



DECCA

S H O S T A K O V I C H

CELLO CONCERTOS 1+2

A L I S A W E I L E R S T E I N

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

P A B L O H E R A S - C A S A D O



DMITRI SHOSTAKOVICH 1906–1975

Cello Concerto No. 1, op. 107

1	I. Allegretto	5.54
2	II. Moderato – <i>attacca</i> :	11.12
3	III. Cadenza – <i>attacca</i> :	6.24
4	IV. Allegro con moto	4.30

Cello Concerto No. 2, op. 126

5	I. Largo	14.30
6	II. Allegretto – <i>attacca</i> :	4.12
7	III. Allegretto	14.10

ALISA WEILERSTEIN cello

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

PABLO HERAS-CASADO

DDD

DMITRI SHOSTAKOVICH

CELLO CONCERTOS NOS. 1 & 2

The fact that within the space of only seven years Shostakovich composed two concertos for the same instrument, and for the same virtuoso performer, Mstislav Rostropovich, makes their coupling together irresistible. Equally irresistible is the impulse to compare and contrast the two, not least because they are so dissimilar—“like apples and oranges”, in the words of Alisa Weilerstein—and on this recording the differences also extend to the circumstances of recording: the First was set down in studio conditions, the Second at a live concert in the same hall later the same week.

The anti-heroic quality of Shostakovich's First Cello Concerto of 1959 is evident from the very start, when the cello jumps in unannounced, as if discovered already playing, with the characteristic figure that dominates the relentlessly rhythmic first movement. But the composer doesn't express himself yet, in Weilerstein's view, in the self-revealing manner that

he appears to allow himself in the later concerto: “The emotion is never obvious: he's agonizing, tortured inside, but presents a poker face.”

A crucial encounter with Rostropovich himself underpins her interpretation. “I played the First for Rostropovich when I was 22. He was a titanic presence, sitting very close, his feet almost touching mine. I played the entire concerto for him without stopping. He then gave me a piece of advice which I'll never forget: he said that the emotions the performer conveys while playing Shostakovich's music should never be ‘direct’ or ‘heart on sleeve’ in a romantic sense. That's not to say that the music is unemotional, but rather that it presents a unique challenge to the performer, who must convey a kind of duality—conveying intense emotion that has to somehow be concealed at the same time.” The four-note motif goes on to dominate the concerto. As Weilerstein says, “Shostakovich wrote that he took a simple theme and tried to

develop it. It's inescapable—it returns in the third movement, and again in the final movement as the music drills away, as if it's saying over and over, ‘My business is rejoicing!’”

This unsmiling conclusion is one of the few *tutti* passages in the work, and as Weilerstein points out, “both concertos are sparsely orchestrated, especially the First, so there is very rarely a balance issue with the orchestra.” With the brass reduced to a single horn and, apart from the timpani, only a celesta to represent the percussion, Shostakovich gives a masterclass in clarity of writing for cello and orchestra. The solitary celesta comes into its own in a magical passage at the end of the second movement where it tip-toes through a duet with the cello playing harmonics.

It was an ailing composer who wrote the Second Concerto in the spring of 1966. Shostakovich originally conceived the work as a symphony before gradually adding more and more prominence to a solo cello part, which ultimately transformed it into a concerto for cello and orchestra. That April, Shostakovich travelled to a sanatorium in Yalta where Rostropovich—whom the com-

poser had, uncharacteristically, consulted on technical details before completing the concerto—came to play the work for him. After suffering a heart attack in May, the composer retired from public performances and, as Weilerstein recounts, “From this point on, Shostakovich was very ill, and in and out of hospital.” He was, however, able to attend the concerto's enthusiastically received premiere at his 60th birthday concert in Moscow on 25 September.

For Weilerstein, the complex moods of this concerto are a more direct expression of the composer's state of mind. “We know that Shostakovich felt progressively isolated, further and further disillusioned with the world, and the brooding emotion of the first movement profoundly reflects that. The scherzo's main theme is based on a popular Odessa street song called *Come Buy My Bagels*. However, the lyrics were used in the literal and figurative sense; it was sung by street-food vendors as well as prostitutes. This sort of reference and the sarcastic, black humour that characterizes this movement is a ‘signature move’ of Shostakovich—one can find similar elements in many of his other works.

