



cpo

Ben-Haim · Bloch · Korngold
Cello Concertos

Raphael Wallfisch
BBC National Orchestra of Wales
Łukasz Borowicz

 BBC
BBC of Wales
BBC National
Orchestra
of Wales

VOICES IN THE WILDERNESS
CELLO CONCERTOS BY EXILED JEWISH COMPOSERS

Paul Ben-Haim (1897–1984)

Cello Concerto (1962)

22'01

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 1 | Allegro giusto | 9'01 |
| 2 | Sostenuto e languido | 6'23 |
| 3 | Allegro gioioso | 6'37 |

Ernest Bloch (1880–1959)

Symphony for Cello & Orchestra (1954)

17'52

- | | | |
|---|----------------|------|
| 4 | Maestoso | 3'25 |
| 5 | Agitato | 9'23 |
| 6 | Allegro deciso | 5'04 |

Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)

7 **Concerto in D in one movement** **13'17**

8 **Tanzlied des Pierrot (from the opera *Die tote Stadt*)** **4'17**

Ernest Bloch (1880–1959)

9 **Vidui (1st movement of the *Baal Shem-Suite*)** **3'00**

10 **Nigun (2nd movement of the *Baal Shem-Suite*)** **6'53**

T.T.: 63'25

Raphael Wallfisch Violoncello

BBC National Orchestra of Wales

Łukasz Borowicz Conductor



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broadcasting
of this record prohibited.

cpo 555 273–2

Recorded 31 October – 2 November 2018, BBC Hoddinott Hall

Recording produced by Simon Fox-Gál

Balance engineer: Simon Smith, BBC Wales

Edited by Jonathan Stokes and Simon Fox-Gál

Executive Producers: Burkhard Schmilgun/Meurig Bowen

Cover Painting: Felix Nussbaum, »Der Leierkastenmann«, 1931,
Berlin, Berlinische Galerie

© Photo: akg-images, 2019; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Str. 9, D–49124 Georgsmarienhütte

© 2019 – Made in Germany

Łukasz Borowicz
© Katarzyna Zalewska



Anmerkungen des Cellisten

Dem reichhaltigen und vielgestaltigen Repertoire unserer neuen Serie »Cellokonzerte jüdischer Komponisten im Exil« fühle ich mich emotional sehr eng verbunden.

Ich halte es als Cellist für eine Lebensaufgabe, mich für die Musik jüdischer Komponisten zu engagieren, die das infame *Dritte Reich* zum Schweigen verurteilte und die aus ihrer Heimat fliehen mussten, um zu überleben.

Meine Eltern wurden in den zwanziger Jahren im damals deutschen Breslau geboren und waren beide Musiker. Sie überlebten den Holocaust und kamen schließlich nach England. Sie waren persönlich mit Berthold Goldschmidt, Franz Reizenstein und Hans Gál bekannt, die im britischen Exil lebten. Castelnuovo-Tedesco schrieb sein Konzert für meinen Lehrer Gregor Piatigorsky. Beide waren aus denselben Gründen in die USA emigriert.

Alle Komponisten dieser Serie haben Meisterwerke für Violoncello geschrieben. Einige dieser Stücke werden hier erstmals eingespielt. Daher bin ich sehr stolz und dankbar, der Protagonist dieser verheißungsvollen Unternehmung sein zu dürfen.

Raphael Wallfisch

Paul Ben-Haim: Konzert für Violoncello und Orchester

von Malcolm Miller

Paul Ben-Haim, einer der führenden Komponisten, Dirigenten und Lehrer in Israel, hat ein reiches Œuvre von über 250 Werken hinterlassen, das in seiner Gattungsvielfalt den musikalischen Stil des östlichen Mittelmeerraumes repräsentiert und der jüngeren Generation israelischer Komponisten das Fundament lieferte, um in einem eher globalen Kontext nach multikulturellen Stilsymbiosen zu suchen. Paul Ben-Haim wurde 1897 als Sohn des deutsch-jüdischen Juristen Heinrich Frankfurter in München geboren. Schon als Kind erhielt er Unterricht auf der Violine und dem Klavier, und seine ersten Lieder verfasste er, während er sich auf dem Wilhelmsgymnasium in den altklassischen Fächern hervortat. Nachdem er im Ersten Weltkrieg gedient hatte, beendete er sein Studium an der Münchner Akademie der Tonkunst, wo ihn Friedrich Klose und Walter Courvoisier in der Komposition und Berthold Kellermann im Klavierspiel unterwiesen hatten. Nach seinen Examina wurde er Assistent von Bruno Walter und Hans Knappertsbusch an der Bayerischen Staatsoper (1920–24), bevor er bis 1931 als musikalischer Direktor der Augsburger Oper (1924–31) wirkte. In Deutschland schrieb er rund achtzig Lieder und chorische Psalmversionen sowie seine ersten Kammermusikwerke mit Beteiligung des Violoncellos: ein Streichquartett (1919), ein Klavierquartett op. 4 (1920) und ein Streichtrio (1927). Zahlreiche dieser Frühwerke wurden viele Jahre ignoriert, bis man sie in jüngster Zeit wiederentdeckt und aufgenommen hat – darunter auch das beeindruckende, großangelegte Oratorium *Joram* (1933), dessen Aufführung seinerzeit nicht mehr zustande kam, weil Adolf Hitler die Macht ergriffen hatte und Paul Frankfurter, der

sich alsbald Paul Ben-Haim (hebr. »Sohn des Heinrich«) nannte, ins Exil ging. Nur noch einmal kam er nach München zurück – als er nämlich 1972 in seiner Geburtsstadt mit einer Auszeichnung bedacht wurde. Während dieses Besuches wurde er tragischerweise bei einem Autounfall verletzt, so dass er die letzten Jahre seines Lebens im Rollstuhl zubringen musste; er lebte indes lange genug, um 1979 in Tel Aviv die – allerdings unvollständige – Premiere des *Joram* mitzuerleben. Von Ben-Haims Biographen Jehoash Hirshberg initiiert, fanden dann die Uraufführung und die Aufnahme des vollständigen Werkes 2008 in München statt.

Viele der Komponisten, die in den dreißiger Jahren aus Hitlers Europa flohen, fanden in den USA, in Großbritannien oder im chinesischen Schanghai Zuflucht. Etwa vierzig ihrer Kollegen ließen sich in dem britischen Mandatsgebiet Palästina nieder, wo sie unterschiedlichen Gemeinden und Musiktraditionen des Nahen Ostens begegneten. Paul Ben-Haim kam 1933 als einer der ersten und nahm – bald schon wieder mit seiner Frau und seinem Söhnchen Joram vereint – sogleich seine pädagogische und kompositorische Tätigkeit auf. Er schrieb zunächst ein Streichquartett, dem Klavierwerke sowie Lieder in hebräischer Sprache folgten. Seine west-östliche Synthese erreicht ihre Reife, als er 1939 die *Variationen über eine hebräische Weise* für Klaviertrio und für den gleichfalls emigrierten Cellisten und Komponisten Joachim Stutschewsky (1891–1982) sein erstes Werk für Violoncello und Klavier schrieb – die *Zwei Landschaften* op. 27. Diese und andere Werke zeigten in den vierziger Jahren die ästhetischen Tendenzen eines neuen nationalen Musikstils, der sich der ostjüdischen Folklore, der biblischen Kantillation, des französischen Nachimpressionismus sowie der Tänze, Modi und Klänge des Nahen Ostens bediente.

Wie manche seiner Zeitgenossen, so lernte auch Paul Ben-Haim die authentischen jüdischen Quellen des Orients und des Nahen Ostens durch die jemenitische Sängerin Bracha Zefira (1910–90) kennen, mit der er von 1939 bis 1954 viele Konzerte gab. Außerdem arrangierte er rund drei Dutzend Volkslieder, von denen viele in seine Instrumentalwerke einfließen. So finden sich in seinen beiden Symphonien (1940 bzw. 1945) und in dem Klavierkonzert (1949) persisch-jüdische Melodien, wohingegen die *Drei Lieder ohne Worte* für Violoncello und Klavier (1952), die für mehrere andere Kombinationen eingerichtet wurden, auf sephardischen (jude-spanischen) Weisen basieren.

Viele Werke Ben-Haims fanden engagierte Anwälte in den Künstlern, für die sie entstanden waren: die Sonate für Solovioline (1951) für Yehudi Menuhin, die Klaviersonate (1954) für Menachem Pressler und der 1957 mit dem Israel-Preis ausgezeichnete *Sweet Psalmist of Israel* (1953), den Leonard Bernstein 1959 in den USA uraufführte. Seine zunehmende internationale Reputation brachte den Komponisten in den sechziger Jahren den Auftrag zu mehreren großen Konzertwerken ein: 1960 entstanden das Violinkonzert für Zvi Zeitlin sowie das *Capriccio* für Klavier und Orchester für das Israel Philharmonic Orchestra, und 1962 folgte das Konzert für Violoncello und Kammerorchester für den Cellisten Richard Katz. Die Uraufführung fand 1972 durch Richard Kaye in den USA statt, die israelische Premiere gab im selben Jahre Uzi Wiesel, für den Ben-Haim 1979 als eines seiner letzten Werke überhaupt seine *Musik für Violoncello* schreiben sollte.

Das dreisätzige Cellokonzert nutzt die virtuose Beweglichkeit und die expressive Flexibilität des Soloinstruments und zeigt mustergültig, wie Ben-Haim die stilistischen Eigenarten des östlichen Mittelmeerraumes in den Rahmen europäischer Formen einzupassen wusste.

Die zwei letzten Sätze fußen auf zwei sephardischen Liebesliedern: »Noches Noches« und »Noches Buenos«. Die Quelle waren in diesem Fall die *Chants Sephardis* (1958) des französischen Musikethnologen Léon Algazi (1890–1971), den Ben-Haim persönlich in Paris kennengelernt hatte. Der aus Rumänien stammende Algazi hatte bei dem großen jüdischen Musikgelehrten Abraham Zvi Idelsohn studiert und war Musikdirektor der wichtigsten Pariser Synagogen geworden, wo er die Melodien sephardischer Einwanderer aufnahm und transkribierte. Algazis Kollektion diente Ben-Haim nicht nur als Quelle für sein Cellokonzert, sondern auch für seine einzige synagogale Komposition *Kabbalat Shabat* (1966) und sein spätes Streichquartett (1973).

