



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 17102

BRITTEN

THREE SUITES FOR VIOLONCELLO SOLO

Pieter
Wispelwey



SUPER AUDIO CD

Stereo
Multi-ch

Pieter Wispelwey received his early training from Dicky Boeke and Anner Bylsma in Amsterdam followed by studies with Paul Katz in the USA and William Pleeth in Great Britain. He won the Elisabeth Everts Prize (1985), which is a biennial award endowed upon the most promising musician in the Netherlands. Wispelwey performs exquisite both on authentic or modern cello. His expert stylistic knowledge, original and profound musical thinking, augmented by a phenomenal technique enable him to render individual, yet remarkable interpretations of the cello repertoire from J.S.Bach to Elliot Carter. For years now, he has won the hearts of critics and public alike with his unique performances of the Bach and Britten unaccompanied cello suites, and with his recitals of the Beethoven and Brahms sonatas either on authentic or modern instruments.

Wispelwey is in keen demand as soloist. A tour through the Australian capital cities with the Australian Chamber Orchestra was a triumph. A typical review in Melbourne's 'The Age', ushered in a cellist for the 21st century when it reported: "To say Pieter Wispelwey's music-making is ravishing is to utter an understatement of huge proportions...the concert did everything to confirm him as one of the world's greatest cellists. As a soloist, he played like a man possessed; his face, his whole body seemed consumed by a musical spirit whose familiar is the cello."

His recordings by the Dutch quality label Channel Classics have all been highly acclaimed by the international press, and no less than seven have won international awards.



photo: Gérard Blaser, Paris

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976), is one of the most striking figures among 20th century composers. His works prove that it is possible to compose moving, amusing, and poignant music, while exclusively employing the system of tonality and evading the use of serial, aleatoric and aleatoric techniques. Britten made highly eclectic use of the achievements of western musical culture. With the help of stylistic elements from different historical periods, he attempted to achieve a whole new sort of beauty, and for this reason he occupies a place in "contemporary" music which is entirely his own.

Although many composers and enthusiasts in the avant-garde camp have a tendency to denigrate Britten, and many conservative music lovers idolize him as the only true genius produced by the 20th century, a comparable use of eclecticism and similar collage technique can be found in the work of renowned composers such as Luciano Berio, Peter Schat, and Alfred Schnittke.

Those who deplore the small quantity of chamber music which Britten composed and consider him more a vocal composer should search in those very same vocal works for the perpetual chamber composer that Britten really was, his whole life long. Large choirs and orchestras regularly fall silent, thinning out to isolated, sharply etched musical lines, as though the music in question were really a duet or trio. If Britten's great inspiration for his vocal music was his friend, the tenor Peter Pears, a major portion of his instrumental music owes its existence to Britten's friendship, dating from the 1960s, with the cellist Mstislav Rostropovich. It was for this inspiring and energetic Russian that he composed the Sonata for cello and piano, Op. 65, the Symphony for cello and orchestra, op. 68, and the Three suites for cello solo, op. 72, op. 80, and op. 87. Rostropovich gave the premieres of all these works, almost always during Britten's own Aldeburgh Festival. The two friends were introduced to each other by Dmitri Shostakovich in 1960, at the time that Rostropovich gave the premiere of Shostakovich's Cello concerto no. 1 in England. From that time onward, Rostropovich and his wife, the soprano Galina Vishnevskaya, were guests at the Aldeburgh Festival.

One can see the three Three suites for cello as a triple homage to Britten's major models and sources of inspiration, i. e. Bach, Shostakovich, and Rostropovich. It is no exaggeration to recognize

these suites as a worthy response to the Six suites for solo cello composed in Köthen in 1720 by Bach. But nowhere does Britten quote Bach literally or paraphrase him as did Max Reger in his Cello suites, which were composed around 1915. The supreme genius of the baroque lives on in Britten's music, but only in various external features and in structural elements, such as the "stil brisé" (the "broken style", in which two melodic lines are not really played simultaneously but create that illusion in the listener's ear), the fugue in each of the three suites, and the concluding chaconne in the Second suite, after the example of Bach's Partita in d minor for unaccompanied violin.

Britten had admired the music of Dmitri Shostakovich (1906-1975) since the 1930s, and since that time he had been influenced by it. This was the era of Shostakovich's best known and most often performed symphony, the Fifth, written in 1937. It was composed amidst the worst terror of the Stalinist regime, the paranoia, the culture of spying and betrayal, the pogroms and mass executions. Strangely enough, both the public and the Soviet government considered this symphony a masterpiece. Shostakovich is working with double meanings in this work: behind a charming smile, a hideous tragedy is taking place. It is this very symphony which Britten quotes at the beginning of his Second suite in d minor (1967), as a gesture of solidarity and sympathy. And in the Third suite (1971), Shostakovich's actual signature is woven in: the motto DSCH constitutes not only his initials but also the names of the notes in the most frequently occurring motive in his music. It is a musical greeting between two friends, two soulmates who felt the approach of death and filled their notes with that awareness.

