



DUTILLEUX | LUTOSŁAWSKI
CHRISTIAN POLTÉRA

ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
JAC VAN STEEN

DUTILLEUX, HENRI (b. 1916)

TOUTE UN MONDE LOINTAIN... (1970) (Heugel) 30'43
for cello and orchestra

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. Énigme. <i>Très libre et flexible</i> | 6'40 |
| 2 | II. Regard. <i>Extrêmement calme</i> | 7'45 |
| 3 | III. Houles. <i>Large et ample</i> | 4'36 |
| 4 | IV. Miroirs. <i>Lent et extatique</i> | 6'58 |
| 5 | V. Hymne. <i>Allegro</i> | 4'38 |

TROIS STROPHES SUR LE NOM DE SACHER (1975) (Heugel) 9'27
for cello solo

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 6 | I. <i>Un poco indeciso</i> | 3'38 |
| 7 | II. <i>Andante sostenuto</i> | 2'56 |
| 8 | III. <i>Vivace</i> | 2'41 |

LUTOSŁAWSKI, WITOLD (1913–94)

CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA (1969–70) *(Chester)* 24'58

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | Introduction | 5'28 |
| 10 | Four Episodes (Fig. 10 in score) | 6'41 |
| 11 | Cantilena (after Fig. 63) | 5'59 |
| 12 | Finale (Fig. 86) | 6'46 |
| 13 | SACHER VARIATION for cello solo (1975) <i>(Chester)</i> | 3'33 |

TT: 70'04

CHRISTIAN POLTÉRA *cello*

ORF VIENNA RADIO SYMPHONY ORCHESTRA

MAIGHRÉAD MCCRANN *leader*

JAC VAN STEEN *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Cello: Andreas Guarnerius 1675

Bows: Charles Peccatte (concertos); Francois Xavier Tourte c. 1820 (solo works)

« ...Tout un monde lointain, absent, presque défunt... »
'...A whole world distant, absent, all but dead...'

The Baudelaire epigraphs selected by Dutilleux

1. ENIGME ('Enigma')

« ...Et dans cette nature étrange et symbolique... » (from *Poème XXVII*)
('...And in this strange and symbolic nature...')

2. REGARD ('The Gaze')

« ... le poison qui découle
De les yeux, de les yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers... » (from *Le poison*)
('...the poison that flows
From your eyes, from your green eyes,
Lakes in which my soul trembles and sees itself upside-down...')

3. HOULES ('Surges')

« ...Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts ... » (from *La chevelure*)
('...You contain, sea of ebony, a dazzling dream
Of sails, of rowers, of flames and masts...')

4. MIROIRS ('Mirrors')

« ...Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux. » (from *La mort des amants*)
('...Our two hearts will be huge torches
That reflect their double lights
In our two spirits, these twin mirrors.')

5. HYMNE

« ...Garde les songes :
Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous ! » (from *La voix*)
('...Hold on to your dreams:
Those of wise men are never as beautiful as those of fools!')

Mstislav Rostropovich's enlightened engagement with contemporary music was particularly productive during the 1970s. In 1970 alone he gave the first performances of two substantial cello concertos dedicated to him: Dutilleux's *Tout un monde lointain...* on 25th July (Aix-en-Provence) and Lutosławski's *Concerto for Cello and Orchestra* on 14th October (London). Then, six years later, he was instrumental in commissioning and performing a series of short seventieth-birthday tributes to the Swiss conductor and music patron Paul Sacher, to which both Dutilleux and Lutosławski contributed.

Witold Lutosławski (1913–94) and Henri Dutilleux (b. 1916) were near-contemporaries whose most characteristic music sounds very different, representing complementary reactions to the kind of early twentieth-century innovations found in Debussy, Stravinsky and Alban Berg. In Dutilleux's case, a hypnotic atmosphere, and a willingness to enrich and even transform traditional harmonic elements, went with a concern to retain and invigorate long-standing formal and generic models. But the characteristic intensity and allusive expressiveness of his best compositions owe as much to French literature and poetry as to earlier music, and it was his fascination with the poetry of Charles Baudelaire that led him – after the first performance of what was initially called 'Concerto for cello and orchestra' – to change its title to *Tout un monde lointain...* Each of the five movements has an epigraph from Baudelaire, and the work's overall title comes from a poem, *La chevelure* (a reference to the tumbling hair of the poet's beloved), which speaks of an utterly remote, intensely imagined world of exotic places and sensations associated in the Roman-tic mind with both Africa and Asia.

Dutilleux's music is nevertheless less concerned with evoking Eastern or Oriental exotica than with echoing the abiding strangeness of the poet's ambiguous, erotic symbols and images. The poem behind the first movement, *Enigme*, describes a beautiful woman who is the more fascinating, the more sphinx-like, for her sheer lack of interest in the poet. Initially the music drifts, cadenza-like, but it soon be-

comes more active, more dramatic, even violent, as if in an effort to force a reaction from the indifferent object of the poet's obsession. The second movement, *Regard*, alludes to the frightening, poisonous effect of the woman's green-eyed gaze: the solo line moves into a high, keening song of abandonment, and a degree of precarious stability seems to be emerging. But any lingering possibility of contentment or serenity is swept away in the third movement, *Houles* (turbulent waves). Here the stormy and violent character of the music embodies the very immediate and disruptive passion aroused by the remote yet vividly imagined world of the lover who is central to the poet's fantasy.

