



WARNER
CLASSICS

ROSTROPOVITCH

Dvořák: Cello Concerto

Saint-Saëns: Cello Concerto No.1

GIULINI

**London Philharmonic
Orchestra**



ANTONÍN DVOŘÁK 1841–1904

Concerto in B minor, Op.104

for cello and orchestra

- | | | |
|---|-------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro | 16.27 |
| 2 | II. Adagio ma non troppo | 12.57 |
| 3 | III. Finale: Allegro moderato | 13.39 |

CAMILLE SAINT-SAËNS 1835–1921

Concerto No.1 in A minor, Op.33

for cello and orchestra

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 4 | Allegro non troppo — | 5.28 |
| 5 | Allegretto con moto — | 4.56 |
| 6 | Allegro non troppo | 8.46 |

62.22

Mstislav Rostropovich cello
London Philharmonic Orchestra
Carlo Maria Giulini

Rostropovich plays Dvořák and Saint-Saëns

Mstislav Rostropovich was 25 when, in 1952 for the Czech company Supraphon, he first recorded the Dvořák Cello Concerto. A graduate of the Moscow Conservatory, where he had studied the cello with Semyon Kozolupov and composition with Dmitri Shostakovich, he was the most brilliant cellist of his generation. The recording left much to be desired technically but the LP was widely collected, not least because of the presence on the rostrum of the great Czech conductor Václav Talich.

Rostropovich subsequently recorded the concerto with Sir Adrian Boult in London in April 1957 and (in a highly charged atmosphere only days after the Soviet Union's invasion of Czechoslovakia) with Karajan and the Berlin Philharmonic in September 1968. Both recordings were widely admired, not least for the clarity and symphonic logic of the orchestral accompaniments; yet neither conductor quite penetrated to the heart of the work as Talich had done or as Carlo Maria Giulini would later do in this celebrated 1977 London recording.

Like the Elgar concerto, Dvořák's concerto is an essay in retrospection, a work about the composer's relationship with remembered landscapes and vanished loves; a work that is by turns apprehensive, angry, settled and serene. It was written in New York in the winter of 1894–5 after Dvořák had chanced to hear Victor Herbert's Second Cello Concerto at a concert in Brooklyn. A proficient viola player, Dvořák adored the cello but doubted its powers of survival against the might of the late-Romantic orchestra. The Herbert concerto changed all that. Dvořák was fascinated by Herbert's orchestration: in particular, the sensitive and supportive use of trombones (three of them, as there would be in his own concerto). Emboldened by Herbert's example, Dvořák also added to his orchestral palette tuba, piccolo, and (to stirring effect at the start of the finale) a triangle.

There was, however, a further circumstance that would help propel Dvořák new concerto into that special category of art-work whose ultimate resting-place is the human heart. At the age of 24, he had fallen in love with a girl who was destined to be, not his wife, but his sister-in-law: his pupil, Josefina Čermáková, the 16-year-old daughter of a Prague goldsmith. He had retained a deep affection for her, and news of her ailing health ensured that she was never far from his thoughts in the winter of 1894–5.

In the slow movement of the concerto, after a passionate outburst in the minor key has shattered the rustic idyll, there appears (track 2, 3'21") the melody of Josefina's favourite Dvořák song, "Leave me alone", the first of his Four Songs, Op.82.

The following May, Josefina's death caused Dvořák to rewrite the end of the already completed concerto. There are few epilogues more touching than this, as the solo violin takes up the theme of "Leave me alone" and the cello, gently supported by trombones, tuba and the quiet throb of a funeral drum, bids its final, intimate farewell to Josefina before the work storms to its defiant close.

Giulini's reading, with its fierce rhythmic drive and rich burden of flawlessly balanced sound, places the Cello Concerto where it belongs, alongside the brooding, emotionally troubled Seventh Symphony (1884). Remarkably, Giulini knew the concerto at first hand. As a viola-player at the Rome Conservatory he had played it (in transcribed form) as part of his final exams. "Perhaps because I am a viola-player," he once told me, "I think the inside string parts of an orchestral score are particularly important where the music's 'plastic' quality is concerned. To me the other instruments give you the physiognomy of the music; but for its bones, its inner structure, you must look to the inner parts." One has only to listen to the way he and the strings of the London Philharmonic Orchestra "voice" the counter-melody in the horn-led second subject of the concerto's first movement to understand the force of this argument.

