



PIETER WISPELWEY

LALO & SAINT-SAËNS

FLANDERS SYMPHONY ORCHESTRA
SEIKYO KIM

onyx

ÉDOUARD LALO (1823–1892)

Cello Concerto in D minor

Cellokonzert d-moll

Concerto pour violoncelle en ré mineur

- | | | | |
|---|-----|--|-------|
| 1 | I | Prélude: Lento – Allegro maestoso | 13.25 |
| 2 | II | Intermezzo:
Andantino con moto – Allegro presto –
Andantino con moto – Allegro | 6.00 |
| 3 | III | Finale: Andante – Allegro vivace | 7.34 |

HECTOR BERLIOZ (1803–1869)

- | | | | |
|---|--|--|-------|
| 4 | | Roméo et Juliette – Love Scene
Liebesszene · Scène d'amour | 16.55 |
|---|--|--|-------|

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921)

Cello Concerto no.2 in D minor op.119

Cellokonzert Nr. 2 d-moll

Concerto pour violoncelle n°2 en ré mineur

- | | | | |
|---|----|-----------------------------|------|
| 5 | I | Allegro moderato e maestoso | 3.40 |
| 6 | | Andante sostenuto | 9.31 |
| 7 | II | Allegro non troppo | 6.24 |

		Total timing:	63.32
--	--	---------------	--------------

Pieter Wispelwey cello

Flanders Symphony Orchestra

Seikyo Kim conductor

The two concertos on this disc belong to the small elite of Romantic cello concertos that have made it through to the 21st century – albeit, in the case of the second Saint-Saëns, barely or in the slipstream of its popular predecessor.

Starting with the Saint-Saëns, this is a remarkable case in point. It's written by a composer approaching his seventies, but it sounds formidably youthful and highly spirited. In this piece the composer doesn't beat around the bush, which results in a tight structure and compactness: an opening Allegro and a finale of just four minutes each. With his vast experience he turns craft into pleasure, skill into appetite, while effortlessly producing sweeping statements.

Sweeping statements are certainly characteristic of Lalo's first movement. But what makes this concerto a comfortable survivor are the rhythmic delights of the finale and the Intermezzo of the second movement.

In order to survive, a piece, on top of being abundantly inspired and masterfully crafted, has to have a few features that are truly unique and original that appeal to and then echo in the ears of generations of music-lovers. If pushed to mention one per concerto, it would have to be the wit and quirkiness of that cello-clarinet flirtation in Lalo's finale and the serenity of that long spun-out melody in Saint-Saëns's concerto: a most fascinating moment of stillness in the midst of an otherwise extrovert, passionate work. Here most clearly and intriguingly the old composer is well beyond usual romantic yearnings: multiple pianissimo bars without crescendi or diminuendi, as if a quasi-Buddhist state has been reached.

© Pieter Wispelwey, 2013

Both Saint-Saëns and Lalo played significant roles in the revival of Classical forms in France. In spite of opposition – around 1900 a progressive faction in Paris deliberately interrupted concerto performances – Saint-Saëns determinedly cultivated these forms at a time when the most overwhelmingly popular genres were opera and operetta. He composed ten concertos between 1858 and 1902, while regularly producing major chamber works – sonatas, trios, quartets and a quintet – throughout his entire career. Lalo naturally inclined towards the deeply unfashionable genre of chamber music – to the detriment of his career – composing three piano trios, a piano quintet, a violin sonata and a cello sonata. Now best known for his *Symphonie espagnole* and *Overture: Le Roi d'Ys*, he was the first French-born composer of any stature to write a string quartet. In 1855 he had co-founded the Armingaud Quartet (playing the viola, then the violin) to help introduce the riches of the Classical repertoire to the French public. Among his other major works are several concertos or concertante works, and a symphony.