Miroirs (movement 4) finds an uneasy kind of calm, eerie rather than serene, for all that the epigraph suggests a degree of harmony between 'two hearts', 'two spirits' that reflect or complement each other. The final section, *Hymne*, is even more explicitly celebratory, although the cynicism of the epigraph – 'cherish your dreams: / those of sages are not as beautiful as those of madmen!' – indicates that any happiness is likely to be short-lived and illusory. Appropriately, then, the music takes a slightly sinister turn before the work's rather sudden end. Just as Baudelaire underlines the consolation available to those unbalanced by the sheer power of their romantic imaginations, so Dutilleux demonstrates the rewards of a musical imagination that transforms traditional designs and techniques into a viable yet accessible contemporary idiom.

Lutosławski's concerto offers musical drama of a very different kind. In his vocal works, he showed a sensitivity to French poetry equal to that of Dutilleux – though his preferences were for surrealistic rather than Romantic writers. And whereas Dutilleux's orchestra interacts closely with the soloist, seductively provoking alternative moods of assertiveness and compliance, Lutosławski's orchestra is much more consistently adversarial. The soloist might represent an independent-minded artist, determined to resist social conformity at all costs, and emerging from a titanic conflict at the end, bloody but unbowed. No less plausibly, the scen-

ario could be political, a not-so-covert tribute to Rostropovich's independent spirit and exemplary resistance to totalitarian oppression from a Polish composer, like Lutosławski, who enjoyed considerable freedom to travel and work outside then-communist Eastern Europe. At the same time, the whole point of Lutosławski's concerto is that the work's cellist-protagonist does not simply cut himself off from his parent society: rather, he seeks to engage with it, tries out various strategies for co-operation, for dialogue: and the end is by no means that of total separation.

The concerto's continuous single movement has seventeen distinct stages, with the scene for tension and dialogue set by the strong contrast between the soloist's initial, gradual attainment of eloquence and fluency after a stuttering, hesitant start and the brusque, dismissively hostile comments – after almost five minutes have passed – from the three trumpets (track 9: 'Introduction'). This intentionally stark, even crude opposition is also immensely exuberant, as if the 'collective', represented by the orchestra, is no less energised than the soloist by the possibility of argument and confrontation (track 10: '4 Episodes'). Later, when the orchestral strings adopt their naturally more lyrical and questing quality of expression (track 11, 'Cantilena'), the argument shifts onto a higher emotional plane. There is more at stake than the exchange of predetermined and totally opposite positions, and the dramatic crux of the concerto is reached when the solo cello and all the orchestral strings move towards an intensely eloquent, increasingly urgent single-line melody (that seems like a heartfelt lament for all that has been lost – perhaps because of the extent to which post-Stalinist communist practice had veered away from the theoretical ideals of Marxist-Leninism). The result of this brief unanimity is a ferocious, repressive reaction (at Fig. 81) from woodwind, brass and percussion, to which the soloist responds with manic energy, as if in a desperate fight for survival. At the end it is possible to say either that the soloist-protagonist subdues the orchestra, like Orpheus taming the furies, or that the mass-orchestra accepts a harmonious accommodation with the awkwardly individualistic protagonist. The orchestra makes

one final assertive power-gesture, but the solo voice survives, and there is even a note of triumph in his final, repeated high A naturals, a hard-won resolution providing a deeply satisfying conclusion to one of Lutosławski's most tightly constructed and urgently communicative compositions.

Paul Sacher (1906–99) had been an immensely influential supporter of progressive contemporary music since before World War II, and he also offered composers wishing to celebrate his achievements the advantage of a surname entirely translatable into musical pitches: S ('Es', or E flat in German), A, C, H (B natural in German), E and R ('Ré' – D natural). Lutosławski's *Sacher Variation* takes a systematic turn, technically, in placing that six-note group alongside another using the 'missing' six pitches from the chromatic scale. However, the piece itself is notable for its spontaneity: Sacher had little time for the poker-faced and the 'academic'. In his *Three Strophes* Dutilleux, too, employs the 'Sacher hexachord' while aiming at a spirit of almost improvisatory fantasy. Strophe 1 uses an immensely varied colouristic palette to paint a portrait of Sacher-like assertiveness and persuasiveness, while Strophe 2 complements these qualities by depicting a determinedly visionary spirit. In Strophe 3 virtuosic élan carries all before it.

© Arnold Whittall 2009

Christian Poltéra was born in Zurich. After receiving tuition from Nancy Chumachenko and Boris Pergamenschikow, he studied under Heinrich Schiff in Salzburg and Vienna. As a soloist he works with eminent orchestras including the Munich Philharmonic Orchestra, Leipzig Gewandhaus Orchestra, NDR (Hamburg) Symphony Orchestra, Oslo Philharmonic Orchestra, Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Orchestre de Paris, BBC Symphony Orchestra and Chamber Orchestra of Europe under such conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi and John Eliot Gardiner. He also devotes himself

intensively to chamber music together with such musicians as Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst, and with the Aurn and Zehetmair Quartets. Together with Frank Peter Zimmermann and Antoine Tamestit, Christian Poltéra has formed a regular string trio that performs at the most prestigious concert venues and festivals all over Europe.

In 2004 he received the Borletti-Buitoni Award and was selected as a BBC New Generation Artist. In 2006–07 he was a ‘Rising Star’ of the European Concert Hall Organization. He is a regular guest at renowned festivals (such as Salzburg, Lucerne, Berlin, Edinburgh and Vienna) and made his BBC Proms début in 2007. Christian Poltéra’s discography, which has won acclaim from the international press, reflects his varied repertoire that includes the concertos by Dvořák, Toch, Martin, Honegger and Schoeck as well as chamber music by Prokofiev, Fauré, Saint-Saëns and Schubert.

