



children's CELLO



STEVEN ISSERLIS

STEPHEN HOUGH

CHILDREN'S CELLO

First Steps

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | LUDWIG LEBELL: BERCEUSE ORIENTALE | 1'47 |
| 2 | SHEILA NELSON: MAD AS A HATTER | 0'33 |
| 3 | ALFRED EARNSHAW: TARANTELLA | 1'22 |
| | JOACHIM STUTCHEWSKY: TWO PIECES FROM 'SIX ISRAELI MELODIES' | |
| 4 | Kinnereth (tune by Haninah Karchevsky, arr. Stutchewsky) | 2'22 |
| 5 | Wanderer's Song (Oriental Melody, arr. Stutchewsky) | 2'36 |

Intermediate

- | | | |
|----|--|------|
| 6 | ADAM CARSE: A MERRY DANCE | 1'47 |
| | FRANCIS PURCELL WARREN | |
| 7 | A Sunday Evening in Autumn | 2'22 |
| 8 | Cradle Song | 1'09 |
| 9 | JOHN GRAVES: THE SWANS GLIDE ON THE BISHOP'S PALACE MOAT | 1'51 |
| 10 | WILLIAM HENRY SQUIRE: DANSE RUSTIQUE | 2'41 |

11	LUIGI BOCCHERINI (arr. Goltermann): MINUET	3'43
12	GAVIN BRYARS: WITH MIRIAM BY THE RIVER	3'30
13	ARNOLD TROWELL: GAVOTTE from 12 Easy Pieces	1'48
14	JEAN SIBELIUS: LULU WALTZ	0'48
15	GEORGE DYSON: MELODY	2'38
16	FRANK BRIDGE: SPRING SONG	2'24
17	AMY BEACH: BERCEUSE	3'06
18	GABRIEL PROSPER MARIE: LA CINQUANTAINE	3'30
19	GEORG GOLTERMANN: LA FOI	3'33

The Young Cellist

20	FRANCIS POULENC (arr. Maurice Gendron): SERENADE	1'55
21	JOSEPH TUBY: SERENADE	2'31
22	GABRIEL FAURÉ: BERCEUSE	3'47
23	DAVID POPPER: GAVOTTE, Op. 23	4'39

- | | | |
|----|--|------|
| 24 | FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: SONG WITHOUT WORDS, Op. 109 | 4'39 |
| 25 | GASPAR CASSADÓ: REQUIEBROS | 4'52 |

Gabriel's Corner

- | | | |
|----|--|------|
| 26 | HOWARD BLAKE: ARCHANGEL'S LULLABY | 1'31 |
| 27 | OLLI MUSTONEN: FROGS DANCING ON WATER-LILIES | 3'07 |

STEPHEN HOUGH

- | | | |
|----|---------------|------|
| 28 | Angelic Song | 2'12 |
| 29 | Angelic Dance | 1'29 |

- | | | |
|----|------------------------------------|------|
| 30 | STEVEN ISSERLIS: THE HAUNTED HOUSE | 4'03 |
| | SIMON CALLOW <i>narrator</i> | |

TT: 81'15

STEVEN ISSERLIS *cello*

STEPHEN HOUGH *piano*

Music publishers: see page 34

The idea for this CD came about gradually. When we're both in London, Stephen (whom I call PH, while he calls me V – if that's puzzling, look at the way we spell our first names) is a frequent visitor for dinner at our house. Due to the pressures of homework, the only time my son Gabriel can practise his cello during the week is after dinner; so he often serenades us as we sit wondering why we have just eaten so much. There are even times when, lucky boy, he is able to engage PH as a distinguished (if occasionally rather alcohol-inspired!) accompanist for his practice. In this way, PH and I have listened together to several charming little cello pieces that neither of us had come across in our youths. (PH studied the cello until the age of 14; I can report that on the rare occasions on which he picks it up these days, he plays with the fastest vibrato known to man – impressively intense, if somewhat alarming.) Eventually, we decided that we wanted to play some of the pieces ourselves, for our own sakes as much as for those of the children we were hoping to inspire – and thus this album was born. The programme took some time to take shape, because there were so many pieces to be tried out before being accepted or rejected. However, that provided an admirable excuse for many more feasts, preceded by sight-reading sessions (usually accompanied by much hilarity as PH and I ploughed our way through countless gems and non-gems) and usually followed by a video – a very pleasant way to spend an evening!

Our plan was to present pieces suitable for all stages through which beginning cellists pass before emerging as mini-virtuosos – or not, as the case might be. The selection on which we eventually decided is a mixture of famous cello classics and more or less unknown pieces that somehow caught our fancy. Definitely belonging to the latter category is Ludwig Lebell's *Berceuse Orientale*, for which the cellist plays on open strings only. (PH was strongly in favour of recording this one, kindly pointing out that it would probably be the only piece I would ever perform in tune from first note to last.) Lebell was a cellist, editor and author of a book about the cello; he was also the dedicatee of Dohnányi's cello sonata, and played chamber music with Kreisler. Incidentally, this *Berceuse* – one of a set of pieces for beginners – treats the pianist almost as gently as the cellist: the piano part, like the cello part, can be played with one hand.

At a recent recital at the Wigmore Hall in London, therefore, we were able to perform the *Berceuse* as an encore, drinking glasses of red wine as we played – an interesting experience! **Sheila Nelson** is a violin-teacher whose methods have influenced pedagogues around the world; *Mad as a Hatter* shows her marvellous way of combining learning with fun. **Alfred Earnshaw** was a cellist who wrote several educational bonbons for his instrument. His *Tarantella* is the first piece I remember performing in a concert – I must have been about seven at the time. The performance was wildly acclaimed (by my grandmother, anyway; I managed to block out the fact that everyone else looked rather bored – a technique I have perfected over the years). **Joachim Stutchewsky** was a cellist who was born in the Ukraine, lived for a long time in Vienna (where he knew my grandfather, incidentally), and in 1938 emigrated to Israel, where he became known mostly as a composer, whose works were strongly influenced by Jewish musical folklore. At the age of 13, I was taken to play for him in Switzerland. The piece I chose was Bruch's *Kol Nidrei*. Stutchewsky was shocked that I had been taught a version of *Kol Nidrei* that he considered inauthentic; on returning to Israel, he wrote his own version, and dedicated it to me – I was, of course, thrilled.

Moving onto a somewhat higher stage of cello-playing, we come to **Adam Carse's** *A Merry Dance*. Adam Carse, as well as being an expert on the history of musical instruments, was one of the most famous composers of student music in general, his pieces bringing much pleasure to aspiring performers on many instruments. The now almost totally forgotten British composer and violist **Francis Purcell Warren** was one of the generation which perished during World War I. His rich, evocative harmonies show the talent that was lost when he was killed in battle at the age of 21. **John Graves** was another English composer whose autumnal colours conjure up a peaceful evening with poetic subtlety; this piece comes from a *Cathedral City Suite* inspired by Wells Cathedral and its surroundings. The famous cellist **W.H. Squire** was the dedicatee of Fauré's *Sicilienne*, Op. 78, and the second cellist (after Beatrice Harrison) to record the Elgar concerto. Most young cellists have been captivated by one or more of his pieces during the course of their studies.

We had originally planned not to include any arrangements; but some proved to be irresistible. The first was the famous **Boccherini Minuet** (originally for string quintet), beloved by fans of the Ealing comedy *The Ladykillers*. It is *such* a masterpiece, albeit a miniature one; besides, it seemed appropriate on an album like this to include something by the man who was probably the greatest cellist-composer of all time. **Gavin Bryars'** *With Miriam by the River* was written in memory of occasions when the composer would accompany his cello-playing mother Miriam in her country home overlooking (as you may have guessed) a river; it comes from a volume entitled *Spectrum*, consisting of short pieces for student cellists by sixteen contemporary composers.

Arnold Trowell's Gavotte was one of my favourites among the pieces which I learned through Gabriel – and not only because I could almost manage to plough through the piano part without making a complete fool of myself. It is a charmer – as Arnold Trowell himself must have been: originally from New Zealand, he crops up in cultural histories of that country because of his romantic liaison with the novelist Katherine Mansfield, herself an accomplished cellist. **Sibelius's Lulu Waltz**, written in 1889 for the composer's cello-playing younger brother Christian, is one of the shortest pieces on this CD; a shaving from the master's workbench, in fact – but what a beautifully-shaped one! **George Dyson** was a formidable figure in British music in his time, director of the Royal College of Music in London between 1938 and 1952, and composer of several popular choral works, notably *The Canterbury Pilgrims*; this lovely *Melody* entranced us from its first bars. Perhaps best-known now for being Britten's beloved teacher, **Frank Bridge** remains arguably the most under-valued British composer of his generation, his later works soaring worlds above those of several of his better-known contemporaries. *Spring Song*, dating from 1912, is a fairly early work; but Bridge's mastery is already apparent.