Saint-Saëns's Second Cello Concerto of 1902 is a grander, more ambitious work than the First Concerto, but unjustly neglected. In common with the composer's Organ Symphony and Fourth Piano Concerto, this Second Cello Concerto has two main sections, each subdivided into two movements. The forthright opening presents the first of three contrasting, well-defined themes, the second of which involves much double-stopping. A short transition leads to a slow movement of touching lyricism. When the violins eventually recall the principal melody of this Andante sostenuto, the cello accompanies with delicate figuration initially derived from the triplets of the previous solo passage. In the final bars Saint-Saëns combines cello harmonics and muted horn with magical effect. The second part – Allegro non troppo – begins with a kind of *moto perpetuo* including much bravura writing for the soloist. Indeed, the work as a whole represents a formidable technical challenge, with plentiful multiple-stopping and some unusually high passages. Saint-Saëns dedicated the concerto to the Dutch cellist Joseph Hollmann, whose big, muscular style clearly influenced its character. Biographer Jean Chantavoine wrote of his 'thrown-about hair, stormy shoulders, furious brow and athletic double-stopping'. The Allegro non troppo eventually gives way to a cadenza which recalls the very opening of the work and includes recitative-like phrases punctuated by pizzicato chords. The re-entry of the orchestra heralds a reprise of material from the concerto's opening movement, now in D major, and the work ends with a passionate coda. Saint-Saëns was pleased when this concerto was chosen as a test piece for Paris Conservatoire cello students, but he correctly anticipated that its difficulty would always prevent it from being as popular as the First Concerto.

Lalo learnt the violin and the cello at his local Conservatoire in Lille, before pursuing his studies in Paris. In 1876, two years after composing his celebrated *Symphonie espagnole*, the work which had brought him belated success in his fifties, he wrote his Cello Concerto for the Belgian-born Adolphe Fischer. In the first movement a severe, declamatory opening leads to an Allegro maestoso of powerful lyricism, though the intimate second theme provides delightful contrast. The central Intermezzo alternates between a slow movement and a scherzo (Allegro presto) of Spanish character. This Spanish flavour in some of Lalo's works is more connected with the fashionable current trend than with his distant ancestry. The virtuosity of the charismatic Spaniard Sarasate inspired Lalo, Saint-Saëns, Bruch and Wieniawski to compose major violin works, but his potent influence was not restricted to violin music. After the recall of the initial Andantino con moto, the scherzo has the last word – a fairy band dispersing à la Mendelssohn. The scherzo music draws attention to Lalo's felicitous orchestration, which is even more obvious throughout his *Symphonie espagnole*, a work greatly admired by Tchaikovsky. Here the delightful texture is created by pizzicato strings

with a dovetailing flute duet melodically derived from the preceding cello solo. The finale also begins with an introduction in the form of a cello soliloquy, but this soon gives way to the fiery rhythms of the Allegro vivace, a rondo which soon recalls the Spanish-inflected melody of the introduction.

Berlioz's *Roméo et Juliette* was the third of his four symphonies – three of them programmatic, each one highly idiosyncratic – and the work in which his passion for Shakespeare is most eloquently expressed. Berlioz had written the solo viola part in his previous symphony *Harold in Italy* for Paganini, but he rejected it as insufficiently soloistic. When Paganini eventually heard the work, he was moved to show his deep admiration by sending an uncharacteristically generous gift of 20,000 francs. This offered Berlioz temporary release from his hack-work journalism, and he was able to embark on the immensely ambitious 'dramatic symphony' *Roméo et Juliette*.

In common with several other works by Berlioz, *Roméo et Juliette* is a hybrid, in this case combining elements of symphony and opera. It requires three vocal soloists and chorus, while the purely orchestral movements constitute approximately half of the work. The Love Scene has always been regarded as one of the finest achievements in the composer's entire output. After the ball, the singing of the Capulet revellers has dissolved into the night. Murmuring strings create a nocturnal atmosphere of exquisite tenderness, preparing for the subtle introduction of the love theme played by cellos and horns. The first restatement (fortissimo) leads to an agitated interlude including eloquent cello recitative, before the music settles into a longer Adagio section of constantly developing and expanding melody. A breathless *Più animato* leads to the final, intensely passionate statement of the love theme, followed by fragmentation and a reluctant close. Compared with subsequent musical settings of *Romeo and Juliet*, Berlioz's is relatively chaste. In his 1935 book on the composer, Tom Wotton perceptively wrote 'The present generation, accustomed to the sultry love strains of modern composers, cannot appreciate what might be called a Paul and Virginia love, one that is almost devoid of fleshly passion.' For Wagner in particular Berlioz's *Roméo et Juliette* was an overwhelming experience – opening up 'a new world of possibilities of which I had never dreamt' – and an enduring influence.