For further information please visit www.christianpoltera.com

The **ORF Vienna Radio Symphony Orchestra** grew out of the Austrian Broadcasting Orchestra in 1969, and has since then established itself as one of Austria’s most versatile orchestras. Since its inception, that orchestra has concentrated especially on nurturing contemporary music. Since 2002 the orchestra’s principal conductor has been Bertrand de Billy, and with effect from the autumn of 2009 its principal guest conductor is Peter Eötvös.

The orchestra has its own concert series in Vienna’s Musikverein and Konzerthaus and also performs regularly at major festivals both in Austria and internationally. The ORF Vienna Radio Symphony Orchestra has toured extensively in Japan, the United States, South America and various European countries. Guests who have appeared with the orchestra to date include such prominent artists as Leonard Bernstein, Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowsky and Jeffrey Tate.

The ORF Vienna Radio Symphony Orchestra also attaches great importance to fostering a new musical generation. Testimony to this is found in the orchestra's academy and also by appearances at graduation concerts for conductors at the University of Vienna, by rehearsals for children and by a series of 'conversation concerts' for children and young people.

For further information please visit www.rso.orf.at

Jac van Steen was born in Eindhoven, The Netherlands, and studied conducting at the Brabant Conservatory. In 1985 his participation in the BBC European Conductor's seminar resulted in guest engagements with the BBC Philharmonic Orchestra. Other early collaborations include those with the Bach Choir in Nijmegen, the Nuremberg Symphony Orchestra and the New Berlin Chamber Orchestra. In August 2002 Jac van Steen was appointed music director of the Deutsches Nationaltheater Weimar and chief conductor of the Staatskapelle Weimar (up to August 2005) and in that same year he was appointed chief conductor of the Musikkollegium Winterthur, Switzerland. In 2007 he was appointed general music director of the city of Dortmund. Appearances as guest conductor with the BBC Symphony Orchestra in 1997 led to return engagements, including his BBC Proms début. In 2005 Jac van Steen returned to the Proms with the BBC National Orchestra of Wales, thereby beginning his appointment as principal guest conductor with this orchestra. Other British orchestras with which he has worked include the City of Birmingham Symphony Orchestra, Royal Scottish National Orchestra and the Philharmonia Orchestra, and he is a regular guest conductor with the major Dutch and German orchestras. Jac van Steen values working with young musicians, collaborating for example with the National Youth Orchestra of Germany, Chetham's School of Music and the Royal Northern College of Music in Manchester.

Mstislaw Rostropowitschs verständiges Engagement für die zeitgenössische Musik war in den 1970er Jahren besonders ergiebig. Allein 1970 gab er die Uraufführungen zweier gewichtiger, ihm gewidmeter Cellokonzerte: Dutilleux' *Tout un monde lointain* ... am 25. Juli in Aix-en-Provence und Lutosławskis *Konzert für Violoncello und Orchester* am 14. Oktober in London. Sechs Jahre später wirkte er an der Auftragsvergabe und der Aufführung einer Reihe kleiner Geschenke zum 70. Geburtstag des Schweizer Dirigenten und Musikmäzen Paul Sacher mit, an der sich auch Dutilleux und Lutosławski beteiligten.

Witold Lutosławski (1913–1994) und Henri Dutilleux (geb. 1916) waren fast gleichaltrige Zeitgenossen, deren charakteristischste Werke höchst unterschiedlich klingen – stellen sie doch komplementäre Reaktionen auf jene Innovationen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei Debussy, Strawinsky und Alban Berg dar. In Dutilleux' Fall gingen eine hypnotische Atmosphäre und die Absicht, traditionelle harmonische Aspekte zu bereichern und umzuwandeln, Hand in Hand mit dem Anliegen, alte Form- und Gattungsmodelle zu bewahren und zu beleben. Die charakteristische Intensität und anspielungsreiche Expressivität seiner besten Kompositionen verdanken freilich der französischen Literatur eben so viel wie der Musiktradition, und es war die Faszination der Dichtung Charles Baudelaires, die Dutilleux dazu veranlasste, das als „Konzert für Cello und Orchester“ uraufgeführte Werk in *Tout un monde lointain* ... umzubenennen. Jeder der fünf Sätze ist mit einem Baudelaire'schen Epigraph versehen; der Gesamttitel stammt aus dem Gedicht *La chevelure* (*Das Haar* – womit das krause Haar der Geliebten des Dichters gemeint ist), das von einer weit entlegenen, eindringlich imaginierten Welt exotischer Orte und Entdeckungen spricht, die für die Romantiker mit Afrika und Asien verbunden war.

Dutilleux' ist es gleichwohl weniger darum zu tun, östliche oder orientalische Exotik heraufzubeschwören, stattdessen versucht er, die beständige Fremdheit der mehrdeutigen erotischen Symbole und Bilder des Dichters einzufangen. Das Gedicht hinter dem ersten Satz, *Enigme (Rätsel)* beschreibt eine wunderschöne Frau,

die durch ihr offenkundiges Desinteresse für den Dichter umso faszinierender und sphinxhafter wird. Anfangs lässt sich die Musik kadenzgleich treiben, bald aber wird sie tatkräftiger, dramatischer, ja gewaltsamer, als wollte sie das gleichgültige Objekt der dichterischen Begierde zu einer Reaktion zwingen. Der zweite Satz, *Regard (Blick)*, widmet sich der erschreckenden, giftigen Wirkung der grünen Augen der Angebeteten: Das Soloinstrument stimmt ein hohes, schneidendes Lied der Verlassenheit an, und es scheint sich eine etwas unsichere Stabilität einzustellen. Etwaige Gedanken an anhaltende Zufriedenheit oder gar Gemütsruhe aber werden vom dritten Satz – *Houles (Wogen)* – hinweggefeht. Der stürmische und gewaltsame Charakter der Musik verkörpert die höchst unmittelbare und zerstörerische Leidenschaft, die von der fernen, wiewohl lebhaft imaginierten und den Dichter beherrschenden Welt der Geliebten entfacht wird.