Amy Beach was a fascinating figure; born in New Hampshire, she was a truly remarkable prodigy, able to sing 40 songs in tune by the time she was one! She went on – despite the prejudices of the time – to become a hugely successful composer and pianist, acclaimed in Europe and the USA, creating a huge catalogue of wonderfully

characterful music. Her *Berceuse*, dating from 1893, was originally written for violin, but – obviously considering that it deserved a better fate – she later arranged it for cello. (Ha.) Another arrangement is *La Cinquantaine* by the French composer Gabriel Prosper Marie, better known as **Gabriel-Marie**. In fact, *La Cinquantaine* has been arranged for almost every instrumental combination under the sun and moon – well, it is a winner. **Georg Goltermann** was a cellist and conductor who composed vast piles of music for his chosen instrument, as well as making many arrangements (including that of the Boccherini *Minuet*). *La Foi* is pure Victoriana; one can laugh at it – or one can take it on its own terms, in which case one can find real beauty in its fervent solemnity.

Ascending to a new cellistic level (although of course the borders between the levels are fairly wobbly) we come to an arrangement by the great cellist Maurice Gendron of the quirkily charming *Serenade* by his friend **Poulenc**. Another *Serenade*, this one by **Joseph Tuby** (pronounced ‘Toobee’, not ‘Tubby!’), is the least-known piece on this album; it is certainly the first recording of any of his music – and the edition of the *Serenade* that is being published now will mark the first appearance of any of his pieces in print. Joseph Tuby was a gentleman who lived for most of his life in Egypt, held a British passport, and was entirely French by culture. Before being expelled during the Suez crisis, he had for many years organised the concert society in Alexandria, promoting concerts by almost all the great artists of the day. My two sisters and I met him in his old age, and used to visit him for memorable, if sometimes slightly terrifying, afternoons of chamber music; his little flat in Kensington was a shrine to the past, full of delightful little ornaments from his past life. In his youth he had studied piano and composition at the Paris Conservatoire, during Fauré’s tenure as director; ‘his influence was everywhere’, Mr Tuby remembered – and one can certainly feel it through every note of this flowing *Serenade*. Appropriate then that the disciple’s offering should be followed here by one of the master’s own most alluring little pieces, originally written for violin but almost immediately seized on by cellists.

No cello album would be really complete without a work by **David Popper**, an adorable figure in the history of the instrument. Born in Prague, he overcame the anti-

Semitism of the day to become a famous virtuoso, admired by Liszt and Brahms among many others; in later life, he was director of the Budapest Conservatoire. (Incidentally, his teachers included Goltermann, and Lebell was one of his students.) For many years, his compositions were the staple diet of all cellists, to the extent that he was rather exasperatedly dubbed 'the inevitable Popper' by George Bernard Shaw. His music may not be profound, but it is warm-hearted, witty and, above all, lovable.

We cellists are grateful that, in addition to writing over 50 *Songs without Words* for piano solo, Mendelssohn thought to write one for the cello. (A pity it wasn't the other way round.) This attractive melody has rightfully claimed its place at the heart of every young cellist's repertoire. Perhaps Cassadó's *Requiebros* should be reserved for only the most daring students; but it seemed appropriate to end the main body of this programme with something holding real challenges for the young cellist (and indeed for the fast-aging one!) The conductor Rafael Frühbeck de Burgos, who often performed Strauss's famous tone-poem with Cassadó in the cellist's later years, has declared that 'Cassadó *was* Don Quixote'. One can certainly feel the spirit of the Don in the old-world gallantry and daring of *Requiebros* – the title of which translates roughly as 'Compliments' or 'Flattering Remarks' (although my Spanish friends assure me that there is more to it than that!).

And so to 'Gabriel's Corner'. As I said in the introduction, Gabriel is a very lucky boy (even though he may not always appreciate the fact). He has always been surrounded by musicians; and in several cases, this has led to works being composed for him. I saw Howard Blake a few months after Gabriel had been born, and (rather rudely) berated him for not having congratulated us on the birth of our son. Howard's apology was this little *Lullaby* (the first performance of which I gave in a version for three cellos with my cellist-friend Raphael Wallfisch and his then 9-year-old son Simon.) In 2000, Faber's invited me to edit a book called *Unbeaten Tracks*, consisting of eight pieces written for young cellists by contemporary composers (along the lines of the *Spectrum* collection mentioned earlier). Shortly afterwards, it so happened that my great friend, the Finnish pianist and composer Olli Mustonen called from Germany,

where I planned to surprise him a few days later at one of his recitals. He was in low spirits; bored and lonely, he was stuck in a hotel with nothing to do for the days before the recital, and was wishing he could just go home. Alarmed, I spilt the beans about my plan; and then proceeded, tentatively, to tell him about *Unbeaten Tracks*, not at all sure that this was the right moment to do so. The result was that when I arrived at the concert hall a couple of days later, I was summoned backstage, where Olli played me this wonderful little piece – a shining example of free time being used productively!

PH's *Angelic Song* was also written during free hours, on a short flight. Both the *Song* and the *Dance* are based on the musical letters of Gabriel's name: G, A, B, R (for ré, or D) E, and L (for la, or A). PH knows Gabriel well enough to know that the 'Angelic' in the titles stretches reality a bit; but we can allow creative artists a touch of poetic licence, I suppose. As for the *Haunted House*: well, I do not claim to be a composer in any shape or form, but when Faber's invited me to complete *Unbeaten Tracks* with a piece of my own, I was tempted. I remembered a melody I had written when I was 11 years old or so; I had always wondered what I should do with it, if anything. Nothing sensible came to mind – so I composed something silly instead. Silly? What am I saying? It is a work of the utmost passion and profundity – and I request our gentle listeners not to forget that.

© *Steven Isserlis* 2006

Steven Isserlis

I can't remember a time without music. I grew up in a household in which my father was a violinist, my mother a pianist, my eldest sister a pianist and later violist, and my middle sister a violinist and occasional pianist, while our dog – not surprisingly – howled. At the age of four (or so) I was taken to a local teacher, Mrs Pringle, for cello lessons. Alas – I would constantly play on the wrong side of the bridge, making a horrible noise that I found endlessly funny. So I was made to give up, and only allowed to try again when I had reached the mature age of six.

Mrs Pringle was a kindly teacher, who called me 'pet' and had a cello with a lion's head on it. She lived on the same street as my school, and on most afternoons I would dawdle to her house after being set free, and have a lesson. But then, at around the age of ten, I met a charismatic lady called Jane Cowan, who changed my life. Thanks to Mrs Pringle and my family, I was already enthusiastic about the cello; Jane transformed that enthusiasm into a vocation. I stayed with her until I was seventeen, studying with her in London while still at school and later at her house in a tiny village in Scotland called Edrom. She was – and probably remains – my greatest musical influence. She had no 'method' as such; but somehow pieces, and composers, came to life as she talked about them. And she made playing the cello feel easy!

Following that, I went to a liberal arts college in Oberlin, Ohio, where I studied with the lovely Richard Kapuscinski – whose eminently practical lessons were a good post-script to Jane's idealistic training – and took college courses. Later, I also worked with the great Hungarian violinist Sándor Végh. We didn't always see eye to eye: on one occasion he threw a glass of beer over my head! But I learnt a lot from his wonderfully natural approach to phrasing – and the accuracy of his throwing/bowing arm...

Despite that unfortunate incident, Steven is now Artistic Director of IMS Prussia Cove, the masterclass seminar in Cornwall founded by Végh, and teaches there every year. He has also written two books for children, published by Faber: *Why Beethoven Threw the Stew* and *Why Handel Wagged his Wig*.

Stephen Hough

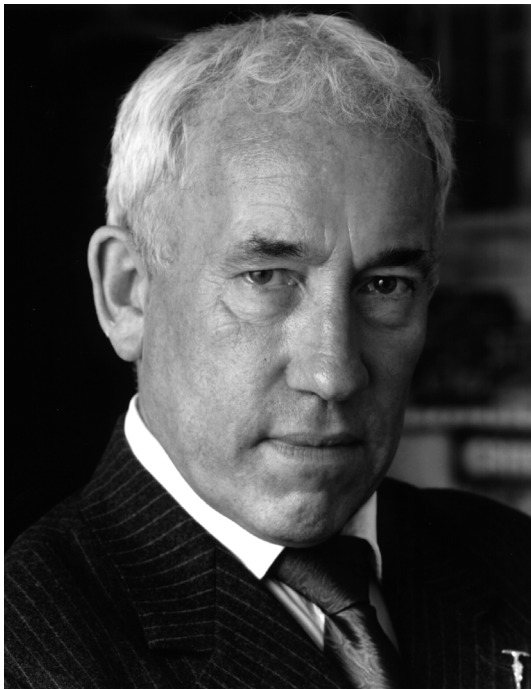
When I was 6 years old I'd never heard a piece of classical music as I'd never been to a 'live' concert, and we had no classical records in the house (this was the days of large, scratchy vinyl plates, not the gleaming CD attached to this case). But when I first saw a large coffin in the corner of my aunt Ethel's room, big and brown with yellow and black teeth, and found that it made wonderful, strange, magical sounds when I pressed down those stained keys, I wanted with all of my heart to own one and to learn how to play it. After much pestering on my part, and after a toy piano was bought by my parents in the hope that it would satisfy me (it didn't: I dismantled it), one day a big, brown coffin arrived at our house in a van from the local antique shop in Stockton Heath, Cheshire. This piano had two candlestick holders on either side of the rosewood front in addition to its dental splendour, and it turned out to be the only toy in my childhood which was of any enduring interest. It was just about the cheapest one too – five pounds!