His preparation had been typically meticulous, even without Rostropovich, whose flight had been severely delayed. When Rostropovich finally arrived hot-foot from the airport, he spent 30 seconds tuning, after which he proceeded to give a well-nigh flawless account of the entire work. Though Giulini had worked with Rostropovich before and knew how sparingly he practised, it in no way diminished his joy in making music with someone for whom spontaneity was the handmaid of authority.

The choice of the Saint-Saëns A minor Concerto as accompaniment to the Dvořák was Rostropovich's, though Giulini, the master accompanist, is every inch the willing accomplice. Rostropovich had known and loved the Saint-Saëns for the best part of 40 years (he had made his concerto debut with it at the age of 13). It was a love his composition teacher happily reinforced:

When Shostakovich composed his First [Cello] Concerto, he told me, "You know, Slava, I have studied the scores of all the great concertos for cello and orchestra, and do you know which is the best for the *balance* of the concerto, the *length* of the concerto, the *shape* of the concerto? It is the Saint-Saëns No.1!" He admitted he was surprised to discover this. But he preferred the Saint-Saëns to all others, even the Dvořák.

Saint-Saëns would have approved the terms of the younger composer's accolade. He once observed:

For me, art is *form*. Expression and passion seduce the amateur above all: for the artist it is different. An artist who is not fully satisfied by elegant lines, harmonious colours and beautiful harmonic progressions has no understanding of art.

Written in 1872, when Saint-Saëns was 37, the concerto is a wonderfully compact piece. With its three movements masquerading as one, much of its thematic material derives from the swirling, swooping, descending triplet figuration with which it vividly begins. The invention, like the orchestration, has a somewhat 18th-century feel to it. Indeed, the exquisitely old-fashioned central minuet openly anticipates 20th-century neo-Classicism.

The concerto, whose finale contains one of the longest rising scales in the entire cello repertory (track 6, 4'56"), was dedicated to August Tolbecque (1830–1919) and successfully premiered by him in Paris on 19 January 1873. Pablo Casals later took up the work (he played it at his London debut in 1905) and a number of 20th-century composers commended its sophistication and beauty.

Richard Osborne

Rostropovich joue Dvořák et Saint-Saëns

Mstislav Rostropovitch avait vingt-cinq ans lorsque, en 1952 et pour la firme tchèque Supraphon, il enregistra une première fois le Concerto pour violoncelle de Dvořák. Diplômé du Conservatoire de Moscou où il avait étudié le violoncelle avec Semyon Kozoloupov et la composition avec Dmitri Chostakovitch, il était le plus brillant violoncelliste de sa génération. Si l'enregistrement laissait beaucoup à désirer sur le plan technique, le microsillon toucha néanmoins un très large public, en raison également de la présence au pupitre du grand chef tchèque Václav Talich.

Rostropovitch réenregistra peu de temps après ce concerto avec Sir Adrian Boult, en avril 1957, puis — dans une atmosphère extrêmement tendue du fait de l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'Union soviétique quelques jours plus tôt — avec Karajan et le Philharmonique de Berlin (septembre 1968). Ces deux enregistrements furent unanimement admirés, également pour la clarté et l'ordonnancement symphonique de l'accompagnement orchestral, mais aucun chef ne pénétra jusqu'au cœur de l'œuvre comme Talich l'avait si bien fait et comme Giulini devait à son tour le faire dans ce célèbre enregistrement réalisé à Londres en 1977.