Clemens Romijn (translation: David Shapero)

THE KALEIDOSCOPE, APOLLO AND THE TESTAMENT

Three suites, three highlights in the cello literature. Not a cycle, but three individual, formidable statements. The first a picaresque novel, a kaleidoscope, theatrical, grandiose and exotic, the apollonian second, full of power, sophistication and sensitivity, and the tragic third, an inner quest, a journey through memories.

The libretto of the first provides a chorus which, apart from starting the piece off, reflects and comments on the action. It does so in the Canto's and it is up to the listener to decide if the remaining segments constitute the biography of a single person or stories about different characters. Or are those characters monks from the chorus, who are telling their life stories to each other?

The fugue a mathematical study, the Lamento an unhappy love affair? Dramaturgically seen it is most intriguing music, although it speaks for itself that there are enough layers and purely musical depth to forget about anecdotal explanations, may one prefer to.

Which doesn't need to keep us from calling the *Serenata* a balcony scene and the *Marcia* a march, i.e. the story of two armies who take up their positions at dawn, ultimately advance on each other, and do battle. When the dust settles and the retreat is blown, there seems to be no victor. The survivors hobble away, those who have no strength left to retreat sink to the ground, one by one.

After the passing bell, the trumpet signal is heard, but transfigured as it were. The chorus reacts in deep melancholy as it mourns. After the beautiful four-voiced climax, all the voices disappear into the black hole of the open D string, a demonstration of musical gravity. The D string then becomes the drone bass for the following movement, and again it is striking how simple and at the same time how original the means are by which Britten constructs a musically autonomous scene within the time frame of a few minutes. The majestic triumph of the canto motives over the confusion of the *Moto Perpetuo* makes a dignified conclusion to this exuberant epic.

The third suite is also characterized by a rapid succession of short movements, but the atmosphere is completely different. After the *Introduzione*, in which the main character seems to be talking in the

present tense, there are movements which come across as flashbacks. As the principal character is somewhat detached, so the first four movements have alienating qualities. The march is quasi-cubist, the (one-voiced!) canto is minimalistic, and the barcarole is distorted as well: not the delightful bobbing of a gondola but the smells of death and decay and Visconti. The Dialogo, at first, is anything but communicative, although after this stale mate an attempt is made at a sort of absurdist dance.

Interestingly enough, the Fugue is an emotional outburst from beginning to end, as a sign that stormy weather is on the way. First comes another anxious recitative and a nihilistic *moto perpetuo* and then it is time: the great Passacaglia. It seems as though this is the point of everything that has come before. It is told in the form of a heart-rending dialogue between a bass theme and a higher voice, and the outcome is fatal. The movement can only end in a hopeless question mark. The apotheosis of the suite, as it were the catharsis, giving the work a testament like quality, is made up of three little folk songs and a requiem melody. The preceding movements now appear to have been variations on these four themes, creating a symbolic framework with wide-ranging implications.

While the first suite is beloved among cellists because of its technical challenges and the third is probably the most popular because of the generally appreciated combination of cello and pain, the second is definitely the most under-appreciated. The creativity of the first and the poignant emotions of the third are indisputable, but for me the vocabulary and grammar of the second are so uniquely transparent that it is my favorite of the three suites. Here a composer is speaking in a language which is both completely personal and universal. Movements like the Declamato and the Fuga are the expressions of an artist of genius.

The opening movement has a remarkable inevitability, the phrases are lucidly constructed, units are made up of steps of three gestures or motives (example 1), there is a refined balance between atonality and tonality, and there is a mood of logic and imagination. A characteristic feature is the beautiful inversion of the opening, halfway through the movement (example 2).

The fugue is a fascinating piece of music. And it is clever: the rests in the theme can be used in the counterpoint, so that we (thank God) have no double stops to deal with. The greater part of the piece is pianissimo, which, combined with the ironic rhythm of the theme, results in a haughty, light-footed character. It becomes hilarious (although tongue-in-cheek) in the two strettos, where the refinement almost becomes shameless (example 3).

The succeeding scherzo, which is to be played "ruvido", has a liberating effect. The untitled movement which follows is a play of contrasts. It begins with obstinate pizzicati, surmounted by a dead ("non espressivo") melody. Halfway into the piece, both voices come to life and split into polyphonic lines, only to shrivel back up in the final stage. Pleasantly uncomfortable, enigmatic music.

Britten has found a fitting conclusion to this suite as well: a festive Ciaccona, based on a bright theme with a double twist. The theme consists of only five bars, two three-four bars, a four-four, a two-four, and then again a "normal" three-four bar, and throughout all the variations this same characteristic of lengthening and contraction, combined with the harmony of the theme, remains audible (example 4). That alone is not enough to explain the power of this piece, for that can only come from Britten's generous creativity and far reaching imagination, which once again spreads its wings unencumbered.

