



onyx

Grieg
Janáček
Kodály
Danjulo Ishizaka
Shai Wosner



LEOŠ JANÁČEK (1854–1928)**Pohádka**

| | | | |
|---|-----|--------------------|------|
| 1 | I | Con moto – Andante | 5.24 |
| 2 | II | Con moto – Adagio | 4.36 |
| 3 | III | Allegro | 2.51 |

ZOLTÁN KODÁLY (1882–1967)**Solo Cello Sonata op.8**

Sonate für Cello solo · Sonate pour violoncelle seul

| | | | |
|---|-----|----------------------------------|-------|
| 4 | I | Allegro maestoso ma appassionato | 9.01 |
| 5 | II | Adagio con grand' espressione | 12.44 |
| 6 | III | Allegro molto vivace | 11.41 |

LEOŠ JANÁČEK

| | | |
|---|--------|------|
| 7 | Presto | 2.27 |
|---|--------|------|

EDWARD GRIEG (1843–1907)**Cello Sonata in A minor op.36**

Sonate für Cello und Klavier a-moll · Sonate pour violoncelle et piano en la mineur

| | | | |
|----|-----|-----------------------------------|-------|
| 8 | I | Allegro agitato | 8.44 |
| 9 | II | Andante molto tranquillo | 6.19 |
| 10 | III | Allegro – Allegro molto e marcato | 10.48 |

Total timing:

75.23**Danjulo Ishizaka** cello**Shai Wosner** piano (1–3, 7–10)

A folkloric journey

Being cosmopolitan by birth, I enjoy exploring the unique aspects of a country, its people, its language, culture and traditions. This may stem from my dual cultural background and my search to find my own roots. Although my mother is German and I was born and grew up in Germany, my father's Japanese origins have had a great influence on me. At times I felt as though I existed between two worlds and had two different mindsets within me. As for my internal struggle with the two national identities that have shaped me, I gradually came to understand that I don't have to label myself at all. Both cultures have their place, even within me. All cultures will have some shared similarities, but it is what makes them unique and different that makes them interesting and worth exploring.

This is why I was keen to record a CD that takes cultural similarities and differences as a major theme and takes us on a colourful sonic journey, one that will be a voyage of discovery to distant lands for some, while others will feel as though they are returning to familiar territory, which might even conjure up feelings of home. The word 'folklore' means broadly speaking 'the tradition and lore of a people', and so it is closely bound up with the culture and lifestyle of a nation. Although folklore in one sense is a common asset of various cultures, in another it allows one to hear the idiosyncrasies and ways of thinking that make a nation unique. Often the folk tradition develops out of many centuries of collective work: it is the universal result of many people's anonymous creative efforts. So traditional folk music is a reflection of a nation's ideas, desires, endeavours, temperament and artistic taste, and therefore allows us to gain an insight into the lives of our own ancestors or of foreign cultures and get a real feel for them.

There are any number of compositions for cello with a folkloric background that speak a very characteristic national language, and the works I have chosen for this disc are outstanding examples.

Together with Bartók, Kodály was a true pioneer in exploring and collecting melodies from the Hungarian folk tradition. He assembled these folk songs and published them – ultimately over 3500 of them in total! His pioneering role was every bit as great, qualitatively and quantitatively, in his use of this folk tradition as an influence on his own compositions. It is hard to think of a single work quite so remarkable in its direct use of the folk tradition and the collective national heritage for inspiration as Kodály's Solo Sonata. What is more, the work in any case demolishes the limits of what was thought technically possible on the cello at the time.

Leos Janáček's *Pohádka*, on the other hand, composed for cello and piano, turns beyond the folk tradition to another aspect that all cultures have in common: the fairy tale. Like his Hungarian counterparts, he too collected many of his country's folk songs, observing and studying his compatriots' language with a view to how it functioned in a melodic sense. He had a keen sensibility for the sounds of nature, and incorporated all these elements into his music, leading us in his 'fairy tale' into a mythical Slavic world, one which uses a typically Czech-Slavic intonation. At the same time Janáček's close affinity with pan-Slavism and with Russia,

its literature and music leads us far deeper into the Slavic world of fairy tales. These fairy stories are based on Zukovsky's *Tales of Tsar Berendey*.

Our journey continues north-west to Norway and Edvard Grieg, who via his brother had a particular connection with the cello. Grieg's brother John, who studied with Julius Klengel in distant Leipzig, is the dedicatee of the Sonata for cello and piano, whose themes are marked by simplicity, yet also breadth and loneliness. They combine folkloric and magical elements in equal measure and in a way paint a sonic picture of Norwegian culture.

Despite the similarities in their folkloric and fairytale aspects, there are considerable differences in character between the themes of the three composers and the way they are expressed. The music is as different as the national cultures, as can be heard on the musical and folkloric journey that this CD offers.

Danjulo Ishizaka

Translation: Saul Lipetz

In collecting and recording thousands of folk melodies from several countries – working alongside his fellow-Hungarian Bartók – Kodály made a monumental contribution to 20th-century ethnomusicology. He also exerted a profound influence on music education. Although Kodály the composer is now overshadowed by his fiercely individual compatriot, a few of his own finest works have become repertoire pieces.

Kodály learnt the violin, viola and piano, and decided to teach himself the cello to help form a string quartet at school. This practical experience as a cellist obviously contributed to the skilful and richly idiomatic writing for the instrument in his Solo Sonata of 1915. Immensely challenging, not least because of its length, this extraordinary work seems to have sprung from nowhere, like an exotic plant – Reger's three solo cello suites of 1914 notwithstanding. The essentially conservative Kodály composed no other work of such inspired originality. By 1915 Kodály – together with Bartók – had been assiduously collecting folk music for about a decade. He had published only a few compositions, of which two others include a solo cello – the duo for violin and cello, and the sonata for cello and piano.