Tout comme le concerto d'Elgar, le concerto de Dvořák est une tentative de rétrospection, une œuvre évoquant la relation du compositeur avec des paysages enfouis dans sa mémoire et des amours disparues, une œuvre à la fois pleine d'appréhension et d'emportement, inflexible et sereine. Il fut composé à New York durant l'hiver 1894–1895, après que Dvořák eut entendu par hasard le Concerto pour violoncelle n° 2 de Victor Herbert lors d'un concert à Brooklyn. Remarquable altiste, Dvořák adorait le violoncelle mais doutait de sa capacité à s'imposer face à la puissance de l'orchestre post-romantique. Le Concerto de Herbert changea du tout au tout son avis sur la question, notamment son orchestration qui fascina Dvořák — en particulier le recours sensible et efficace aux trombones (au nombre de trois, comme ce serait le cas dans son propre concerto). Encouragé par l'exemple de Herbert, Dvořák ajouta également à sa palette orchestrale un tuba, un piccolo et (pour un effet saisissant au début du finale) un triangle.

Une autre circonstance, cependant, devait également contribuer à ce que le nouveau concerto de Dvořák rejoigne cette catégorie particulière d'œuvres d'art dont l'ultime destination n'est autre que le cœur humain. À l'âge de vingt-quatre ans, il était tombé amoureux d'une jeune fille qui allait devenir non pas sa femme mais sa belle-sœur : son élève, Josefina Čermáková, alors âgée de seize ans. Il lui avait gardé une profonde affection et les nouvelles de sa santé chancelante attestent qu'elle ne fut jamais loin de ses pensées durant cet hiver 1894–1895. Dans le mouvement lent du Concerto, après qu'une explosion passionnée en tonalité mineure a fait voler en éclats l'idylle pastorale, surgit (page 2, 3'21") la mélodie du lied de Dvořák que Josefina préférait, « Laissez-moi seul », premier des Quatre Chants op. 82.

Au mois de mai suivant, la mort de Josefina incita Dvořák à récrire la fin du concerto déjà achevé. Il existe peu d'épilogues plus touchants que celui-ci, lorsque le violon solo reprend le thème de « Laissez-moi seul » et que le violoncelle, accompagné avec beaucoup de douceur par les trombones, le tuba et la paisible pulsation d'une percussion funèbre, entonne un ultime adieu, intériorisé, à Josefina, avant que l'œuvre ne se lance dans une provocante péroration.

L'approche de Giulini, avec cette pulsation rythmique implacable et cette matière sonore si riche et parfaitement équilibrée, remet le Concerto pour violoncelle à sa juste place, c'est-à-dire au côté de la Septième Symphonie (1884), émotionnellement agitée et brassant nombre d'idées sombres. Il est intéressant de noter que Giulini connaissait parfaitement l'œuvre, l'ayant lui-même jouée au Conservatoire de Rome, à l'alto (donc dans une transcription), dans le cadre de ses examens de fin d'études.

« Du fait, peut-être, que je suis altiste », me dit-il un jour, « j'ai tendance à penser que, dans une partition orchestrale, les parties intérieures de cordes sont particulièrement importantes dès lors qu'il s'agit de la qualité "plastique" de la musique. Pour moi, ce sont les autres instruments qui confèrent à la musique sa physionomie ; mais pour ce qui est de la structure interne, du squelette, c'est vers les parties intérieures qu'il faut se tourner. » Il suffit simplement d'écouter, dans le premier mouvement du Concerto, comment Giuliani et les cordes de l'Orchestre philharmonique de Londres phrasent les contre-mélodies reprenant le second thème, introduit par le cor, pour comprendre toute la pertinence de cet argument. Sa préparation avait été méticuleuse, comme à l'accoutumée, même sans Rostropovitch dont le vol avait subi un important retard. Lorsque finalement Rostropovitch arriva en toute hâte de l'aéroport, il consacra à peine trente secondes à accorder son violoncelle puis se lança dans l'œuvre qu'il joua une première fois d'une seule traite et de manière pour ainsi dire parfaite, ou peu s'en faut. Bien que Giuliani eût précédemment collaboré avec Rostropovitch — il savait d'entrée de jeu le peu de temps qu'il consacrait à travailler son instrument —, rien ne vint entamer sa joie de faire de la musique avec quelqu'un pour qui la spontanéité était la servante de l'autorité.