I: Allegro giusto

Der erste Satz des Konzertes gehorcht der Sonatenform und beginnt mit einer explosiven Geste des Orchesters, einer synkopierten Repetition des Tones a, der durch seine chromatischen Nachbarn zu einer vierteltönigen Wirkung verschwimmt, und den Skalenfiguren der Bläser und Streicher. Ein faszinierender Schwung führt zum dramatischen Einsatz des Solisten, der vom Saxophon getönt wird. Der anschließende rhapsodische Monolog erforscht die expressiven Kontraste des Cellos und führt zu einer tanzhaft-trippelnden Variationen des Themas, das von Gegenakzenten à la Bartók durchsetzt ist. Ein chromatischer Übergang bereitet das entspanntere, gesangliche, lieblich harmonisierte Nebenthema des Violoncellos vor, das später – rhythmisch schwungvoller geworden – die anspruchsvollen tiefen Register des Instruments erkundet und in einer kurzen, prägnanten Stille verklingt. Dieser begegnet die Schockwirkung einer an Schostakowitsch erinnernden Eruption des Orchesters,

die sehr vernehmlich den Beginn der Reprise markiert. Jetzt setzt sich das Violoncello sogleich ausführlich mit dem lyrischen Thema auseinander, das in transparente, mediterrane Farben gekleidet ist. Das rhythmische Thema führt bei seiner Rückkehr zu einem Augenblick der Angst, die solistischen Phrasen sind von gewaltigen Akkorden des Orchesters durchsetzt. Offenbar nimmt die Reprise das thematische Material der Exposition in umgekehrter Reihenfolge auf, und endlich wird – nach weiteren virtuoson Solopassagen – das Eingangsthema des *Allegro giusto* erreicht, wobei sich das Violoncello jetzt dem Orchester anschließt, um mit diesem den Kreisbogen zu runden.

II: Sostenuto e languido

Als Paul Ben-Haim im Jahre 1962 diesen dreiteilig angelegten Satz zum Zwecke der selbständigen Aufführung für Violoncello und Klavier einrichtete, bezeichnete er ihn als »Canzona« – eine Tatsache, die den liedhaften Charakter des Stückes unterstreicht. Das sephardische »Noches Noches« erscheint in den äußeren Abschnitten, denen als B-Teil eine dissonantere, dramatischere Episode gegenübersteht. Die pastorale Stimmung entsteht durch die orchestralen Pastellfarben und durch die »exotische« Verwendung des jüdischen Gebetsmodus »Ahava Rabbah« in der Melodie – dem Äquivalent des arabischen Maqam »Hijaz«, der wiederum in gewisser Hinsicht der »harmonischen Molltonleiter« und dem phrygisch-dominanten Modus (»Phrygisch Dur«) des Westens ähnelt.

Im ersten Abschnitt stellt das beseelte Cello die Melodie mit kantorenhafter Inbrunst vor, wobei die kurzen Motive und die dekorativen Ornamente von einer ätherischen Kulisse aus Flöten und hohen Streichern

sowie den delikaten Klängen der Harfe und der Celesta getragen werden. Die bogenförmige, auf einem schrittweise aufsteigenden Dreitonmotiv fußende Melodie wirkt dank der ornamentalen Wendungen, die die strukturellen Töne verzieren, wie eine Improvisation. Die Oboe und volle Streicherlinien entwickeln ein ruhiges Idyll, worauf der Solist die Liedmotive durch immer höhere Register emporwindet, indessen er mit der Streichergruppe des Orchesters kollidiert beziehungsweise sich mit ihr vermischt. Die Spannung wächst zu einer mächtigen orchestralen Klimax an, in der das Intervall der übermäßigen Sekunden betont wird – ein abstraktes Element, das oft als jüdisches oder semitisches Musiksymbol aufgefasst wird. Das Cello wiederholt das Motiv und erreicht eine recht bedrohlich dahintreibende Passage, die durch eine jähe Stille abgebrochen wird. Hier kehrt die »Vision des Ostens« zurück. Die sephardische Melodie, mit Flöten und Oboe neu instrumentiert, wird von der Solovioline und dem Solocello kontrapunktiert und gewinnt allmählich die ruhige Stimmung des Anfangs zurück. Liebliche, konsonante Harmonien neutralisieren die Dissonanzen, im Schlussakkord klingen die leuchtenden Obertöne und die funkelnden Klangfarben der Harfe und der Celesta nach.

III: Allegro gioioso

Die ungewöhnliche Bezeichnung »gioioso« trifft genau die fröhliche, festliche Stimmung des Finales. Im Gegensatz zu der sephardischen Romanze des vorigen Satzes erscheint das »Noches Buenas« in verschiedenen Gestalten – in den äußeren Abschnitten als lebhafter Tanz und als betörende Liedmelodie in der zentralen Episode. Durchweg extrahiert und verwandelt Ben-Haim die ornamentalen und skalenartigen Motive des Liedes;

dabei beschwört er das ostsephardische Flair, indem er dessen Modus in eine allgemeine musikalische Sprache und eine einfache, schnell-langsam-schnelle Struktur übernimmt, die von einer rhapsodischen Kadenz gekrönt wird.

Begleitet von den kecken Pizzikati der Streicher und der Harfe, exponiert das Cello das Thema »Noches Buenas« zunächst dreimal in immer höherer Lage und ausgedehnter Gestalt. Die verbindenden Passagen des Orchesters verströmen sich in den opulenten Texturen eines Nikolaj Rimskij-Korssakoff oder Ernest Bloch, während ein eher jazziger Schwung das dritte Erscheinen des Themas koloriert, das dann einer intensiven, doppelgriffhaltigen Passage des Solisten und einer mächtigen Klimax entgegendrängt.

Es folgt ein verträumtes Zwischenspiel, das mit delikaten Flöten und Cello-Flageolets beginnt. Dann tritt das Violoncello in den Vordergrund und präsentiert eine neue Variante des Liedes, das von dem magischen Klangschleier fließender Harfen- und getragener Streicherklänge eingefasst ist und durch die Staccati der Holzbläser und der Celesta eine subtile Würze erhält. Die poetische Stimmung weicht einer überschwenglichen Gigue, wobei die rassigen Solofigurationen von individuellen Holzbläsern imitiert werden. Das spröde Schlagzeug würzt die pointillistische Orchestrierung; ihre schwingvolle Energie wird mit frech auf- und absteigenden Skalen vorangetrieben und verdichtet sich funkelnd zu einer Klimax, bei deren Erreichen das Saxophon in das tiefe Register hinunterstürzt. Nach einer kurzen Pause nimmt das Violoncello wieder Fahrt auf, von der Klarinette und dem Saxophon in einer klezmerartigen Variante des »Noches Buenas«-Themas farbenfroh kontrapunktiert. Im Schlussabschnitt treibt der sprudelnde *perpetuum mobile*-Impuls des überschäumenden Soloinstruments mitreißend ins höchste Register, wo es

in einer breiten, lieblich lyrischen Variante des Liedes aufblüht. Eine festliche orchestrale Brücke führt zu einem abrupten Einschnitt, der die Solokadenz ankündigt – einen passionierten und poetischen Monolog, der sich über den gesamten Stimmumfang des Violoncellos ausbreitet, bevor die Motive in eine virtuose Coda und eine letzte Orchesterfigur hineingewirbelt werden.

Malcolm Miller © 2019

Ernest Bloch:
Symphonie für Violoncello und
Orchester (1954)
Vidui und Nigun aus der Baal Shem-
Suite (1923)

von Alexander Knapp

Ernest Bloch wurde 1880 in Genf geboren und starb 1959 in Portland, Oregon. Sein Schaffen gliedert sich in fünf große Phasen: 1. unveröffentlichte Jugendwerke (1895–1900); 2. die Musik der ersten europäischen Periode (1901–16), die ihren Höhepunkt in dem *Jüdischen Zyklus* (1912–16) findet; 3. die erste amerikanische Periode (1916–30), die die in New York (1917–20), Cleveland und Ohio (1921–25) sowie in San Francisco (1925–30) entstandenen Werke umfasst; 4. die zweite europäische Periode (1930–38); und 5. schließlich die zweite amerikanische Periode (1939–59).

Besonders bekannt ist Bloch wohl als »jüdischer« Komponist geworden: Rund ein Viertel seiner reifen Werke sind mit jüdischen Titeln versehen und/oder enthalten traditionelle jüdische Elemente. Die übrigen drei Viertel sprechen freilich von einer Fülle anderer Interessen – am gregorianischen Choral, an der Renaissance, am Neoklassizismus und an der Neoromantik; an der Folklore der Schweizer Heimat und der amerikanischen Wahlheimat; an fernöstlichen Idiomen und vielem mehr. Bloch hatte nie vor, eine eigene »Schule der Komposition« zu begründen, doch er war ein sehr einflussreicher Lehrer. Zu seinen mannigfachen Leidenschaften gehörten die Photographie, das Pilzesammeln, die Achatpolitik und das Briefeschreiben.

Die Werke für Violoncello, die Ernest Bloch veröffentlicht hat, entstanden in einem Zeitraum von vier Jahrzehnten: *Schelomo – hebräische Rhapsodie* (1916), *Drei Skizzen – aus dem jüdischen Leben* (1924), *Méditation*

Hébraïque (1924), *Stimme in der Wüste* (1936), *Symphonie* (1954), und drei Solosuiten (1956–57).

Symphonie für Violoncello und Orchester
(1954)

Diese Symphonie hat Ernest Bloch ursprünglich für Posaune und Orchester geschrieben, womit sie neben der *Trumpet Proclamation* von 1955 seine einzige Komposition für einen Soloblechbläser ist.

Mitte 1953 sandte der hervorragende amerikanische Posaunist und Juilliard-Professor Davis Shuman einen Brief an Bloch, in dem er sich als großer Bewunderer seiner Musik vorstellte. Anschließend ließ ihm Shuman eine Auswahl seiner Aufnahmen zukommen, um Interesse für sein Instrument zu wecken und so womöglich einen Kompositionsauftrag erteilen zu können. Bloch antwortete schnell: Er war so beeindruckt von dem Gehörten, dass er nicht nur zusagte, ein entsprechendes Werk zu schreiben, sondern versprach obendrein, auf jedes Honorar zu verzichten und Shuman die Partitur widmen zu wollen.

Die Arbeit begann am 22. November 1953 und war am 24. Juni 1954 beendet. Während dieses sieben Monate währenden, langsamen und geduldigen Entstehungsprozesses scheint Bloch ab und zu vor Schwierigkeiten gestanden zu haben – unter anderem verbrachte er einmal zwei ganze Wochen mit zwei problematischen Takten, ehe er schließlich die Lösung fand.

Bloch zählte diese Symphonie zwar nicht zu seinen »jüdischen« Werken, doch seiner Nichte Evelyn gegenüber äußerte er in einem Brief vom 12. März 1954 aus seinem Heim in Agate Beach, Oregon, eine interessante Beobachtung: »Ich hoffe ... dass es ein besonders schönes Werk für Posaune wird – trotz aller Unterschiede ein

Gegenstück zu *Schelomo* für Violoncello ...« Die Partitur besteht aus drei bogenförmig angelegten Sätzen. Die beiden äußeren sind relativ kurz und bilden das Prä- und Postludium zu dem substantiellen Mittelsatz. Wenn gleich das Werk mit seiner rund 17-minütigen Spieldauer für eine Symphonie recht kurz ist, so sind die erforderlichen Mittel enorm: Dreifaches Holz, volles Blech, Schlagzeug mit Pauken, Becken, Tam-Tam, kleiner Trommel und großer Trommel sowie Harfe, Celesta und Streicher – all diese Instrumente tragen zu einem exotischen Panorama bei, dessen Klangfarben an *Schelomo* und die anderen sechs Werke des »jüdischen Zyklus« erinnern, die Ernest Bloch vierzig Jahre früher vollendet hatte. Das Soloinstrument ist ein integraler Bestandteil des reichen Orchestergeflechts und spielt die Rolle eines *obligato*, steht also nicht losgelöst von allen anderen, weshalb sich auch erklärt, warum Bloch das Werk als *Symphonie* und nicht als *Konzert* bezeichnet hat.