The Solo Cello Sonata, a work of phenomenal imaginative range, is characterised by a rhapsodic, improvisatory spirit. Diverse instrumental techniques and devices are employed – harmonics, sul ponticello, rapid oscillating figures in double-stopping, pizzicato glissando, chains of trills and simultaneous arco and pizzicato. Scordatura also extends the instrument's range – C string tuned to B, G string to F sharp – and alters its resonance to a disproportionate degree, especially in multiple-stopping. However, these techniques are in no way gratuitous. As Bartók wrote in 1927, "[Kodály] despises any sensation, false brilliance, any extraneous effect."

Grand gestures characterise the declamatory opening of the first movement. Here the importance of the words 'maestoso' and 'appassionato' in the tempo indication cannot be overstated. The second principal theme, beginning with a sustained G, brings calm while maintaining the feeling of rhapsody. In the final section

it seems as though the expressive character of the second theme is to have the last word, but the fading low B is cut off by the assertive B minor chords from the very opening. The central movement (marked 'con grand' espressione) inhabits a desolate landscape. In the opening section sombre sustained phrases alternate with a plaintive folk-influenced melody, punctuated by dry pizzicato notes. A further impassioned section (*Più mosso*) eventually subsides into ethereal harmonics and a downward glissando. The middle section, marked 'Con moto' and 'feroce', then 'con fuoco', gives way to the return of the opening section, now fantastically embellished and transformed. Here the rapid oscillations in double-stopping suggest the sound of the cimbalom. In the extravagant, exuberant finale the technical demands are pushed to new limits, with the cello evoking the sounds of various instruments – bagpipes, útőgárdon (a kind of cello played percussively with a stick instead of a bow), folk-fiddle, zither and shepherd's pipes – along the way. Particularly striking is the extended, obsessively rhythmic build-up to the final recall of the opening theme, as Kodály increases the tension with electrifying effect. The 1918 premiere was given by Jenő Kerényi, and within two years the sonata was performed at one of the concerts organised by Schoenberg's Society for Private Musical Performance. This sonata is not merely a magnificent tour de force for cello, but also a landmark in 20th-century music. As János Starker, probably the work's greatest champion, has observed: 'The extended use of the instrument's tonal range has influenced every composer since Kodály; listen, for example, to the concerti of Hindemith, Milhaud, Prokofiev and Shostakovich and to the cadenzas in these concerti.'

Edvard Grieg's principal chamber works are a string quartet, three violin sonatas and a cello sonata. The Cello Sonata, composed for Grieg's cellist brother John, was completed in April 1883. If one wished to challenge Debussy's famous dismissal of Grieg's music – 'a pink bon-bon stuffed with snow*' – the Cello Sonata's opening movement would provide strong evidence. This Allegro agitato is big-boned and fiery, though with an intensely lyrical second subject. As early as bar 10 Grieg irons out the initial E–F–E of the opening theme into three Fs, a motif which subsequently assumes a separate identity. Towards the end of the development section Grieg unexpectedly includes a cello cadenza, to which the piano is added before the smooth merging into the recapitulation. The central movement, its main theme a close relation of the *Homage March* from Grieg's Incidental Music for *Sigurd Jorsalfar*, has a turbulent middle section, before the return of the original melody with newly enriched chromatic harmony. Introduced by an unassuming passage for solo cello, the finale is based on a dance theme with the character of a halting – the oldest of North European folk dances. This theme, now augmented and *tranquillo*, also serves as the second subject.

Pohádka (Fairy Tale) for cello and piano is the first of Janáček's recognised chamber compositions. Completed in 1910 (rev. 1912 and 1923), it predates the composer's late, glorious outpouring, inspired by his love for Kamila Stösslová, whom he first met in 1917. Nevertheless, it is a thoroughly characteristic work and an eloquent addition to the cello and piano repertoire. Janáček's original inspiration for *Pohádka* was an epic poem by the Russian Vasil Andreyevich Zhukovsky – one of several works from Russian literature which stimulated his imagination. However, the connection with this source became gradually weaker as the

composition progressed. As indicated by its simple generic title, *Pohádka* emerged as a piece evoking the general character of Slavic myth or folk legend, rather than following a specific programme. A parallel case is Sibelius's *En saga*. The three movements of *Pohádka* are thematically linked and the occasional close canonic treatment of lyrical material suggests a romantic element such as the love of Ivan and Marya in the original poem. Janáček subsequently added an extra movement, but his dissatisfaction with this finale led him to restore the original form. Further confusion arises with the little Presto (date uncertain). As Janáček quoted from this Presto in the extra, eventually withdrawn fourth movement, we must assume that at some stage *Pohádka* probably consisted of five movements.

© Philip Borg-Wheeler, 2014

*Monsieur Croche – anti-dilettante (pub. 1921)

German-Japanese cellist **Danjulo Ishizaka**, born in 1979, received his first cello lessons at the age of four. After completing his studies with Hans Christian Schweiker, he studied at Indiana University and then at the Hanns Eisler Conservatory in Berlin with Boris Pergamenschikow and Tabea Zimmermann. He has been strongly influenced by Bernhard Greenhouse, Michael Denhoff, György Kurtág, Menahem Pressler and the Amadeus Quartet.