The Yellow Pages were consulted and under **piano teachers** was found a certain Miss Felicity Riley who began to teach me. She would turn up at our house in a powder-blue Fiat 500, her lips barely smiling in bright orange lipstick, and would always take two aspirins before my lessons. (Better before than after, I suppose!) I made pretty swift progress, and soon was transferred to another teacher. 'Go outside and get some fresh air' my mother would plead, as I scribbled on endless pages of manuscript paper and made the light fixtures shake from endless hours of playing.

And so I went to school... and practised; and then I went to college... and practised; and then I did post-graduate study in America... and practised. Finally, just before my 22nd birthday, I entered a big competition in New York which, to my complete surprise and panic, I won! Suddenly childhood and study were over, and playing that brown coffin, now transformed into a beautiful nine-foot long 'prince' of a Steinway, has become the way I live.

Simon Callow

One of my grandmothers had been a singer and the house was full of sheet music of the Edwardian ballads in which she specialised (*Down in the Forest, Kashmiri Love Lyrics*). She had perfect pitch and banned any of her children – who didn't – from singing. So, though she sang to me, with almost alarming power, my mother never did, and I felt very uncomfortable when asked to sing. I did, however, listen intently to all the 78s, scratched, cracked and many of them with chunks missing, casually piled up in the front room. There was also a piano in that front room, quite a large grand, in veneered walnut. Nobody played the piano and I have no idea why it was there, but I sat for hours on end running my hands up and down the keyboard. Due to the large amount of beer and wine which had been poured over them during wild wartime parties, not many of the hammers actually engaged with the strings, but I was happy. I begged my mother for piano lessons, but she refused, on the grounds that if I had had any real talent it would have declared itself, and time learning to play would be a distraction from my academic studies. So here I am, addicted to music but unable to play a note. It's a bit sad, really.



SIMON CALLOW

Die Idee zu dieser CD reifte langsam. Wenn wir beide in London sind, ist Stephen (den ich PH nenne, während er mich V nennt – wen das wundert, der achte auf die Schreibweise unserer Vornamen) oft bei uns zum Essen. Wegen seiner Hausaufgaben kann mein Sohn Gabriel mit dem Cello-Üben wochentags erst nach dem Abendessen beginnen, so daß er uns oft Ständchen darbringt, während wir uns überlegen, warum wir so viel gegessen haben. Manchmal gar kann der Glückskerl PH als hervorragenden (wenngleich mitunter vom Alkohol angeregten!) Begleiter für sich gewinnen. Auf diese Weise haben PH und ich gemeinsam einige bezaubernde kleine Cellostücke gehört, denen keiner von uns in seiner Jugend begegnet ist. (PH lernte Cello, bis er 14 Jahre alt war; ich verbürge mich dafür, daß er es in den seltenen Fällen, wenn er es heutzutage in die Hand nimmt, mit dem schnellsten Vibrato unter der Sonne spielt – beeindruckend intensiv, obschon ein wenig beängstigend.) Schließlich beschlossen wir, einige der Stücke selber zu spielen – für uns und für die Kinder, die wir zu inspirieren hofften. Und so wurde dieses Album geboren. Es dauerte eine Weile, bis das Programm feststand, weil es so viele Stücke auszuprobieren galt, bevor wir sie annehmen oder ablehnen konnten. Aber das lieferte uns eine großartige Ausrede für viele weitere Festmahle, denen jeweils *prima-vista*-Proben vorangingen (welche gewöhnlich von großer Ausgelassenheit waren, da PH und ich uns durch zahllose mehr oder minder edle Gemmen zu wühlen hatten) und denen üblicherweise ein Video folgte – eine äußerst angenehme Methode, den Abend zu verbringen!

Unser Plan war, Stücke für alle Stadien vorzustellen, die ein Cello-Anfänger durchläuft, bis er als Mini-Virtuose aus ihnen hervorgeht – oder, je nachdem, auch nicht. Die Auswahl, auf die wir uns schließlich einigten, ist eine Mischung aus berühmten Cello-Klassikern und mehr oder weniger unbekannten Stücken, die uns aus irgendeinem Grund gefielen. **Ludwig Lebells** *Berceuse Orientale*, in der der Cellist nur leere Saiten spielt, gehört definitiv zur letzteren Kategorie. (PH wollte dieses Stück unbedingt aufnehmen, weil dies, wie er lebenswürdigerweise betonte, vermutlich das einzige je von mir aufgeführte Stück sei, bei dem ich von der ersten bis zur letzten Note in richtiger Stimmung spielte.) Lebell war Cellist, Herausgeber und Autor eines Buchs über das

Cello; außerdem spielte er mit Kreisler Kammermusik und ist Widmungsträger von Dohnányis *Cellosonate*. Übrigens behandelt diese *Berceuse*, die einer Sammlung von Anfängerstücken entnommen ist, den Pianisten beinahe so freundlich wie den Cellisten: Wie der Cellopart kann auch der Klavierpart mit einer Hand gespielt werden. Das ermöglichte es uns, das Stück vor einiger Zeit bei einem Recital in der Londoner Wigmore Hall als Zugabe zu spielen und gleichzeitig Rotwein zu trinken – eine interessante Erfahrung! **Sheila Nelson** ist eine Geigenlehrerin, deren Methoden Pädagogen in der ganzen Welt beeinflusst haben; *Mad as a Hatter (Total verrückt)* zeigt, wie wunderbar sie Lernen und Spaß verbinden kann. Der Cellist **Alfred Earnshaw** hat mehrere pädagogische Bonbons für sein Instrument komponiert. Seine *Tarantella* ist das erste Stück, das ich je in einem Konzert gespielt habe – ich muß damals sieben Jahre alt gewesen sein; die Aufführung erhielt enthusiastischen Beifall (zumindest von meiner Großmutter; es gelang mir, den Umstand zu ignorieren, daß der Rest des Publikums eher gelangweilt dreinblickte – eine Technik, die ich im Laufe der Jahre zu großer Vollendung gebracht habe). **Joachim Stutchewsky** war ein Cellist aus der Ukraine, der lange Zeit in Wien lebte (wo er übrigens mit meiner Großmutter bekannt war) und 1938 nach Israel emigrierte, wo er sich vor allem als Komponist von Werken einen Namen machte, die wesentlich von der jüdischen Volksmusik beeinflusst waren. Als ich 13 Jahre alt war, sollte ich ihm in der Schweiz vorspielen. Das Stück, das ich ausgesucht hatte, war Bruchs *Kol Nidrei*. Stutchewsky aber zeigte sich schockiert, daß mir eine Fassung des *Kol Nidrei* gelehrt worden war, die er als nicht authentisch ansah; nach seiner Rückkehr nach Israel schrieb er seine eigene Fassung und widmete sie zu meiner großen Freude – mir.

Wir gelangen auf eine etwas höhere Stufe des Cellospiels und begegnen **Adam Carse** *A Merry Dance*. Adam Carse war ein Experte für die Geschichte der Musikinstrumente und einer der berühmtesten Komponisten von allgemeiner Übungsliteratur; seine Stücke bereiten aufstrebenden Spielern unterschiedlichster Instrumente viel Freude. Der heutzutage fast vollständig in Vergessenheit geratene britische Komponist und Bratschist **Francis Purcell Warren** gehörte zu der Generation, die im Ersten Welt-

krieg ihr Leben ließ. Seine reiche, farbige Harmonik zeigt, welches Talent verlorenging, als er mit 21 Jahren auf dem Schlachtfeld fiel. **John Graves** war ein weiterer englischer Komponist, dessen herbstliche Farben mit subtiler Poesie einen friedlichen Abend heraufbeschwören; dieses Stück stammt aus der *Cathedral City Suite*, inspiriert von der Kathedrale von Wells und ihrer Umgebung. Der berühmte Cellist **W.H. Squire** ist Widmungsträger von Faurés *Sicilienne* op. 78 und der zweite Cellist (nach Beatrice Harrison), der das Elgar-Konzert einspielte. Die meisten jungen Cellisten wurden im Laufe ihres Studiums von einer oder mehreren seiner Etüden gefesselt.