Miroirs (Spiegel), 4. Satz) vermittelt eine unbehagliche, eher unheimliche als gelassene Ruhe, obschon das Epigraph ein gewisses Maß an Harmonie „zweier Herzen“ oder „zweier Seelen“ anspricht, die einander widerspiegeln oder ergänzen. Der Schlussteil, *Hymne*, ist noch feierlicher, wenngleich der Zynismus des Epigraphs – „Hüte deine Träume,/die der Weisen sind nicht so schön wie die der Narren!“ – andeutet, dass alles Glück zumeist von kurzer Dauer und illusorisch ist. Dementsprechend nimmt die Musik vor ihrem recht plötzlichen Ende eine etwas finstere Wendung. Ganz wie Baudelaire den Trost betont, der jenen zu Teil wird, die von der schieren Kraft ihrer romantischen Phantasie aus dem Gleichgewicht geworfen werden, so demonstriert Dutilleux den Lohn für eine musikalische Vorstellungskraft, die traditionelle Formen und Techniken in ein lebensfähiges und dabei zugängliches zeitgenössisches Idiom umwandeln.

Lutosławskis Konzert ist musikalisches Drama von ganz anderer Art. In seinen Vokalwerken zeigte er eine Empfänglichkeit für französische Dichtung, die der von Dutilleux gleichkommt, obgleich er den romantischen die surrealistischen Dichter vorzog. Und während das Orchester bei Dutilleux eng mit dem Solisten interagiert

und auf verführerische Weise abwechselnd Stimmungen von Selbstbehauptung und Fügsamkeit hervorruft, fungiert Lutoslawskis Orchester weit durchgehender als Antagonist. Man könnte den Solist als einen freisinnigen Künstler deuten, der sich sozialer Konformität um jeden Preis widersetzt und der am Ende aus einem titanischen Kampf blutig, aber ungebeugt hervorgeht. Ebenso gut könnte es sich um ein politisches Szenario handeln, um einen nicht allzu verschlüsselten Tribut an Rostropowitschs unabhängigen Geist und seinen exemplarischen Widerstand gegen totalitäre Unterdrückung aus der Feder eines polnischen Komponisten, der die beträchtliche Freiheit genoss, außerhalb des damals kommunistischen Osteuropas reisen und arbeiten zu können. Gleichzeitig geht es in Lutoslawskis Konzert vor allem darum, dass sich der Cello-Protagonist nicht einfach von seiner Ursprungsgemeinschaft abkapselt; vielmehr versucht er, sich auf sie einzulassen, probiert mehrere Strategien der Kooperation und des Dialogs aus – und am Ende steht keinesfalls die totale Trennung.

Das einsätzliche Konzert durchläuft siebzehn verschiedene Stadien, deren Koordinaten Spannung und Dialog lauten – was der starke Kontrast zwischen der nach einem stotternden, zögerlichen Beginn allmählich sich einfindenden Eloquenz und Geläufigkeit des Solisten und, nach fast fünf Minuten, den brüskten, feindseligen Kommentaren dreier Trompeten (Tr. 9: „Introduction“; nach knapp fünf Minuten) anzeigt. Dieses bewusst starre, ja grobschlächtige Gegeneinander ist zugleich höchst unbändig, als ob das vom Orchester verkörperte „Kollektiv“ durch die mögliche Auseinandersetzung und Konfrontation nicht weniger erregt sei als der Solist (Tr. 10: „4 Episodes“). Wenn später die Streicher des Orchesters eine naturgemäß lyrischere und verhaltenere Ausdrucksqualität annehmen (Tr. 11: „Cantilena“), wechselt die Auseinandersetzung auf eine höhere emotionale Ebene. Es geht um mehr als um den Austausch vorgegebener und vollkommen gegensätzlicher Positionen; der dramatische Schlüsselmoment des Konzerts ist erreicht, wenn das Solo-Cello und sämtliche Orchesterstreicher einer überaus eloquenten und zusehends drängenderen Melodie zusteuern, die wie ein tief empfundenes Lamento für alles klingt, was

verloren ging (vielleicht insbesondere im Hinblick auf das Ausmaß, in dem der real existierende, post-stalinistische Kommunismus sich von den theoretischen Idealen des Marxismus-Leninismus entfernt hatte). Das Resultat dieser kurzen Einmütigkeit ist eine wilde, repressive Reaktion von Holzbläsern, Blech und Schlagwerk (bei Nr. 81), auf die der Solist mit manischer Energie erwidert, als handele es sich um einen verzweiferten Kampf ums Überleben. Zum Schluss könnte man entweder sagen, dass der Solist/Protagonist das Orchester besiegt – wie Orpheus die Furien –, oder dass das Massenorchester eine harmonische Übereinkunft mit dem widerborstig individuellen Protagonisten trifft. Das Orchester lässt eine letzte entschiedene Kraftgeste vernehmen, aber der Solist übersteht auch dies; in seinen abschließenden, wiederholten hohen A's klingt sogar etwas Triumph mit – eine schwer errungene Lösung, die einer von Lutosławskis dichtesten und kommunikativsten Kompositionen einen zutiefst befriedigenden Abschluss verleiht.