Le choix du Concerto en *la* mineur de Saint-Saëns pour accompagner celui de Dvořák était celui de Rostropovitch, même si Giuliani, maître-accompagnateur, s'y révèle de part en part un complice déterminé. Rostropovitch connaissait et aimait ce concerto de Saint-Saëns depuis près de quarante ans (c'est avec lui qu'il avait fait ses débuts en concerto à l'âge de treize ans), et cette passion n'avait pu qu'être renforcée, et avec quel bonheur, par son professeur de composition :

Lorsque Chostakovitch composa son Premier Concerto [pour violoncelle], il me dit : « Tu sais, Slava, j'ai étudié les partitions de tous les grands concertos pour violoncelle et orchestre, et sais-tu lequel est le meilleur en termes d'équilibre, de longueur et de forme ? C'est le Premier de Saint-Saëns ! » Il reconnaissait volontiers que cette découverte l'avait lui-même surpris. Il n'empêche qu'il préférerait ce concerto de Saint-Saëns à tous les autres, y compris celui de Dvořák.

Saint-Saëns n'aurait pu qu'approuver la reconnaissance que lui témoignait ainsi le jeune compositeur, ayant d'ailleurs proclamé :

Pour moi, l'art est forme. L'expression et la passion séduisent par-dessus tout l'amateur, mais pour l'artiste il en va différemment. Un artiste qui ne serait pleinement satisfait par des lignes élégantes, des couleurs harmonieuses et de belles progressions harmoniques n'aurait rien compris à l'art.

Composé en 1872, alors que Saint-Saëns avait trente-sept ans, le concerto est une œuvre merveilleusement resserrée. À l'intérieur de ses trois mouvements qui font comme s'ils n'étaient qu'un, une grande partie du matériau thématique provient de la figure descendante en forme de triolet, tourbillonnante et pressante sur laquelle il débute avec vivacité. L'invention, tout comme l'orchestration, semble établir un lien sensible avec le XVIII^e siècle. De fait, le menuet central, délicieusement suranné, anticipe manifestement le néoclassicisme du XX^e siècle.

Dédié à Auguste Tolbecque (1830–1919) et rehaussé de l'une des gammes ascendantes les plus développées de tout le répertoire pour violoncelle (plage 6, 4'56"), ce concerto fut créé par son dédicataire le 19 janvier 1873, à Paris. Pablo Casals reprit par la suite cette œuvre (qu'il joua pour ses débuts londoniens en 1905), cependant que nombre de compositeurs du XX^e siècle ont vanté son raffinement et sa beauté.

Richard Osborne

Traduction : Michel Roubinet

Rostropowitsch spielt Dvořák und Saint-Saëns

Mstislaw Rostropowitsch war 25, als er 1952 das erste Mal Dvořáks Konzert für Violoncello und Orchester für die tschechische Firma Supraphon einspielte. Rostropowitsch, der Violoncello bei Semjon Kosolupow und Komposition bei Dmitrij Schostakowitsch am Moskauer Konservatorium studiert hatte, war der brillianteste Cellist seiner Generation. Obwohl die Einspielung einige technische Mängel aufwies, verkaufte die LP sich dennoch gut, nicht zuletzt dank der Anwesenheit des großartigen tschechischen Dirigenten, Václav Talich, am Pult.

Im April 1957 spielte Rostropowitsch das Konzert mit Sir Adrian Boult in London ein, dann im September 1968 mit Karajan und den Berliner Philharmonikern (hier war die Atmosphäre äußerst emotionsgeladen, da die Sowjetunion nur wenige Tage davor in die Tschechoslowakei einmarschiert war). Beide Einspielungen fanden allgemeinen Anklang, zum Teil wegen der Klarheit und der sinfonischen Logik der Orchesterbegleitung, doch keiner von den beiden Dirigenten drang ganz bis zum Kern des Werks vor wie es Talich gemacht hatte, oder wie es später Carlo Maria Giulini 1977 in seiner gefeierten Londoner Einspielung gelingen würde.