The humour in the movement starts out teasing, then gradually becomes more vulgar and sinister as the composer asks for thick *glissandi* from the solo cello and several strong effects in the winds and brass. The music barrels straight on into the third movement, with a sudden fanfare of horns and side drum that is followed by a cadenza for the bizarre combination of cello and tambourine. The cadenza ends with an ironic cadence, and then the theme-and-variations third movement truly begins.

"I personally view the cadence gesture as a mockery of romanticism which thinly masks a certain nostalgia—a craving for a simpler, better world. Indeed, the cadence repeats five times. The first four times are in rather quick succession after the conclusion of each variation, and they retain a sarcastic character. However, the fifth and final appearance of the cadence happens after the movement has transformed itself from a dreamy set of

variations into a full-throated, almost Mahlerian *tour de force*, with a terrifying reprise of the bagel song from the second movement. For me, this last repeat of the cadence and the final variation that follows are at last not ironic. Rather, it is an almost naive pleading for hope and light, as if to ask oneself, is there any good in this world?

"The variation is abruptly stopped in its tracks by the return of the bleak opening theme of the first movement. This, therefore, is the devastating reply: no, there is nothing. Total negation. The pizzicato in the cello and soft percussion in the haunting coda resembles the clicking and clacking of hospital machines, and the piece finishes with a sustained note in the solo cello that ends with an abrupt crescendo. This is a sudden return to the cynical and black humour so typical of Shostakovich, perhaps the best way he knew to survive the harsh realities of the world in which he lived."

Pablo Heras-Casado



DMITRI CHOSTAKOVITCH

LES DEUX CONCERTOS POUR VIOLONCELLE

Le fait que Chostakovitch ait composé, en l'espace de sept ans seulement, deux concertos pour le même instrument et pour le même virtuose, Mstislav Rostropovitch, rend leur réunion sur le même album irrésistible. Tout aussi irrésistible est le besoin de les comparer et de les opposer, car ils sont tellement dissemblables – “aussi différents que la nuit et le jour”, selon Alisa Weilerstein. En l'occurrence, les circonstances de leur enregistrement sont elles aussi différentes : le Premier a été capté dans les conditions du studio, le Deuxième en concert, dans la même salle, quelques jours plus tard.

L'anti-héroïsme du Premier Concerto pour violoncelle de Chostakovitch (1959) est évident dès le départ : le violoncelle se lance sans avoir été annoncé – on a presque l'impression de le surprendre déjà en train de jouer – et fait entendre le motif caractéristique qui domine le premier mouvement, rythmique

d'un bout à l'autre. Cependant, le compositeur ne s'exprime pas de manière ostensible comme dans le Deuxième Concerto, selon Alisa Weilerstein : “L'émotion ne va jamais de soi : Chostakovitch est déchiré, torturé, mais arbore un visage impassible.”

Une rencontre cruciale, avec Rostropovitch en personne, sous-tend l'interprétation de la violoncelliste : “J'ai joué ce Premier Concerto devant Rostropovitch à l'âge de vingt-deux ans. Sa présence était imposante, il était assis tout près de moi, ses pieds touchaient presque les miens. J'ai joué le concerto en entier sans m'arrêter. Il m'a ensuite donné un conseil que je n'oublierai jamais. Il m'a dit que lorsqu'on joue du Chostakovitch, il ne faut jamais véhiculer les émotions ‘directement’, s'épancher de manière romantique. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'émotion dans cette musique. En fait, elle lance un véritable défi à l'interprète qui doit se dédoubler en quelque

sorte : il doit exprimer une émotion intense et en même temps la dissimuler.” Le motif de quatre notes va ensuite dominer le concerto. Alisa Weilerstein explique : “Chostakovitch a indiqué qu'il avait pris un thème simple et essayé de le développer. On ne peut y échapper : il revient dans le troisième mouvement, et à nouveau dans le finale, tandis que la musique quitte les lieux énergiquement, semblant dire sans cesse ‘faire la fête est mon lot !’”

Cette conclusion sérieuse est l'un des rares *tutti* de l'œuvre. Comme Alisa Weilerstein le fait remarquer, “les deux concertos ont une orchestration légère, surtout le Premier, on a donc rarement un problème d'équilibre avec l'orchestre”. Avec une instrumentation où les cuivres se résument à un seul cor et les percussions ne comptent qu'un célesta en dehors des timbales, Chostakovitch donne une leçon de clarté en matière d'écriture pour violoncelle et orchestre. Le célesta solitaire vient au premier plan dans un passage magique, à la fin du deuxième mouvement, où il dialogue sur la pointe des pieds avec le violoncelle qui répond avec des harmoniques.