He won first prizes at the 1998 international Gaspar Cassadó Cello Competition in Spain, the 1999 International Lutosławski Cello Competition in Warsaw and the renowned ARD international music competition in Munich in 2001. In 2002, he was awarded the Grand Prix Emanuel Feuermann of the Kronberg Academy and the Universität der Künste in Berlin.

Danjulo Ishizaka made his debut at the Vienna Musikverein with the Wiener Symphoniker and Krzysztof Penderecki in November 2003. Since then he has performed around the world with leading orchestras such as the Leipzig Gewandhaus, Bavarian Radio Symphony, Bamberg Symphony, Vienna Radio Symphony, NHK Symphony, Tokyo Symphony, Prague Symphony, Baltimore Symphony, Gulbenkian, Mariinsky Theater Symphony, Royal Philharmonic, London Philharmonic, BBC Philharmonic and Zurich Chamber orchestras, Orchestre National de Belgique and Opéra National de Paris, performing with conductors such as Gerd Albrecht, John Axelrod, Sir Andrew Davis, Christoph Eschenbach, Lawrence Foster, Michail and Vladimir Jurowski, Sir Roger Norrington, Christoph Poppen, Mstislav Rostropovich and Leonard Slatkin. Mstislav Rostropovich described Ishizaka as 'phenomenal in his technical ability, perfect in his musical creative power'. Danjulo Ishizaka was chosen for BBC Radio 3's renowned New Generation Artists scheme, providing him with the opportunity to make numerous studio recordings in 2007 and 2008, as well as debut recitals at Wigmore Hall, London.

Ishizaka is regularly invited to perform at renowned music festivals including the BBC Proms, the Verbier Festival, the Lucerne Festival, Hong Kong Arts Festival, the Schleswig-Holstein Musik Festival, the Penderecki

Festival and the Salzburg Easter Festival. In March 2006 he made his debut at Carnegie Hall. He has performed chamber music with artists including Gidon Kremer, Lisa Batiashvili, Viviane Hagner, Tabea Zimmermann, Julia Fischer, Antje Weithaas, Veronika Eberle, François Leleux, Antoine Tamestit, Renaud Capuçon, the Tokyo String and Pavel Haas quartets. Pianists José Gallardo, Martin Helmchen, Shai Wosner and Markus Schirmer are among his recital partners. His debut CD in 2006, featuring sonatas by Britten, Franck and Mendelssohn with pianist Martin Helmchen, was awarded the Echo Klassik award.

In 2011 Danjulo Ishizaka was appointed to a professorship for cello at the Carl Maria von Weber University of Music in Dresden. At the end of 2012 he was awarded the Hideo Saito Memorial Fund Award, one of Japan's major music prizes, by the Sony Music Foundation in Tokyo. He has sat on the juries of several international competitions, such as the Grand Prix Emanuel Feuermann in Berlin, the Witold Lutoslawski International Cello Competition and the International Penderecki Competition in Kraków.

Danjulo Ishizaka performs on the Wolfgang Schnabel cello, formerly played by Boris Pergamenschikow and provided by the Kronberg Academy, as well as the Stradivarius cello 'Feuermann' (1730) on loan to him from the Nippon Music Foundation, previously played by the legendary cellist Emanuel Feuermann. On this disc he plays the 1696 Stradivarius Cello 'Lord Aylesford', previously played by the legendary cellist Gregor Piatigorsky and cellist János Starker, also on loan from the Nippon Music Foundation, which he played until 2013.

Pianist **Shai Wosner** has attracted international recognition for his exceptional artistry, musical integrity and creative insight. His performances of a broad range of repertoire from Beethoven and Mozart to Schoenberg and Ligeti, as well as music by his contemporaries, communicates his imaginative programming and intellectual curiosity. He has appeared with major orchestras including, among others, the Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Cleveland Orchestra, Chicago Symphony, San Francisco Symphony, and Orpheus Chamber Orchestra in the U.S., and the Frankfurt Radio Symphony, Gothenburg Symphony, and Staatskapelle Berlin in Europe. He made his debut with the Vienna Philharmonic Orchestra in Salzburg, during the 250th anniversary celebrations of Mozart's birth. As a BBC New Generation Artist, he played with all BBC orchestras, including the BBC Scottish Symphony Orchestra at the BBC Proms. Wosner is the recipient of an Avery Fisher Career Grant and a Borletti-Buitoni Trust Award – a prize he used to commission Michael Hersch's concerto 'Along the Ravines', which he premiered with the Seattle Symphony in 2012 and which had its German premiere alongside the Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslauten in 2014. He has worked with conductors such as Daniel Barenboim, Zubin Mehta, Jeffrey Tate, Andrew Manze, Donald Runnicles, James Conlon, Rafael Frühbeck de Burgos and Alan Gilbert.

Widely praised for his interpretations of Schubert's solo repertoire both in concert and recording, Wosner has focused on the composer in recent seasons and has performed his solo works in recitals across the U.S.

and Europe. His previous recordings for Onyx include solo piano works by Schubert that incorporate elements of folk music and an album that juxtaposes works by Brahms and Schoenberg.

Wosner is widely sought after by colleagues for his versatility and spirit of partnership and often performs in duo recitals as well as chamber music festivals.

Wosner studied in his native Israel piano with Emanuel Krasovsky, composition, theory and improvisation with André Hajdu and later with Emanuel Ax at the Juilliard School in New York, where he lives with his wife and children.