Ursprünglich hatten wir vor, keine Bearbeitungen aufzunehmen; einige aber waren einfach unwiderstehlich. Beim ersten handelt es sich um das berühmte *Menuett* von **Boccherini** (ursprünglich für Streichquintett), heiß geliebt von den Fans der Ealing-Komödie *The Ladykillers*. Es ist ein unglaubliches Meisterwerk, wenngleich von kleinem Umfang; zudem schien es angebracht, auf einer CD wie dieser ein Stück von dem Mann aufzunehmen, der der wohl größte Cellist-Komponist aller Zeiten war. **Gavin Bryars'** *With Miriam by the River* entstand in der Erinnerung an jene Momente, in denen der Komponist seine Cello-spielende Mutter Miriam in ihrem Landhaus begleitete, in dessen Nähe (Sie werden es erraten haben) ein Fluß zu sehen war. Das Stück stammt aus einer *Spectrum* betitelten Sammlung, die kleine Stücke für Celloschüler von 16 zeitgenössischen Komponisten enthält.

Arnold Trowells *Gavotte* gehört zu meinen Favoriten unter jenen Stücken, die ich durch Gabriel kennenlernte – und nicht nur, weil ich den Klavierpart beinahe meistern könnte, ohne mich zum Narren zu machen. Es handelt sich um einen ausgesprochenen „Charmeur“ – wie auch Arnold Trowell selber einer gewesen sein muß: In Neuseeland aufgewachsen, wird er in den Kulturgeschichten jenes Landes wegen seiner roman-tischen Liaison mit Katherine Mansfield erwähnt, die ebenfalls eine vollendete Cellistin war. **Sibelius** komponierte den *Lulu-Walzer* 1889 für Christian, seinen jüngeren Bruder, der Cello spielte. Es ist eines der kürzesten Stücke dieser CD; ein Span von der Werk-bank des Meisters, sicher – aber was für ein wunderschöner! **George Dyson** war eine beachtliche Gestalt der britischen Musik seiner Zeit, Direktor des Royal College of

Music in London zwischen 1938 und 1952 sowie Komponist einiger populärer Chorwerke, insbesondere von *The Canterbury Pilgrims*; die hier eingespielte entzückende *Melody* hat uns gleich mit ihren ersten Takten gefangengenommen. **Frank Bridge**, der vor allem als Benjamin Britten's geliebter Lehrer bekannt ist, gehört zu den wohl am meisten unterschätzten britischen Komponisten seiner Generation. Seine späteren Werke rangieren Welten über denen so mancher seiner bekannteren Zeitgenossen. *Spring Song* (*Frühlingslied*) aus dem Jahr 1912 ist ein recht frühes Werk, zeigt aber bereits deutlich Bridges Meisterschaft.

Amy Beach war eine faszinierende Person: Geboren in New Hampshire, war sie ein wahrlich bemerkenswertes Wunderkind, das im Alter von einem Jahr bereits 40 Lieder tongenau singen konnte! Allen Vorurteilen ihrer Zeit zum Trotz wurde sie eine außerordentlich erfolgreiche Komponistin und Pianistin, die man in Europa und den USA feierte und die ein umfangreiches Œuvre voll wunderbar charakteristischer Werke schuf. Ihre *Berceuse* aus dem Jahr 1893 wurde ursprünglich für Violine komponiert; sicherlich in der Absicht, dem Stück ein besseres Schicksal zu erlauben, bearbeitete sie es später für Cello. (Ha!) Eine weitere Bearbeitung ist *La Cinquantaine* des französischen Komponisten Gabriel Prosper Marie, besser bekannt als **Gabriel-Marie**. Tatsächlich wurde *La Cinquantaine* für fast jede nur irgend denkbare Instrumentenkombination arrangiert – nun, es ist ein Hit. **Georg Goltermann** war ein Cellist und Dirigent, der Berge von Musik für sein Instrument komponierte, aber auch zahlreiche Arrangements anfertigte (u.a. von Boccherinis *Menuett*). *La Foi* ist überbordend viktorianisch; man kann darüber lachen – man kann es aber auch unter seinen Voraussetzungen hören, wobei echte Schönheit in seinem glühenden Ernst zu entdecken ist.

Wir erklimmen ein neues cellistisches Niveau (wenngleich die Grenzen zwischen den Niveaus natürlich ziemlich fließend sind) und kommen zu einer Bearbeitung, die der große Cellist Maurice Gendron von der eigenartig-bezaubernden *Serenade* seines Freundes **Poulenc** angefertigt hat. Die nächste Serenade, diesmal von **Joseph Tuby**, ist das am wenigsten bekannte Stück auf dieser CD; sicherlich handelt es sich um die erste Einspielung eines seiner Werke überhaupt – und die jetzt veröffentlichte *Serenade* ist das

erste seiner Werke, das im Druck erschien. Joseph Tuby war ein Gentleman, der die meiste Zeit seines Lebens in Ägypten verbrachte und der – obschon britischer Staatsbürger – in kultureller Hinsicht ein Franzose war. Bevor er in der Suez-Krise des Landes verwiesen wurde, hatte er mehrere Jahre lang die Konzertgesellschaft in Alexandria geleitet und Konzerte mit fast allen großen Künstlern seiner Zeit organisiert. Meine beiden Schwestern und ich lernten ihn in hohem Alter kennen und verbrachten bei ihm so manchen Nachmittag mit denkwürdigen, wiewohl ein wenig furchterregenden kammermusikalischen Erlebnissen. Seine kleine Wohnung in Kensington war ein Altar der Vergangenheit, voll herrlicher Schmuckstücke aus seinem Leben. In seiner Jugend hatte er Klavier und Komposition am Pariser Konservatorium studiert, das damals von Fauré geleitet wurde; „sein Einfluß war überall“, erinnerte sich Mr. Tuby – und man kann ihn auch in jeder Note der sanft dahinströmenden *Serenade* spüren. Und konsequenterweise folgt auf das Werk des Schülers eines der reizendsten kleineren Werke des Meisters selber – ursprünglich für Violine komponiert, doch fast unverzüglich von den Cellisten beschlagnahmt.

Kein Cello-Album wäre wirklich vollständig ohne ein Werk von **David Popper**, einer bewundernswerten Persönlichkeit in der Geschichte des Instruments. In Prag geboren, wurde er trotz des antisemitischen Klimas jener Tage ein berühmter Virtuose, den Liszt, Brahms und viele andere verehrten; später wurde er Direktor des Budapester Konservatoriums. (Zu seinen Lehrern gehörte übrigens Goltermann; Lebell war einer seiner Schüler.) Viele Jahre lang bildeten seine Kompositionen die Grundnahrung eines jeden Cellisten, so sehr, daß George Bernard Shaw ihn mit gelinder Verzweiflung „den unausweichlichen Popper“ nannte. Seine Musik mag nicht besonders tief sein, aber sie ist warmherzig, geistreich und vor allem liebenswürdig.

Wir Cellisten sind dankbar dafür, daß **Mendelssohn** neben seinen über 50 *Liedern ohne Worte* für Klavier solo auch eines dem Cello zudachte. (Schade, daß es nicht andersherum war.) Die attraktive Melodie hat sich mit vollem Recht einen zentralen Platz im Repertoire eines jeden jungen Cellisten erobert. Vielleicht sollte **Cassadó**s *Requiebros* nur den verwegensten Schülern vorbehalten sein, aber es schien angemessen,

das Hauptprogramm mit einem Stück zu beenden, das dem jungen Cellisten wirkliche Herausforderungen bietet (dem schnell alternden freilich auch!). Der Dirigent Rafael Frühbeck de Burgos, der mit Cassadó oft Strauss' berühmte Symphonische Dichtung aufgeführt hat, hat einmal gesagt: „Cassadó *war* Don Quichote“. Den Geist des Don kann man deutlich in der altmodischen Galanterie und dem Wagemut von *Requiebros* wiedererkennen, dessen Titel so viel bedeutet wie „Komplimente“ oder „Schmeicheleien“ (obwohl meine spanischen Freunde mir versichern, daß noch mehr dahintersteckt!).