© Philip Borg-Wheeler, 2013

Die zwei Konzerte auf dieser Aufnahme gehören zur überschaubaren Elite romantischer Cellokonzerte, die es ins 21. Jahrhundert geschafft haben – wenn auch, im Falle des zweiten Saint-Saëns-Konzertes nur gerade eben oder im Kielwasser des berühmteren Vorgängers.

Das Saint-Saëns-Konzert ist ein bemerkenswerter Fall. Es wurde von einem Komponisten

in seinen späten Sechzigern geschrieben, doch es klingt wunderbar jugendlich und höchst lebhaft. In diesem Stück kommt der Komponist direkt zum Punkt: Die straffe und kompakte Struktur beinhaltet ein eröffnendes Allegro und ein Finale von jeweils nur vier Minuten Länge. Mit seinem großen Erfahrungsreichtum verwandelt er Handwerk in Vergnügen und Können in Neigung, wobei er gleichzeitig mühelos mitreißende Themen produziert.

Mitreißende Themen sind sicherlich auch für Lalos ersten Satz charakteristisch. Doch was diesem Konzert das mühelose Überleben sicherte, sind das rhythmisch kurzweilige Finale und das Intermezzo des zweiten Satzes.

Um die Zeiten zu überdauern, muss ein Stück nicht nur überaus inspiriert und handwerklich meisterhaft gearbeitet sein, sondern auch einige Besonderheiten aufweisen, die völlig einzigartig und originell sind, und die Generationen von Musikliebhabern begeistern und sich ihnen einprägen. Müsste man pro Konzert eine dieser Besonderheiten benennen, so wäre dies in Lalos Finale wohl der gewitzte, ungewöhnliche Flirt zwischen Cello und Klarinette und in Saint-Saëns' Konzert die ruhige Gelassenheit der langgezogenen Melodielinie: ein völlig faszinierender Moment der Ruhe in einem sonst extrovertierten, leidenschaftlichen Werk. Hier entfernt sich der alte Komponist eindeutig und interessanterweise weit vom üblichen romantischen Sehnen: mehrere Takte im Pianissimo ohne jegliche Crescendi oder Diminuendi vermitteln den Eindruck einer geradezu buddhistischen Ruhe.

Pieter Wispelwey

Saint-Saëns und Lalo leisteten beide einen wichtigen Beitrag für das Wiederaufleben der klassischen musikalischen Formen in Frankreich. Obwohl es viele Gegner gab – um 1900 herum unterbrach eine progressive Gruppierung in Paris häufig absichtlich Konzertaufführungen – und die mit größtem Abstand populärsten Genres zu dieser Zeit Operette und Oper waren, kultivierte Saint-Saëns diesen Stil mit großer Hingabe. Zwischen 1858 und 1902 komponierte er zehn Konzerte und gab außerdem in regelmäßigem Abstand größere Kammermusikwerke heraus – Sonaten, Trios, Quartette und ein Quintett. Lalos beruflichen Erfolg eher abträglich war seine Neigung zum überaus unmodernen Genre der Kammermusik – er komponierte im Laufe seiner Karriere drei Klaviertrios, ein Klavierquintett, eine Violinsonate und eine Cellosonate. Heute ist er am ehesten für seine *Symphonie espagnole* und die Overture von *Le Roi d'Ys* bekannt: Er war allerdings auch der erste bedeutende in Frankreich geborene Komponist, der ein Streichquartett schrieb. 1855 hatte er das Armingaud-Quartett mitbegründet (er spielte erst Bratsche, dann Geige), um dazu beizutragen, der französischen Öffentlichkeit die Schätze des klassischen Repertoires zugänglich zu machen. Zu seinen anderen großen Werken zählen mehrere Konzerte oder konzertante Werke und eine Sinfonie.