Auf ein außermusikalisches Programm hat der Komponist bei diesem Werk verzichtet, doch die äußerst dramatische Musik wechselt auf lebhafteste Weise vom Ergreifenden zum Heroischen, vom Schmerzlichen zur heiteren Gelassenheit.

Den ersten Satz, *Maestoso*, kann man sich als eine Klage denken. Sie beginnt mit einem Motto des Orchesters, das aus zwei verminderten Quinten besteht, die heftig in jenem markanten lombardischen Rhythmus (kurz-lang) herabfahren, dem man in Blochs Musik häufig begegnet. Fünf Takte später stellt der Solist das Hauptthema des Satzes vor, das mit einer aufsteigenden reinen Quinte beginnt. Dabei handelt es sich um das einende Element des gesamten Werkes, das übrigens ein wenig an den Anfang des Violinkonzertes (1938) erinnert. Im weiteren Verlauf des Satzes wird man auch leise Echos der *Suite Hébraïque* (1951) entdecken können.

Der zweite Satz, *Agitato*, ist der längste der drei und bildet den Schwerpunkt der Symphonie. Der formale Verlauf entspricht in etwa dem Schema A-B-A-B, wobei der A-Teil im Stil einer rasanten Tarantella geschrieben und der B-Teil als langsame Meditation gestaltet ist. In jedem dieser Abschnitte logieren verschiedene Themen. Der Satz beginnt mit vorwärtstreibenden Ostinato-Triolen des Orchesters, die an den Anfang des ersten Klavierquintetts (1923) und an verschiedene andere Werke aus Blochs Feder erinnern. Blechbläserfanfaren, kaskadenartige Skalenfiguren der Holzbläser und Streicher sowie große Steigerungen und Höhepunkte verleihen den A-Teilen einen Anstrich des Kampfes und der Rastlosigkeit. Die B-Teile hingegen lauschen dem Ethos des ersten Satzes.

Das Finale, *Allegro deciso*, besteht aus einem neuen Thema und der Wiederholung verschiedener früherer Gedanken. Die grelle Einleitung mit ihren kantigen melodischen Figuren, ihren punktierten Rhythmen und ihrer großen Lautstärke führt zu einer Passage, deren Turbulenz sich durch Taktwechsel, viele schwere Akzente und eine Reihe wütender Eruptionen ausdrückt. Ganz unvermittelt schlägt die Stimmung um: In Ruhe und Frieden erleben die ehemals heftigen Motive ihre leisen Verwandlungen und bringen den Satz dergestalt zu einem zarten Abschluss.

Die hauptsächlichen musikalischen Züge der Symphonie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Das Werk ist zyklisch, seine melodischen Gedanken werden von einem zum andern Satz weitergereicht. Die Themen sind vielfach durch übermäßige Sekunden und übermäßige Quartanen geprägt, die eine exotische Atmosphäre beschwören. Alle Sätze verraten eine kunstvolle kontrapunktische Arbeit. Melodik und Harmonik sind bisweilen äußerst chromatisch, doch die Strukturen stehen trotz ständig wechselnder Zentren auf dem festen

Grund der Tonalität. Bloch schreitet gern in parallelen Dreiklängen sowie in offenen Quartanen und Quintanen fort, wobei die letzteren an die traditionellen Stöße in den Schofar (das Widderhorn) erinnern, die man zweitausend Jahre früher im Tempel von Jerusalem hätte hören können. Charakteristisch ist schließlich auch die extreme dynamische Spannweite der Musik.

Ferner sollten im Zusammenhang mit dem Soloinstrument drei Besonderheiten erwähnt werden: Üblicherweise teilen die Posaune und das Violoncello den Bass-Schlüssel miteinander; in der Symphonie ist jedoch die Solostimme durchgehend so hoch geführt, dass fast durchweg der Tenorschlüssel gebraucht wird. Das Violoncello verzichtet vollständig auf die bekannten Streichereffekte (Doppelgriffe, Pizzicati usw.), übernimmt aber gelegentlich eines der typischen Posaunenglissandi. Die vielen solistischen Pausen erklären sich aus den ursprünglichen Bedingungen: Vor allem in besonders intensiven Episoden war zu berücksichtigen, dass dem Posaunisten genügend Zeit zum Atemholen bleibt ...

Die Uraufführung der Symphonie fand am 4. April 1956 bei einem speziellen Kinderkonzert in Houston, Texas, statt. Der Solist war Davis Shuman, und Leopold Stokowski dirigierte das Houston Symphony Orchestra. Das Werk wurde noch im selben Jahr von Broude Brothers Ltd. veröffentlicht.

Der Titel auf der originalen Orchesterpartitur lautet: *Symphonie für Posaune und Orchester*, und es gibt hier keinen Hinweis auf die alternative Solobesetzung. Blochs eigener Klavierauszug, den Broude Brothers (ebenfalls 1956) publizierten, trägt dann allerdings den Titel: *Symphonie für Posaune (oder Violoncello) und Orchester*. Wann und unter welchen Umständen der Komponist und sein Verleger sich damals zu dieser wichtigen Ergänzung entschlossen, lässt sich nicht klären. Nach allen verfügbaren Hinweisen handelt es

sich bei der vorliegenden Produktion um die erste Einspielung der alternativen Cello-Fassung überhaupt, und diese bietet – im sechzigsten Todesjahr des Komponisten Ernst Bloch – eine großartige Ergänzung des klassischen Cellorepertoires.

Vidui und Nigun Erster und zweiter Satz der Baal Shem-Suite (1923)

Ernest Blochs »*Baal Shem* – drei Bilder aus dem chassidischen Leben« ist ursprünglich eine Suite für Violine und Klavier. Die beiden ersten Sätze derselben wurden für dieses Album ausgewählt und in einem Arrangement für Violoncello und Orchester aufgenommen.

Bloch hat die Suite dem Gedenken an seine Mutter Sophie gewidmet. Das Werk wurde durch zwei charismatische Persönlichkeiten inspiriert. Der erste ist Israel ben Eliezer (um 1698 bis um 1759) aus dem polnischen Międzybórz, der besser als Israel Baal Shem Tov (hebr. »Guter Meister des göttlichen Namens«) und Begründer des modernen Chassidismus bekannt ist. Es war dies eine mystische Bewegung, die im 18. Jahrhundert in Osteuropa als Reaktion auf den vermeintlichen rabbinischen Intellektualismus der traditionellen jüdischen Orthodoxie entstand. Für den Chassidismus sind Gesang, Tanz und Ekstase als direkte Kommunikationswege zu Gott von größter Bedeutung. Nun entstammte Bloch zwar dem westeuropäischen Judentum, doch als er 1918 an der Lower East Side von New York einen chassidischen Sabbath-Gottesdienst miterlebte, zu dem man ihn eingeladen hatte, war er tief ergriffen. Diese Erfahrung sollte seine weitere kompositorische Entwicklung tief beeinflussen.

Die zweite Inspirationsquelle war der berühmte Schweizer Geiger André de Ribaupierre (1893–1955), der während der Entstehungszeit der Suite das Cleveland Institute of Music besuchte, und dem er bis zu seinem Wechsel an das Konservatorium von San Francisco (1925) als Direktor vorstand. Ribaupierre stellte der Öffentlichkeit die vollständige *Baal Shem*-Suite bei einem Konzert vor, das der »Rat jüdischer Frauen« für den 6. Februar 1924 an dem Tempel B'nai Jeshurun organisiert hatte. (Eine Orchesterfassung stellte Bloch im Jahre 1939 her.)

Der erste Satz mit dem Titel *Vidui* (»Reue«) hieß zunächst »Meditation«. Es ist ein wortloses Bußgebet, das mit einer typischen Kadenz im traditionellen Modus *Ahava Rabba* der osteuropäischen Ashkenazim endet.

Der zweite Satz gehört zu den bekanntesten Schöpfungen Blochs und hat als eigenständiges Solowerk einen Platz im Standardrepertoire gefunden. Der Komponist bezeichnete den Satz ursprünglich als »Rhapsodie«, änderte dann aber den Namen in *Nigun* (»Improvisation«). Das hebräische und jiddische Wort bedeutet im wörtlichen Sinne »Melodie, Weise«, meint aber im chassidischen Kontext überdies eine Art von Gesängen, die üblicherweise von *Tzaddikim* (»Heiligen Männern«) zu dem Zweck geschaffen wurden, die Ausführenden und ihre Zuhörer in die transzendenten Reiche des Geistes emporzuheben. *Niggunim* (plur.) konnten metrisch oder nicht-metrisch sein und wurden für gewöhnlich auf nicht-semantische Silben gesetzt (zum Beispiel auf »ja-ba-ba« in langsamem oder »biri-biri-bim-bom« in schnellem Tempo). Obwohl Bloch in diesem Satz offenbar nicht bewusst aus traditionellen Quellen zitiert hat, ist das Anfangsmotiv dennoch mit einer Phrase aus einem biblischen Gesang der osteuropäischen Ashkenazi-Tradition identisch, und eine der hervorstechenden Melodien des Mittelteils ähnelt

auffallend dem traditionellen jiddischen Volkslied *Vos host du mir opgeton* (»Was hast du mir angetan?«)

Extreme Melancholie und Ekstase, allmähliche oder jähe Wechsel zwischen heftiger Intensität und tiefer Abgeklärtheit, ein enormes Spektrum an Tonhöhen und dynamischen Werten, mächtige Rhythmen, die mit rezitativisch fließenden Passagen kontrastieren, die Verschmelzung von Tonalität und Modalität – all diese Merkmale sind in sämtlichen Sätzen der *Baal Shem*-Suite zu finden und typisch für die Musik, die Bloch in den zwanziger Jahren komponiert hat.

Alexander Knapp © 2019

Erich Wolfgang Korngold: Cellokonzert D-dur Pierrots Tanzlied aus *Die tote Stadt*

von Jessica Duchon

Erich Wolfgang Korngold wurde am 29. Mai 1897 im mährischen, heute tschechischen Brünn als Sohn des Dr. Julius Leopold Korngold und seiner Gemahlin Josephine geboren. Dass Vater und Sohn durch ihre Mittelnamen das Verhältnis der Mozarts reflektierten, erwies sich als veritable Prophezeiung: Erich verriet als Kind solch wundersame Talente, dass Vergleiche mit dem Amadeus, aber auch mit Georg Friedrich Händel und Felix Mendelssohn auf der Hand lagen.