Seit der Zwischenkriegszeit war Paul Sacher (1906–1999) ein ungemein einflussreicher Förderer fortschrittlicher zeitgenössischer Musik. Für Komponisten, die seinen Einsatz würdigen wollten, bot er zudem den Vorteil eines gänzlich in Tonhöhen übersetzbaren Nachnamens: S (Es), A, C, H, E und R (ital. „re“ = D). Lutosławskis *Sacher-Variation* schlägt einen in technischer Hinsicht systematischen Weg ein, indem sie die Sechstongruppe neben eine andere, die „fehlenden“ Töne der chromatischen Skala ergänzende stellt. Trotzdem wirkt das Stück ausgesprochen spontan: Sacher hatte nichts übrig für Erklärtes und „Akademisches“. In seinen *Drei Strophen* verwendet auch Dutilleux das „Sacher-Hexachord“, mit dem er eine beinahe improvisatorisch anmutende Fantasie entwickelt. Mit ihrer ungemein abwechslungsreichen Farbenpaletten scheint Strophe 1 Sachers Durchsetzungsvermögen und Überzeugungskraft zu porträtieren, während Strophe 2 diese Eigenschaften um eine entschieden visionäre Komponente ergänzt. In Strophe 3 wird alles von einem virtuos angetrieben.

© Arnold Whittall 2009

Christian Poltéra wurde in Zürich geboren. Nach Unterricht bei Nancy Chumachenko und Boris Pergamenschikow studierte er bei Heinrich Schiff in Salzburg und Wien. Als Solist arbeitet er mit führenden Orchestern zusammen wie z.B. den Münchner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Sinfonieorchester des NDR Hamburg, dem Oslo Philharmonic Orchestra, dem Orchestra dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom, dem Orchestre de Paris, dem BBC Symphony Orchestra und dem Chamber Orchestra of Europe. Dabei gehören Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi und John Eliot Gardiner zu seinen Partnern. Intensiv widmet er sich auch der Kammermusik mit Musikern wie Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst, dem Auryn und dem Zehetmair Quartett. Zusammen mit Frank Peter Zimmermann und Antoine Tamestit bildet Christian Poltéra ein festes Streichtrio, das europaweit bei den bedeutenden Konzertveranstaltern und Festivals auftritt.

2004 wurde er mit dem Borletti-Buitoni Award ausgezeichnet und als BBC New Generation Artist ausgewählt. 2006/07 war er „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation. Er ist regelmäßiger Gast bei renommierten Festivals (u.a. Salzburg, Luzern, Berlin, Edinburgh und Wien) und gab 2007 sein Debüt bei den BBC Proms. Christian Poltéras von der internationalen Fachpresse gefeierte Diskographie spiegelt sein vielseitiges Repertoire wider, zu dem Cellokonzerte von Dvořák, Toch, Martin, Honegger und Schoeck ebenso gehören wie Kammermusik von Prokofjew, Fauré, Saint-Saëns und Schubert.

Weitere Informationen finden Sie auf www.christianpoltera.com.

Das **ORF Radio-Symphonieorchester Wien** ging 1969 aus dem Großen Orchester des Österreichischen Rundfunks hervor und hat sich seitdem als eines der vielseitigsten Orchester in Österreich profiliert. Seit der Gründung des RSO Wien liegt der Schwerpunkt des Orchesters vor allem auf der Pflege der zeitgenössischen Mu-

sik. Seit 2002 ist Bertrand de Billy Chefdirigent des RSO Wien, und ab Herbst 2009 ist der ungarische Komponist und Dirigent Peter Eötvös Erster Gastdirigent.

Neben eigenen Konzertreihen im Musikverein und im Wiener Konzerthaus tritt das Orchester regelmäßig bei den großen Festivals im In- und Ausland auf. Die ausgedehnte Tourneetätigkeit des RSO Wien führte das Orchester nach Japan, in die USA, nach Südamerika sowie in verschiedene europäische Länder. Zu den Gästen beim RSO Wien zählen so bekannte Künstler wie Leonard Bernstein, Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowsky und Jeffrey Tate.

Zur Philosophie des RSO Wien gehört es auch, dem musikalischen Nachwuchs große Aufmerksamkeit zu schenken. Beispiele für diese Aufgabe sind neben der Orchesterakademie die Abschlusskonzerte der Dirigentenklassen der Universität, Proben für Kinder und eine Reihe von Gesprächskonzerten für Kinder und Jugendliche.

Weitere Informationen finden Sie auf www.rso.orf.at

Jac van Steen wurde im niederländischen Eindhoven geboren und studierte Dirigieren am Brabanter Konservatorium. Seine Teilnahme am BBC European Conductor-Seminar 1985 hatte Gast-Engagements beim BBC Philharmonic Orchestra zur Folge. Außerdem arbeitete er früh schon mit dem Bachchor Nijmegen, den Nürnberger Symphonikern und dem Neuen Berliner Kammerorchester zusammen. Im August 2002 wurde Jac van Steen zum Musikalischen Leiter des Deutschen Nationaltheaters Weimar und zum Chefdirigenten der Staatskapelle Weimar ernannt (er bekleidete diese Ämter bis zum August 2005); im selben Jahr übernahm er das Amt des Chefdirigenten des Musikkollegiums Winterthur. 2007 wurde er zum Generalmusikdirektor der Stadt Dortmund ernannt.