Saint-Saëns' zweites Cellokonzert von 1902 ist ein noch prachtvolleres, ambitionierteres Werk als das erste Konzert, wird jedoch ungerechterweise häufig vernachlässigt. Genau wie die Orgelsonfonia des Komponisten sowie sein viertes Klavierkonzert besitzt auch dieses zweite Cellokonzert zwei Hauptabschnitte, die jeweils in zwei Sätze unterteilt sind. In der prägnanten Eröffnung hört man das erste von drei kontrastierenden, deutlich abgegrenzten Themen. Das zweite Thema zeichnet sich durch seine vielen Doppelgriffe aus. Eine kurze Überleitung führt zu einem langsamen Satz von bewegender Lyrik. In dem Moment wo die Violinen schließlich wieder die Hauptmelodie dieses Andante sostenuto aufgreifen, übernimmt das Cello die Begleitung mit einer zarten Figur, die sich zunächst aus den Triolen des vorangegangenen Solo-Abschnittes ableitet. In den abschließenden Takten kombiniert Saint-Saëns Cello-Harmonien und gedämpftes Horn und erzielt damit einen magischen Effekt. Der zweite Teil – Allegro non troppo – beginnt mit einer Art Moto perpetuo mit vielen virtuellen Stellen für den Solisten. Das ganze Werk stellt eine gewaltige technische Herausforderung dar, mit vielen Doppelgriffen und Akkorden und einigen ungewöhnlich hohen Passagen. Saint-Saëns widmete dieses Konzert dem niederländischen Cellisten Joseph Hollmann, dessen kräftige, breitschultrige Spielweise einen deutlichen Einfluss auf das Stück hatte. Sein Biograph Jean Chantavoine schrieb von seinem „wildem Haar, seinen stürmischen Schultern, seiner grimmigen Stirn und seinen athletischen Doppelgriffen“. Das Allegro non troppo weicht letztlich einer Kadenz, die an den Anfang des Werkes erinnert und rezitativähnliche Phrasen beinhaltet, die von Pizzikato-Akkorden unterbrochen werden. Der erneute Einsatz des Orchesters kündigt eine Reprise von Material aus dem Eröffnungssatz des Konzertes an, diesmal in D-dur, und das Stück endet mit einer leidenschaftlichen Coda. Saint-Saëns war sehr erfreut, als sein Konzert in die Liste der Stücke für die Aufnahmeprobe der Cellostudenten am Pariser Konservatorium ausgewählt wurde, doch er sah richtig voraus, dass es aufgrund seines Schwierigkeitsgrades niemals so beliebt werden würde, wie das erste Konzert.

Lalo erlernte Violine und Cello am Konservatorium in seiner Heimat Lille, bevor er seine Studien in Paris fortsetzte. 1876, zwei Jahre nach seiner berühmten *Symphonie espagnole*, dem Werk, das ihm in seinen Fünfzigern zu spätem Erfolg verholfen hatte, schrieb er das Cellokonzert für den aus Belgien stammenden Adolphe Fischer. Im ersten Satz leitet eine strenge, deklamierende Einleitung in ein kraftvolles und lyrisches Allegro maestoso über, wobei das innige zweite Thema einen wunderbaren Kontrast bietet. Im zentralen Intermezzo wechseln sich ein langsamer Satz und ein Scherzo (Allegro presto) mit spanischem Charakter ab. Dieser spanische Touch in einigen von Lalos Werken hängt mehr mit einem zeitgleichen Modetrend zusammen, als mit seiner entfernten spanischen Abstammung. Es war die Virtuosität des charismatischen Spaniers Sarasate, die Lalo, Saint-Saëns, Bruch und Wieniawski

dazu inspirierte, große Violinwerke zu komponieren, doch sein mächtiger Einfluss beschränkte sich nicht auf Violinmusik. Am Ende hat nach einer Erinnerung an das eröffnende Andantino con moto das Scherzo das letzte Wort – und dieses löst sich auf Mendelssohn'sche Art ins Nichts auf. Die Musik des Scherzo rückt Lalos überaus gelungene Orchestrierung ins Rampenlicht, die in seiner *Symphonie espagnole*, die Tschaikowsky sehr bewunderte, sogar noch deutlicher wird. Hier besteht die herrliche Struktur aus einem Pizzikato in den Streichern, in das sich ein Flötenduo einfügt, dessen Melodie aus dem vorhergehenden Cello-Solo erwächst. Das Finale beginnt ebenfalls mit einer Einleitung in Form eines Cello-Monologes, dies weicht jedoch bald den feurigen Rhythmen des Allegro vivace, einem Rondo, welches an die Einleitungsmelodie im spanischen Stil erinnert.