Julius Korngold war studierter Rechtsanwalt, doch seine große Leidenschaft war die Musikkritik. Johannes Brahms war von seinem Stil beeindruckt und verhalf ihm zu seinem ersten festen Posten als Kritiker. Nachdem Julius zunächst für den *Tagesboten* seiner Heimatstadt Brünn gearbeitet hatte, übersiedelte er 1901 mit seiner Familie nach Wien, wo er im nächsten Jahr in die Feuilletonredaktion der überaus einflussreichen *Neuen Freien Presse* eintrat – zunächst als zweiter Mann hinter dem scharfzüngigen Wagner-Gegner Eduard Hanslick, den er nach dessen Tod (1904) beerbte, um im Laufe der nächsten dreißig Jahre als mächtigster Wiener Musikkritiker hervorzutreten.

Die Fertigkeiten seines neunjährigen Sohnes versetzten Julius Korngold in solches Erstaunen, dass er denselben zu Gustav Mahler brachte. Der große Mann hörte sich das Vorspiel an und empfahl umgehend, den Knaben von dem Komponisten Alexander von Zemlinsky unterrichten zu lassen. Drei Jahre später lagen bereits einige anspruchsvolle Klavierwerke sowie ein exzellentes Klaviertrio und die Ballett-Pantomime *Der Schneemann* vor. Der aufgeregte Julius beschloss, einige

beispielhafte Leistungen Erichs an die herausragenden Persönlichkeiten der internationalen Musikwelt zu schicken, worauf unter anderem Richard Strauss, Giacomo Puccini und Engelbert Humperdinck mit Lob nicht sparten. Die Nachrichten verbreiteten sich, und ehe Julius Korngold recht wusste, was geschehen war, wurde *Der Schneemann* an der Wiener Hofoper aufgeführt – im Beisein des belgischen Königshauses, das just an der Donau weilte.

Mit fünfzehn Jahren schrieb Korngold die einaktige Oper *Der Ring des Polykrates*, der zwei Jahre später zum Zwecke möglicher Doppelvorstellungen die *Violanta* folgte. Mit der Arbeit an seinem ersten abendfüllenden Bühnenwerk, *Die tote Stadt* nach der Novelle des symbolistischen belgischen Dichters Georges Rodenbach, begann er im Laufe des Ersten Weltkrieges. Der sensationelle Premierenerfolg markierte 1920 den Übergang vom Wunderkind zum reifen jungen Löwen, und die nächste Oper, *Das Wunder der Heliane*, ließ erkennen, wie weit er zu gehen bereit war. Denn Erich Wolfgang Korngold war verliebt – und zwar in die junge, künstlerisch vielseitige, aus einer bekannten Theaterfamilie stammenden Luise (Luzi) von Sonnenthal, die er allerdings erst 1924, sieben Jahre nach ihrer ersten Begegnung, heiraten konnte, da sich Vater Julius mit aller Schärfe der Verbindung widersetzt hatte. Korngold widmete seiner Luzi *Das Wunder der Heliane*, in die er große Hoffnungen setzte.

Doch inzwischen (1927) erstarkten die Nationalsozialisten, und es kam zu den ersten Schmähschriften gegen die »entarteten« Künste. Zeitgleich mit der *Heliane* erschien als scharfe Konkurrenz Ernst Křenek's *Jonny spielt auf*. Julius Korngold, dessen Rang als Kritiker sich oft nachteilig auf seinen Sohn auswirkte, fürchtete, dass das eher traditionelle, Straussische Werk seines Sohnes in den Schatten der kantigen Rivalin geraten könnte,

und zog mit außergewöhnlicher Vehemenz über Křenek her. Er, der jüdische Musikkritiker, versicherte sich sogar der Hilfe eines nationalsozialistischen Flugblattes, um *Jonny* zu diffamieren. Es kam zum Skandal, der natürlich auf *Heliane* zurückschlug und ihr die Anerkennung versagte, von der ihr Schöpfer geträumt hatte.

Erich Wolfgang Korngold musste jetzt seine junge Familie ernähren. Und da die Inflation der zwanziger Jahre seine Ersparnisse aufgefressen hatte, nahm er eine Tätigkeit an, die darin bestand, für das Theater an der Wien Operetten zu arrangieren und zu dirigieren. So lernte er den großen Theaterregisseur Max Reinhardt kennen, mit dem er eine neue Fassung der *Fledermaus* herstellte, die allabendlich in Berlin gefeiert wurde. Nach der Machtergreifung der Nazis floh Reinhardt 1933 nach Amerika und fand seinen Weg nach Hollywood. Als er für Warner Bros. Shakespeares *Sommer-nachtstraum* verfilmte, bat er Korngold, für sein Projekt die Musik Mendelssohns zu arrangieren. Korngold folgte der Einladung, und Jack Warner, der Chef des Studios, erkannte schnell, dass er hier einen perfekten Filmkomponisten mit dem rechten Sinn für Dramatik, Atmosphäre und Timing vor sich hatte.

Einige Jahre pendelte Korngold jetzt zwischen Wien und Hollywood. Zu seinen frühen Filmen gehörte *Captain Blood*, mit dem die Karriere von Errol Flynn und Olivia de Havilland begann. Für Errol Flynn's *Another Dawn* schrieb er eine ekstatische Melodie, die die Freiheit des Fliegens und der Liebe darstellen sollte. Der ehrgeizige *Anthony Adverse* (1936) brachte ihm seinen ersten Oscar. Er betrachtete seine Filme als »Opern ohne Gesang«, weshalb er auch mit zeichenhaften Leitmotiven und anderen Techniken Wagners arbeitete. Dass sich die Filmmusik zu einer eigenen Kunstform entwickelte, ist vor allem Korngold und einer Reihe ebenbürtiger europäischer Einwanderer wie Max Steiner, Franz Waxman,

Alfred Newman und Bernard Herrmann zu verdanken.

Im März 1938 schrieb Korngold in Hollywood eben die Musik zu den *Abenteuern des Robin Hood* (für die er einen Oscar erhielt), als sich die Nachricht vom Anschluss Österreichs verbreitete. Seine Eltern und sein älterer Sohn Ernst flüchteten mit dem letzten Zug von Wien in die Schweiz und kamen nach Hollywood. Dass sie gerettet wurden, hat Korngold immer wieder Jack Warner zugeschrieben.

Es dauerte allerdings nicht lange, bis Korngolds idealistische Ansichten über die Filmmusik getrübt wurden. Wenn ein Film aus den Kinos verschwand, verschwand die Musik mit ihm. So begann er denn, die besten Teile seiner Filmmusiken in Konzertwerken wiederzuverwenden, um das Material nicht zu verschwenden – wobei er ironischerweise einen Ratschlag seines Vaters befolgte, der trotz seiner längst erfolgten Pensionierung noch immer ein Stachel in seinem Fleische war. Erich Wolfgang Korngold selbst zog keine Trennungslinie zwischen der Musik für Bühne, Leinwand und Konzertsaal und hat womöglich gar nicht wahrgenommen, dass andere das tun könnten. Ein denkwürdiges Beispiel ist sein Violinkonzert: Als es 1947 von Jascha Heifetz uraufgeführt wurde, war das Publikum begeistert, während für die Kritiker die Beziehung zur Filmmusik untragbar war. Was diese Kritiker nicht wussten: dass Korngold das erste Thema – es ist die »Melodie des Fliegens« aus *Another Dawn* – bereits in Wien skizziert hatte, bevor er jemals auf den Gedanken gekommen war, nach Hollywood zu gehen.

Filmmusik wurde, kurz gesagt, als zweitklassige Form des Komponierens abgetan. Da zählte es auch nicht, dass Korngold und seine Zeitgenossen unter extremen Umständen ihr Einkommen finden mussten, nachdem sie aus Angst um ihr Leben aus der Heimat geflohen und in die Emigration gegangen war. Noch schlimmer

für Korngold war, dass er schon als unmodern galt, da er in einer modernistischen Zeit romantische Musik schrieb. Rückblickend war es ein entschiedener Fehler, von einem ausgewachsenen Leoparden mittleren Alters eine Änderung seiner Flecken zu verlangen: »Erwartet keine Äpfel von einem Aprikosenbaum«, warnte Korngold – doch das half wenig.

Der Film *Deception* (»Trügerische Leidenschaft«), für den das Cellokonzert ursprünglich geschrieben wurde, war ein bedeutungsschweres Drama mit Bette Davis, Paul Henreid und Claude Rains. Diese musikalische Dreiecksgeschichte sollte Korngolds letzter Film für Warner Brothers werden. Darin spielte Henreid den Cellisten Karl Nowak, den einstigen Liebhaber der Pianistin Christine Radcliffe (Bette Davis), die – da sie Nowak tot glaubt – inzwischen die Geliebte des berühmten Komponisten Alexander Hollenius (Claude Rains) geworden ist. Als sich überraschenderweise herausstellt, dass Nowak den Krieg überlebt hat und heimkehrt, um sie zu heiraten, schreibt ihm Hollenius ein Konzert ... Leider wurde die ursprüngliche Handlung des Films zu Hackfleisch verarbeitet, weil Hollywood den Hays Code befolgte, der über die moralische Einstellung der Produktionen wachte.

Von den erstklassigen Schauspielern abgesehen, gab es nur ein Element, das keine Travestie war – und das war Korngolds Musik. Einige Monate nach dem Kinostart des Films bearbeitete er das Konzert, das in seiner Konzertsaalfassung aus einem knappen Satz besteht.

Das prägnante, rhythmisch wild zerklüftete erste Thema des Werkes spiegelt den emotionalen Aufruhr der Dreiecksgeschichte. Innerhalb einer tonal fest verankerten Schreibweise beschwört diese Musik oftmals die modernen dodekaphonischen Umriss, die viele damalige Komponisten verwandten. Dann aber folgt als

zweites Thema eine sangbare, nostalgische Melodie im hohen Register des Violoncellos, die vor einem mit Harfe und Vibraphon schimmernd orchestrierten Hintergrund magisch auf ihrem Gipfel verweilt. Eine Durchführung voll raffinierter Kontrapunktik und heftiger, perkussiver Effekte schließt sich an; sie führt zu einer kurzen Kadenz und von dort zu einem kontrastierenden, würdevollen, trauerhaften Abschnitt, der die Stelle des langsamen Satzes vertritt. An dessen Ende meldet sich das erste Thema zurück; neue synkopische Wirkungen und Gegenmelodien steigern die Spannung und münden schließlich in eine kurze Kadenz, die die glühenden Emotionen aufnimmt (und einige möglicherweise zufällige Ähnlichkeiten mit dem *Hummelflug* ausweist). Das zweite Thema treibt die Musik ihrer Coda und einer Auflösung entgegen, die an die allerersten Takte erinnert. Es ist interessant, dass Korngold jedes *rubato* in der für ihn typischen Art ganz penibel ausgeschrieben hat, so dass eine an Taktwechseln reiche Partitur entstanden ist, die der Musik freilich nichts von ihrem äußerst flexiblen Erscheinungsbild nimmt.

Seine ursprüngliche Bestimmung hat das Werk auf andere Weise beeinflusst. So wurde Korngold um eine dramatische Hilfestellung gebeten, als man nach einer geeigneten Möglichkeit suchte, wie der Dirigent den Cellisten piesacken könne. Er schrieb daher in einem Flötensolo eine »falsche Tonwiederholung«, die den Dirigenten im Film zur mehrfachen Unterbrechung der Probe veranlasst. Die Passage ist *en passant* in dem langsamen Abschnitt zu hören, ohne dass sie unterbrochen würde.