Pieter Wispelwey (translation: David Shapero)

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976) behoort tot de markante figuren van het 20ste-eeuwse componeren. Zijn werken leveren het bewijs dat met omzetting van seriële, aleatorische en elektronische technieken en uitsluitend met behulp van het tonale systeem toch ontroerende, amusante, indringende nieuwe muziek kan worden gecomponeerd. Britten maakte een sterk eclectisch gebruik van de muzikale verworvenheden van de westerse muziekcultuur. Met behulp van stijlelementen uit verschillende perioden van de geschiedenis poogde hij een nieuw soort schoonheid te bereiken en daarom bekleedt hij een geheel eigen plaats in de 'hedendaagse' muziek. Hoewel veel componisten en verdedigers van de avantgarde ertoe neigen Britten te verguizen en veel conservatieve muziek-liefhebbers hem verafgoden als het enige genie dat de 20ste eeuw nog heeft voortgebracht, treft men een vergelijkbaar eclecticisme en een verwante collagetechniek aan bij componisten van naam als Luciano Berio, Peter Schat en Alfred Schnittke.

Wie het kleine aantal kamermuziekwerken dat Britten componeerde betreurt en hem meer beschouwt als componist van vocale muziek, die zou juist in die gezongen werken op zoek moeten gaan naar de eeuwige kamermuziekcomponist die Britten zijn leven lang geweest is. Grote koren en orkesten doen er regelmatig het zwijgen toe en dunnen zich uit tot eenzame geëtte lijnen, als ging het om een duet of trio. Was Britten's grote inspiratiebron op het vocale vlak zijn vriend de tenor Peter Pears, een substantieel deel van zijn instrumentale muziek dankt zijn bestaan aan Britten's vriendschap met cellist Mstislav Rostropovitsj sinds de jaren 1960. Voor deze inspirerende en energieke Rus schreef hij de Sonate voor cello en piano op.65, de Symfonie voor cello en orkest op.68, en de Drie suites voor cello solo op.72, op.80 en op.87. Rostropovitsj verzorgde van al deze werken de première, vrijwel steeds tijdens Britten's eigen Aldeburgh Festival. De twee vrienden leerden elkaar kennen via Dimitry Sjostakovitsj toen Rostropovitsj in 1960 voor het eerst het Celloconcert nr.1 van Sjostakovitsj uitvoerde in Engeland. Vanaf die tijd waren Rostropovitsj en zijn vrouw de sopraan Galina Visjnevskaja vaste gasten op het Aldeburgh Festival.

Men kan de Drie suites voor cello beschouwen als een driedubbele hommage aan Britten's belangrijke inspiratiebronnen en voorbeelden, namelijk Bach, Sjostakovitsj en Rostropovitsj. Het is niet

overdreven deze suites te erkennen als het beste antwoord op de Zes suites voor cello solo die Bach in de jaren 1720 componeerde in Köthen. Maar Britten heeft Bach nergens letterlijk geciteerd of geparodieerd zoals Max Reger dat in zijn Cellosuites omstreeks 1915 had gedaan. Het barokke genie leeft alleen voort in diverse uiterlijke kenmerken en de structuur, zoals de stille brisé (de gebroken stijl, waarbij twee melodische lijnen niet echt gelijktijdig klinken maar alleen in het hoofd van speler en luisteraar), de fuga in elk van de drie suites, en de afsluitende chaconne in de Tweede suite, naar het voorbeeld van Bachs Partita in d-klein voor viool solo.

Britten bewonderde de muziek van Dimitry Sjostakovitsj (1906-1975) als sinds de jaren 1930 en onderging sindsdien de invloed daarvan. Dat was de tijd van Sjostakovitsj' bekendste en meest gespeelde symfonie, de Vijfde uit 1937. Ze ontstond temidden van de hevigste terreur van het Stalin-regime, van de paranoia, de klik- en verraadcultuur, de pogroms en de massa-executies. Merkwaardig genoeg beschouwden zowel het publiek als het Sovjetbestuur deze symfonie als een meesterwerk. Sjostakovitsj manoeuvreert hier met dubbele bodems: achter een beminnelijke glimlach speelt zich een verschrikkelijke tragedie af. Uitgerekend dit werk citeerde Britten in het begin van zijn Tweede suite in d (1967), een daad van solidariteit en medeleven. En in de Derde suite (1971) is zelfs Sjostakovitsj' muzikale paraaf verweven, het motto DSCH, niet alleen Sjostakovitsj' initialen, maar ook de notennamen van het meest voorkomende motief in zijn muziek. Het is een muzikale groet tussen twee vrienden, twee geestverwanten die hun einde voelden naderen en met dat besef hun noten vulden.

Clemens Romijn

DE KALEIDOSCOOP, APOLLO EN HET TESTAMENT

Drie suites, drie hoogtepunten in de celloliteratuur. Geen cyclus, maar drie afzonderlijke, formidabele statements. De eerste een avonturenroman, een kaleidoscoop, theateraal, groots en exotisch, de apollinische tweede, abstract en sensitief en de tragische derde tenslotte, een innerlijke queeste, een tocht langs herinneringen.