Eine folkloristische Reise

Als weltoffener Mensch erlebe ich gerne die Einzigartigkeit eines Landes, seines Volkes und seiner Sprache, Kultur und Bräuche. Das mag wohl auch an meinem biculturellen Hintergrund liegen und der Suche nach meinen eigenen Wurzeln. Obwohl mein mütterlicher Elternteil deutsch ist und ich in Deutschland geboren und aufgewachsen bin, wurde ich dennoch sehr stark von meinem väterlichen japanischen Elternteil geprägt. Es gab Zeiten, da hatte ich das Gefühl, zwischen zwei Welten zu existieren und zwei verschiedene Mentalitäten in mir zu tragen. Über die Auseinandersetzung mit mir und den mich prägenden Nationalitäten verstand ich erst über die Jahre, dass ich gar keine Einordnung vornehmen muss. Beide haben Ihren Platz, auch in mir. So haben zwar Kulturen übergreifende Gemeinsamkeiten, sie werden jedoch gerade erst durch ihre Einzig- und Andersartigkeiten besonders und erlebenswert.

Es war mir somit ein Anliegen, eine CD einzuspielen, die kulturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede thematisiert und uns auf eine farbenreiche Klangreise mitnimmt, welche für manch einen eine Entdeckungsreise in ferne Länder sein wird und für andere wiederum eine Heimreise in vertraute Gefilde, die ihnen sogar das Gefühl von Heimat vermitteln mag. Das Wort Folklore bedeutet ja sinngemäß „Wissen oder Überlieferung des Volkes“ und ist somit eng verbunden mit der Lebensweise und den Bräuchen eines Volkes. Obwohl Folklore einerseits ein gemeinsames Gut der verschiedenen Kulturen ist, hört man in ihr wiederum deutlich die Eigenarten und Mentalitäten, eben Einzigartigkeiten eines Volkes heraus. Aus kollektiver Arbeit hervorgehend entwickelt sich die Folklore oft über mehrere Jahrhunderte hinweg und ist somit ein Gesamtwerk alter schöpferischer Kräfte Vieler. Traditionelle Volksmusik spiegelt somit die Ansichten, Wünsche, Bestrebungen, das Temperament und den künstlerischen Geschmack eines Volkes wider und bietet uns dadurch die Möglichkeit, Einblick in das Leben der eigenen Vorfahren oder fremder Kulturen zu erhalten und ein Gespür dafür zu entwickeln.

Es gibt für Cello zwar zahlreiche Kompositionen mit folkloristischem Hintergrund, die klanglich in einer sehr typischen Volkssprache sprechen; die für die vorliegende CD gewählten Werke sind jedoch ganz besonders herausragende Beispiele dafür.

Kodály war zusammen mit Bartók ein absoluter Pionier im Erforschen und Sammeln von ungarischer Folklore. Er stellte diese Volkslieder zusammen und gab sie heraus, am Ende waren es über 3500. Und ebenso groß war seine Pionierrolle in Art und Umfang, mit dem er diese Folklore in sein eigenes kompositorisches Schaffen hat einfließen lassen. Es gibt in der Cello-Literatur kaum ein anderes so bemerkenswertes Beispiel wie die Solo-Sonate von Kodály, die sich sehr direkt der Folklore und dem Gut des nationalen Erbes von Volksliedern als Inspirationsquelle bedient. Das Werk sprengt aber auch in sonstiger Hinsicht das, was damals für das Cello spieltechnisch vorstellbar war.

Das von Leoš Janáček komponierte *Pohádká* für Violoncello und Klavier greift wiederum über die Folklore hinaus eine weitere Gemeinsamkeit unserer Kulturen auf: das Märchen. Wie seine ungarischen Kollegen sammelte auch er viele Volkslieder seiner Heimat und beobachtete und studierte die Sprache seiner Landsleute auf ihre spezifische Sprachmelodie hin. Er besaß ein sehr feines Gespür für die Laute der Natur. Dies alles verarbeitete er in seiner Musik und führt uns mit seinem „Märchen“ in eine slawische Mythenwelt, welche sich einer typisch tschechisch-slawischen Sprachmelodie bedient. Gleichzeitig führt uns Janáček enge Verbindung zu Panslavismus und zu Russland, dessen Literatur und Musik ein Stück weit tiefer in die slawische Märchenwelt hinein. Die Märchen sind an Schukowskis *Geschichten vom Zaren Berendej* angelehnt.

Weiter geht unsere Reise nordwestlich nach Norwegen zu Edvard Grieg, der durch seinen Bruder eine besondere Beziehung zum Cello hatte. Griegs Bruder John, der bei Julius Klengel im fernen Leipzig studierte, ist Widmungsträger der Sonate für Violoncello und Klavier, deren Themen von Schlichtheit und gleichzeitig Weite und Einsamkeit geprägt sind. Sie vereinen gleichermaßen das Folkloristische aber auch Märchenhafte und zeichnen gewissermaßen ein „klangmalerisches“ Abbild der norwegischen Kultur.

Trotz der Gemeinsamkeiten durch Folkloristisches und Märchenhaftes zeigen die Themen der drei Komponisten und deren Ausdrucksweise große charakterliche Unterschiede. So verschieden die Kulturen sind, so unterschiedlich ist Ihre Musik, was man auf dieser musikalisch-folkloristischen Reise in Form der vorliegenden CD exemplarisch erfahren kann.

© Danjulo Ishizaka, 2014

Mehrere tausend Volkslieder verschiedener Länder hat Zoltán Kodály gemeinsam mit seinem Landsmann Béla Bartók gesammelt und aufgenommen. Diesem monumentalen Beitrag zur Musikethnologie des 20. Jahrhunderts steht sein profunder Einfluss auf die musikalische Erziehung zur Seite. Der Komponist Kodály steht heute allerdings im Schatten des überaus eigenwilligen Landsmannes, wenngleich auch einige seiner besten Werke Repertoirestücke geworden sind.

