoch gelobt auch seine Solovorträge in der Triphony Hall in Tokio und im Pariser Théâtre du Châtelet, bei denen er alte und neue Musik in ein dialogisches Verhältnis setzte. So verband er etwa in seinem Projekt "Six suites – six échos", mit dem er am Konzerthaus Berlin, in der Hamburger Musikhalle und der Pariser Cité de la Musique große Erfolge feierte, Bachs Solosuiten für Violoncello mit zeitgenössischen *Echos*, die er zuvor bei Kurtág, Amy, Fedele, Nodaira, Mochizuki und Harvey in Auftrag gegeben hatte.

Jean-Guihen Queyras ist bei zahlreichen international renommierten Orchestern zu Gast (London Philharmonia, Orchestre de Paris, Tokyo SO, Radio-Symphonieorchester Saarbrücken, die SWR Orchester, BBC National Orchestra of Wales, Prager Philharmonia, Tonhalle Zürich, The Hallé, Symphonieorchester Birmingham...) und spielte unter Heinz Holliger, Frans Brüggen, Jiří Bělohlávek, Leonard Slatkin, Oliver Knussen, Bruno Weil, András Ligeti und David Stern.

Als begeisterter Kammermusiker tritt er regelmäßig mit Emmanuel Pahud, Isabelle Faust, Alexander Melnikov und Alexandre Tharaud auf, und gründete 2004 zusammen mit Tabea Zimmermann, Antje Weithaas und Daniel Sepec das Arcanto-Streichquartett.

2008 war ein ereignisreiches Jahr für Jean-Guihen Queyras: Im März wurde er bei den Victoires de la Musique Classique "Instrumentalsolist des Jahres" ernannt, und im November von den Lesern der Zeitschrift *Diapason* zum Künstler des Jahres gewählt.

Jean-Guihen Queyras unterrichtet an der Freiburger Musikhochschule und ist künstlerischer Codirektor der Rencontres Musicales de Haute-Provence (Forcalquier).

Jean-Guihen Queyras spielt auf einem Cello von Gioffredo Cappa aus dem Jahre 1696, das ihm vom *Mécénat Musical Société Générale* zur Verfügung gestellt wurde.



Jiří Bělohlávek doit sa grande expérience à ses collaborations avec l'Orchestre Philharmonique d'État de Brno, l'Orchestre Symphonique de Prague (où il était chef principal), le Théâtre National de Prague (chef invité permanent), la Philharmonie Tchèque. De 1994 à 2006, il dirige The Prague Philharmonia, dont il est le fondateur. De 2006 à 2012, il a dirigé le BBC Symphony Orchestra et vient de reprendre la direction de la Philharmonie Tchèque.

Dès 1979, Jiří Bělohlávek s'est consacré à l'opéra. La production de *Jenůfa* de Janáček au Festival de Glyndebourne en juin 2000 (mise en scène Nikolaus Lehnhoff) a été distinguée par le "Barclay Theatre Award" à Londres. Son interprétation de *Tristan et Isolde* de Wagner à Glyndebourne (2003) était qualifiée outre-Manche de "Production de l'année" ; un an plus tard, il dirigeait *Katja Kabanova* de Janáček au Metropolitan Opera de New York. Il a reçu en 2008 un "Gramophone Award" pour les *Voyages de M. Brouček* de Janáček. L'Opéra de Paris l'invite régulièrement à diriger de nouvelles productions, comme *La Fiancée vendue* de Smetana en 2009.

Chef invité des philharmonies de New York, de Munich, de Berlin et du Japon, des orchestres symphoniques de Boston, Vienne et Londres, du NHK Symphony à Tokyo, du Gewandhaus à Leipzig et de la Staatskapelle de Dresde, il participe également aux principaux festivals d'opéra européens.

En 2012, la Reine Elisabeth l'a élevé au rang honorifique de Commander of the British Empire.

Jiří Bělohlávek owes his experience to long collaborations with the Brno State Philharmonic Orchestra, the Prague Symphony Orchestra, the National Theatre in Prague (resident guest conductor), and the Czech Philharmonic Orchestra. From 1994 to 2006 he conducted The Prague Philharmonia, which he founded. From 2006 to 2012 he was principal conductor of the BBC Symphony Orchestra. He has recently been reappointed music director of the Czech Philharmonic.