Het libretto van de eerste voorziet in een koor dat op de actie reageert en er commentaar op levert. Dat doet het in de Canto's en het is vervolgens aan de luisteraar om te beslissen of de overige delen de biografie vormen van een enkele persoon of verhalen zijn over verschillende personages. Of zijn het de monniken uit het koor die elkaar levensverhalen vertellen? De fuga een wiskunde studie, het Lamento een ongelukkige liefde? Intrigerende muziek, dramaturgisch gezien, zeker, hoewel het natuurlijk belangrijker is dat er genoeg puur muzikale diepgang en betekenislagen zijn om de anekdotiek secundair te verklaren.

Wat niet weg neemt dat we de Serenata nog steeds een balkonscene mogen noemen en de Marcia een mars, dat wil zeggen het verhaal van twee bij dageraad manoeuvrerende legers, die uiteindelijk tegen elkaar op marcheren om een slag te leveren. Wanneer het stof optrekt en de aftocht geblazen wordt, blijkt er geen winnaar te zijn. Overlevenden marcheren strompelend af, degenen die daar niet meer de kracht voor hebben zijgen een voor een neer.

Na de doods klokken klinkt het trompetsignaal in als het ware getransfigureerde gedaante. Het koor reageert diep bedrukt, het rouwt. Na de prachtige vierstemmige climax verdwijnen alle stemmen in het zwarte gat van de losse D-snaar, een voorbeeldje van muzikale zwaartekrachtwerking. Die D-snaar wordt dan de bourdontoon voor het volgende deel en weer is frappant hoe eenvoudig en tegelijkertijd vindingrijk de middelen zijn waarmee Britten een muzikaal autonome, afgeronde scene bouwt binnen het tijdsbestek van enkele minuten.

De magistrale triomf van de cantomotieven over de wirwar van het Moto Perpetuo vormt een waardige afsluiting voor dit exuberante epos.

Ook de derde suite kent een snelle afwisseling van deeltjes, de sfeer is echter een volstrekt andere. Na de Introduzione, waarin de hoofdpersoon in de tegenwoordige tijd aan het woord lijkt, zijn er de delen die als flashbacks overkomen en terwijl de hoofdpersoon enigszins onthecht is, zo hebben ook de eerste vier delen iets geabstraheerds. De mars is quasi kubistisch, het (eenstemmig!) canto minimalistisch en ook de barcarole is vervormd: niet fijn dobberen in een gondola, maar de geuren van dood en verderf en Visconti. In de Dialogo wordt eerst vooral allesbehalve gecommuniceerd, hoewel na die totale patstelling wel een absurdistisch dansje gewaagd wordt.

Interessant genoeg is de Fuga een en al gevoelsuitbarsting, als een teken dat er emotioneel zwaar weer op komst is. Eerst is er nog een angstig recitatief en een nihilistisch moto perpetuo en dan is het zover: de grote Passacaglia. Hier lijkt het allemaal om gedraaid te hebben. Het wordt verteld in de vorm van een hartverscheurende dialoog tussen een bathema en een hogere stem en de uitkomst is fataal. Het deel kan niet anders eindigen dan met een radeloos vraagteken.

De apotheose van de suite, de katharsis als het ware, wordt gevormd door drie volkswijsjes en een requiemmelodie. De voorafgaande delen blijken nu variaties te zijn geweest op deze vier thema's, waarmee het stuk plotseling een symbolisch kader krijgt met verstrekkende implicaties. Een overrompend slot van een suite met de allure van een testament.

Terwijl de eerste suite onder cellisten geliefd is vanwege zijn technische uitdagingen en de derde waarschijnlijk de meest populaire vanwege de alom gewaardeerde combinatie cello en leed, is de tweede de meest ondergewaardeerde. De creativiteit van de eerste en de indringende emotionaliteit van de derde staan buiten kijf, maar voor mij zijn het vocabulaire en de grammatica van de tweede zo uniek transparant dat deze mijn favoriet is. Hier spreekt een componist in een taal die zowel volstrekt persoonlijk als universeel is. Delen als het Declamato en de Fuga zijn uitingen van een geniaal kunstenaar.

Het openingsdeel heeft een opmerkelijke vanzelfsprekendheid, de zinsbouw is lucide, in stappen van telkens drie gebaren of motieven worden eenheden gesmeed (example 1), er is een verfijnde balans tussen atonaliteit en tonaliteit en er heerst een sfeer van logica en fantasie. Tekenend is de prachtige spiegeling van de opening op ongeveer de gulden snede van het deel (example 2).

De fuga is fascinerende muziek. En slim: de rusten in het thema kunnen worden gebruikt voor het contrapunt, zodat we (godzijdank) zonder dubbelgrepen toekomen. Het merendeel speelt zich af in pianissimo, hetgeen samen met de ironische ritmiek van het thema zorgt voor een superieure lichtvoetigheid. Hilarisch (hoewel tongue in cheek) wordt het in de twee stretto's, waar het raffinement zich schaamteloos openbaart (example 3).

Bevrijdend werkt vervolgens het scherzo dat 'ruvido' gespeeld moet worden. Het titelloze deel dat daarop volgt is een spel van contrasten. Het begint met obstinate pizzicato's waarboven een dode ('non espressivo' te spelen) melodie. Halverwege komen beide stemmen tot leven en vermenigvuldigen zich tot meerstemmige lijnen, om weer te verschrompelen aan het slot. Aangenaam oncomfortabele, raadselachtige muziek.