Und damit zu „Gabriel's Corner“. Wie ich in der Einleitung sagte, kann sich Gabriel sehr glücklich schätzen (auch wenn er selber dies nicht immer zu würdigen weiß). Immer ist er von Musikern umgeben, was ihm bereits in mehreren Fällen eigens für ihn komponierte Werke beschert hat. **Howard Blake** traf ich wenige Monate nach Gabriels Geburt und beschimpfte ihn (ziemlich grob) dafür, daß er uns nicht zur Geburt unseres Sohnes gratuliert hatte. Howards Entschuldigung war dieses *Lullaby* (dessen Uraufführung – in einer Fassung für drei Celli – ich mit dem Cellisten Raphael Wallfisch und seinem damals neunjährigem Sohn Simon gab.) Im Jahr 2000 lud mich der Londoner Verlag Faber ein, eine Sammlung mit dem Titel *Unbeaten Tracks* (*Unerforschte Wege*) herauszugeben, die aus acht Stücken für junge Cellisten, geschrieben von zeitgenössischen Komponisten, bestehen sollte (ähnlich wie das bereits erwähnte *Spectrum*). Kurz danach geschah es, daß mein großer Freund, der finnische Pianist und Komponist **Olli Mustonen**, aus Deutschland anrief, wo ich ihn wenige Tage später bei einem seiner Konzerte überraschen wollte. Doch er war in gedrückter Stimmung; einsam und gelangweilt saß er in seinem Hotel, hatte vor seinem Konzert nichts weiter zu tun und wollte eigentlich am liebsten nach Hause. Auf diese Weise erschreckt, verriet ich meinen Plan und erzählte ihm darüber hinaus von *Unbeaten Tracks* – ein wenig zögernd, weil ich nicht recht wußte, ob dies der richtige Moment dafür sei. Als ich einige Tage später den Konzertsaal betrat, wurde ich hinter die Bühne geführt, wo Olli mir dieses wunderbare kleine Stück vorspielte – ein glänzendes Beispiel von produktiv verwendeter Freizeit!

PH's *Angelic Song* (*Engelslied*) entstand ebenfalls in einigen freien Stunden während eines kurzen Flugs. Sowohl *Song* wie *Dance* basieren auf Gabriels Namen in Tonbuch-

staben: G, A, B (deutsch: H), R (für Ré, deutsch: D) E und L (für La, deutsch: A). PH kennt Gabriel gut genug, um zu wissen, daß der Vergleich mit einem Engel die Realität ein wenig strapaziert, doch ich glaube, man kann schöpferischen Menschen etwas künstlerische Freiheit zugestehen. Was das *Haunted House* (*Geisterhaus*) betrifft – nun, ich behaupte nicht, ein wie auch immer gearteter Komponist zu sein, doch als Faber mich bat, *Unbeaten Tracks* mit einem eigenen Stück zu komplettieren, geriet ich in Versuchung. Ich erinnerte mich an eine Melodie, die ich im Alter von etwa elf Jahren aufgeschrieben hatte; immer schon hatte ich gerätselt, was – wenn überhaupt – ich damit machen sollte. Vernünftiges kam mir nicht in den Sinn, und so komponierte ich etwas Albernese. Etwas Albernese? Was sage ich da? Es ist ein Werk von größter Leidenschaft und Tiefe – und ich ersuche unsere freundlichen Hörer, dies nicht zu vergessen.

© Steven Isserlis 2006

Steven Isserlis

Ich kann mich nicht an eine Zeit ohne Musik erinnern. Ich wuchs in einem Haushalt auf, in dem der Vater Geiger war, die Mutter Pianistin, die älteste Schwester eine Pianistin (später Bratschistin) und meine mittlere Schwester eine Geigerin und gelegentliche Pianistin, während unser Hund – wenig überraschend – jaulte. Ab dem Alter von etwa vier Jahren hatte ich bei einer hiesigen Lehrerin, Mrs. Pringle, Cellounterricht. Aber ach! – ich spielte unentwegt auf der falschen Seite des Stegs, was einen schrecklichen Lärm machte, den ich außerordentlich lustig fand. Man brachte mich dazu aufzuhören; erst im reifen Alter von sechs Jahren erlaubte man mir, es erneut zu versuchen.

Mrs. Pringle war eine nette Lehrerin, die mich „Schatz“ nannte und ein Cello mit einem Löwenhaupt hatte. Sie wohnte in der Straße, in der sich auch meine Schule befand; hatte man mich dort freigelassen, bummelte ich meist zu ihr in den Unterricht. Doch dann traf ich mit zehn Jahren eine charismatische Dame namens Jane Cowan, die mein Leben veränderte. Dank Mrs. Pringle und meiner Familie war ich bereits begeistert vom Cello – Jane verwandelte diese Begeisterung in eine Berufung. Ich blieb bei ihr, bis ich siebzehn war; zuerst, während meiner Schulzeit, in London, und dann in

ihrem Haus in dem schottischen Dorf Edrom. Sie war – und ist dies vermutlich immer noch – mein wichtigster musikalischer Einfluß. Sie hatte keine eigentliche „Methode“, statt dessen wurden die Werke und Komponisten lebendig, indem sie von ihnen erzählte. Und sie gab einem das Gefühl, daß das Cellospiel einfach sei!

Danach studierte ich an einem geisteswissenschaftlichen College in Oberlin (Ohio) bei dem wunderbaren Richard Kapuscinski, dessen ungemein praxisbezogener Unterricht ein guter Nachtrag zu dem idealistischen Training bei Jane war, und besuchte verschiedene Seminare. Später arbeitete ich mit dem großen ungarischen Geiger Sándor Végh zusammen. Nicht immer waren wir gleicher Meinung – einmal gar schüttete er mir ein Glas Bier über den Kopf! Aber ich lernte viel von seinen herrlich natürlichen Phrasierungen – und der Präzision seines Gieß- und Bogenarms ...

Trotz dieses unglücklichen Zwischenfalls ist Steven jetzt Künstlerlicher Leiter des IMS Prussia Cove, dem von Végh Troitzki geleiteten Meisterkurs-Seminar in Cornwall, wo er jährlich unterrichtet. Außerdem hat er zwei bei Faber verlegte Kinderbücher geschrieben: *Why Beethoven Threw the Stew* und *Why Handel Waggled his Wig*.

Stephen Hough

Mit sechs Jahren hatte ich noch keine klassische Musik gehört, weil ich noch bei keinem Konzert gewesen war und wir zu Hause keine klassischen Schallplatten hatten (es waren die Tage jener großen, zerkratzten Vinylscheiben, nicht der glänzenden CD, die in dieser Plastikhülle steckt). Aber als ich in einer Zimmerecke bei meiner Tante Ethel zum ersten Mal einen mächtigen Sarg sah – groß, braun, mit gelben und schwarzen Zähnen – und herausfand, daß er wunderbare, seltsame und zauberische Klänge produzierte, wenn ich diese verfärbten Tasten niederdrückte, wollte ich von ganzem Herzen eines besitzen und es spielen lernen. Nach reichlich Quängeln und nachdem meine Eltern mir ein Spielzeugklavier in der Hoffnung gekauft hatten, es würde mich beruhigen (tat es nicht: ich demontierte es), traf eines Tages ein großer, brauner Sarg aus dem örtlichen Antiquitätenladen in Stockton Heath, Cheshire, bei uns ein. Dieses Klavier besaß über seinen dentalen Glanz hinaus zwei Kerzenleuchter auf seiner rosenhölzernen Vorderseite, und es erwies sich als das einzige Spielzeug meiner Kindheit, das

von irgend dauerhaftem Interesse war. Außerdem war es so ziemlich das billigste: fünf Pfund!

Die Gelben Seiten wurden konsultiert, und unter den **Klavierlehrern** wurde eine gewisse Miss Felicity Riley ausgemacht, die mich zu unterrichten begann. Sie pflegte in einem himmelblauen Fiat 500 zu erscheinen, ihre in leuchtendem Orange geschminkten Lippen kaum je zu einem Lächeln bereit, und nahm stets zwei Aspirin vor dem Unterricht. (Besser vorher als nachher ...) Ich machte recht rasche Fortschritte, und so kam ich bald zu einem anderen Lehrer. „Geh an die frische Luft“, sagte meine Mutter immer, wenn ich endlose Seiten vollkritzelte und die Kerzenhalter mit endlosem Spiel erschütterte.

Und so ging ich zur Schule ... und übte; und ich ging zum College ... und übte; dann absolvierte ich ein Postgraduiertenstudium in den USA ... und übte. Schließlich nahm ich kurz vor meinem 22. Geburtstag an einem großen Wettbewerb in New York teil, den ich zu meinem großen Erstaunen und Schrecken gewann! Plötzlich waren Kindheit und Studium vorbei, und das Spiel auf jenem braunen Sarg – der sich nunmehr in einen wunderschönen, 2,70 Meter großen Steinway-„Prinz“ verwandelt hat – ist mein Leben geworden.