Jiří Bělohlávek started his operatic career in 1979. The Glyndebourne Festival production of Janáček's *Jenůfa* in June 2000 (directed by Nikolaus Lehnhoff) won the Barclay Theatre Award in London. In 2003 he conducted Wagner's *Tristan und Isolde* at Glyndebourne, a production voted 'Best of the Year' in the UK. In 2004 he conducted Janáček's *Kát'a Kabanová* at the Metropolitan Opera in New York. In September 2008, he was awarded a Gramophone Award for Janáček's *The Excursions of Mr Brouček* with the BBC Symphony Orchestra. The Opéra de Paris regularly invites him to conduct new productions such as Smetana's *Bartered Bride* in 2009.

Jiří Bělohlávek is a frequent guest conductor with the world's symphony orchestras, among them the New York, Munich, Berlin, and Japan Philharmonic Orchestras, the Boston, Vienna, and London Symphony Orchestras, the NHK Symphony Orchestra in Tokyo, the Leipzig Gewandhaus and the Dresden Staatskapelle. He regularly appears at the most renowned European opera festivals.

In 2012 Queen Elizabeth appointed him honorary Commander of the British Empire.

Jiří Bělohlávek kann auf eine lange Erfahrung insbesondere mit dem Brno State Philharmonic Orchestra, dem Prague Symphony Orchestra, dem Nationaltheater Prag (ständiger Gastdirigent), dem Czech Philharmonic Orchestra zurückblicken. 1994 hat Jiří Bělohlávek das Orchester The Prague Philharmonia gegründet, das er bis 2006 dirigierte. Von 2006 bis 2012 war er Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra und danach erneut wieder Chefdirigent der Tschechischen Philharmonie.

Seit 1979 ist er auch als Operndirigent tätig. Die Produktion *Jenůfa* von Janáček beim Glyndebourne Festival im Juni 2000 (mit Nikolaus Lehnhoff) ist in London mit dem „Barclay Theatre Award“ ausgezeichnet worden. Im Jahr 2003 hat er in Glyndebourne *Tristan und Isolde* von Wagner dirigiert („The Best of the Year“). Im Jahr 2004 dirigierte er *Katja Kabanova* von Janáček an der Metropolitan Opera in New York. Für seine Aufnahme von Janáčeks Oper *Die verkaufte Braut* mit dem BBC Symphony Orchestra bekam er 2008 den „Gramophone Award“. Die Pariser Oper lädt ihn regelmäßig ein, neue Produktionen zu dirigieren.

Jiří Bělohlávek hat als Dirigent mit namhaften Orchestern wie den Philharmonischen Orchestern New York, München, Berlin und Japans gearbeitet, und er hat die Sinfonieorchester von Boston, Wien und London, das NHK Symphony Orchestra Tokio, das Gewandhausorchester Leipzig und die Staatskapelle Dresden dirigiert. Er war Gast zahlreicher Euro-päischer Opernfestivals. 2012 hat ihn Königin Elisabeth in den ehrenvollen Rang eines Commander of the British Empire erhoben.



L'Orchestre symphonique de la BBC joue un rôle fondamental dans la vie musicale britannique depuis sa création en 1930. Pilier des BBC Proms, il y assure une douzaine de concerts chaque année, dont le concert inaugural et le concert final.

Ardent défenseur du répertoire du xx^e siècle et de la musique contemporaine, l'OS BBC a récemment commandé et créé des œuvres de Jiří Kadeřábek, Jonathan Harvey, György Kurtág, Alexander Goehr, Einojuhani Rautavaara et Kalevi Aho. La saison de concerts de l'orchestre au Barbican, dont il est "orchestre associé", comprend trois manifestations appelées "immersion totale" consacrées à l'œuvre d'un compositeur récent ou encore vivant.

Chef principal pendant six ans, Jiří Bělohlávek est nommé "chef honoraire" en septembre 2012. L'OS BBC collabore étroitement avec Sir Andrew Davis, chef honoraire, et Oliver Knussen, artiste associé. Sakari Oramo prendra le poste de chef principal en 2013, dirigeant tout d'abord aux BBC Proms 2013, puis lors de la saison 2013-14 du Barbican.

L'OS BBC réalise ses nombreux enregistrements dans ses locaux de Maida Vale, et certaines séances sont ouvertes au public. Il se produit également dans le monde entier et participe chaque année à un vaste programme de projets pédagogiques novateurs.