Ook voor deze suite komt Britten met een passend slot: een feestelijke Ciaccona gebaseerd op een helder thema met een dubbele 'twist'. Slechts uit vijf maten bestaat dat thema, twee driekwarts maten, een vierkwarts, een tweekwarts en weer een 'normale' driekwarts maat en door alle variaties heen zal dit verschijnsel van verlenging en verdichting samen met de harmoniek van het thema hoorbaar zijn (example 4). Dat op zich verklaart natuurlijk niet de kracht van dit stuk, want die kan alleen gelegen zijn in Britten's fantasie die opnieuw ongebreideld haar vleugels uitslaat en ons zodoende weer laat meegenieten van wat de muzen hem zoal influisteren.

Pieter Wispelwey

Dans le monde de la composition, **BENJAMIN BRITTEN** (1913-1976) fait partie des personnages marquants du 20ème siècle. Ses oeuvres prouvent qu'en contournant les techniques sérielles, aléatoires et électroniques, il est possible, en utilisant uniquement le système tonal, de composer quand même une nouvelle musique émouvante, amusante et profonde. Britten a utilisé abondamment et de façon éclectique les acquis de la culture musicale occidentale. À l'aide d'éléments stylistiques de diverses périodes de l'histoire, il a essayé d'obtenir une nouvelle sorte de beauté et tient donc pour cette raison une place très particulière dans la musique "contemporaine". Même si de nombreux compositeurs et représentants de l'avant-garde ont tendance à le vilipender et de nombreux amateurs de musique conservateurs à l'aduler comme le seul génie qu'a connu le 20ème siècle, on retrouve un éclectisme et une technique du collage similaires chez de célèbres compositeurs tels que Luciano Berio, Peter Schat et Alfred Schnittke.

Quiconque déplore le petit nombre d'oeuvres de musique de chambre composées par Britten et considère plutôt celui-ci comme un compositeur de musique vocale devrait justement rechercher dans ses oeuvres vocales l'éternel compositeur de musique de chambre que Britten a été sa vie durant. Les grands chœurs et les grands orchestres se taisent régulièrement et leurs parties s'éclaircissent jusqu'à ne laisser place qu'à quelques lignes gravées et isolées à savoir celles d'un duo ou d'un trio. Si le ténor Peter Pears, lié d'amitié avec Britten, a été pour ce dernier une grande source d'inspiration, une partie substantielle de sa musique instrumentale doit son existence à partir des années 1960 à l'amitié du compositeur avec le violoncelliste Mstislav Rostropovitch. Britten a composé pour ce russe inspirant et énergique sa sonate pour violoncelle et piano op.65, sa symphonie pour violoncelle et orchestre op.68 et ses trois suites pour violoncelle seul op. 72, 80, et 87. Rostropovitch a assuré la création de toutes ces oeuvres, presque toutes lors du propre festival de Britten, le Festival d'Aldeburgh. Ces deux hommes se sont connus par l'intermédiaire de Dmitri Chostakovitch lorsque Rostropovitch a joué pour la première fois en Angleterre le premier concerto pour violoncelle de Chostakovitch. À partir de cette date, Rostropovitch et son épouse Galina Visjnevskaja ont toujours été invités au festival d'Aldeburgh.

On peut considérer les trois suites pour violoncelle comme un triple hommage aux importants exemples et sources d'inspiration de Britten: Bach, Chostakovitch et Rostropovitch. Il n'est pas exagéré de reconnaître ces suites comme la meilleure réponse aux six suites pour violoncelle solo composées par Bach à Cöthen dans les années 1720. Mais Britten n'a ni cité littéralement ni parodié Bach comme l'a fait Max Reger vers 1915 dans ses suites pour violoncelle. Le génie baroque n'a survécu que dans diverses structures et caractéristiques externes telles que le style brisé (dans lequel deux lignes mélodiques ne sonnent pas vraiment en même temps, seulement dans la tête du musicien et de l'auditeur), la fugue présente dans chacune des trois suites, et la Chaconne finale de la deuxième suite rappelant la partita en ré mineur pour violon seul de Bach.

Britten admirait la musique de Dmitri Chostakovitch (1906-1975) depuis les années 1930 et en a dès lors subi l'influence. C'était l'époque de sa symphonie la plus connue et la plus jouée, sa cinquième symphonie, composée en 1937. Elle a vu le jour à l'heure de la plus violente terreur du Régime de Staline, d'une culture de délation et de trahison, de pogroms et d'exécutions massives. Curieusement, le public comme le régime soviétique a considéré cette oeuvre comme un chef d'oeuvre. Chostakovitch a ici manœuvré sur deux plans: derrière un sourire affable se déroule une effrayante tragédie. Britten a cité cette oeuvre au début de sa deuxième suite en ré mineur (1967), geste de solidarité et de compassion. Dans la troisième suite (1971), on retrouve même le paraphrase musical de Chostakovitch, la devise DSCH, qui correspond non seulement aux initiales de Chostakovitch mais aussi aux noms de notes du motif le plus fréquent dans sa musique. C'est la salutation musicale de deux grands amis, deux proches qui sentent leur fin approcher et remplissent leurs notes de cette conscience.