Wie Elgars Konzert wirft Dvořáks Werk einen Blick auf die Vergangenheit zurück und setzt sich mit der Beziehung des Komponisten zu erinnerten Landschaften und verschwundenen Lieben auseinander; es ist ein Werk, das sich abwechselnd verzagt, verärgert, gesetzt und gelassen zeigt. Dvořák schrieb das Konzert im Winter 1894/95 in New York, nachdem er zufällig eine Aufführung von Victor Herberts Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 2 in Brooklyn gehört hatte. Dvořák, der selber gut Bratsche spielte, hatte eine besondere Vorliebe für das Cello, hegte aber Zweifel, ob sich dieses Instrument gegen die Kraft eines spätromantischen Orchesters behaupten könne. Das Herbert-Konzert änderte seine Meinung. Herberts Instrumentierung faszinierte Dvořák, insbesondere der einfühlsame und stützende Einsatz der Posaunen (in seinem eigenen Konzert verwendete er dann ebenfalls drei). Durch Herberts Beispiel ermutigt, fügte Dvořák auch eine Tuba, eine Pikkoloflöte und (wunderbar bewegend zu Beginn des Finales) ein Triangel seiner Orchestrierung hinzu.

Eine weitere Tatsache trug jedoch dazu bei, Dvořáks neues Konzert in jene Sonderkategorie von Kunstwerken emporzuheben, deren wahres Zuhause das menschliche Herz ist. Im Alter von 24 Jahren hatte er sich in ein Mädchen verliebt, das dazu bestimmt war, nicht seine Frau sondern seine Schwägerin zu werden: seine Schülerin Josefina Čermáková, die sechzehnjährige Tochter eines Prager Goldschmieds. Er empfand noch immer eine tiefe Zuneigung zu ihr, und die Nachricht von ihrer schlechter werdenden Gesundheit bedeutete, dass er oft im Winter 1894/95 an sie dachte. Im langsamen Satz des Konzerts, nachdem ein leidenschaftlicher Ausbruch in Moll die ländliche Idylle zerstört hat, erklingt (Titel 2, 3'21") die Melodie vom ersten der Vier Lieder op. 82, das Dvořák-Lied, welches Josefina am meisten schätzte.

Im folgenden Mai führte Josefinas Tod dazu, dass Dvořák den Schluss des schon vollendeten Konzerts revidierte. Wenige Epiloge sind bewegender als dieser: Die Solovioline stimmt die Melodie des ersten Lieds von op. 82 an, und das Cello, von den Posaunen, der Tuba und einem gedämpften Trommelschlag sanft begleitet, nimmt zärtlich und endgültig von Josefina Abschied, bevor das Werk seinem trotzigen Schluss entgegenstürmt.

Giulinis Interpretation mit ihrem energischen rhythmischen Elan und ihrem vollen, perfekt ausgewogenen Klang ordnet das Konzert für Violoncello und Orchester dort ein, wo es hingehört — neben die melancholische und emotional gestörte siebte Sinfonie (1884). Bemerkenswerterweise kannte Giuliani das Konzert aus erster Hand. Als Bratschist am Konservatorium in Rom hatte er das Werk (in übertragener Form) als Teil seiner Abschlussprüfung gespielt. „Vielleicht weil ich Bratschist bin“, erzählte er mir einmal, „halte ich die inneren Streicherstimmen einer Orchesterpartitur für besonders wichtig, was die ‚plastische‘ Qualität der Musik betrifft. Wie ich es sehe, sind die anderen Instrumente für die äußere Erscheinung der Musik verantwortlich, ihre Knochen, ihre innere Struktur findet man aber nur in den inneren Stimmen.“ Es genügt zu hören, wie er und die Streicher des London Philharmonic Orchestra die von den Hörnern geführte Gegenmelodie im zweiten Thema des ersten Satzes vortragen, um die Überzeugungskraft dieser Meinung zu verstehen.