Berlioz' *Roméo et Juliette* war die dritte seiner vier Sinfonien – drei waren programmatisch, alle überaus idiosynkratisch – und das Werk, in dem sich seine Leidenschaft für Shakespeare am eloquentesten ausdrückt. Berlioz hatte die Solobratschenstimme in seiner vorigen Sinfonie *Harold en Italie* für Paganini geschrieben, doch dieser wies sie als zu wenig solistisch ab. Als Paganini schließlich das Werk hörte, fühlte er sich dazu genötigt, seine tiefe Bewunderung mit einem uncharakteristisch großzügigen Geldgeschenk von 20.000 Franken auszudrücken. Dadurch konnte Berlioz es sich erlauben, seine ungeliebte Journalistentätigkeit vorübergehend zu pausieren und sich ganz auf die überaus ambitionierte „dramatische Sinfonie“ *Roméo et Juliette* zu konzentrieren.

Genau wie einige andere Werke von Berlioz ist auch *Roméo et Juliette* ein Hybrid, in diesem Falle werden Elemente aus Sinfonie und Oper kombiniert. Es sind drei Gesangssolisten und ein Chor vorgesehen; die rein orchestralen Sätze machen ungefähr die Hälfte des Werkes aus. Die Liebesszene wurde immer schon als eine der herausragendsten Leistungen im gesamten Schaffen des Komponisten angesehen. Nach dem Ball hat sich der Gesang der Feienden von Capulet in die Nacht aufgelöst. Murmelnde Streicher erzeugen eine nächtliche Atmosphäre exquisiter Zartheit, die auf die sanfte Einführung des von Celli und Hörnern angestimmten Liebesthemas vorbereitet. Die erste Wiederaufnahme des Themas im Fortissimo führt zu einem aufgewühlten Zwischenspiel mit expressivem Cello-Rezitativ, bevor die Musik in einen längeren Adagio-Abschnitt mit einer sich ständig erweiternden und entwickelnden Melodie übergeht. Ein atemloses Più animato führt zur abschließenden, intensiv leidenschaftlichen Wiederaufnahme des Liebesthemas, bevor die Musik zerfällt und zu einem zögerlichen Schluss kommt. Wenn man sie mit späteren musikalischen Umsetzungen von *Romeo und Julia* vergleicht, ist Berlioz' Version recht keusch. In seinem Buch über den Komponisten von 1935 bemerkte Tom Wotton treffend: „Die heutige Generation ist so an die feurigen Liebesmelodien in den Werken moderner Komponisten gewöhnt, dass sie eine ‚Paul et Virginie‘-

Liebe, die beinahe frei von körperlicher Leidenschaft ist, nicht mehr wertschätzen kann.“ Besonders für Wagner war Berlioz’ *Roméo et Juliette* eine überwältigende Erfahrung, das Werk eröffnete ihm „eine neue Welt voller Möglichkeiten, von denen ich nie zu träumen gewagt hätte“, und es blieb ihm ein dauernder Einfluss.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzungen: Leandra Rhoese

Les deux concertos de ce disque appartiennent à une petite élite de concertos romantiques pour violoncelle restés au répertoire jusqu’en ce début de XXI^e siècle – bien que, pour le Second Concerto de Saint-Saëns, de justesse ou dans le sillage de son populaire devancier.

Commençons donc par le concerto de Saint-Saëns, qui en est un remarquable spécimen. C’est l’œuvre d’un compositeur de presque soixante-dix ans, mais qui sonne de manière formidablement juvénile et incroyablement enjouée. Dans cette œuvre, le compositeur ne tourne pas autour du pot : il en résulte solidité de structure et compacité, avec un *Allegro* d’introduction et un finale de tout juste quatre minutes chacun. Grâce à sa riche expérience, il transforme le métier en plaisir, l’adresse en appétit, tout en livrant, et avec quelle aisance, des pages au souffle puissant.

Ce même souffle puissant est tout aussi caractéristique du premier mouvement du concerto de Lalo. Mais le fait qu’il nous soit parvenu sans difficulté tient à la merveilleuse rythmique du finale ainsi qu’à l’*Intermezzo* tenant lieu de mouvement central.