Gastdirigate beim BBC Symphony Orchestra führten zu mehreren Wiedereinladungen, u.a. auch zu seinem Debüt bei den BBC Proms. 2005 kehrte Jac van Steen

mit dem BBC National Orchestra of Wales, dessen Ständiger Gastdirigent er soeben geworden war, zu den Proms zurück. In England hat er außerdem das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Royal Scottish National Orchestra sowie das Philharmonia Orchestra geleitet. Er ist regelmäßig bei den großen holländischen und deutschen Orchestern zu Gast. Jac van Steen schätzt die Arbeit mit jungen Musikern, u.a. mit dem deutschen Bundesjugendorchester, der Chetham's School of Music und dem Royal Northern College of Music in Manchester.

L'engagement éclairé de Mstislav Rostropovitch pour la musique contemporaine fut particulièrement productif dans les années 1970. En 1970 seulement, il donna la création de deux importants concertos pour violoncelle qui lui étaient dédiés : *Tout un monde lointain...* de Dutilleux, le 25 juillet (Aix-en-Provence) et le *Concerto pour violoncelle et orchestre* de Lutosławski le 14 octobre (Londres). Puis, six ans plus tard et en compagnie de ces deux compositeurs, il contribua à la commande et à l'exécution d'une série de brefs hommages de soixante-dixième anniversaire au chef d'orchestre suisse et protecteur de la musique Paul Sacher.

Witold Lutosławski (1913–1994) et Henri Dutilleux (né en 1916) étaient des contemporains dont la musique la plus caractéristique sonne très différemment, représentant des réactions complémentaires aux innovations du début du 20^e siècle trouvées chez Debussy, Stravinsky et Alban Berg. Dans le cas de Dutilleux, une atmosphère hypnotique et une volonté d'enrichir et même de transformer des éléments harmoniques traditionnels allèrent de pair avec un souci de garder et d'animer des modèles formels et génériques de longue date. Mais l'intensité et l'expressivité allusive de ses meilleures compositions doivent autant à la littérature et à la poésie françaises qu'à la musique plus ancienne et c'est sa fascination pour la poésie de Charles Baudelaire qui le poussa – après la création de ce qui fut d'abord intitulé « Concerto pour violoncelle et orchestre » – à changer le titre pour *Tout un monde lointain...* Chacun des cinq mouvements porte une épigraphe de Baudelaire et le titre général de l'œuvre provient d'un poème, *La chevelure* (une référence aux cheveux en désordre de la bien-aimée du poète), qui traite d'un monde très lointain, imaginé avec intensité, de places exotiques et de sensations associées à l'Afrique et à l'Asie dans l'esprit romantique.

La musique de Dutilleux cherche pourtant moins à évoquer l'exotisme oriental qu'à faire écho à l'étrangeté constante des symboles et images érotiques ambigus du poète. Le poème sur lequel repose le premier mouvement, *Enigme*, décrit une

ravissante femme qui est d'autant plus fascinante, plus sphynx, qu'elle est totalement indifférente face au poète. Au début, la musique va à la dérive, à la manière d'une cadence, mais elle devient rapidement plus active, plus dramatique, violente même, comme dans un effort de forcer à une réaction l'objet indifférent de l'obsession du poète. Le second mouvement, *Regard*, fait allusion à l'effet effrayant, empoisonnant du regard vert de la femme : la partie solo arrive à un chant d'abandon aigu et funèbre et un niveau de stabilité précaire semble émerger. Mais le troisième mouvement *Houles* balaie toute possibilité durable de contentement ou de sérénité. Le caractère orageux et violent de la musique exprime la passion très immédiate et perturbatrice soulevée par le monde lointain et pourtant si vivant de l'amant qui est central à l'imagination du poète.

Miroirs (mouvement 4) trouve une sorte de calme inconfortable, sinistre plutôt que serein, bien que l'épigraphe suggère un degré d'harmonie entre « deux cœurs », « deux esprits » qui se reflètent ou se complètent. La section finale, *Hymne*, est encore plus explicitement festive quoique le cynisme de l'épigraphe – « Garde les songes : Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous ! » – indique que tout bonheur sera probablement de courte durée et illusoire. La musique prend alors à juste titre une tournure légèrement sinistre avant la fin plutôt abrupte de l'œuvre. Tout comme Baudelaire souligne la consolation accessible à ceux dont le pur pouvoir de leur imagination romantique débalance, de même Dutilleux démontre les récompenses d'une imagination musicale qui transforme les formes et techniques traditionnelles en un langage contemporain viable toujours accessible.

Le concerto de Lutosławski présente un drame musical d'une autre sorte. Dans ses œuvres vocales, il a montré une sensibilité égale à celle de Dutilleux pour la poésie française – quoique ses préférences se portaient du côté des écrivains surréalistes plutôt que romantiques. Et là où l'orchestre de Dutilleux dialogue intensément avec le soliste, évoquant d'une manière séduisante des humeurs alternant entre l'assurance et la soumission, celui de Lutosławski est beaucoup plus constamment

un adversaire. Le soliste pourrait représenter un artiste à l'esprit indépendant, déterminé à résister à tout prix à la conformité sociale et émergeant finalement d'un conflit titanesque, ensanglanté mais non courbé. Le scénario pourrait tout autant être politique, un hommage assez évident à l'esprit indépendant de Rostropovitch et une résistance exemplaire à l'oppression totalitaire de la part d'un compositeur polonais, comme Lutosławski, qui jouissait d'une liberté considérable pour voyager et travailler hors de l'Europe de l'Est alors communiste. En même temps, le point du concerto de Lutosławski est que le protagoniste violoncelliste de l'œuvre ne se sépare pas seulement de sa société parentale : il cherche plutôt à s'engager avec elle, essaie diverses stratégies de coopération, de dialogue : et la fin n'en est pas du tout une de séparation totale.