Clemens Romijn (Traduction: Clémence Comte)

Example 1

Largo

1 2 3 1

f *f* *f* *p cresc.*

2 3 1

sim. *f* *espress.*

1 2 3 1 2 3

dim. *p* *cresc.*

example 2

inversion

lunga **a tempo**

pp *p dolce*

Example 3

Andante

Two staves of music in 3/4 time. The top staff begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*sim.*) section. The bottom staff begins with a decrescendo (*dim.*) and includes fingering numbers (7) and (8) for some notes.

Stretto 1

Two staves of music. The top staff features a fortissimo (*sim.*) dynamic. The bottom staff continues the melodic line with various intervals and rests.

Stretto 2

Two staves of music. The top staff begins with a fortissimo (*sim.*) dynamic. The bottom staff features a crescendo (*cresc.*) and continues the melodic development.

example 4

3/4 3/4 4/4 2/4

3/4 3/4 3/4 4/4 2/4

3/4 + 3/4 3/4 4/4 2/4

sempre f

3/4

But also:

3/4 3/4 4/4 2/4

pp dolcis. e tranquillo

LE KALÉIDOSCOPE, APOLLON ET LE TESTAMENT

Ces trois suites, sommets de la littérature pour violoncelle, ne constituent pas de cycle. Ce sont trois déclarations aussi formidables qu'indépendantes. La première, roman d'aventures, est un kaléidoscope, théâtral, grandiose, exotique. La deuxième, apollinienne, est abstraite et sensitive. La troisième, enfin tragique, est une quête intérieure, un chemin longeant les souvenirs.

Le livret de la première suite prévoit un chœur qui réagit à l'action et la commente. C'est ce qu'il fait au sein des Cantos. L'auditeur doit ensuite décider si les autres parties narrent la vie d'une ou de plusieurs personnes. Ou bien, seraient-ce les moines du chœur qui se racontent leur vie? La Fugue représenterait-elle une étude mathématique, le Lamento un amour malheureux? Sur le plan dramaturgique, il s'agit sans conteste de musique intrigante, mais, ce qui est plus important, cette musique comprend assez de tiroirs et une profondeur purement musicale suffisante pour que les éléments anecdotiques secondaires puissent être élucidés.

Nous pouvons pour cette raison qualifier sans crainte la Serenata de scène de balcon et la Marcia de marche: récit de deux armées qui manœuvrent à l'aube et avancent ensuite l'une vers l'autre afin de se livrer combat. Lorsque la poussière se dissipe et la retraite sonne, aucune des deux armées n'est victorieuse. Les survivants s'éloignent en trébuchant, ceux qui n'en n'ont plus la force s'écroulent les uns après les autres.

Après le glas sonne une trompette, en quelque sorte, transfigurée. Le chœur réagit profondément abattu, il porte le deuil. Après un merveilleux climax à quatre voix, toutes les voix s'engloutissent dans un trou noir symbolisé par l'utilisation de la corde de ré à vide - petit exemple de pesanteur musicale. La corde de ré fait fonction de bourdon pendant la section suivante. Il est frappant de noter la simplicité et l'ingéniosité des moyens musicaux avec lesquels Britten construit en quelques minutes une scène complète, musicalement autonome.

Le triomphe magistral des motifs du canto sur l'enchevêtrement du Moto Perpetuo clôt dignement cette épopée exubérante.

Dans la troisième suite, on assiste à une alternance similaire de petites sections, pourtant son atmosphère est complètement différente. Après l'Introduzione, où le personnage principal semble parler au présent, les sections suivantes paraissent constituer des retours en arrière. Si le personnage principal donne ainsi l'impression d'être quelque peu détaché du reste, les quatre sections suivantes ont un aspect tout aussi aliénant, abstrait. La marche est quasi cubiste, le canto (à une voix!) minimaliste, et la barcarolle déformée: il ne s'agit pas de promenade agréable dans une gondole, mais d'odeurs de mort et de perdition à la Visconti. Dans le Dialogo, il est d'abord question de tout sauf de communication. Après l'aboutissement à une impasse totale, une danse absurde est hasardée.

La fugue est, il est intéressant de le noter, un déchaînement complet des sens, signe sur le plan émotionnel de l'approche du mauvais temps. On entend tout d'abord un récitatif angoissé et un moto perpetuo nihiliste laissant place à une grande Passacaglia: il semble que tout était planifié pour aboutir à elle. La narration prend la forme d'un dialogue déchirant entre un thème de basse et une voix plus aiguë. L'issue en est fatale. Ce mouvement ne peut se terminer que par un point d'interrogation éperdu.

L'apothéose de la suite, ou si l'on veut la catharsis, est formée par trois petites mélodies populaires et une mélodie de requiem. Les mouvements précédents semblent à présent avoir été des variations sur ces quatre thèmes, ce qui donne tout à coup à l'oeuvre un cadre symbolique aux implications lourdes de conséquences. La fin surprenante de cette suite prend des allures de testament.