Pour survivre, une œuvre, outre (et avant tout) la nécessité d’être richement inspirée et magistralement ordonnancée, doit présenter divers traits spécifiques la rendant véritablement unique et d’une séduisante originalité, de manière à pouvoir résonner aux oreilles de générations de mélomanes. Si l’on ne devait qu’en mentionner un par concerto, ce serait l’esprit et la singularité du badinage amoureux entre violoncelle et clarinette dans le finale de Lalo et la sérénité mélodique à l’ample respiration du Concerto de Saint-Saëns : un moment de quiétude des plus fascinants au cœur d’une œuvre pour le reste extravertie et passionnée. Le vieux compositeur est ici on ne peut plus clairement et étonnamment au-delà des habituelles aspirations romantiques : les nombreuses mesures *pianissimo*, sans *crescendo* ni *diminuendo*, feraient presque penser qu’un état quasi bouddhiste a été atteint.

Pieter Wispelwey

Saint-Saëns ainsi que Lalo jouèrent en France un rôle significatif dans le renouveau des formes classiques. Bien qu’en butte à l’opposition – vers 1900, une faction progressiste interrompait délibérément à Paris les exécutions de concertos –, Saint-Saëns cultiva ces formes

avec détermination à une époque où les genres irrésistiblement populaires étaient l’opéra et l’opérette. C’est ainsi qu’il composa dix concertos entre 1858 et 1902, tout en produisant régulièrement d’importantes œuvres de musique de chambre – sonates, trios, quatuors et quintette – tout au long de sa carrière. Quant à Lalo, ce fut par tempérament – au détriment de sa carrière – qu’il s’orienta vers l’univers alors profondément passé de mode de la musique de chambre, composant trois trios avec piano, un quintette avec piano, une sonate pour violon et une sonate pour violoncelle. Aujourd’hui avant tout connu pour sa *Symphonie espagnole* et son ouverture *Le Roi d’Ys*, il fut le premier compositeur d’envergure à la fois de naissance et d’origine française [car il y eut Georges Onslow] à composer un quatuor à cordes. En 1855, il avait cofondé le Quatuor Armingaud (où il tint l’alto puis le violon) de manière à pouvoir faire connaître au public français les richesses du répertoire classique. Parmi ses autres œuvres majeures figurent plusieurs concertos ou œuvres concertantes ainsi qu’une symphonie.

Le Second Concerto pour violoncelle (1902) de Saint-Saëns, bien qu’injustement négligé, est une œuvre plus développée et plus ambitieuse que le Premier Concerto op.33 (1872). À l’instar de la Troisième Symphonie « avec orgue » et du Quatrième Concerto pour piano, ce Second Concerto pour violoncelle comporte deux sections principales, chacune subdivisée en deux mouvements. L’introduction toute de franchise expose le premier de trois thèmes contrastés et bien définis, le deuxième faisant généreusement appel au jeu en doubles cordes. Une brève transition conduit à un mouvement lent d’un émouvant lyrisme. Lorsque les violons finissent par reprendre la mélodie principale de cet *Andante sostenuto*, le violoncelle l’accompagne d’une délicate figuration initialement dérivée des triolets du passage solo précédent. Dans les dernières mesures, Saint-Saëns associe de façon magique sons harmoniques du violoncelle et cor avec sourdine. La seconde partie – *Allegro non troppo* – s’ouvre sur une sorte de mouvement perpétuel dont l’écriture sollicite grandement la virtuosité du soliste. D’ailleurs l’œuvre dans sa globalité représente un formidable défi technique, avec quantité de doubles cordes et des passages d’une tessiture inhabituellement aiguë. Saint-Saëns dédia le Concerto au violoncelliste néerlandais Joseph Hollmann, dont le style fait de grandeur et de puissance inspira clairement son caractère. Le biographe Jean Chantavoine a évoqué « ses cheveux au vent, ses épaules houleuses, son front en fureur et ses athlétiques doubles cordes ». L’*Allegro non troppo* conduit finalement à une cadence rappelant le tout début de l’œuvre et comprenant des phrases de type récitatif sur des accords *pizzicato*. La rentrée de l’orchestre annonce une reprise du matériau du mouvement initial du concerto, désormais en *ré* majeur, puis l’œuvre se referme sur une ardente coda. Saint-Saëns fut ravi du choix de ce concerto comme morceau de concours pour les étudiants de la classe de

violoncelle du Conservatoire de Paris, mais il avait à juste titre deviné que sa difficulté ne pourrait que l'empêcher d'être aussi populaire que le Premier Concerto.