Simon Callow

Eine meiner Großmütter war eine Sängerin, und das Haus war voller Noten mit Balladen aus der Zeit König Eduards VII., auf die sie spezialisiert war (*Down in the Forest, Kashmiri Love Lyrics*). Sie hatte das absolute Gehör und verbot ihren Kindern – die es nicht hatten – das Singen. Obwohl sie mir also mit beinahe erschreckender Kraft vorsang, tat meine Mutter dies nie, und ich fühlte mich sehr unbehaglich, wenn ich zum Singen aufgefordert wurde. Gleichwohl hörte ich aufmerksam all die verkratzen, springenden und oft zerbrochenen 78er-Platten, die im Eingangsraum unregelmäßig aufgestapelt waren. Es gab auch ein Klavier in diesem Raum, ein recht großes sogar, aus furniertem Walnußholz. Niemand spielte darauf, und ich habe keine Ahnung, warum es da stand, doch ich saß endlose Stunden dort und ließ meine Hände

auf der Tastatur herauf- und herunterlaufen. Aufgrund der großen Menge an Bier und Wein, die in wilden Kriegsparties über ihm verschüttet worden war, verbündeten sich nicht unbedingt viele Hämmer mit ihren Saiten, aber ich war glücklich. Ich flehte meine Mutter um Klavierunterricht an, doch sie weigerte sich, weil sie der Ansicht war, daß, hätte ich echtes Talent, dieses sich schon offenbart hätte; außerdem würde mich das Üben von meinem Studium abhalten. Hier also bin ich – der Musik verfallen, aber unfähig, eine Note zu spielen. Eine wirklich ziemlich traurige Sache.

L'idée menant à ce disque a mûri graduellement. Quand nous sommes à Londres, Stephen (que j'appelle PH tandis qu'il m'appelle V – si vous êtes surpris, regardez comment nous épelons nos petits noms) vient souvent dîner chez nous. Accaparé par ses devoirs scolaires, mon fils Gabriel ne peut jouer du violoncelle qu'après le dîner ; c'est pourquoi il nous sérénade souvent tandis que nous nous demandons pourquoi nous avons tant mangé. Il arrive même que le chanceux puisse engager PH comme distingué accompagnateur pour ses exercices musicaux – un accompagnateur qui est parfois inspiré par les rafraîchissements qu'il vient de consommer ! PH et moi avons ainsi écouté ensemble plusieurs charmantes petites pièces pour violoncelle que ni lui ni moi n'avions connues dans notre jeunesse. (PH a étudié le violoncelle jusqu'à l'âge de 14 ans ; je peux dire que les rares fois où il s'y remet de nos jours, il joue avec le vibrato le plus rapide jamais vu – d'une intensité impressionnante mais un peu alarmante aussi). Nous avons fini par décider de jouer nous-mêmes quelques-unes des pièces, tant pour notre plaisir que pour celui des enfants que nous espérons inspirer – et c'est ainsi que cet album est né. Le programme mit du temps à prendre forme parce qu'il y avait une foule de pièces à essayer avant de les choisir ou de les rejeter. Ce fut par contre une excuse admirable pour d'autres joyeuses rencontres précédées de sessions de lecture à vue (accompagnées normalement par une grande hilarité tandis que PH et moi déchiffrions de nombreux joyaux et pacotilles) et habituellement suivies d'un vidéo – une façon très agréable de passer une soirée !

Nous voulions présenter des pièces convenant à tous les stades par lesquels passent les jeunes violoncellistes avant d'émerger – ou non, selon le cas – comme de mini-virtuose. Le choix sur lequel nous nous sommes finalement accordés est un mélange de classiques célèbres et de pièces plus ou moins inconnues qui ont capté notre attention. La *Berceuse Orientale* de Ludwig Lebell, où le violoncelliste ne joue que sur les cordes à vide, appartient définitivement à cette dernière catégorie. (PH voulait absolument enregistrer cette pièce, faisant gentiment remarquer que ce serait probablement la seule que je jouerais juste de la première note à la dernière.) Lebell était violoncelliste, éditeur et auteur d'un livre sur le violoncelle ; il fut aussi le dédicataire de la *Sonate pour*

violoncelle de Dohnányi et il fit de la musique de chambre avec Kreisler. Au fait, cette *Berceuse* – l’une d’une série de pièces pour débutants – traite le pianiste presque aussi gentiment que le violoncelliste : la partie de piano, tout comme celle de violoncelle, peut être jouée avec une main. Lors d’un récent récital au Wigmore Hall à Londres cependant, nous avons pu jouer la *Berceuse* en guise de rappel, buvant un verre de vin rouge tout en jouant – une expérience intéressante ! **Sheila Nelson** est un professeur de violon dont les méthodes ont influencé les pédagogues partout au monde ; *Mad as a Hatter* montre sa merveilleuse capacité d’allier apprentissage et plaisir. Le violoncelliste **Alfred Earnshaw** a écrit de nombreux bons éducatifs pour son instrument. Je me rappelle que sa *Tarantella* est la première pièce que j’ai jouée en concert – je devais avoir à peu près sept ans alors. L’exécution souleva des applaudissements sans borne (en tout cas de la part de ma grand-mère ; j’ai réussi à refouler dans mon subconscient l’air plutôt ennuyé des autres – une technique que j’ai perfectionnée au cours des ans). **Joachim Stutchewsky** était un violoncelliste né en Ukraine qui a vécu longtemps à Vienne (où il connut mon grand-père au fait) et, en 1938, il émigra en Israël où il se fit connaître principalement comme compositeur dont les œuvres portaient une forte empreinte du folklore musical juif. À l’âge de 13 ans, on m’emmena en Suisse pour jouer devant lui. Je choisis *Kol Nidrei* de Bruch. Stutchewsky fut choqué qu’on m’ait enseigné une version de *Kol Nidrei* qu’il considérait comme non-authentique ; à son retour en Israël, il écrivit sa propre version et me la dédia – je fus évidemment enchanté.

Sur un niveau un peu plus élevé de violoncelle, nous rencontrons *A Merry Dance* d’**Adam Carse**. Un expert en histoire des instruments de musique, Adam Carse était l’un des plus célèbres compositeurs de musique estudiantine en général, ses pièces donnant beaucoup de plaisir aux apprentis de divers instruments. Le compositeur et altiste britannique maintenant presque totalement oublié **Francis Purcell Warren** fait partie de la génération qui périt à la Grande Guerre. Ses riches harmonies suggestives montrent le talent qui fut perdu à sa mort sur le champ de bataille à l’âge de 21 ans. **John Graves** était un autre compositeur anglais dont les couleurs automnales évoquent une soirée calme avec une subtilité poétique ; cette pièce provient d’une *Cathedral City Suite* inspirée par la

cathédrale de Wells et ses environs. Le célèbre violoncelliste **W.H. Squire** fut le dédicataire de la *Sicilienne* op. 78 de Fauré et le second violoncelliste (après Beatrice Harrison) à enregistrer le concerto d'Elgar. La plupart des jeunes violoncellistes ont été charmés par l'une ou l'autre de ses pièces au cours de leurs études.

Nous n'avions d'abord pas pensé inclure des arrangements mais il y en avait d'irrésistibles. Le premier est le célèbre *Menuet* de **Boccherini** (originalement pour quintette à cordes), adulé par les admirateurs de la comédie d'Ealing *The Ladykillers*. C'est un tel chef-d'œuvre, même en miniature ; il semble d'ailleurs approprié d'inclure dans un album comme celui-ci quelque chose de celui qui fut probablement le plus grand compositeur pour violoncelle de tous les temps. *With Miriam by the River* fut écrit en souvenir d'occasions quand le compositeur **Gavin Bryars** accompagnait sa mère Miriam, elle-même violoncelliste, à sa maison de campagne qui donnait (comme vous l'avez deviné), sur une rivière ; la pièce est tirée de *Spectrum*, un volume formé de petits morceaux de 16 compositeurs contemporains pour violoncellistes en herbe.

La *Gavotte* d'**Arnold Trowell** était l'une de mes préférées parmi les pièces que j'ai apprises grâce à Gabriel – et non pas seulement parce que je réussissais presque à déchiffrer la partie de piano sans perdre complètement la face. C'est une charmeuse – comme Arnold Trowell a dû être charmeur lui aussi : originaire de la Nouvelle-Zélande, il surgit dans l'histoire culturelle de ce pays à cause de sa liaison avec la romancière Katherine Mansfield, elle-même une violoncelliste accomplie. La *Valse de Lulu* que **Sibelius** écrivit en 1889 pour Christian, son jeune frère violoncelliste, est l'une des pièces les plus courtes sur ce disque ; ce n'est qu'un copeau de l'établi du maître en fait – mais quelle tournure magnifique ! **George Dyson** était une grande figure dans la musique britannique de son temps ; il fut directeur du Royal College of Music à Londres entre 1938 et 1952 et il composa plusieurs œuvres chorales populaires dont *The Canterbury Pilgrims* ; cette ravissante *Melody* nous a ravis dès les premières mesures. Même s'il est peut-être mieux connu maintenant pour avoir été le professeur que Britten a beaucoup aimé, on peut soutenir que **Frank Bridge** reste le compositeur britannique le plus sous-estimé de sa génération, ses dernières œuvres surpassant de loin plusieurs de celles de

ses contemporains mieux connus. Datée de 1912, *Spring Song* est une composition assez hâtive mais la maîtrise de Bridge est déjà apparente.