Im Soundtrack spielte Eleanor Aller Slatkin, die erste Cellistin im Warner Brothers Studio-Orchester, den Solopart. Sie war auch am 29. Dezember 1946 in der Uraufführung der Konzertsfassung mit dem Los Angeles Philharmonic unter Henry Svedrofsky zu hören. Weitere

Aufführungen folgten 1949 und 1950 in Europa.

Die zweite derselben fand statt, als Korngold in Wien sein Comeback versuchte. Eine tiefe Enttäuschung erwartete ihn: Obwohl er sein Haus zurückerhielt, konnte er in der Stadt seiner Kindheit musikalisch nicht wieder Fuß fassen. Problematisch war dabei nicht allein seine Musik – an vielen Schaltstellen des musikalischen Establishments saßen immer noch ehemalige Nazis. Ironischerweise wurde seine Symphonie in Fis vom Musikverein nicht etwa als altmodisch, sondern als zu modern und anspruchsvoll für das Publikum dieser ehrwürdigen Stätte abgelehnt. Verbittert und krank kehrte Korngold nach Los Angeles zurück. Dort starb er am 4. November 1957 mit nur sechzig Jahren an einem Schlaganfall.

Das *Tanzlied des Pierrot* ist ein Musterbeispiel für die Sehnsucht nach einer verlorenen Welt. Die Baritonarie im Zentrum der *Toten Stadt* erwies sich schon bei der Premiere 1920 als Publikumsliebling und gehört bis heute zu einem der beliebtesten Momente des Werkes. Fritz ist in einer Traumsequenz als Pierrot gekleidet und singt: »Mein Sehnen, mein Wähnen, es träumt sich zurück ...« Dann träumt er in einem langsamen Walzer davon, wie er mit seiner ersten Liebe am Rhein getanzt hat. Die Welt, die der junge Korngold zu diesem Zeitpunkt verloren hatte, war bereits tragisch geworden. Dieser Verlust sollte nur noch extremer werden.

Jessica Duchon © 2019

Deutsche Fassung: Cris Posslac

Raphael Wallfisch

Raphael Wallfisch gehört zu den berühmtesten Cellisten der internationalen Musikszene. Er wurde in London als Sohn der Cellistin Anita Lasker-Wallfisch und des Pianisten Peter Wallfisch geboren.

Schon sehr früh inspirierte ihn das Spiel von Zara Nelsova, und durch den Unterricht verschiedener hervorragender Lehrer wie Amaryllis Fleming, Amadeo Baldovino und Derek Simpson zeigte sich, dass das Violoncello sein Lebensinhalt werden würde. Während er in Kalifornien bei dem großen russischen Cellisten Gregor Piatigorsky studierte, konnte er bei den zwanglosen Recitals im Hause seines Lehrers mit Jascha Heifetz Kammermusik spielen.

Mit 24 Jahren gewann er in Florenz den Internationalen Cello-Wettbewerb *Gaspar Cassadó*. Seither hat er eine internationale Karriere gemacht, in deren Verlauf er unter anderem mit dem London Symphony Orchestra, dem London Philharmonic und dem Philharmonia, dem BBC Symphony Orchestra, dem English Chamber Orchestra, dem Hallé Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Deutschen Symphonieorchester Berlin, dem WDR Symphonieorchester, dem Los Angeles Philharmonic, dem Indianapolis Symphony Orchestra, den Warschauer Philharmonikern, der Tschechischen Philharmonie und vielen anderen zusammengearbeitet hat.

Er wird regelmäßig zu den großen Festivals von Edinburgh, Aldeburgh, Spoleto, Prades, Oslo und Schleswig-Holstein sowie zu den BBC Proms eingeladen. Eine besondere Leidenschaft gehört dem Unterrichten. Raphael Wallfisch ist ein international gefragter Lehrer und wirkt als Professur für Violoncello an der Hochschule der Kunst in Zürich.

Wallfisch hat fast alle großen Werke für sein Instrument eingespielt. Seine umfangreiche Diskographie bei den Labels EMI, Chandos, Black Box, ASV, Naxos und Nimbus ist sowohl dem zentralen Konzertrepertoire als auch unzähligen weniger bekannten Werken von Dohnányi, Respighi, Barber, Hindemith und Martinů sowie der Musik von Richard Strauss, Dvořák, Kabalewsky und Chatschaturjan gewidmet. Er hat ein großes Spektrum an Konzerten britischer Komponisten wie MacMillan, Finzi, Delius, Bax, Bliss, Britten, Moeran und Kenneth Leighton aufgenommen. Er genoss das Privileg, für die Walton Edition des Labels Chandos das Konzert einzuspielen, das William Walton einst für seinen Lehrer Piatigorsky geschrieben hatte.

Die führenden britischen Komponisten haben eng mit Raphael Wallfisch zusammengearbeitet und etliche Werke für ihn geschrieben. Darunter waren Sir Peter Maxwell Davies, Kenneth Leighton, James MacMillan, John Metcalf, Paul Patterson, Robert Simpson, Robert Saxton, Roger Smalley, Giles Swayne, John Tavener und Adrian Williams.

Neben seiner Karriere als Solist bildet Raphael Wallfisch seit langem ein hervorragendes Duo mit dem Pianisten John York. Nach vielen internationalen Tourneen und zahlreichen Aufnahmen feiert dieses Duo 2017 sein 35-jähriges Bestehen. Viel Freude machen dem Künstler auch die Reisen mit seinem sehr erfolgreichen Klaviertrio, das er 2009 mit seinen Kollegen Hagai Shaham (Violine) und Arnon Erez (Klavier) gegründet hat. Bislang wurden vier gemeinsame Aufnahmen veröffentlicht, die allesamt von der Kritik aufs Höchste gelobt wurden.

Raphael Wallfisch spielt ein Instrument von Gennaro Gagliano aus dem Jahre 1760, ein Cello von Montagnana »Ex-Romberg« (1733) und ein exquisites modernes Instrument, das Patrick Robin für ihn gebaut hat.

Der Künstler lebt in London mit seiner Frau, der Geigerin Elizabeth Wallfisch, und hat drei Kinder (Benjamin, Simon und Joanna).

www.raphaelwallfisch.com

BBC National Orchestra of Wales

Seit neunzig Jahren spielt das BBC National Orchestra of Wales (BBC NOW) als Rundfunk- und Nationales Symphonieorchester eine wesentliche Rolle in der walisischen Kulturlandschaft. Als Teil der BBC Wales und vom *Arts Council of Wales* gefördert, gibt das Orchester viele Konzerte in Wales und dem Rest des Vereinigten Königreichs. Als Botschafter der walisischen Musik engagiert sich das Orchester für zeitgenössische Komponisten und Musiker, wobei ein besonders enger Kontakt zu Huw Watkins, dem walisischen »Composer-in-Association«, besteht.

Zu den Höhepunkten der aktuellen Spielzeit (2019) gehörten die erste vollständige Aufführung der Messe *Via Victrix* (1914–18) von Charles Villiers Stanford, das *War Requiem* von Benjamin Britten unter Mark Wigglesworth und *L'Enfance du Christ* von Hector Berlioz unter Sir Andrew Davis sowie Premieren neuer Werke von Paul Mealor und Jonathan Dove.

Das Orchester spielt alle zwei Jahre bei dem Wettbewerb *Singer of the World* der BBC Cardiff und gastiert alljährlich bei den BBC Proms. Die Konzerte werden regelmäßig von der gesamten BBC auf Radio 3, Radio Wales und Radio Cymru ausgestrahlt. Ausgehend von der umfassenden Arbeit mit Förderschulen veranstaltete BBC NOW im Jahre 2017 die erste *Relaxed Prom*, die bei den *Fantastic for Families Awards* von 2018 als »Bester Familien-Event« ausgezeichnet wurde.

Im Dezember 2018 reiste das Orchester mit Xian Zhang nach China. Hintergrund war die Kampagne »Inspirierende Frauen in der Kunst« des chinesischen *British Council*. Stammsitz ist die BBC Hoddinott Hall in Cardiff Bay, wo das BBC NOW nach wie vor als eines der wichtigsten britischen Soundtrack-Orchester tätig ist.

Łukasz Borowicz

Łukasz Borowicz wurde 1977 in Warschau geboren. Seit 2006 ist er Erster Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters Posen. Von 2007 bis 2015 wirkte er als Chefdirigent des Polnischen Rundfunk-Symphonieorchesters.

Łukasz Borowicz studierte bei Bogusław Madey an der Warschauer Musikhochschule *Frédéric Chopin*, wo er auch seine Examina ablegte. Antoni Wit war sein Doktorvater im Fach Dirigieren. Borowicz erhielt den polnischen Kulturpreis *Paszport Polityki* (2008), den polnischen Musikpreis *Coryphée* (2011), den *Norwid Award* (2013) und den Tansman-Preis als hervorragende Persönlichkeit der Musik (2014).

Die Aufnahmen des produktiven Studiokünstlers Borowicz wurden bislang mit drei *Diapasons d'Or* ausgezeichnet. Verschiedene Male waren seine Opern- und Orchestereinspielungen auch Empfehlungen der BBC. Seine Diskographie enthält derzeit über fünfundachtzig Aufnahmen, darunter sämtliche Orchesterwerke von Andrzej Panufnik, die er für **cpo** aufgenommen hat und die 2015 mit dem ICMA für besondere Leistungen ausgezeichnet wurden. Die gleichfalls bei **cpo** erschienene Aufnahme des Oratoriums *Quo Vadis* von Felix Nowowiejski erhielt 2018 den ICMA für Chorwerke.

www.lukaszborowicz.com



BBC National Orchestra of Wales

© Kirsten Mcernan

Remarks of the Cellist

The rich and varied repertoire principally for cello and orchestra that is the focus of this series, is music with which I identify in the closest and most emotionally personal way.

For me, it is a life mission as a cellist to champion the music of Jewish composers who were silenced by the infamous Third Reich, and where forced to flee their homelands to survive.

My own parents were both musicians born in the 1920s in Breslau, Germany. They have been survivors of the Holocaust eventually settling in England. They personally knew Berthold Goldschmidt, Franz Reizenstein and Hans Gal, who were all exiles in the United Kingdom. Castelnuovo Tedesco wrote his Concerto for my teacher, Gregor Piatigorsky. They were both immigrants for the same reasons to the USA.

Each of the composers featured in this series wrote masterpieces for the cello, several of them receiving world premieres. It is therefore with extreme pride and gratitude that I am the protagonist in this auspicious venture.