Tous les concerts sont diffusés sur les ondes de BBC Radio 3 et certains sont télévisés, assurant à l'Orchestre symphonique de la BBC une présence inégalée dans le paysage orchestral britannique.

The BBC Symphony Orchestra has played a central role at the heart of British musical life since its inception in 1930. It provides the backbone of the BBC Proms with around a dozen concerts each year, including the First and Last Nights.

The BBC SO has a strong commitment to twentieth-century and contemporary music, with recent performances including commissions and premieres from Jiří Kadeřábek, Jonathan Harvey, György Kurtág, Alexander Goehr, Einojuhani Rautavaara and Kalevi Aho. As Associate Orchestra of the Barbican, the BBC SO performs an annual season of concerts there, including three Total Immersion events celebrating the music of a recent or living composer.

Jiří Bělohlávek became Conductor Laureate in September 2012 after six years as the BBC SO's Chief Conductor and the BBC SO works closely with Sir Andrew Davis, Conductor Laureate, and Artist in Association Oliver Knussen. Sakari Oramo takes up the post of Chief Conductor in 2013. His first performance as Chief Conductor will be at the 2013 BBC Proms, followed by concerts in the 2013-14 Barbican season.

The BBC SO makes numerous recordings at its Maida Vale home, some of which are free for the public to attend and it also performs throughout the world as well as undertaking an ambitious and innovative programme of learning projects each year.

All concerts are broadcast on BBC Radio 3 and a number are televised, giving the BBC Symphony Orchestra the highest broadcast profile of any UK orchestra.

Das BBC Symphony Orchestra spielt seit seiner Gründung im Jahr 1930 eine zentrale Rolle im Musikleben Großbritanniens und ist mit mindestens einem Dutzend Konzerten einschließlich des Eröffnungs- und des Abschlusskonzerts das Rückgrat der BBC Proms.

Das Orchester widmet sich von jeher mit besonderem Engagement der Musik des 20. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Musik; es hat mehr als tausend Werke zur Uraufführung gebracht, u.a. Werke von Bartók, Britten, Hindemith, Holst, Strawinsky und Schostakowitsch. In jüngerer Zeit war es mit Welterstaufführungen von Werken zu hören, die die BBC bei führenden Komponisten wie Elliott Carter, Vic Hoyland, Matthias Pintscher und Judith Weir in Auftrag gegeben hatte.

Als Partnerorchester des Barbican Centre veranstaltet das BBC SO eine jährliche Konzertreihe, in der insbesondere die *Total Immersion Days* zu nennen sind, Tage, die ganz der Musik eines zeitgenössischen Komponisten gewidmet sind. Jiří Bělohlávek war von 2006-2012 Chefdirigent des Orchesters, in enger Zusammenarbeit ist es aber auch mit David Robertson, seinem ersten Gastdirigenten, verbunden, mit seinem Ehrendirigenten Sir Andrew Davis und seit Juli 2009 mit Oliver Knussen als Artist in Association. Bei den Londoner Proms 2013 wird das Orchester erstmals unter der Leitung seines neuen Chefdirigenten Sakari Oramo spielen. Das Orchester bietet auch regelmäßig in jeder Saison ein anspruchsvolles und innovatives Programm musikpädagogischer Projekte an.

Alle Konzerte werden auf BBC Radio 3 gesendet, einige werden im Fernsehen übertragen, was dazu führt, dass das BBC Symphony Orchestra von allen Orchestern des Vereinigten Königreichs die höchste Medienpräsenz hat.

www.bbc.co.uk/symphonyorchestra



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles

Produced in association with BBC Radio 3 and the BBC Symphony Orchestra

© & © BBC / harmonia mundi s.a. 2013

The copyright in the recording is jointly owned by the BBC and harmonia mundi s.a.
The BBC, BBC Radio 3, the BBC Symphony Orchestra and BBC Singers word marks and logos are trademarks of the British Broadcasting Corporation and used under licence.



© BBC 2012

Recorded May 2012, London, BBC Maida Vale Studios

Producer: Martin Sauer

Recording Engineer: René Möller

Editing: Justus Beyer & Alexander Feucht, Teldex Studio Berlin

All texts and translations © harmonia mundi

Photos: Marco Borggreve (Jean-Guihen Queyras), Alvaro Yañez (Jiří Bělohlávek)

Design Atelier harmonia mundi

www.harmoniamundi.com

HMC 902148