Amy Beach fut une figure fascinante ; née au New Hampshire, elle était un prodige vraiment remarquable, capable de chanter juste 40 chansons quand elle n'avait qu'un an ! Malgré les préjugés de l'époque, elle remporta d'énormes succès comme compositrice et pianiste et fut saluée en Europe comme aux Etats-Unis, créant un immense catalogue de musique au caractère ravissant. Sa *Berceuse*, datée de 1893, fut d'abord écrite pour violon mais – trouvant évidemment qu'elle méritait un meilleur sort – elle l'arrangea ensuite pour violoncelle. (Ha, ha.) Un autre arrangement, *La Cinquantaine*, vient du compositeur français Gabriel Prosper Marie, mieux connu sous le nom de **Gabriel-Marie**. En fait, le morceau a été arrangé pour presque toutes les combinaisons instrumentales possibles – c'est un vrai gagnant. **Georg Goltermann** était un violoncelliste et chef d'orchestre qui composa des piles et des piles de musique pour son instrument préféré en plus de faire de nombreux arrangements (dont celui du *Menuet* de Boccherini). *La Foi* est purement victorienne ; on peut en rire – ou la prendre comme elle est et alors trouver une beauté réelle dans sa solennité fervente.

En montant à un nouveau niveau (quoique les frontières entre les niveaux soient assez floues), nous arrivons à un arrangement du grand violoncelliste Maurice Gendron de la bizarrement charmante *Sérénade* de son ami **Poulenc**. Une autre *Sérénade*, celle-là de **Joseph Tuby** est la moins connue des pièces de cet album ; c'est certainement le premier enregistrement de sa musique – et l'édition de la *Sérénade* maintenant publiée marquera la première impression d'une de ses pièces. Joseph Tuby était un gentilhomme qui vécut la majorité de sa vie en Egypte, possédait un passeport britannique et était de culture entièrement française. Avant d'être expulsé pendant la crise de Suez, il avait organisé pendant plusieurs années la société de concerts d'Alexandrie, promouvant des concerts de presque tous les grands artistes du jour. Mes deux sœurs et moi l'avons rencontré dans sa vieillesse et avons l'habitude de lui rendre visite pour des après-midi mémorables, quoique parfois terrifiants, de musique de chambre ; son petit appartement à Kensington était un oratoire du passé, rempli de ravissants petits ornements de sa vie d'autrefois. Dans sa jeunesse, il

avait étudié le piano et la composition au Conservatoire de Paris alors dirigé par Fauré ; « son influence se retrouvait partout », se rappela M. Tuby – et on peut certainement la sentir dans toutes les notes de cette *Sérénade* coulante. Il convient alors que l’offrande du disciple soit suivie de l’une des petites pièces les plus séduisantes du maître, d’abord écrite pour violon mais presque immédiatement saisie par les violoncellistes.

Aucun album de violoncelle ne serait vraiment complet sans une œuvre de **David Popper**, une adorable figure dans l’histoire de l’instrument. Né à Prague, il vainquit l’anti-sémitisme d’alors pour devenir un virtuose célèbre, admiré par Liszt et Brahms parmi bien d’autres ; plus tard, il fut directeur du conservatoire de Budapest. (Au fait, Goltermann fut l’un de ses professeurs et Lebell, l’un de ses élèves.) Pendant plusieurs années, ses compositions formèrent la diète de base de tous les violoncellistes, au point qu’il fut surnommé avec exaspération « l’inévitable Popper » par George Bernard Shaw. Sa musique peut manquer de profondeur, elle n’en est pas moins chaleureuse, spirituelle et, surtout, agréable.

Nous, violoncellistes, sommes reconnaissants qu’en plus d’avoir écrit plus de 50 *Chansons sans paroles* pour piano solo, **Mendelssohn** pensa à en écrire une pour le violoncelle. (Dommage qu’il n’ait pas fait le contraire.) Cette mélodie attrayante a réclamé à juste titre sa place au cœur du répertoire de tout jeune violoncelliste. *Requiebros* de **Cassadó** devrait peut-être être réservé aux élèves les plus intrépides ; il semblait pourtant approprié de terminer la partie principale de ce programme avec quelque chose qui pose un vrai défi au jeune violoncelliste (et aussi à celui qui vieillit vite !) Le chef d’orchestre Rafael Frühbeck de Burgos, qui a aussi dirigé le célèbre poème symphonique de Strauss avec Cassadó dans les dernières années du violoncelliste, déclara que Cassadó *était* Don Quichotte ! On peut certainement sentir l’esprit du Don dans la galanterie et l’audace du vieux monde de *Requiebros* – dont le titre peut être traduit grossièrement par « Compliments » ou « Remarques flatteuses » (quoique mes amis espagnols m’assurent qu’il y a plus que cela dans le mot) !

Nous voici rendus à « Gabriel’s Corner ». Comme je l’ai dit dans l’introduction, Gabriel est un petit garçon très heureux (même s’il ne l’apprécie pas toujours). Il a tou-

jours été entouré de musiciens et, dans plusieurs cas, il a reçu des œuvres composées pour lui. J'ai rencontré **Howard Blake** quelques mois après la naissance de Gabriel et je l'ai réprimandé (assez rudement) de ne pas nous avoir félicités à la naissance de notre fils.

Les excuses de Howard se résumèrent à cette petite *Berceuse* (que j'ai créée dans une version pour trois violoncelles avec mon ami Raphael Wallfisch et son fils Simon âgé alors de 9 ans). En 2000, Faber's m'offrit d'éditer un livre intitulé *Unbeaten Tracks*, consistant en huit pièces écrites pour jeunes violoncellistes par des compositeurs contemporains (dans le style du recueil *Spectrum* mentionné plus tôt). Peu après, mon grand ami, le pianiste et compositeur finlandais **Olli Mustonen**, m'appela d'Allemagne alors que j'avais pensé lui faire une surprise quelques jours plus tard à l'un de ses récitals. Il avait le moral bas ; il s'ennuyait tout seul, enfermé dans un hôtel, n'avait rien à faire les jours précédant son récital et souhaitait intensivement rentrer chez lui. Alarmé, j'ai abandonné mon plan et je lui ai parlé à titre d'essai, d'*Unbeaten Tracks*, pas sûr du tout que ce soit le bon moment de le faire. Quand je suis arrivé à la salle de concert quelques jours plus tard, je fus demandé dans les coulisses où Olli me joua cette ravissante petite pièce – un brillant exemple de temps libre utilisé à bon escient !

Angelic Song de PH est aussi une composition de temps libre, sur un vol de courte durée. La chanson et la danse reposent sur les lettres en musique du nom de Gabriel, G (sol), A (la), B (si bémol), R (ré ou D), E (mi) et L (pour la ou A). PH connaît assez bien Gabriel pour savoir que l'angélique du titre est une réalité vue à travers des lunettes roses ; mais les artistes créateurs ont bien droit à un peu de licence poétique, n'est-ce pas ? Au sujet de *Haunted House* : je ne prétends pas être un compositeur d'aucune façon mais, quand Faber's me proposa de terminer *Unbeaten Tracks* avec une pièce de mon crû, je fus tenté. Je me suis souvenu d'une mélodie que j'avais écrite quand j'avais environ 11 ans ; je m'étais toujours demandé ce que j'en ferais. Rien de raisonnable me vint à l'esprit – alors j'ai composé quelque chose de farfelu. Farfelu ? Mais qu'est-ce que je dis ? C'est une œuvre extrêmement passionnée et profonde – et j'exige de nos aimables auditeurs de ne pas l'oublier.

© Steven Isserlis 2006

Steven Isserlis

Je ne peux pas me rappeler d'avoir vécu sans musique. J'ai grandi dans un foyer où mon père était violoniste, ma mère pianiste, ma sœur aînée pianiste puis altiste et ma deuxième sœur violoniste et parfois pianiste tandis que notre chien – est-ce surprenant – hurlait. A quatre ans (environ), on m'amena chez Mme Pringle, un professeur local, pour des leçons de violoncelle. Hélas – je voulais constamment jouer sur le mauvais côté du pont, produisant un son horrible que je trouvais infiniment amusant. On m'a donc fait arrêter et on ne m'a permis de recommencer que lorsque j'eus mûri, soit à six ans.