L'unique mouvement continu du concerto compte dix-sept sections distinctes, dont la scène de tension et de dialogue formée par le fort contraste entre la conquête graduelle initiale d'éloquence et d'aisance de la part du soliste après un départ bégayant et hésitant et les commentaires brusques, nettement hostiles – après près de cinq minutes – des trois trompettes (Tr 9 : « Introduction »). Cette opposition intentionnellement rigide, crue même, est aussi immensément exubérante, comme si la communauté, représentée par l'orchestre, n'était pas moins stimulée que le soliste par la possibilité d'argumentation et de confrontation (Tr 10 : « 4 Episodes »). Plus loin, quand les cordes de l'orchestre adoptent leur qualité expressive naturellement plus lyrique et hésitante (Tr 11 : « Cantilène »), l'argument passe à un plan émotionnel plus élevé. Il y a plus en jeu que l'échange de positions prédéterminées et totalement opposées et le sommet du concerto est atteint quand le violoncelle solo et toutes les cordes de l'orchestre se dirigent vers une unique mélodie intensément éloquente, de plus en plus pressante (qui semble être une profonde lamentation sur tout ce qui a été perdu – peut-être à cause de l'ampleur de l'éloignement du communisme post-staliniste des idéaux théoriques du marxisme-léninisme). Le résultat de cette brève unanimité est une réaction répressive féroce (au numéro

81) aux bois, cuivres et percussion, à laquelle le soliste répond avec une énergie maniaque, comme dans une lutte désespérée pour survivre. Il est possible à la fin de dire soit que le soliste protagoniste subjugué l'orchestre, comme Orphée qui dompte les furies, ou que la masse orchestrale accepte une accommodation harmonieuse avec le protagoniste maladroitement individualiste. L'orchestre esquisse un fort geste assuré final mais la voix solo survit et on entend même une note de triomphe dans ses la naturels aigus répétés, une résolution gagnée avec peine qui fournit une conclusion profondément satisfaisante à l'une des compositions au tissu le plus serré et à la communication la plus urgente de Lutoslawski.

Paul Sacher (1906–99) a été un promoteur très influent de la musique contemporaine progressive après la deuxième guerre mondiale et il a aussi fourni aux compositeurs désirant célébrer ses réalisations l'avantage d'un nom de famille entièrement traduisible en notes musicales en allemand : S («Es» ou mi bémol), A (la), C (do), H (si naturel), E (mi naturel) et R («Ré»). Le *Variation Sacher* de Lutoslawski prend un tournant techniquement systématique en plaçant ce groupe de six notes à côté d'un autre utilisant les six notes «manquantes» de la gamme chromatique. La pièce est cependant remarquable pour sa spontanéité : Sacher disposait de peu de temps pour les visages impassibles et les «académiciens». Dans ses *Trois strophes*, Dutilleul a lui aussi recours à «l'hexacorde Sacher», visant un esprit d'imagination presque improvisée. Strophe 1 utilise une palette colorée immensément variée pour tracer un portrait d'assertion et de persuasion tandis que Strophe 2 complète ces qualités en décrivant un esprit visionnaire déterminé. Dans Strophe 3, un élan virtuose marche en vainqueur.

© Arnold Whittall 2009

Christian Poltéra est né à Zurich. Après des cours avec Nancy Chumachenco et Boris Pergamenschikov, il poursuit ses études avec Heinrich Schiff à Salzbourg et à Vienne. Il se produit comme soliste avec d'éminents orchestres dont l'Orchestre Philharmonique de Munich, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Symphonique de la NDR (Hambourg), l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, l'Orchestre de l'académie nationale de Sainte-Cécile à Rome, l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Symphonique de la BBC et l'Orchestre de Chambre de l'Europe ; il est accompagné par les chefs Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Christoph von Dohnányi et John Eliot Gardiner entre autres. Il se consacre aussi à la musique de chambre avec ses collègues musiciens Gidon Kremer, Christian Tetzlaff, Leif Ove Andsnes, Mitsuko Uchida, Lars Vogt, Kathryn Stott, Martin Fröst ainsi qu'avec les quatuors Aurny et Zehetmair. En compagnie de Frank Peter Zimmermann et d'Antoine Tamestit, Christian Poltéra a formé un trio à cordes qui joue sur les plus prestigieuses scènes de concert et à des festivals partout en Europe.

En 2004, il reçut le prix Borletti-Buitoni et fut choisi comme un BBC New Generation Artist. En 2006–07, il fut « Rising Star » de l'European Concert Hall Organization. Il est régulièrement invité à des festivals renommés (dont ceux de Salzbourg, Lucerne, Berlin, Edimbourg et Vienne) et il fit ses débuts aux Proms de la BBC en 2007. La discographie de Christian Poltéra, saluée par la presse internationale, montre la variété de son répertoire qui comprend les concertos de Dvořák, Toch, Martin, Honegger et Schoeck ainsi que de la musique de chambre de Prokofiev, Fauré, Saint-Saëns et Schubert.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.christianpoltera.com

L'Orchestre Symphonique de la radio de Vienne ORF s'est développé à partir de l'Orchestre de la société de diffusion autrichienne en 1969 et s'est depuis établi comme l'un des orchestres les plus souples de l'Autriche. Depuis ses débuts, cet orchestre s'est spécialement concentré sur la promotion de la musique contempo-

raine. Bertrand de Billy en est chef principal depuis 2002 et, depuis l'automne 2009, Peter Eötvös en est principal chef invité.