Lalo apprit le violon et le violoncelle au Conservatoire de sa ville natale, Lille, avant de poursuivre ses études à Paris. C'est en 1876, deux ans après avoir composé sa célèbre *Symphonie espagnole*, œuvre qui lui valut une célébrité somme toute tardive – il avait déjà cinquante ans –, que Lalo écrivit son Concerto pour violoncelle à l'intention d'Adolphe Fischer, un musicien belge. Dans le premier mouvement, une sévère et déclamatoire introduction conduit à un *Allegro maestoso* au lyrisme puissant, bien que l'intimiste deuxième thème apporte un délicieux contraste. L'*Intermezzo* central fait alterner un mouvement lent et un scherzo (*Allegro presto*) de caractère espagnol. Ce parfum hispanisant de certaines œuvres de Lalo tient davantage à la mode du moment qu'à sa lointaine ascendance. La virtuosité du charismatique Espagnol Sarasate incita Lalo, Saint-Saëns, Bruch et Wieniawski à composer de grandes œuvres à destination du violon, mais sa solide influence ne se limita pas à la musique pour violon. Après un rappel de l'*Andantino con moto* initial, c'est le scherzo qui a le dernier mot – une troupe de fées se dispersant à la Mendelssohn. La musique de ce scherzo attire l'attention sur l'orchestration des plus heureuses de Lalo, laquelle est encore plus manifeste tout au long de sa *Symphonie espagnole*, œuvre que Tchaïkovski admirait grandement. La délicieuse texture résulte ici des cordes *pizzicato* et d'un fusionnel duo de flûtes mélodiquement dérivé du solo de violoncelle ayant précédé. Le finale s'ouvre également sur une introduction en forme de soliloque pour le violoncelle, celui-ci cédant vite la place aux rythmes endiablés de l'*Allegro vivace*, un rondo qui très vite rappelle la mélodie aux inflexions espagnoles de l'introduction.

Roméo et Juliette de Berlioz fut la troisième de ses quatre symphonies – dont trois « à programme », chacune hautement personnelle – et l'œuvre dans laquelle sa passion pour Shakespeare trouva à s'exprimer le plus éloquemment. Berlioz avait écrit la partie d'alto solo de sa précédente symphonie, *Harold en Italie*, pour Paganini, lequel refusa de la jouer,

l'estimant insuffisamment soliste. Lorsque Paganini finit par l'entendre, il manifesta son admiration en envoyant un don d'une très inhabituelle générosité : vingt mille francs. Berlioz put ainsi s'affranchir temporairement de son travail de journaliste rémunéré à la pigne, dès lors à même de s'embarquer dans son ambitieuse « symphonie dramatique » *Roméo et Juliette*.

Partageant cette caractéristique avec d'autres créations de Berlioz, *Roméo et Juliette* est une œuvre hybride, associant en l'occurrence des éléments de symphonie et d'opéra. Elle requiert trois solistes et un chœur, cependant que les mouvements purement orchestraux représentent approximativement la moitié de sa durée. La *Scène d'amour* a toujours été considérée comme l'une des plus remarquables réussites du catalogue tout entier du compositeur. Après le bal, tandis que le chant des fêtards du clan Capulet se perd dans la nuit, un murmure des cordes crée une atmosphère nocturne d'une délicieuse tendresse, préparant la subtile entrée du thème de l'amour joué par violoncelles et cors. La première réexposition (*fortissimo*) conduit à un interlude agité comprenant un éloquent récitatif de violoncelle, la musique offrant ensuite une section *Adagio* plus développée sur une mélodie se déployant et s'élargissant sans cesse. Un *Più animato* à couper le souffle conduit à l'ultime reprise, intensément passionnelle, du thème de l'amour, suivie d'une sorte de fragmentation puis d'une conclusion comme à regret. Comparée aux autres adaptations musicales de *Roméo et Juliette*, celle de Berlioz apparaît relativement chaste. Dans son ouvrage de 1935 sur le compositeur, Tom Wotton notait avec sagacité que « la présente génération, habituée aux relents d'amour sensuel des compositeurs modernes, ne peut apprécier ce que l'on pourrait appeler un amour à la Paul et Virginie, presque dépourvu de passion charnelle ». Pour Wagner, en particulier, le *Roméo et Juliette* de Berlioz fut une expérience bouleversante – lui ouvrant « un monde nouveau de possibilités dont jamais je n'avais rêvé » – et une durable influence.