Kodály erhielt Geigen-, Bratschen- und Klavierunterricht und übte sich fernerhin autodidaktisch auf dem Violoncello, um in der Schule die Gründung eines Streichquartetts zu ermöglichen. Seine praktischen Erfahrungen auf diesem Instrument schlügen sich offenbar in der gekonnten, sehr idiomatischen Schreibweise der Solosonate nieder. Das außergewöhnliche Werk, das nicht allein wegen seiner Länge eine enorme

Herausforderung darstellt, kam 1915 anscheinend wie eine exotische Pflanze aus dem Nichts – auch wenn man berücksichtigt, dass Max Reger ein Jahr zuvor seine drei Solosuiten für Violoncello herausgebracht hatte. Der wesensmäßig konservative Kodály hat kein zweites Mal eine solch originelle Inspiration an den Tag gelegt. Zehn Jahre war er inzwischen mit Bartók als Volksmusiksammler aktiv und hatte bis dato nur ein paar wenige Kompositionen veröffentlicht, von denen zwei weitere die Mitwirkung eines Cellos verlangen: das Duo für Violine und Violoncello sowie die Sonate für Violoncello und Klavier.

Die Solosuite ist mit ihrem erstaunlichen Spektrum der Imagination durch einen rhapsodisch-improvisatorischen Geist gekennzeichnet und bringt die verschiedensten instrumentalen Techniken und Kunstriffe zum Einsatz: Flageolets, *sul ponticello*, rasch oszillierende Doppelgriff-Figuren, gezupfte Glissandi, Trillerketten sowie simultanes *arco*- und *pizzicato*-Spiel. Überdies wird durch die Skordatur der beiden tiefsten Saiten der Tonumfang des Instruments erweitert: Das C wird nach H, das G nach Fis herabgestimmt, wodurch sich das Resonanzverhalten besonders bei Mehrfachgriffen erheblich verändert. All diese Mittel werden freilich nirgends willkürlich verwandt: „Jede Sensation, jede falsche Brillanz und alle äußerlichen Effekte“ seien Kodály zuwider, schrieb sein Kollege Bartók im Jahre 1927.

Große Gesten kennzeichnen den deklamatorischen Anfang des ersten Satzes, wo man die Attribute „maestoso“ und „appassionato“ der Tempo-Angabe gar nicht übertreiben kann. Das auf einem gehaltenen G beginnende Nebenthema beruhigt das Geschehen, ohne dass der Eindruck des Rhapsodischen verloren ginge. Im Schlussabschnitt will zunächst die Expressivität des zweiten Gedankens die Oberhand behalten, doch dann wird das verklingende Kontra-H von den nachdrücklichen h-moll-Akkorden des Anfangs abgeschnitten. Der langsame Satz („con grand' espressione“) bildet eine desolate Landschaft. Im ersten Teil wechseln düstere, getragene Phrasen mit einer volksmelodisch getönten, von trockenen Pizzikati durchsetzten Klage. Neuerlich erwacht die Leidenschaft („più mosso“), die sich am Ende in ätherische Flageolets und ein Abwärts-Glissando auflöst. Der Mittelteil – zunächst „Con moto“ und „feroce“, dann „con fuoco“ zu spielen – macht der fantastisch verzierten und veränderten Reprise des ersten Teils Platz. Die rasch wechselnden Doppelgriffe erinnern hier an den Klang eines *Cimbalom*. In dem extravaganten, überschwenglichen Finale erreichen die technischen Ansprüche neue Dimensionen, indessen das Violoncello den Klang verschiedener Volksinstrumente nachzuahmen hat: Dudelsack, Fiedel, Zither, Hirtenflöten und ütőgardon – eine Art von Violoncello, das allerdings nicht mit einem Bogen gestrichen, sondern mit einem Stock geschlagen wird. Besonders auffallend ist die weite, rhythmisch obssessive Steigerung, die zur letzten Wiederholung des Hauptthemas führt, während Kodály die Spannung auf elektrisierende Weise erhöht. Jenő Kerpely hob die Sonate 1918 aus der Taufe, und nach nicht einmal zwei Jahren hatte man das Werk auch in einem der Konzerte hören können, die Schönberg in Wien bei seinem „Verein für musikalische Privataufführungen“ veranstaltete. Die Sonate ist nicht nur eine großartige *tour de force* für das Violoncello, sondern auch ein musikalischer Meilenstein des 20. Jahrhunderts. János Starker, der wohl größte Sachwalter des Werkes, stellte fest, dass seit Kodály „jeder Komponist durch den erweiterten Tonumfang des

Instruments beeinflusst wurde; man muss nur die Konzerte von Hindemith, Milhaud, Prokofieff und Schostakowitsch und die Kadzenen dieser Konzerte hören“.

Die wichtigsten Kammermusiken, die Edvard Grieg geschrieben hat, sind ein Streichquartett, drei Violinsonaten sowie eine Cellosonate. Diese vollendete der Komponist im April 1883 für seinen Bruder John, der das Instrument spielte. Wer das berühmte Urteil in Frage stellen möchte, das Claude Debussy über Griegs Musik fällt („ein rosa Bonbon voller Schnee“), der hätte schon im Kopfsatz dieser Sonate ein starkes Argument. Dieses Allegro agitato ist grobknochig und feurig enthält allerdings auch ein äußerst lyrisches Seitenthema. Schon im zehnten Takt glättet Grieg das E-F-E des Hauptgedankens, um dem daraus resultierenden Motiv (F-F-F) anschließend eine eigene Identität zu verleihen. Die Durchführung beendet Grieg überraschenderweise mit einer Kadenz des Cellos, der sich das Klavier beigesett, ehe man zart in die Reprise hinübergleitet. Der Mittelsatz, dessen Hauptthema deutlich mit dem „Huldigungsmarsch“ aus der Schauspielmusik zu *Sigurd Jorsalfar* verwandt ist, bringt im Zentrum einige Turbulenzen, bevor die ursprüngliche Melodie mit neuen, chromatisch angereicherten Harmonien wiederkehrt. Mit einer anspruchslosen Passage leitet das Violoncello das Finale ein, dessen tänzerisches Thema dem Charakter eines „Halling“ entspricht – dem ältesten Volkstanz Nordeuropas. Dasselbe Thema dient in augmentierter Gestalt auch als *tranquillo*-Nebengedanke.