Si la première suite est très appréciée des violoncellistes pour ses défis techniques et la troisième très populaire parce qu'elle associe au violoncelle le thème de la douleur, la deuxième est parmi ces trois oeuvres la moins estimée. La créativité de la première suite et l'émotion pénétrante de la troisième suite sont incontestables, pourtant le vocabulaire et la grammaire de la deuxième sont pour moi si uniques et transparents qu'elle est ma favorite. Ici, un compositeur se manifeste dans un langage à la fois complètement personnel et universel. Des mouvements tels que le Declamato et la Fugue sont l'expression d'un artiste génial.

Le mouvement d'ouverture est d'une remarquable évidence. La construction des phrases est limpide, des unités sont forgées en paliers de trois gestes ou motifs (exemple 1), on note un équilibre raffiné entre tonalité et atonalité, et il règne une atmosphère de logique et de fantaisie. Le merveilleux retour en miroir de l'ouverture (exemple 2) à un moment correspondant à peu près au nombre d'or par rapport à la structure du mouvement est tout à fait caractéristique.

La fugue est fascinante, ingénieuse: les silences du thème peuvent être utilisés dans le contrepoint, ce qui (dieu merci) évite l'utilisation des doubles cordes. Le plus grand part du mouvement se termine dans une nuance pianissimo, ce qui avec le caractère ironique du thème, donne au tout une très grande légèreté. Le discours devient hilare (quoique ironique) dans les deux 'stretto' où le raffinement se manifeste avec impudence (exemple 3).

Le scherzo suivant, qui doit être joué "ruvido", a un effet libérateur. Le mouvement sans titre qui lui succède est un jeu de contrastes. Il commence par des pizzicati obstinés au-dessus d'une mélodie sans vie (devant être jouée "non espressivo"). Au milieu du mouvement, les deux voix s'animent et se multiplient pour donner naissance à une texture à plusieurs voix avant de se rabougrir de nouveau vers la fin. Musique uncomfortablement énigmatique.

Britten donna à cette suite une conclusion adéquate: une Ciacona festive basée sur un thème clair. Ce thème comprend cinq mesures: deux mesures à 3/4, une mesure à 4/4, une mesure à 2/4, et enfin une mesure "normale" à 3/4. Ce phénomène d'allongement et de raccourcissement est présent, tout comme le monde harmonique du thème, dans toutes les variations (exemple 4). Cela n'explique pas en soi la force que dégage ce mouvement, car celle-ci ne peut être due qu'à l'imagination de Britten, imagination qui de nouveau déploya sans retenue ses ailes et nous permet une fois encore de nous délecter de ce que les muses parmi d'autres choses lui glissèrent à l'oreille.

Pieter Wispelwey (Traduction: Clémence Comte)

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976) gehört zu den markanten Persönlichkeiten der Komponisten des 20. Jahrhunderts. Seine Werke liefern den Beweis, dass man unter Vermeidung serieller, aleatorischer und elektronischer Techniken und ausschließlich mit Hilfe des tonalen Systems ergreifende, amüsante, eindringliche Musik komponieren kann. Britten machte intensiven eklektischen Gebrauch der musikalischen Errungenschaften der westlichen Musikkultur. Mit Hilfe von Stilelementen aus verschiedenen Epochen der Geschichte versuchte er, eine neue Art Schönheit zu erreichen, und aus diesem Grunde nimmt er einen völlig eigenen Stellenwert in der „Gegenwartsmusik“ ein. Obwohl viele Komponisten und Verteidiger der Avantgarde geneigt sind, Britten zu schmähen, und viele konservative Musikliebhaber ihn als das einzige Genie vergöttern, dass das 20. Jahrhundert noch hervorgebracht hat, findet man einen vergleichbaren Eklektizismus und eine verwandte Kollagentechnik bei namhaften Komponisten wie Luciano Berio, Peter Schat und Alfred Schnittke.

Wer die kleine Anzahl der von Britten komponierten Kammermusikwerke bedauert und ihn eher für einen Komponisten für Vokalmusik hält, sollte sich gerade in diesen gesungenen Werken auf die Suche nach dem ewigen Kammermusikkomponisten machen, der Britten sein Leben lang gewesen ist. Große Chöre und Orchester hüllen sich in regelmäßigen Abständen in Schweigen und lichten sich zu einsamen radierten Linien, als wären sie ein Duett oder Trio. Zwar war Brittens großer Inspirator auf dem vokalen Gebiet sein Freund, der Tenor Peter Pears, doch ein wesentlicher Teil seiner Instrumentalmusik verdankt ihre Existenz Brittens Freundschaft mit dem Cellisten Mstislav Rostropowitsch seit den Jahren 1960. Für diesen inspirierenden und tatkräftigen Russen schrieb er die Sonate für Cello und Klavier Op. 65, die Symphonie für Cello und Orchester Op. 68 und die drei Suiten für Solocello Op. 72, op. 80 und Op. 87. Rostropowitsch betreute die Premiere aller dieser Werke, die fast immer zu Brittens eigenem Aldeburgh Festival stattfand. Die beiden Freunde lernten einander über Dimitri Schostakowitsch kennen, als Rostropowitsch im Jahre 1960 zum ersten Mal das Cellokonzert Nr. 1 von Schostakowitsch in England aufführte. Seit dieser Zeit waren Rostropowitsch und seine Gattin, die Sopranistin Galina Vischnewskaja, feste Gäste beim Aldeburgh Festival.