Raphael Wallfisch

Paul Ben-Haim: Concerto for Cello and Orchestra

Malcolm Miller

Paul Ben-Haim was a leading composer, conductor and teacher in Israel, whose prolific oeuvre of over 250 works in many genres exemplified the »Eastern Mediterranean« style of music in Israel and laid the foundation for younger generations of Israeli composers to explore multi-cultural stylistic symbioses in a more global context. Born Paul Frankenburger to a well-educated German-Jewish family in Munich, as a child he studied violin and piano, and began to compose songs, whilst excelling in classics at the Wilhelms Gymnasium. After serving in WWI, he graduated from the Munich Academy as assistant to Bruno Walter at the Bavarian Opera (1920–24) and Musical Director of the Augsburg Opera (1924–31). In Germany he composed some eighty Lieder and choral Psalm settings, as well as his first chamber works featuring cello, a string quintet (1919), *Piano Quartet* op. 4 (1920) and *Trio* for strings (1927). Neglected for many years, several of these early works have recently been revived and recorded, including in 2008 the impressive large-scale oratorio *Joram* (1933), left unperformed when Hitler's rise to power forced him to emigrate. He returned only once to Munich, to receive an honour from his native city in 1972, the year of the Israeli premiere of the Cello Concerto by Uzi Wiesel. During the visit he was tragically injured in a car accident, resulting in his spending his final years in a wheelchair; yet he lived to witness a performance, though incomplete, of *Joram* in Tel-Aviv in 1979; the premiere and recording of the complete work took place in 2008 in Munich, initiated by Ben-Haim's biographer, Jehoash Hirshberg.

Among the composers who fled Hitler's Europe in the 1930s, many found refuge in the USA, Britain or Shanghai, while some forty settled in British Mandate Palestine, encountering there diverse middle-eastern communities and musical traditions. Ben-Haim (using his Hebrew name »son of Haim«) was one of the first to arrive in 1933 and, soon joined by his wife and baby son, Joram, immediately started to teach and compose, producing first a string quartet, then piano works and songs in Hebrew, a language in which he soon became fluent. His East-West synthesis had matured by the time of *Variations on a Hebrew Tune* for Piano Trio (1939), and his first work for solo cello with piano, the *Two Landscapes* Op. 27 (1939), composed for the fellow émigré cellist and composer Joachim Stutschewsky (1891–1982). These and other works of the 40s evinced the aesthetic tendencies of a new national musical style, drawing on Eastern Jewish folklore, biblical cantillation, French post-Impressionism and middle-eastern dances, modes and sounds.

Like several contemporaries, Ben-Haim absorbed authentic oriental and Near-Eastern Jewish sources through his collaboration with the Yemenite singer Bracha Zefira (1910–90), with whom he concertized widely and arranged, between 1939 and 1954, some thirty-five folksongs. Many were incorporated within his instrumental works, for instance Persian-Jewish tunes in his Symphony no.1 (1940), Symphony no. 2 (1945) and the Piano Concerto (1949), and Ladino songs in *Three Songs without Words* (1952) arranged for various combinations including cello and piano.

Many of Ben-Haim's works were championed by leading artists for whom they were composed: the Sonata for solo violin (1951) for Yehudi Menuhin, the Piano Sonata (1954) for Menachem Pressler, and *The Sweet Psalmist of Israel* (1953), awarded the Israel Prize in 1957, premiered in the USA by Leonard Bernstein in

1959. Ben-Haim's growing international reputation led to three large-scale solo concerto commissions in the 1960s, the Violin Concerto (1960) for Zvi Zeitlin, *Capriccio* for piano and orchestra (1960) for the IPO, and the Concerto for Cello and Chamber Orchestra (1962), for the cellist Richard Katz. It was premiered in the USA in 1972 by Richard Kaye, and in Israel in 1972 by Uzi Wiesel, for whom Ben-Haim also composed his *Music for Cello* (1977), one of his very last compositions.

The three movement **Cello Concerto** exploits the solo cello's virtuoso agility as well as expressive versatility, and exemplifies Ben-Haim's synthesis of Eastern Mediterranean styles within a European formal framework. The final two movements are based on two original Ladino (Judeo-Spanish) love songs, »Noches Noches« and »Noches Buenas«. Rather than Bracha Zefira, the source on this occasion was the collection *Chants Sephardis* (1958) by the French ethnomusicologist Léon Algazi (1890–1971), whom Ben-Haim encountered personally in Paris. Born in Romania, Algazi had studied with the great Jewish music scholar Abraham Z. Idelsohn, becoming music director of the main Parisian synagogues, where he recorded and transcribed melodies sung by Sephardi immigrants. As well as the Cello Concerto, Algazi's collection was the source for Ben-Haim's only synagogue service *Kabbalat Shabat* (1966), and his late *Quartet* (1973) for strings.

I – Allegro giusto

The first movement's concerto-sonata form opens with an explosive orchestral gesture, a syncopated repetition of a single pitch (A), blurred by its semi-tonal neighbours, creating a quarter-tone effect, and scalic motives for unison wind and strings. Exciting momentum leads to the

soloist's dramatic entry, shadowed by saxophone. The ensuing rhapsodic soliloquy explores the cello's expressive contrasts, leading to a tripping dance-like version of the theme, imbued with Bartokian cross-accents. A chromatic transition ushers in the cello's more relaxed, lyrical second subject, sweetly harmonized, later resuming the rhythmic drive and exploring the rarified lower registers, and fading to a moment of pregnant silence, countered by the shock effect of a Shostakovich-like loud orchestral outburst signalling the moment of recapitulation. Unlike earlier, the cello immediately expands at length upon the more lyrical theme garbed in translucent Mediterranean colours. The return of the rhythmic theme leads to a moment of angst, the cello phrases punctuated by forceful orchestral chords. It is as if the recapitulation retraces the thematic material in modified sequence, finally reaching, after further displays of solo virtuosity, the movement's initial theme, the orchestra joined this time by cello, to complete the circle.

II – Sostenuto e languido

The title »Canzona« used for the composer's own 1962 cello and piano arrangement of the slow movement, to be performed independently, reflects its song-like character. The Ladino song »Noches Noches« appears in the framing sections of the ternary design, contrasted by a more dissonant dramatic central episode. The pastoral mood derives as much from the pastel orchestral shades as from the melody's »exotic« use of the »Ahava Rabbah« Jewish prayer mode, equivalent to the Arabic maqam »hijaz«, similar in some way to the Western »harmonic minor« scale and Phrygian dominant mode.

In the first section the soulful cello introduces the tune with cantorial fervour, the short motives and decorative

ornaments supported by an ethereal backdrop of flutes, high strings, delicate harp and celeste. The arc shaped melody, based on a three-note rising step motif, has an improvisatory feel due to the ornamental turns which decorate structural notes. Oboe and rich string lines develop the tranquil idyll, the cello then weaving the song motives through ever higher registers, meshing and clashing with orchestral strings. Tension increases to a powerful orchestral climax, emphasising the chromatic augmented 2nd interval, an abstract sonority often interpreted as a Jewish or Semitic musical symbol. The cello's repeats the motive, leading to a more menacing driving passage, curtailed by a sudden silence. Here the 'vision of the east' returns, the Ladino melody freshly re-orchestrated for flutes and oboe, counterpointed by solo violin, and solo cello, gradually regaining command of the melody's initial tranquil mood, neutralising dissonance through sweetly consonant harmonies, the final chord resonant with radiant overtones, and the glistening timbres of harp and celeste.

III – Allegro gioioso

The unusual marking »gioioso« aptly sums up the joyful, festive mood of the finale. In contrast to the slow movement, here the Ladino romance »Buenas Noches« appears in varied guises, in the two outer sections as a spirited dance, and as a beguiling song melody in the central episode. Throughout Ben-Haim extracts and transforms the ornamental and scale-like song motives, evoking the eastern Sephardic flavour by absorbing its mode into the general musical language, within a straightforward fast-slow-fast structure capped by a rhapsodic cadenza.

The cello introduces the »Noches Buenas« theme three times at the start, each time higher and more expansive, accompanied by jaunty pizzicato strings and harp. The orchestra's connecting passages exude the opulent textures of Rimsky-Korsakov or Bloch, whilst a jazzier swagger colours the third appearance of the theme, before driving towards an intense passage of cello double-stopping and powerful climax.

A dreamy interlude ensues, opening with delicate flutes and cello harmonics, the cello then coming to the fore with a new variant of the song, enveloped with magical halo of flowing harp and sustained strings, subtly spiced by staccato woodwind and celeste. The poetic mood soon gives way to a buoyant jig, the cello's racy figurations imitated by individual woodwind. Brittle percussion adds spice to the pointillist orchestration, its zestful energy propelled with cheekily rising and falling scales, and a scintillating build-up to a climax where saxophone plunges to the deep bass register. After a brief hiatus, the cello resumes momentum, counterpointed colourfully by clarinet and saxophone in a klezmer-like variant of the »Noches Buenas« theme. In the final section, the cello's effervescent »perpetual motion« impetus drives thrillingly to its high registers, flowering into a broad, sweetly lyrical variant of the song. A celebratory orchestral bridge leads to an abrupt cut-off, announcing the cello's cadenza, a passionate, and poetic soliloquy extending through its entire tessitura, before propelling the motives in a virtuoso coda to a final orchestral flourish.

Malcolm Miller © 2019

Ernest Bloch
Symphony for Cello & Orchestra (1954)
Vidui and Nigun from Baal Shem Suite (1923)

Alexander Knapp

Ernest Bloch was born in Geneva in 1880 and died in Portland, Oregon in 1959. His compositions fall into five broad phases: 1. unpublished *oeuvres de jeunesse* (1895–1900); 2. the first European period (1901–16), culminating in the »Jewish Cycle« (1912–16); 3. the first America period (1916–30), comprising works written in New York (1917–20), Cleveland, Ohio (1921–25) and San Francisco (1925–30); 4. the second European period (1930–38); and finally 5. the second American period (1939–59).

Bloch is perhaps best known as a »Jewish composer«. About one-quarter of his mature *oeuvre* consists of works that carry Jewish titles or incorporate traditional Jewish elements; but the remaining three-quarters of his music reveal numerous other interests: Gregorian Chant; Renaissance, Neo-classical, and Neo-Romantic styles; the folk song of his native Switzerland and his adoptive America; Far-Eastern idioms, and many more. Though it was never his intention to found a »school« of composition, he was a highly influential teacher. He numbered photography, mushroom collecting, agate polishing, and letter writing, among his numerous enthusiasms.

Bloch's published works for cello span a period of over four decades: *Schelomo – Hebrew Rhapsody* (1916); *Three Sketches – From Jewish Life* (1924); *Méditation Hébraïque* (1924); *Voice in the Wilderness* (1936); *Symphony* (1954); and three unaccompanied Solo Suites (1956–57).

Symphony for Violoncello and Orchestra (1954)

This Symphony began life as a work for trombone and orchestra – one of only two compositions by Bloch written for solo brass instruments – the other being his *Trumpet Proclamation* (1955).

In the middle of 1953, Bloch received an introductory letter from the eminent American trombonist Davis Shuman, a professor at the Juilliard School in New York, and a great admirer of Bloch's music. Shuman then sent the composer a selection of his recordings in order to encourage interest in the instrument – with a view to offering a commission. Bloch responded with alacrity: he was so impressed by what he had been listening to that he promised not only to write such a work, but also to decline any fee, and furthermore to dedicate the score to Shuman.