Pohádká („Märchen“) für Violoncello und Klavier ist Leoš Janáčeks erste anerkannte Kammermusik. Das 1910 vollendete, 1912 und 1923 revidierte Stück geht den grandiosen Spätwerken vorauf, zu denen der Komponist durch seine Liebe zu Kamila Stösslová, die er seit 1917 kannte, inspiriert wurde. Das völlig eigenständige, eloquente „Märchen“ ist in jedem Falle eine Bereicherung des Duorepertoires für Violoncello und Klavier. Janáček, der etliche Stoffe in der russischen Literatur fand, ließ sich zu seinem *Pohádká* ursprünglich durch ein episches Gedicht von Wassili Andrejewitsch Schukowski anregen, doch im Laufe der Kompositionssarbeit trat die literarische Quelle mehr und mehr in den Hintergrund, und *Pohádká* wurde – wie der schlichte Gattungsname sagt – ein „Märchen“, das den allgemeinen Charakter der slawischen Mythen oder Volkslegenden beschwört, ohne ein spezifisches Programm zu verfolgen. (Etwas Ähnliches tat Jean Sibelius bei *En saga*.) Die drei Sätze des *Pohádká* sind thematisch miteinander verbunden, und die mitunter kanonischen Engführungen des lyrischen Materials lassen auf ein gewisses romantisches Element schließen – vielleicht auf die Liebe von Iwan und Maria, die Schukowski in seinem Gedicht besingt. Janáček schrieb einen vierten Satz zu dem „Märchen“, doch er war unzufrieden mit diesem neuen Finale und stellte die erste Fassung wieder her. Für Verwirrung sorgt ferner das kleine, undatierte Presto, in dem Janáček aus dem zurückgezogenen Finalsatz des *Pohádká* zitiert, was zu der Schlussfolgerung führt, dass das Werk vorübergehend sogar aus fünf Sätzen bestanden haben könnte.

Philip Borg-Wheeler

Übersetzung: Eckhardt van den Hoogen

Un voyage folklorique

En tant qu'être humain ouvert sur le monde, j'aime aller à la découverte des spécificités d'un pays, de son peuple et de sa langue, de sa culture et de ses usages. Sans doute cela tient-il aussi à ma double appartenance culturelle et à la quête de mes propres racines. Bien que ma famille maternelle soit allemande et que je sois moi-même né en Allemagne, où j'ai grandi, j'ai été très marqué par les origines japonaises de mon père. Il y a eu des périodes où j'avais le sentiment d'exister entre deux mondes et de porter en moi deux mentalités différentes. Par-delà la confrontation avec moi-même et les nationalités qui m'ont forgé, ce n'est qu'au fil des années que j'ai compris la non-nécessité de les hiérarchiser. Chacune a sa place, également en moi. Si les cultures ont globalement bien des points communs, c'est avant tout ce qui les rend uniques et différentes qui fait leur spécificité, leur intérêt et leur valeur.

D'où pour moi ce désir d'enregistrer un CD répondant à une thématique culturellement tournée tant vers les points communs que les différences, à même de nous faire entreprendre un voyage sonore haut en couleur : ce sera pour certains un périple vers des pays lointains, pour d'autres, par contre, un voyage qui les ramènera vers des contrées familiaires et qui leur donnera peut-être même une impression de terre natale. Signifiant en substance « savoir ou transmission du peuple », le mot folklore se trouve intimement associé au mode de vie et aux usages d'un peuple. Bien que le folklore soit en partie le bien commun des différentes cultures, on y perçoit toutefois clairement les particularismes et les mentalités, et jusqu'aux singularités d'un peuple. Issu d'un travail collectif, le folklore témoigne d'un développement qui souvent s'opère sur plusieurs siècles, devenant ainsi l'œuvre globale de nombreuses forces créatrices anonymes. La musique populaire traditionnelle se fait dès lors le reflet des points de vue, des souhaits, des efforts, du tempérament et du goût artistique d'un peuple, nous offrant ainsi la possibilité de nous faire une idée de la vie de nos propres ancêtres ou de cultures étrangères et d'en développer une approche intuitive.

S'il existe quantité d'œuvres pour violoncelle dotées d'un arrière-plan de caractère folklorique tout en recourant, sur le plan de la couleur, à un langage populaire très caractéristique, les œuvres choisies pour le présent CD n'en sont pas moins des exemples particulièrement remarquables.

Kodály fut avec Bartók un véritable pionnier de la recherche et de la collecte d'informations sur le folklore hongrois. On lui doit d'avoir réuni et publié ces chants populaires dont le nombre devait finalement dépasser les trois mille cinq cents. Il eut également un rôle pionnier dans la manière d'insérer ce folklore à son propre parcours de compositeur et par l'importance qu'il lui conféra. Sans doute n'existe-t-il dans toute la littérature guérie d'œuvres pour violoncelle aussi remarquables que la Sonate pour violoncelle seul de Kodály, qui pour ses sources d'inspiration puise directement dans le folklore et la richesse des chants populaires. L'œuvre surpassé également à tous égards ce qui, en termes de technique de jeu, était jusqu'alors concevable au violoncelle.