Mme Pringle était gentille, m'appelait « pet » et avait un violoncelle portant une tête de lion. Elle vivait sur la rue de mon école et, la plupart des après-midi, je m'en allais tranquillement chez elle après l'école pour une leçon. Puis, vers dix ans, j'ai rencontré une dame charismatique du nom de Jane Cowan qui a changé ma vie. Grâce à Mme Pringle et sa famille, j'étais déjà enthousiasmé par le violoncelle ; Jane transforma cet enthousiasme en vocation. Je suis resté avec elle jusqu'à l'âge de 17 ans, étudiant avec elle à Londres tout en fréquentant encore l'école et ensuite à sa maison dans un petit village d'Ecosse appelé Edrom. Elle fut – et reste probablement encore – ma plus grande influence musicale. Elle n'avait pas de « méthode » comme telle ; les pièces et les compositeurs prenaient en quelque sorte vie quand elle en parlait. Avec elle, jouer du violoncelle semblait être quelque chose de facile !

Après cela, j'ai fréquenté un collège d'arts libéraux à Oberlin en Ohio où j'ai étudié avec le charmant Richard Kapuscinski – dont les leçons éminemment pratiques étaient une excellente continuation de l'entraînement idéaliste de Jane – et j'ai pris des cours académiques. J'ai ensuite travaillé avec le grand violoniste hongrois Sándor Vegh. Nous n'avons pas toujours été d'accord : une fois, il me lança un verre de bière par la tête ! Mais j'ai appris beaucoup de son approche merveilleusement naturelle du phrasé – et de la précision de son bras/archet ...

Malgré cet accident malencontreux, Steven est maintenant directeur artistique d'IMS Prussia Cove, le séminaire de classes de maîtres à Cornwall fondé par Vegh et il y enseigne tous les ans. Steven Isserlis travaille également comme écrivain et il a publié deux livres pour enfants : *Why Beethoven Threw the Stew* et *Why Handel Wagged his Wig*.

Stephen Hough

A six ans, je n'avais jamais entendu une pièce de musique classique, n'avais jamais assisté à un concert « en direct » et nous n'avions pas de disques classiques à la maison (c'était le temps des grands disques de vinyl écorché, pas le CD miroitant fixé à cet étui). Quand je vis pour la première fois un grand cercueil dans le coin de la chambre de ma tante Ethel, gros et brun avec des dents jaunes et noires, et que je découvris qu'il émettait des sons magiques étranges et merveilleux quand j'en enfonçais les touches tachées, j'ai désiré de tout mon cœur en posséder un et apprendre à en jouer. Après beaucoup de harcèlement de ma part et après avoir reçu de mes parents un piano jouet dans l'espoir qu'il me satisfasse (je ne fus pas satisfait, je l'ai démonté), un jour, un gros coffre brun est arrivé chez nous dans une camionnette du magasin local d'antiquités à Stockton Heath, Cheshire. Ce piano avait deux candélabres de chaque côté du devant de bois de rose en plus de sa splendeur dentaire, et il est devenu le seul jouet de mon enfance à avoir gardé son intérêt. C'était d'ailleurs environ le moins cher – cinq livres !

On consulta les Pages Jaunes et on trouva, sous la rubrique « professeur de piano », une certaine Mlle Felicity Riley qui commença à m'enseigner. Elle arrivait chez nous dans une Fiat 500 bleu poudre, un sourire à peine esquissé sur les lèvres maquillées orange clair et prenait toujours deux aspirines avant mes leçons. (Mieux valait avant qu'après, je suppose !) J'ai fait des progrès assez rapides et je passai rapidement à un autre professeur. « Va dehors prendre de l'air frais » me suppliait ma mère quand je griffonnais page après page de papier manuscrit et faisais trembler les candélabres avec mes heures interminables d'exercices.

C'est ainsi que je suis allé à l'école ... et je pratiquais; puis je suis allé au collège ... et je pratiquais; puis j'ai fait des études supérieures aux Etats-Unis ... et je pratiquais. Finalement, juste avant mon 22^e anniversaire de naissance, j'ai participé à un grand concours à New York et, à ma surprise et panique complètes, j'ai gagné ! L'enfance et les études prirent soudainement fin et de jouer de ce cercueil brun, transformé maintenant en ravissant « prince » Steinway de neuf pieds de long, était devenu mon mode de vie.

Simon Callow

Une de mes grand-mères chantait et la maison était preine de musique en feuille des ballades edwardiennes qui étaient sa spécialité (*Down in the Forest, Kashmiri Love Lyrics*). Elle avait le diapason absolu et empêchait quiconque de ses enfants – qui ne l'avait pas – de chanter. Ainsi, même si elle a chanté pour moi, avec une puissance presque alarmante, ma mère ne l'a jamais fait et je me sentais très mal à l'aise quand on me demandait de chanter. J'ai cependant écouté attentivement tous les 78 tours, égratignés, craqués et ébréchés, empilés au hasard dans le salon. Il y a toujours eu un piano dans ce salon, un assez grand piano à queue en noyer verni. Personne n'en jouait et j'ignorais pourquoi il se trouvait là mais je m'y assoyais pendant des heures laissant courir mes mains le long du clavier. A cause de la grande quantité de bière et de vin qui avait été renversée au cours des fêtes folles du temps de la guerre, beaucoup des marteaux ne frappaient pas les cordes mais j'étais heureux. J'ai supplié ma mère de me faire donner des cours mais elle refusa parce que si j'avais eu quelque talent véritable, il se serait fait voir et le temps d'apprendre à jouer me distraierait de mes études académiques. Me voici donc, adonné à la musique mais incapable de jouer une note. C'est vraiment un peu triste.

Music Publishers

- Track 1 by Ludwig Lebell (1872-?): Schott & Co.
Track 2 by Sheila Nelson (b. 1936): Boosey & Hawkes
Track 3 by Alfred Earnshaw (1875-?): Schirmer
Tracks 4-5 by Joachim Stutchewsky (1891-1982): Mills Music Inc.
Track 6 by Adam Carse (1878-1958): Stainer and Bell Ltd.
Tracks 7-8 by Francis Purcell Warren (1895-1916): Novello
Track 9 by John Graves (1916-1997): Schott & Co.
Track 10 by William Henry Squire (1871-1963): Augener's Music Printing, London
Track 11 by Luigi Boccherini (1743-1805), arr. Goltermann: Editio Musica, Budapest
Track 12 by Gavin Bryars (b. 1943): Schott & Co.
Track 13 by Arnold Trowell (1887-1966): Schott & Co.
Track 14 by Jean Sibelius (1865-1957): Warner/Chappell Music Finland
Track 15 by George Dyson (1883-1964): Stainer & Bell
Track 16 by Frank Bridge (1879-1941): Schirmer
Track 17 by Amy Beach (1867-1944): Hildegard Publishing Company
Track 18 by Gabriel Prosper Marie (1852-1928): United Music Publishers
Track 19 by Georg Goltermann (1824-1898): International Music Publications
Track 20 by Francis Poulenc (1899-1963), arr. Gendron: Heugel
Track 21 by Joseph Tuby (1893-1982): Fountayne Editions
Track 22 by Gabriel Fauré (1845-1924): Peters Edition
Track 23 by David Popper (1843-1913): International Music Publications
Track 24 by Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847): Novello
Track 25 by Gaspar Cassadó (1897-1966): Schott & Co.
Track 26 by Howard Blake (b. 1938): Highbridge Music
Track 27 by Olli Mustonen (b. 1967): Faber Music
Tracks 28-29 by Stephen Hough (b. 1961): Joseph Weinberger
Track 30 by Steven Isserlis (b. 1959): Faber Music

Many thanks to Pauline (my considerably better half) for providing the dinners which were the inspiration behind this album; to Dennis Chang for his painstaking notes and timings for all the pieces we tried out; to Simon Callow for adding his deep understanding of human nature to *The Haunted House*; and to Gabriel for occasionally agreeing – when begged repeatedly – to practise, and thus giving us the idea in the first place.

Steven Isserlis

INSTRUMENTARIUM

Cello: the 'De Munck/Feuermann' Stradivarius, kindly loaned by the Nippon Music Foundation of Japan.

Bow: Sartory

Grand piano: Steinway D (piano technician: John Eastoe)



Recorded in August 2005 at Pottton Hall, Suffolk, England

Recording producer: Robert Suff

Sound engineer and digital editing: Jeffrey Ginn

Recording equipment: B&K, Neumann and AKG microphones; RME Octamix microphone preamplifier/A-D converter;
Sequoia digital audio workstation; B&W loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Steven Isserlis 2006

Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chen   (French)

Cover design/illustrations: Sara Fanelli

Photographs:    Clive Barda (Steven Isserlis),    Christian Steiner (Stephen Hough)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

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

BIS Records AB, Stationsv  gen 20, SE-184 50   kersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1562    &    2006, BIS Records AB,   kersberga.



BIS-CD-1562