Bloch began work on the Symphony on 22 November 1953, and completed it on 24 June 1954. During those seven months of slow and patient labour, Bloch appears to have experienced difficulties from time to time as, for example, when he had to work on two problematical bars of music for two weeks before finally finding a solution.

Although he did not include this symphony among his »Jewish« works, Bloch made an interesting observation in a letter written to his niece Evelyn (from his home in Agate Beach, Oregon, 12 March 1954): »I hope ... that this will be the most beautiful work for trombone – a counterpart, however very different, to *Schelomo* for the cello ...« There are three movements in »arc« formation: the first and last are relatively short, providing a prelude and postlude, respectively, to the substantial centerpiece. Although the work, as a whole, is fairly brief for a symphony, lasting under seventeen

minutes, the orchestral forces required are enormous: triple woodwind; full brass; percussion comprising timpani, cymbals, tam-tam, snare drum, bass drum; harp; celesta; and string band. These all play their part in creating an exotic panorama, recalling the timbres of the seven completed works comprising the »Jewish Cycle« of forty years earlier, notably *Schelomo*. The solo instrument is integral to this richness of orchestral texture, and functions in an *obbligato* role. It does not stand apart – hence the choice of »symphony«, rather than »concerto«, in the title.

Bloch has not prescribed a verbal programme for this work; yet it is full of drama, with vividly depicted mood swings ranging from the poignant to the heroic, and from the tormented to the serene.

The first movement, *Maestoso*, can be imagined as a lament. It begins with an orchestral motto comprising two vigorous descending diminished fifths in a clipped rhythm found frequently in Bloch's music, namely, the »scotch snap«. The main theme of the movement, starting with a rising perfect fifth, is introduced by the solo cello four bars later. This is the unifying element for the whole work and, incidentally, it slightly resembles the opening of Bloch's Violin Concerto (1938). As the movement progresses, faint echoes of his *Suite Hébraïque* (1951) may also be detected.

The second movement, *Agitato*, is the longest of the three, and functions as the focal point of the symphony. The form is broadly A-B-A-B, where the A section is in the style of a rapid tarantella, and the B section is a slow meditation. Several themes nestle within each of these sections. The movement begins with driving ostinato triplets in the orchestra, resembling the opening of Bloch's Piano Quintet No. 1 (1923) and several other works. Fanfares on brass instruments; cascading scale figures on woodwinds and strings; great climaxes; all

these contribute to the sense of conflict and unrest in the A sections. The B sections harken back to the ethos of first movement.

The Finale, *Allegro deciso*, comprises one new theme, plus the return of several others from previous movements. The strident opening, with its angular melodic shapes, dotted rhythms, and generally loud dynamic levels, leads to passages of turbulence reflected in changes of time-signature, frequent heavy accents, and a series of raging outbursts. All of a sudden, the mood changes: peace, tranquillity and quiet transformations of previously vigorous motifs bring the movement to a gentle close.

The main musical traits of the symphony as a whole can be summarized as follows: This work is cyclic, with melodic ideas recurring from one movement to the next. Themes are often replete with intervals of the augmented 2nd and augmented 4th, thus evoking an exotic atmosphere. Elaborate counterpoint appears in each movement. Melody and harmony are sometimes highly chromatic; and yet the structures are based firmly on tonality, despite constantly shifting tonal centres. Bloch is fond of progressions of parallel triads, and open 4ths and 5ths, the latter calling to mind the traditional blasts of the *shofar* (ram's horn, dating back over two millennia to the Temple in Jerusalem). And there are extremes of dynamic range.

Three features worthy of special mention relate to the solo instrument: Although the cello and trombone usually share the bass clef, the consistently high tessitura demanded in this symphony necessitates the use of the tenor clef almost throughout. Although the cello never utilizes familiar string effects such as double-stopping or pizzicato, it does borrow the occasional glissando from typical trombone technique. There are numerous passages where the solo cello is silent, respecting the

original requirement for the trombone to pause for breath, especially during episodes of great intensity.

The world première of the symphony took place at special concert for children in Houston, Texas, on 4 April 1956; the soloist was Davis Shuman, with Leopold Stokowski conducting the Houston Symphony Orchestra. The work was published by Broude Brothers Ltd. in the same year.

The title shown on the original orchestral score is *Symphony for Trombone and Orchestra*; and there is no reference to a cello alternative. However, in Bloch's own piano reduction, brought out by Broude Brothers (also in 1956), the title has been changed to *Symphony for Trombone (or Violoncello) and Orchestra*. It remains unclear when in 1956, and under what circumstances, composer and publisher decided to make this significant addition. According to the available evidence, this is the first ever recording of this work with solo cello; and it represents a magnificent contribution to the mainstream classical cello repertoire in commemoration of the 60th anniversary year of Bloch's death.

Vidui and Nigun First and Second Movements of Baal Shem Suite (1923)

Bloch's *Baal Shem Suite: Three Pictures of Chassidic Life* was originally written for violin and piano. The first two movements have been selected for this recording, and are heard in an arrangement for cello and orchestra.

This suite, dedicated to the memory of Bloch's mother Sophie, was inspired by two charismatic personalities:

First of all, Israel ben Eliezer of Międzybórz, Poland (c.1698–c.1759), better known as *Israel Baal Shem Tov* (Heb. »Good Master of the Name of God«), the

founder of modern Hassidism. This was a mystical movement that arose in Eastern Europe as a reaction against the perceived rabbinical intellectualism of traditional Jewish Orthodoxy in the eighteenth century. Hassidism placed great emphasis upon song, dance and ecstasy as channels for direct communication with God. Although Bloch came from a Western European Jewish background, he was deeply moved by a Hassidic Sabbath service that he had been invited to attend on New York's Lower East Side in 1918. This was to have far-reaching effects on his direction as a composer.

Bloch's second source of inspiration was the celebrated Swiss violinist André de Ribaupierre (1893–1955) who, during the gestation period of the suite, visited the Cleveland Institute of Music, which Bloch had founded in 1920 and which he directed until his move to the San Francisco Conservatoire in 1925. Ribaupierre gave the first public performance of the complete work at a concert organized by the »Council of Jewish Women« at Temple B'nai Jeshurun in Cleveland on 6 February 1924. (An orchestral version was produced by the composer in 1939.)

The first movement, entitled *Vidui* (»Contrition«), was originally named »Meditation«. It is a wordless prayer of repentance, concluding with a typical cadence in the traditional Eastern European Ashkenazi *Ahava Rabba* mode.

The second movement is one of the best known among Bloch's compositions, and it has retained its place in the standard repertoire as a self-standing solo work. The composer originally called this movement »Rhapsody«, but changed its name to *Nigun* (»Improvisation«). This Hebrew and Yiddish word means, literally, »tune«; but in the Hassidic context it refers to a genre of songs, usually composed by *tzaddikim* (»holy men«, »saints«), the purpose of which is to transport both performer and

listener to transcendental realms of spirituality. *Niggunim* (pl.) could be either metrical or non-metrical, and they were usually set to non-semantic syllables (e. g. *ya-ba-ba* at a slow pace, or *biri-biri-bim-bom* at a fast tempo). Although in this movement Bloch appears not to have quoted intentionally from traditional sources, the opening motif is identical to a phrase derived from biblical chant in the Eastern European Ashkenazi tradition; and one of the prominent melodies in the middle section bears a remarkable resemblance to a traditional Yiddish folksong entitled *Vos host du mir opgeton* (»What have you done to me?«)

Extremes of melancholy and ecstasy; alternations – either gradual or abrupt – of acute intensity and deep serenity; an enormous spectrum of pitch and dynamics; powerful rhythms contrasting with passages of fluid recitative; fusions of tonality and modality: all these traits appear in each movement of the Suite and are typical of Bloch's music of the 1920s.

Alexander Knapp © July 2019

Erich Wolfgang Korngold **Cello Concerto in C Major** **»Pierrot Tanzlied« from *Die tote Stadt***

Jessica Duchon

Erich Wolfgang Korngold was born on 29 May 1897 in Brno, Moravia (now the Czech Republic), the son of Julius Leopold Korngold and his wife Josephine. His father's middle name and his own, mirroring those of the Mozart father and son, were to prove prophetic, for as a small boy Erich showed such prodigious talent that he drew comparisons with the gifts of that composer, Handel and Mendelssohn.

Julius Korngold had trained as a lawyer, but his great passion was music criticism. His writing impressed Johannes Brahms, who helped him win his first permanent post as a critic. When Erich was four years old, Julius was appointed to the *Neue freie Presse*, Vienna's most influential newspaper, as second-in-command to Eduard Hanslick, the notoriously barb-penned opponent of Wagner. On Hanslick's death 1904, Julius took his place, becoming the most powerful critic in Vienna.

By the time Erich was nine, Julius was so baffled by the boy's facility that he took him to play to Gustav Mahler. The great man duly recommended that Erich should take lessons with the composer Alexander von Zemlinsky. After another three years the lad had written some sophisticated piano music, a superb piano trio and a ballet-pantomime entitled *Der Schneemann*. The nervous Julius decided to send samples of Erich's works to the great and good of the music world beyond Vienna. Praise poured in from Richard Strauss, Puccini, Humperdinck and more; word was out and before Julius knew what had happened, *Der Schneemann* was performed at the Vienna Hofoper in front of visiting Belgian royalty.

At 15 Korngold wrote a one-act opera, *Der Ring des Polykrates* and followed it two years later with a second, *Violanta*, to make a double bill. His first full-length opera, *Die tote Stadt*, based on a novella by the Belgian Symbolist poet Georges Rodenbach, was begun during World War I; its runaway success after its premiere in 1920 marked the wunderkind's transition to mature young lion, and his next opera, *Das Wunder der Heliane*, proved how far he was willing to go. For now Korngold was in love. He had met Luzi von Sonnenthal, a young actress from a well-known theatrical family, when both were teenagers; it was only seven years later that they were able to marry, since Julius Korngold virulently opposed the match. Korngold dedicated *Das Wunder der Heliane* to Luzi and had high hopes for its success.

But by this time, 1927, the Nazis were in the ascendant and diatribes were being written against »degenerate« arts. A rival opera appeared at the same time as *Heliane*, Ernst Krenek's *Jonny spielt auf*. Julius – whose status as critic often rebounded to ill effect on his son – feared that Erich's more traditional, Straussian opera might lose its limelight to this edgy work, and went to extraordinary lengths to bad-mouth Krenek. He, a Jewish music critic, even enlisted the help of a Nazi broadsheet to denounce it. A scandal blew up, complete with a backlash against *Heliane*, which never received the acclaim Korngold had dreamed of for it.

Now he had a young family to support, while inflation after the First World War had eaten up his savings. He accepted a post arranging and conducting operetta at the Theater an der Wien; through this, he met the great theatre director Max Reinhardt. Together they made a new version of Strauss's *Die Fledermaus* that brought down houses in Berlin night after night. When the Nazis came to power in 1933, Reinhardt fled to America and

made his way to Hollywood. Filming Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* for Warner Brothers, he invited Korngold to join him there to arrange Mendelssohn's music for the movie. Korngold went – and Jack Warner, head of the studio, quickly recognized that such gifts for drama, atmosphere and timing would make him a perfect composer of film scores.