Chostakovitch est souffrant, au printemps 1966, au moment où il compose son Deuxième

Concerto pour violoncelle. Il pense d'abord écrire une symphonie mais donne de plus en plus d'importance à une partie de violoncelle solo, finissant par transformer l'œuvre en un véritable concerto pour violoncelle et orchestre. Avant de terminer l'œuvre, il demande quelques conseils techniques à Rostropovitch, ce qui est inhabituel de sa part. En avril de cette année-là, il va se faire soigner dans un sanatorium, à Yalta, où Rostropovitch vient lui jouer le concerto. En mai, il est victime d'une crise cardiaque et après cela se retire de la scène. “À partir de ce moment-là, il est très malade et fait des séjours incessants à l'hôpital”, précise Alisa Weilerstein. Il est malgré tout en mesure d'assister au concert organisé à l'occasion de son soixantième anniversaire, le 25 septembre, à Moscou, où son concerto est donné en première audition et accueilli avec enthousiasme.

Alisa Weilerstein pense que le caractère complexe du Deuxième Concerto pour violoncelle reflète plus directement l'état d'esprit du compositeur. “On sait que Chostakovitch s'est senti de plus en plus isolé, de plus en plus désillusionné sur le monde. C'est ce qu'exprime profondément le climat sombre du premier mouvement. Le thème principal



Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

du scherzo s'inspire d'une chanson de rue populaire, originaire d'Odessa. On a fait un usage autant littéral que figuré de cette chanson, intitulée *Venez acheter mes bagels*, qui a été chantée aussi bien par des marchands ambulants que par des prostituées. Ce type de référence et l'humour sarcastique qui caractérise le mouvement portent la signature de Chostakovitch – on trouve des traits semblables dans nombre de ses œuvres. Au début du mouvement, l'humour est taquin, puis il devient progressivement vulgaire et sinistre, le compositeur requérant des glissandos épais du violoncelle solo et créant plusieurs effets puissants aux bois et aux cors. Le scherzo s'enchaîne directement au finale, qui démarre sur une fanfare des cors accompagnés par la caisse claire et se poursuit par une cadence du violoncelle bizarrement contrepoiné par le tambour de basque. Elle se conclut ironiquement, puis le mouvement – un thème et variations – commence véritablement.

“Je vois dans cette cadence une manière de se moquer du romantisme qui dissimule à peine une certaine nostalgie, le désir ardent d'un monde plus simple et meilleur. La cadence revient cinq fois. Les quatre premières fois en une succession

assez serrée, après chaque variation – le ton sarcastique est maintenu chaque fois. Lorsqu'arrive la cinquième et dernière reprise, cependant, le mouvement a changé de caractère : il est passé d'une série de variations rêveuses à une musique retentissante, presque mahlérienne, où la chanson populaire du deuxième mouvement fait une réapparition terrifiante. À mon sens, cette reprise finale de la cadence et la variation finale qui suit ne sont plus ironiques. C'est plutôt une imploration presque naïve, un besoin d'espoir et de lumière, comme si on se demandait : n'y a-t-il rien de bon en ce monde ?

“La variation est stoppée de manière abrupte par le retour du lugubre thème initial du premier mouvement. Voilà donc la réponse, terrible : non, il n'y a rien de bon. Une négation totale. Les pizzicatos du violoncelle et la percussion légère de la troublante coda ressemblent aux bruits des appareils d'hôpitaux. Le concerto s'achève sur une note tenue du violoncelle qui finit en crescendo abrupt. Chostakovitch fait ainsi un retour soudain à l'humour cynique, peut-être était-ce là le meilleur moyen qu'il connaissait pour supporter la dure réalité du monde dans lequel il vivait.”

Traduction : Daniel Fesquet



DMITRI SCHOSTAKOWITSCH

CELLOKONZERTE NR. 1 & 2

Die Tatsache, dass Schostakowitsch innerhalb von nur sieben Jahren gleich zwei Konzerte für das gleiche Instrument und zudem für denselben virtuos Interpreten, Mstislaw Rostropowitsch, schrieb, lädt zu einer Kopplung beider Werke förmlich ein. Ebenso einladend ist der Gedanke, die beiden zu vergleichen und einander gegenüberzustellen, nicht zuletzt, weil sie so unterschiedlich sind – in den Worten von Alisa Weilerstein “wie Äpfel und Apfelsinen” –, und in der vorliegenden Veröffentlichung erstrecken sich die Unterschiede sogar noch auf die Umstände der Einspielungen: Nr. 1 wurde unter Studiobedingungen aufgenommen, Nr. 2 bei einem Live-Konzert im selben Saal wenige Tage später.