L'œuvre pour violoncelle et piano de Janáček fait en revanche appel à un autre aspect commun de nos cultures : le conte – *Pohádka*. À l'instar de ses collègues hongrois, lui-même rassembla de nombreux chants

populaires de sa patrie, observant et étudiant la langue de ses compatriotes plus spécifiquement sur le plan de la mélodie de la langue. Témoignant par ailleurs d'une très vive sensibilité pour les bruits de la nature, il intégra tous ces éléments dans sa musique, nous faisant ici pénétrer dans un univers slave nourri de mythes et mettant en œuvre une mélodie de la langue typiquement tchéco-slave. Dans le même temps, les liens étroits que Janáček entretenait avec le panslavisme et la Russie, dont la littérature et la musique plongent plus profondément encore dans l'univers des contes slaves, nous tiennent lieu de guides. *Pohádka* s'inspire en effet du poème épique de Vassili A. Joukovski *Le Conte du tsar Berendeï*.

Notre voyage se poursuit vers le nord-ouest et la Norvège, où Edvard Grieg, par l'intermédiaire de son frère ainé, John, entretenait une relation particulière avec le violoncelle. Le frère de Grieg, qui dans la lointaine Leipzig avait étudié auprès de Julius Klengel, est le dédicataire de cette Sonate pour violoncelle et piano aux thèmes empreints de simplicité mais aussi d'immensité et de solitude. Relevant à parts égales du folklore et du conte, ils se font dans une certaine mesure le reflet sonore de la culture norvégienne.

Malgré toutes leurs points communs redatables au folklore et à cet univers du conte, les thèmes des trois compositeurs et leur manière de s'exprimer présentent de grandes différences de caractère. Leur musique est aussi distincte que les cultures sont différentes, ainsi que l'on pourra très clairement le vérifier tout au long du voyage musico-folklorique proposé par le présent CD.

Danjulo Ishizaka

Traduction : Michel Roubinet

En collectant et en enregistrant des milliers de mélodies populaires de plusieurs pays – travaillant au côté de son compatriote hongrois, Bartók –, Kodály fit une contribution monumentale à l'ethnomusicologie du XX^e siècle. Il exerça aussi une profonde influence sur la pédagogie musicale. Bien qu'il soit aujourd'hui éclipsé, en tant que compositeur, par son compatriote d'une individualité féroce, quelques-unes des meilleures œuvres de Kodály se sont imposées au répertoire.

Il prit des cours de violon, d'alto et de piano, puis décida d'apprendre par lui-même le violoncelle pour aider à former un quatuor à cordes à l'école. Cette expérience de violoncelliste contribua à l'évidence à l'écriture habile et extrêmement idiomaticue pour l'instrument dans sa Sonate pour violoncelle seul de 1915. Immensément difficile, notamment en raison de sa longueur, cette œuvre extraordinaire semble avoir jailli de nulle part, comme une plante exotique – malgré les trois suites pour violoncelle seul de Reger (1914). Fondamentalement conservateur, Kodály ne composa aucune autre œuvre d'une originalité aussi inspirée. En 1915, Kodály – avec Bartók – collectait assidûment la musique populaire depuis une dizaine d'années. Il n'avait publié que quelques compositions, dont deux autres qui font appel à un violoncelle solo – le duo pour violon et violoncelle, et la sonate pour violoncelle et piano.

La Sonate pour violoncelle seul, œuvre d'une phénoménale étendue dans l'invention, se caractérise par un esprit rhapsodique, proche de l'improvisation. Elle emploie divers procédés et techniques instrumentales –

harmoniques, *sul ponticello*, figures oscillantes rapides en doubles cordes, *pizzicato glissando*, chaînes de trilles, et *arco* et *pizzicato* simultanés. La *scordatura* étend également l'ambitus de l'instrument – la corde *sol* réaccordée *si*, la corde *sol*, *fa* dièse – et modifie ses résonances de manière considérable, surtout dans les accords. Ces techniques ne sont cependant nullement gratuites. Comme l'écrivit Bartók en 1927, « [Kodály] méprise tout sensationnel, tout effet superflu. »

Les grands gestes caractérisent le début déclamatoire du premier mouvement. Ici, on ne saurait surestimer l'importance des mots « *maestoso* » et « *appassionato* » dans l'indication de tempo. Le deuxième thème principal, qui débute par un *sol* tenu, apporte le calme tout en maintenant l'impression de rhapsodie. Dans la section finale, il semble que le caractère expressif du second thème doive avoir le dernier mot, mais le *si* grave qui s'estompe est interrompu par les énergiques accords de *si* mineur du début. Le mouvement central (marqué « *con grand' espressione* ») habite un paysage désolé. Dans la section initiale, de sombres phrases soutenues alternent avec une mélodie plaintive aux accents populaires ponctuée par des séches notes *pizzicato*. Une autre section passionnée (*Più mosso*) finit par retomber dans des harmoniques éthérrées et un *glissando* descendant. La section centrale, marquée « *Con moto* » et « *feroce* », puis « *con fuoco* », céde la place au retour de la section initiale, maintenant incroyablement ornée et transformée. Ici les oscillations rapides en doubles cordes évoquent la sonorité du *cymbalum*. Dans le finale extravagant, exubérant, les exigences techniques sont poussées à de nouvelles limites, avec le violoncelle qui évoque tour à tour la sonorité de divers instruments – cornemuse, gardon (*ütogardon*, sorte de violoncelle jouée de manière percussive avec un bâton au lieu d'un archet), violon traditionnel, cithare et pipeau. La longue progression rythmique obsédante menant au dernier rappel du thème initial est particulièrement frappante, tandis que Kodály accroît la tension avec un effet galvanisant. La création en fut donnée en 1918 par Jenő Kerpely, et en l'espace de deux ans la sonate fut jouée à l'un des concerts organisés par la Société pour les exécutions musicales privées de Schoenberg. Cette sonate n'est pas simplement un magnifique tour de force pour le violoncelle, mais un jalon important dans la musique du XX^e siècle. Comme l'a dit János Starkler, sans doute le plus grand avocat de l'œuvre : « L'usage étendu du registre sonore de l'instrument a influencé tous les compositeurs depuis Kodály; écoutez, par exemple, les concertos de Hindemith, Milhaud, Prokofiev et Chostakovitch, et les cadences de ces concertos. »