For several years, Korngold commuted between Vienna and Hollywood. Among his early films was *Captain Blood*, which launched the careers of Errol Flynn and Olivia de Havilland; and for the Errol Flynn vehicle *Another Dawn* he created an ecstatic melody that represented the freedom of flight and of love. The ambitious *Anthony Adverse* (1936) won him his first Oscar. He regarded his films as »operas without singing« and brought to them Wagnerian techniques such as symbolic leitmotifs. It was largely through Korngold, along with his peer group of European immigrants including Max Steiner, Franz Waxman, Alfred Newman and Bernard Herrmann, that film music developed into an art in its own right.

In March 1938, Korngold was in Hollywood scoring *The Adventures of Robin Hood* (for which he won another Oscar) when news of the Anschluss broke. His parents and his elder son, Ernst, escaped from Vienna to Switzerland on the last train and came out to Hollywood. Korngold always credited Jack Warner with saving their lives.

It was not long, though, before Korngold's idealistic approach to film scoring began to tarnish: when a film went out of circulation, so did his music. It was, ironically, on the advice of his father – long retired but still a thorn in the flesh – that he started to recycle parts of his film music into concert works so that the best material would not go to waste. Drawing no distinction himself between music for stage, screen or concert hall, he perhaps did

not appreciate that others might. A notable example was his Violin Concerto: when Jascha Heifetz premiered it in 1947, the audience loved it, but the critics found its association with film music intolerable. The opening theme was the flight melody from *Another Dawn*. Those critics had no idea that Korngold had sketched this melody in Vienna before he ever considered going to Hollywood.

Film music was, in short, frowned upon as a second-rate form of composition; and the fact that Korngold and his immigrant contemporaries had had to find an income in extreme circumstances, after fleeing their homes in fear for their lives, seemed to count for nothing against this supposed outrage. Worse still, he was soon regarded as outdated for writing romantic music in a modernist era. The logic of trying to force a well-established leopard to change his spots in middle age seems, with hindsight, distinctly flawed. »Don't expect apples from an apricot tree,« Korngold warned, to little avail.

Deception, the film for which the Cello Concerto was initially created, was a terse drama starring Bette Davis, Paul Henreid and Claude Rains. It turned out to be Korngold's last film for Warner Brothers, and the story centred on a musical love triangle. Henreid played the role of Davis's cellist lover. Believing him dead, she, a pianist, has become the mistress of a famous composer, Hollenius (Rains). When the cellist unexpectedly turns out to have survived the war and returns to marry her, Hollenius writes him a concerto ... Unfortunately, compliance with Hollywood's Hays Code, which controlled the moral stance of films, made mincemeat of the original story. The one thing that was not a travesty, aside from first-rate acting, was Korngold's music. A few months after the film was released, he reworked the concerto for concert performance, in which format it unfolds in one concise movement.

The concerto reflects the love triangle's emotional turmoil with a terse opening theme full of jagged rhythms; this music often evokes, within an anchored tonal setting, the modernist, dodecaphonic outlines that many composers of the time were using. But then comes the second subject, a songful and nostalgic melody in the cello's upper register, lingering magically at its peak, against a background of shimmering orchestration including harp and vibraphone. There ensues a development section, full of tricky counterpoint and fierce percussive effects which lead into a short cadenza, and thence into a contrasting slow section, dignified and mournful, that serves as substitute slow movement. At its conclusion, the first theme returns: new off-beat effects and countermelodies increase the tension, ultimately heading into a short cadenza that ratchets up the fervid emotions (and bears some possibly coincidental resemblance to *The Flight of the Bumble Bee*). The second subject propels the music into a coda and a resolution that recalls the very opening. It is intriguing that, although the music sounds extremely flexible throughout, every rubato effect – typically for Korngold – is written out in detail, resulting in a score replete with changes of time signature.

The work is affected by its origins in other ways. For instance, Korngold was asked to assist with the drama, when a suitable way had to be found for the conductor to »needle« the cellist. He therefore wrote in a repeated »wrong note« effect in a flute solo, which in the film induces the conductor to stop the rehearsal repeatedly. The passage can be heard en passant in the »slow movement« section – without stopping.

On the soundtrack the solo part was played by Eleanor Aller Slatkin, principal cellist in the Warner Brothers Studio orchestra. She also gave the concert version's premiere on 29 December 1946 with the Los Angeles

Philharmonic conducted by Henry Svedrofsky. Further performances in Europe followed in 1949 and 1950.

The second of these took place while Korngold was attempting a comeback in Vienna. Deep disappointment awaited: though he recovered his house, he was unable to gain a musical foothold in the city of his childhood. It was not only his music that was the problem; many positions of power in the musical establishment were still held by ex-Nazis. And ironically, his *Symphony in F sharp* was rejected by the Musikverein not for being old fashioned, but for being too modern and challenging for the venue's audience. He went back to Los Angeles, embittered and in poor health. There he died of a stroke on 4 November 1957, aged only 60.

The »Pierrot Tanzlied« seems to exemplify a sense of nostalgia for a lost world. A baritone aria at the centre of *Die tote Stadt*, it proved a showstopper upon the opera's premiere in 1920 and remains one of its best-loved moments. Fritz, a character in a dream sequence dressed as a Pierrot, sings »Mein Sehnen, mein Wähnen, es träumt sich zurück ...« – »My longings, my sorrows, they carry me back« – then dreams, in a slow waltz, of dancing with his first love beside the Rhine. The world that the youthful Korngold had lost by this point was already tragic. That loss was fated to grow far more extreme.

Jessica Duchon © 2019

Raphael Wallfisch

Raphael Wallfisch is one of the most celebrated cellists performing on the international stage. He was born in London into a family of distinguished musicians, his mother the cellist Anita Lasker-Wallfisch and his father the pianist Peter Wallfisch.

At an early age, Raphael was greatly inspired by hearing Zara Nelsova play, and, guided by a succession of fine teachers including Amaryllis Fleming, Amadeo Baldovino and Derek Simpson, it became apparent that the cello was to be his life's work. While studying with the great Russian cellist Gregor Piatigorsky in California, he was chosen to perform chamber music with Jascha Heifetz in the informal recitals that Piatigorsky held at his home.

At the age of twenty-four he won the Gaspar Casadó International Cello Competition in Florence. Since then he has enjoyed a world-wide career playing with such orchestras as the London Symphony, London Philharmonic, Philharmonia, BBC Symphony, English Chamber Orchestra, Hallé, City of Birmingham Symphony, Leipzig Gewandhaus, Berlin Symphony, Westdeutscher Rundfunk, Los Angeles Philharmonic, Indianapolis Symphony, Warsaw Philharmonic, Czech Philharmonic and many others.

He is regularly invited to play at major festivals such as the BBC Proms, Edinburgh, Aldeburgh, Spoleto, Prades, Oslo and Schleswig Holstein.

Teaching is one of Raphael's passions. He is in demand as a teacher all over the world and holds the position of professor of cello in Switzerland at the Zürich Hochschule der Kunst.

Raphael has recorded nearly every major work for his instrument. His extensive discography on EMI, Chandos, Black Box, ASV, Naxos and Nimbus explores both

the mainstream concerto repertoire and countless lesser-known works by Dohnanyi, Respighi, Barber, Hindemith and Martinu, as well as Richard Strauss, Dvorak, Kabalevsky and Khachaturian. He has recorded a wide range of British cello concertos, including works by MacMillan, Finzi, Delius, Bax, Bliss, Britten, Moeran and Kenneth Leighton. For the Chandos Walton Edition he was privileged to record the composer's Cello Concerto, originally written for his master, Piatigorsky.

Britain's leading composers have worked closely with Raphael, many having written works especially for him. These include Sir Peter Maxwell Davies, Kenneth Leighton, James MacMillan, John Metcalf, Paul Patterson, Robert Simpson, Robert Saxton, Roger Smalley, Giles Swayne, John Tavener and Adrian Williams.

Alongside his solo career, Raphael has a long-standing and distinguished duo with pianist John York. With a rich history of many international recital tours and numerous recordings, the duo looks forward to celebrating its 35th anniversary in 2017. Raphael also greatly enjoys touring with his very successful piano trio – Trio Shaham Erez Wallfisch – which he and his colleagues Hagai Shaham (violin) and Arnon Erez (piano) founded in 2009. Four recordings have been released so far, each receiving the highest critical acclaim.

Raphael plays a 1760 Gennaro Gagliano, the 1733 Montagnana »Ex-Romberg« and an exquisite modern cello built for Raphael by Patrick Robin.

He lives in London with his wife, the violinist Elizabeth, and has three children, Benjamin, Simon, and Joanna.

www.raphaelwallfisch.com

BBC National Orchestra of Wales

For 90 years BBC National Orchestra of Wales has played an integral part in the cultural landscape of Wales, occupying a distinctive role as both broadcast and national symphony orchestra. Part of BBC Wales and supported by the Arts Council of Wales, they perform a busy schedule of live concerts throughout Wales and the rest of the UK. The Orchestra are ambassadors of Welsh music, championing contemporary composers and musicians, and work closely with Welsh Composer-in-Association Huw Watkins.

Highlights this season have included the first complete performance of Stanford's Mass Via Victrix (1914–18), Britten's War Requiem under Mark Wigglesworth and Berlioz's The Childhood of Christ under Sir Andrew Davis, as well as premieres of works by Paul Mealor and Jonathan Dove.

The orchestra performs biennially at BBC Cardiff Singer of the World and annually at the BBC Proms, and its concerts can be heard regularly across the BBC: on Radio 3, Radio Wales and Radio Cymru. Building on its extensive work with special educational needs schools, BBC NOW performed the first-ever Relaxed Prom in 2017, which won Best Family Event at the 2018 Fantastic for Families Awards.

In December the orchestra visited China with Xian Zhang, working with the British Council in China as part of its Inspiring Women in the Arts campaign. BBC NOW is based at BBC Hoddinott Hall in Cardiff Bay, where it continues its work as one of the UK's foremost soundtrack orchestras.

Łukasz Borowicz

Born in Warsaw in 1977. In 2006 he was appointed Principal Guest Conductor of the Poznań Philharmonic Orchestra, a title he retains. During 2007–15 he was chief conductor of the Polish Radio Symphony Orchestra. Łukasz Borowicz graduated from the Frederic Chopin Music Academy in Warsaw, where he studied under Bogusław Madey. He received a doctorate in conducting under Antoni Wit. He has received the Polityka Passport Award (2008), Coryphée of Polish Music Award (2011), Norwid Award (2013) and Tansman Prize for outstanding musical personality (2014).

A prolific recording artist, his albums have been awarded three Diapason d'Or prizes. They also were featured as the BBC Orchestral and Opera Choice on several occasions. His discography currently includes more than eighty-five recordings. His complete recording of the symphonic works of Andrzej Panufnik recorded on the **cpo** label won the ICMA Special Achievement Award in 2015, his recording of the oratorio Quo Vadis recorded on the **cpo** label won the ICMA Choral Music Award in 2018.

www.lukaszborowicz.com

Raphael Wallfisch
© Benjamin Ealovega