Die anti-heroische Haltung von Schostakowitschs Erstem Cellokonzert aus dem Jahre 1959 zeigt sich bereits ganz zu Anfang, wenn das Cello, als hätte man es beim Herumspielen

ertappt, urplötzlich mit dem unverwechselbaren Motiv einsetzt, das den rhythmisch unablässig vorwärts drängenden ersten Satz beherrscht. Nach Weilersteins Dafürhalten jedoch drückt sich der Komponist freilich noch nicht in der bekennenschaftlich offenbarenden Weise aus, die er sich anscheinend im Zweiten Cellokonzert gestattet: “Die Gefühle werden nie gänzlich greifbar; innerlich leidet er, etwas quält ihn, aber nach außen lässt er sich nichts anmerken.”

Was Rostropowitsch selbst bei einer für sie prägenden Begegnung mit ihm über dieses Stück sagte, untermauert diese Deutung: “Mit 22 habe ich Rostropowitsch einmal das erste Konzert vorgespielt. Er war von einer titanenhaften Präsenz und saß so nahe bei mir, dass sich unsere Füße fast berührten. Ich spielte das ganze Konzert einmal durch. Danach gab er mir einen Rat, den ich nie vergessen werde: Er sagte, die Gefühle, die man ausdrückt, wenn

man Schostakowitsch spielt, dürften sich niemals ‘direkt’ oder in einem romantischen Sinne unverstellt äußern. Das solle jedoch keineswegs bedeuten, dass die Musik frei von Emotionen sei, eher, dass man beim Spielen vor der einzigartigen Herausforderung stehe, sich zu zweiteilen und ein intensives Gefühl auszudrücken, das gleichzeitig aber verborgen bleiben müsse.” Das Viernotenmotiv beherrscht auch den weiteren Verlauf des Stücks. Wie Weilerstein sagt, “schrieb Schostakowitsch einmal, er habe ein einfaches Thema genommen und versucht, es zu entwickeln. Man kann ihm nicht entkommen – es kehrt im dritten Satz wieder und auch im Finale, wo einem die Musik regelrecht eingehämmert wird, als wollte das Motiv immer wieder sagen: ‘Jubeln gehört zu meinen Pflichten!’”

Dieser bittere Schluss gehört zu den wenigen *tutti*-Passagen des Stücks, und wie Weilerstein feststellt, “sind beide Konzerte äußerst karg orchestriert, besonders das erste; deswegen besteht auch kaum die Gefahr, dass das Soloinstrument untergeht.” Mit einer Besetzung, in der das Blech durch ein einzelnes Horn repräsentiert wird und das Schlagzeug (abgesehen von den Pauken) nur durch eine Celesta, führt Schostakowitsch mustergültig vor, wie man für

Cello und Orchester schreibt. Die einsame Celesta tritt in einer zauberhaften Passage am Ende des zweiten Satzes hervor, wo sie flüsternd mit den Flageolett-Tönen des Cellos duettiert.

Als Schostakowitsch im Frühjahr 1966 das Zweite Cellokonzert schrieb, kränkelte er. Ursprünglich hatte er das Stück als Symphonie konzipiert, verlieh dann aber dem Cellopart immer mehr Bedeutung mit dem Ergebnis, dass schließlich ein Konzert für Cello und Orchester daraus wurde. Vor Vollendung des Werks beriet er sich, was sonst nicht seine Art war, mit Rostropowitsch bezüglich einiger technischer Einzelheiten. Um diese Zeit, im April 1966, suchte Schostakowitsch ein Sanatorium in Jalta auf, wo Rostropowitsch ihn dann besuchte, um ihm das Konzert vorzuspielen. Nach einem Herzanfall im Mai zog sich der Komponist von öffentlichen Auftritten zurück und war, so Weilerstein, “danach sehr krank und musste immer wieder ins Krankenhaus.” Trotzdem konnte er der enthusiastisch gefeierten Uraufführung des Stücks beiwohnen, die in Moskau bei einem Konzert anlässlich seines 60. Geburtstages am 25. September stattfand.