L'orchestre donne sa propre série de concerts au Musikverein et au Konzerthaus de Vienne et il participe régulièrement aussi à d'importants festivals en Autriche et sur la scène internationale. L'Orchestre Symphonique de la radio de Vienne ORF a fait de nombreuses tournées aux Japon, Etats-Unis, en Amérique du Sud et dans divers pays européens. Parmi les artistes invités qui se sont produits avec la formation à ce jour se trouvent des noms aussi connus que Leonard Bernstein, Hans Werner Henze, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Sawallisch, Giuseppe Sinopoli, Hans Swarowsky et Jeffrey Tate.

L'Orchestre Symphonique de la radio de Vienne ORF attache aussi beaucoup d'importance à la formation d'une nouvelle génération musicale. On en trouve la preuve à l'académie de l'orchestre et par l'invitation de chefs nouvellement diplômés à l'université de Vienne, des répétitions pour enfants et une série de « concerts de conversation » pour enfants et jeunes.

Pour plus de renseignements, veuillez visiter www.rso.orf.at

Né à Eindhoven en Hollande, **Jac van Steen** a étudié la direction au conservatoire du Brabant. En 1985, sa participation au séminaire européen de la BBC pour chefs d'orchestre lui amena des engagements avec l'Orchestre Philharmonique de la BBC. Il a aussi travaillé au début de sa carrière avec le Chœur Bach à Nijmegen, l'Orchestre Symphonique de Nuremberg et le Nouvel Orchestre de Chambre de Berlin. En août 2002, Jac van Steen fut nommé directeur musical du Deutsches Nationaltheater Weimar et chef principal de la Staatskapelle de Weimar (jusqu'en août 2005) et, la même année, chef principal du Musikkollegium Winterthur en Suisse. En 2007, il devint directeur général de la musique de la ville de Dortmund. Ses premiers concerts avec l'Orchestre Symphonique de la BBC en 1997 lui en amenèrent d'autres dont ses débuts aux Prom de la BBC. En 2005, Jac van Steen re-

tourna aux Proms avec l'Orchestre National de la BBC du pays de Galles, marquant les débuts de son poste de principal chef invité de l'ensemble. Il a aussi dirigé d'autres orchestres britanniques dont l'Orchestre Symphonique de Birmingham, l'Orchestre Royal National Ecossais et l'Orchestre Philharmonia, en plus d'être invité régulièrement par les principales formations hollandaises et allemandes. Jac van Steen apprécie travailler avec des jeunes musiciens, comme le montre sa collaboration avec l'Orchestre National des Jeunes de l'Allemagne, l'Ecole de Musique Chetham's et le Royal Northern College of Music à Manchester.

ALSO AVAILABLE:



OTHMAR SCHOECK: Cello Concerto; Sonata for Cello and Piano;
Six Song transcriptions for cello and piano
with the Malmö SO / Tuomas Ollila-Hannikainen;
Julius Drake, piano

The Strad Selection *The Strad* · Supersonic Pizzicato
5 Diapasons *Diapason*

'absorbing listening, especially in a performance as assured and committed as here...' *International Record Review*

BIS-CD-1597

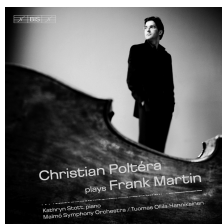
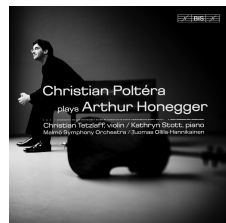
ARTHUR HONEGGER: Cello Concerto; Sonata & Sonatina
for cello and piano; Sonatina for violin and cello

with the Malmö SO / Tuomas Ollila-Hannikainen;
Kathryn Stott, piano; Christian Tetzlaff, violin

Diapason d'or *Diapason* · 10/10 *ClassicsToday.com*
Recomendado CD Compact

'If you want a superb collection of Honegger's music for cello...
this CD is just the ticket.' *ClassicsToday.com*

BIS-CD-1617



FRANK MARTIN: Cello Concerto; Ballade for cello and piano;
8 Preludes for piano

with the Malmö SO / Tuomas Ollila-Hannikainen;
Kathryn Stott, piano

Editor's Choice *Gramophone* · BBC Music Choice *BBC Music Magazine*
Supersonic Pizzicato · 10/10 *ClassicsToday.com*

« Poltéra s'impose comme un violoncelliste de tout premier plan. »
Classica-Répertoire

BIS-CD-1637

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

- Recording (concertos):** November 2008 at RadioKulturhaus, Vienna, Austria
Producer: Hans Kipfer
Balance engineers: Anton Reininger (Lutoslawski), Josef Schütz (Dutilleux)
Sound engineer: Christian Gorz
Recording assistant: Christoph Layr
- Equipment (concertos):** Microphones by Schoeps, Sennheiser, AKG and Neumann; Studer Vista 8 mixing desk;
ProTools HD Digital Workstation; B&W Nautilus 802 speakers
- Recording (solo works):** July 2009 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Producer and sound engineer: Hans Kipfer
- Equipment (solo works):** Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
ProTools Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
- Post-production:** Editing: Bastian Schick
Mixing: Hans Kipfer
- Executive producer:** Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

- Cover texts: © Arnold Whittall 2009
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photograph of Christian Poltéra: © Marco Borggreve
Back cover photograph of Jac van Steen: © Ross Cohen
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1777 © & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

JAC VAN STEEN