Les principales œuvres de chambre d'Edvard Grieg sont un quatuor à cordes, trois sonates pour violon et une sonate pour violoncelle. La Sonate pour violoncelle, composée pour le frère violoncelliste de Grieg, John, fut achevée en avril 1883. Si l'on voulait réfuter le célèbre mot de Debussy comparant la musique de Grieg à « un bonbon rose qui serait fourré de neige », le premier mouvement de la Sonate pour violoncelle serait un bon argument. Cet *Allegro agitato* est solidement charpenté et fougueux, mais avec un second thème intensément lyrique. Dès la mesure 10, Grieg aplatis le *mi-fa-mi* du thème initial en trois *fa*, motif qui assume ensuite une identité séparée. Vers la fin de la section de développement, Grieg insère une cadence inattendue pour le violoncelle, à quoi le piano s'ajoute avant la transition sans heurts vers la réexposition. Le mouvement central, dont le thème principal est étroitement apparenté à la *Marche d'hommage* de la musique de scène écrite par

Grieg pour *Sigurd Jorsalfar*, a une turbulente section centrale, avant le retour de la mélodie originale avec une harmonie chromatique nouvellement enrichie. Introduit par un passage sans prétention pour violoncelle solo, le finale est fondé sur un thème de danse au caractère de *halling* – la plus ancienne des danses populaires d'Europe du Nord. Ce thème, maintenant augmenté et *tranquillo*, sert également de second thème.

Pohádka (Conte de fées) pour violoncelle et piano est la première des compositions de chambre reconnues de Janáček. Achevée en 1910 (puis révisée en 1912 et 1923), l'œuvre précède la somptueuse effusion tardive du compositeur, inspirée par son amour pour Kamila Stösslová, qu'il avait rencontrée en 1917. C'est néanmoins une œuvre profondément caractéristique et un ajout éloquent au répertoire du violoncelle et piano. L'inspiration première de Janáček pour *Pohádka* était un poème épique du Russe Vassil Andreïevitch Joukovski – l'une de plusieurs œuvres de la littérature russe qui stimulèrent son imagination. Le lien avec la source s'est cependant affaibli de plus en plus à mesure que la composition progressait. Comme l'indique son simple titre générique, *Pohádka* est devenu une pièce qui évoque le caractère général du mythe ou de la légende populaire slave, plutôt qu'elle ne suit un programme spécifique. *En saga* de Sibelius est en cela comparable. Les trois mouvements de *Pohádka* sont thématiquement liés, et l'occasionnel traitement canonique serré d'éléments lyriques évoque un aspect romantique comme l'amour d'Ivan et de Maria dans le poème original. Janáček ajouta par la suite un mouvement supplémentaire, mais, mécontent du finale, il rétablit la forme originale. Le petit *Presto* (date incertaine) ajoute encore à la confusion. Comme Janáček cite ce *Presto* dans le quatrième mouvement supplémentaire, ensuite retiré, il faut supposer qu'à un certain stade *Pohádka* consistait probablement en cinq mouvements.

Philip Borg-Wheeler

Traduction : Dennis Collins

Künstlerbiographien finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Vous trouverez des biographies des artistes sur www.onyxclassics.com.

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove

Executive producer for Deutschlandradio: Stefan Lang

Producer: Christoph Franke

Balance engineer: Henri Thaon

Recording location: Deutschlandradio Kultur, Studio Gärtnerstraße, Berlin, 2–3 December 2011 & 3 January 2012

Photography: Marco Borggreve

Design: Jeremy Tilton for WLP Ltd 

Deutschlandradio Kultur

www.danjulo-ishizaka.com

www.onyxclassics.com

onyx

Also available on ONYX



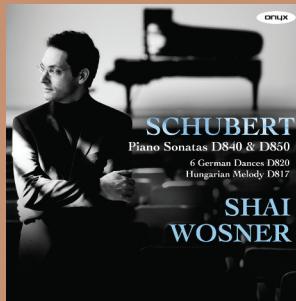
ONYX 4114
Bach: Concertos
Viktoria Mullova · Ottavio Dantone



ONYX 4137
PROKOFIEV
SYMPHONIES 3 & 7
KIRILL KARABITS
BOURNEMOUTH SYMPHONY ORCHESTRA



ONYX 4055
Brahms · Schoenberg
Shai Wosner



ONYX 4073
SCHUBERT
Piano Sonatas D840 & D850
6 German Dances D820
Hungarian Melody D817
SHAI WOSNER

ONYX 4120
www.onyxclassics.com