Weilerstein versteht die wechselnden Stimmungen dieses Konzerts als direkteren

Ausdruck von Schostakowitschs Gemütsverfassung. "Man weiß, dass er sich immer stärker isoliert vorkam, sich immer mehr von der Welt desillusioniert sah, und der brütende Ausdruck des ersten Satzes spiegelt dies ganz deutlich wider. Das Hauptthema des Scherzos basiert auf einem Gassenhauer aus Odessa, *Kauft meine Brezeln*; der Text hat eine wörtliche und eine übertragene Bedeutung, denn das Lied wurde auf der Straße von Brezelverkäufern und Prostituierten gleichermaßen gesungen. Dieser Hintersinn und der sarkastische, schwarze Humor, der diesen Satz prägt, sind Markenzeichen des Komponisten, denn Ähnliches findet sich auch in vielen anderen seiner Werke. Der Humor, den der Satz verströmt, ist anfangs neckisch, wird aber allmählich immer vulgärer und düsterer, etwa, wenn der Komponist dicke Glissandi in der Cellostimme und diverse grelle Effekte in den Holz- und Blechbläsern vorschreibt. Die Musik rast ungebremst in den dritten Satz hinein: Es erklingt eine plötzliche Fanfare von Hörnern und kleiner Trommel; ihr folgt eine Kadenz für die bizarre Kombination von Cello und Tamburin. Diese endet mit einer ironischen harmonischen Schlusswendung, und eigentlich beginnen dann erst Thema und Variationen des dritten Satzes.

Ich halte diesen Kadenz-Gestus für eine Parodie der Romantik, hinter der sich eine gewisse Sehnsucht nach der Vergangenheit kaum verbergen lässt – die Sehnsucht nach einer einfacheren, besseren Welt. Die Kadenz kehrt fünf Mal wieder. Die ersten vier Male folgen, jeweils nach Ende jeder Variation, recht rasch aufeinander und behalten ihren sarkastischen Charakter. Zum fünften und letzten Mal erklingt die Kadenz, nachdem sich der Satz von einer verträumten Variationsfolge zu einer lautstarken, fast an Mahler gemahnenden *tour de force* gewandelt hat, die eine furchteinflößende Wiederkehr des Brezel-Liedes aus dem zweiten Satz enthält. Meiner Meinung nach sind diese letzte Wiederkehr der Kadenz und die darauffolgende Schlussvariation eigentlich nicht mehr ironisch, sondern eher als naive Bitte um Hoffnung und Licht gemeint, als würde man sich fragen, ob es denn gar nichts Gutes auf Erden gibt.

Die Variation wird durch die Wiederkehr des düsteren Anfangsthemas aus dem ersten Satz abrupt gestoppt. Dies also ist die vernichtende Antwort: Nein, da gibt es nichts. Völlige Verneinung. Das Pizzicato des Cellos und das leise Schlagzeug in der unheimlichen Coda las-



sen an das Ticken und Klacken von Krankenhausmaschinen denken, und ganz am Schluss des Stücks hört man einen lang gehaltenen Ton des Cellos, der mit einem brusken Crescendo endet. Hier kehrt Schostakowitsch, wie es für ihn typisch ist, zum Zynismus, zum schwarzen Humor zurück – vielleicht die einzige ihm zu Gebote stehende Art, mit der harschen Realität der Welt zurechtzukommen, in der er lebte."

Übersetzung: Stefan Lerche

CO-PRODUCTION
WITH
BR
KLASSIK

Recording Location: Herkulessaal der Residenz, Munich, Germany
Recording Dates: 28–30 September 2015
Executive Producer: Alexander Van Ingen (Decca); Nikolaus Pont (BR)
Recording Producer and Editor: Bernhard Albrecht
Recording Engineer: Peter Urban
Production Coordinator: Joanne Baines
Publishers: Hans Sikorski Musikverlag GmbH & Co.
Product Management: Sam Le Roux

© 2016 Decca Music Group Limited
© 2016 Decca Music Group Limited

Photos © Decca/Paul Stuart; © DG/Harald Hoffmann (Pablo Heras-Casado);
© Astrid Ackermann (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks)
Art Direction & Design: Fred Münzmaier

WARNING: All rights reserved. Unauthorised copying, reproduction, hiring, lending, public performance and broadcasting prohibited. Licences for public performance or broadcasting may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1F 9DE. In the United States of America unauthorised reproduction of this recording is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.



kodály · golijov · cassado · sheng



rachmaninov · chopin: cello sonatas
Inon Barnatan



elgar · carter: cello concertos
bruch: kol nidrei
Staatskapelle Berlin/Barenboim



dvořák: cello concerto, etc.
Czech PO/Bělohlávek