Wie immer hatte er alles gründlich vorbereitet, sogar ohne Rostropowitsch, dessen Flug stark verspätet war. Als Rostropowitsch endlich so rasch wie möglich vom Flughafen kam, stimmte er ganze dreißig Sekunden lang sein Instrument und trug dann das gesamte Werk quasi fehlerlos vor. Obwohl Giuliani schon mit Rostropowitsch zusammengearbeitet hatte und wusste wie wenig Zeit er zum Üben brauchte, beeinträchtigte dies keineswegs seine Freude mit jemandem zu musizieren, für den die Spontaneität im Dienste der Autorität stand.

Es war Rostropowitsch, der Saint-Saëns' Konzert für Violoncello und Orchester Nr. 1 in a-moll als Begleitstück zum Dvořák-Konzert wählte, obwohl Giuliani, der meisterhafte Begleiter, durchaus sein bereitwilliger Komplize war. Rostropowitsch hatte dieses Saint-Saëns-Werk fast vierzig Jahre lang gekannt und geliebt (er debütierte damit im Alter von dreizehn Jahren). Glücklicherweise stärkte sein Kompositionslehrer diese Liebe:

Als Schostakowitsch sein Konzert Nr. 1 [für Violoncello] komponierte, sagte er mir, „Wissen Sie, Slawa, ich habe die Partituren aller großartigen Konzerte für Violoncello und Orchester studiert, und wissen Sie welche die beste vom Standpunkt der *Ausgewogenheit* des Konzerts, der *Länge* des Konzerts, der *Form* des Konzerts ist? Es ist die Nr. 1 von Saint-Saëns!“ Er gab zu, diese Entdeckung habe ihn überrascht. Aber er zog Saint-Saëns allen anderen vor, sogar Dvořák.

Saint-Saëns hätte das Lob des jüngeren Komponisten gebilligt. Er bemerkte einmal:

Für mich ist Kunst *Form*. Das Ausdrucksvolle und das Leidenschaftliche verführen vor allem den Amateur: Für den Künstler ist es anders. Ein Künstler, der sich nicht mit eleganten Linien, harmonischen Farben und schönen harmonischen Fortschreitungen ganz zufriedengibt, versteht nichts von Kunst.

Das Konzert, das Saint-Saëns 1872 im Alter von 37 Jahren schrieb, ist ein wunderbar kompaktes Werk. Die drei Sätze geben sich als einer aus, und ein Großteil des Themenmaterials stammt von der wirbelnden, herabstürzenden, absteigenden Triolen-Figuration mit der das Konzert lebhaft beginnt. Sowohl die Einfälle als auch die Instrumentierung erinnern etwas an die Musik des 18. Jahrhunderts. Tatsächlich nimmt das exquisit altmodische zentrale Menuett offen den Neoklassizismus des 20. Jahrhunderts vorweg.

Das Konzert, dessen Finale eine der längsten steigenden Tonleitern im gesamten Cellorepertoire enthält (Titel 6, 4'56"), war August Tolbecque (1830–1919) gewidmet, der auch bei der gefeierten Uraufführung am 19. Januar 1873 in Paris den Solopart übernahm. Später interessierte sich Pablo Casals für das Werk (er spielte es 1905, als er zum ersten Mal in London auftrat). Mehrere Komponisten des 20. Jahrhunderts haben dessen Kultiviertheit und Schönheit gelobt.

Richard Osborne

Übersetzung: Carl Ratcliff

Recorded: 29–30.IV. & 1.V.1977, Studio No.1, Abbey Road, London

Producer: David Mottley

Balance engineer: Neville Boyling

Remastering: Christophe Hénault, Studio Art et Son, Paris

Original cover artwork: photo by Clive Barda

Matrix: Q2EA 6186–6187 · Originally released as HMV ASD 3452

© 1978 & Remastered from original tapes © 2017 Parlophone Records Limited

© 2017 Parlophone Records Limited, a Warner Music Group Company

www.warnerclassics.com rostropovich2017.com