Philip Borg-Wheeler

Traductions : Michel Roubinet

Biographies of the soloist, conductor and orchestra can be found on www.onyxclassics.com.

Biographien des Solisten, des Dirigenten und des Orchesters finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez des biographies du soliste, du chef d'orchestre et de l'orchestre sur www.onyxclassics.com.

Executive Producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producers: Daan van Aalst, Pieter Wispelwey

Balance engineer: Johan Kennivé

Editing: Daan van Aalst

Recording location: 5, 9 and 11 December 2012, De Singel, Antwerp

Cover photo: Ben Ealovega

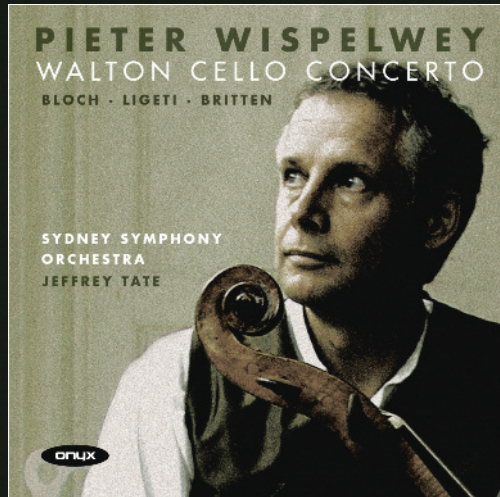
Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd 

www.pieterwispelwey.com

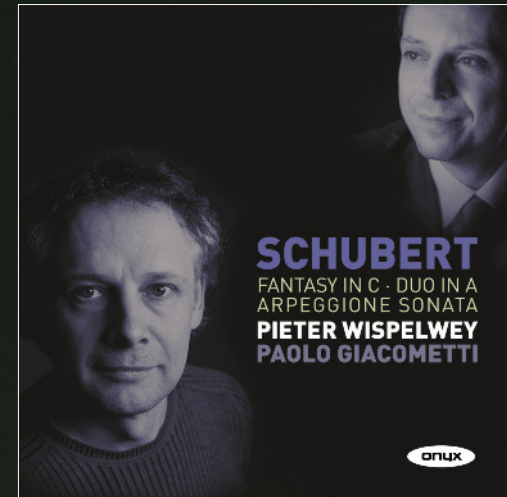
www.onyxclassics.com



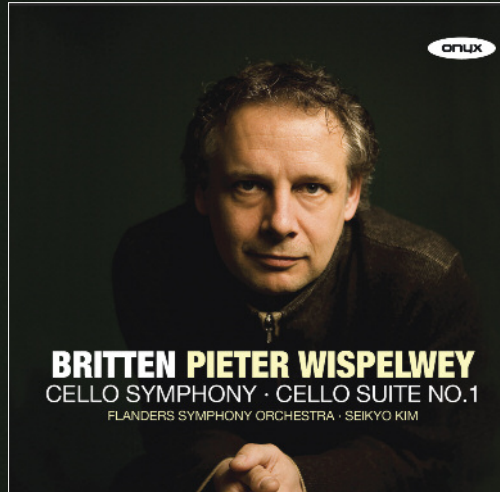
Pieter Wispelwey on ONYX



ONYX 4042
Walton: Cello Concerto
Bloch, Ligeti, Britten
Pieter Wispelwey · Jeffrey Tate



ONYX 4046
Schubert: Fantasy in C · Duo in A · Arpeggione Sonata
Pieter Wispelwey · Paolo Giacometti



ONYX 4058
Britten: Cello Symphony · Cello Suite no.1
Flanders Symphony Orchestra · Seikyo Kim
Pieter Wispelwey



ONYX 4078
Chopin · Mendelssohn · Cello Sonatas etc.
Pieter Wispelwey · Paolo Giacometti

ONYX 4107

www.onyxclassics.com