Die drei Suiten für Cello können als dreifache Hommage an Brittens bedeutende Inspiratoren und Vorbilder bezeichnet werden, nämlich Bach, Schostakowitsch und Rostropowitsch. Es wäre nicht übertrieben, diese Suiten als die beste Antwort auf die Sechs Suiten für Solocello anzuerkennen, die Bach in den Jahren 1720 in Köthen komponierte. Doch Britten hat Bach nirgendwo wörtlich zitiert oder parodiert, wie Max Reger es in seinen Cello-Suiten um 1915 herum getan hatte. Das Barock-Genie lebt lediglich in verschiedenen äußerlichen Merkmalen und in der Struktur fort, wie zum Beispiel im *stile brisé* (dem gebrochenen Stil, in dem zwei melodische Linien nicht tatsächlich, sondern nur im Ohr des Spielers und des Zuhörers gleichzeitig erklingen), in der Fuge in jeder der drei Suiten und in der abschließenden Chaconne in der zweiten Suite, nach dem Vorbild der Partita von Bach in d-Moll für Solovioline.

Britten bewunderte die Musik von Dmitri Schostakowitsch (1906-1975) schon seit den Jahren 1930 und erfuhr ständig ihren Einfluss. Das war die Zeit der bekanntesten und am häufigsten aufgeführten Symphonie Schostakowitschs, der Fünften aus dem Jahre 1937. Sie entstand inmitten des heftigsten Terrors des Stalin-Regimes, der Paranoia, der Denunzianten- und Verräterkultur, der Pogrome und der Massenexekutionen. Merkwürdigerweise wurde diese Symphonie sowohl vom Publikum als auch von Sowjetregierung als ein Meisterwerk bezeichnet. Schostakowitsch manövrierte hier mit doppelten Böden: Hinter einem liebenswerten Lächeln verbirgt sich eine schreckliche Tragödie. Ausgerechnet dieses Werk zitierte Britten zu Beginn seiner Zweiten Suite in d (1967), eine Tat der Solidarität und des Mitgefühls. Und in der Dritten Suite (1971) wurde sogar Schostakowitschs musikalische Paraphrase eingeknüpft, das Motto DSCH, nicht nur die Initialen Schostakowitschs, sondern auch die Notennamen des am häufigsten vorkommenden Motivs in seiner Musik. Es handelt sich hier um einen musikalischen Gruß unter zwei Freunden, zwei Geistesverwandten, die gespürt haben, dass ihr Ende nahe war und in diesem Bewusstsein ihre Noten beladen haben.

Clemens Romijn (Muse Translations: Dolores Dimic)

DAS KALEIDOSKOP, APOLLO UND DAS TESTAMENT

Drei Suiten - drei Höhepunkte der Celloliteratur. Sie bilden keinen Zyklus, sondern sind drei großartige, voneinander unabhängige Aussagen. Davon ist die erste ein Abenteuerroman, ein Kaleidoskop - theatral, groß angelegt, gotisch; die zweite apollinisch - abstrakt und sinnlich, und die dritte schließlich tragisch - eine innerliche Odyssee, eine Reise entlang der Erinnerungen.

Das Libretto der ersten Suite schließt einen Chor mit ein, der auf die Gegebenheiten reagiert und sie kommentiert. Dies tut er in den Cantos, wobei es dem Hörer überlassen ist, ob die anschließenden Sätze nun die Biografie einer einzigen Person oder aber Geschichten mehrerer Personen darstellen sollen. Oder sind es die Mönche aus dem Chor, die einander ihre Lebensgeschichten erzählen? Ist die Fuge eine mathematische Studie, das Lamento eine unglückliche Liebe? Ganz gewiss, hier handelt es sich, dramaturgisch betrachtet, um eindringliche Musik. Noch wichtiger jedoch ist: Die Schichten und die musikalische Tiefe dieser Komposition lassen das Anekdotische schließlich eine sekundäre Stellung einnehmen.

Daher dürfen wir die Serenata auch getrost als Balkonszene beschreiben und den Marcia als Marsch, also als eine Geschichte, die zwei bei Tagesanbruch manövrierende Armeen darstellt, welche schließlich gegeneinander aufmarschieren um sich einen Schlacht zu liefern. Wenn später der Staub aufsteigt und zum Abmarsch geblasen wird, scheint es doch keinen Sieger zu geben. Überlebende marschieren humpelnd ab; diejenigen, denen dazu die Kraft nicht mehr reicht, sinken einer nach dem anderen nieder.

Nach den Todesglocken erklingt das Signal der Trompeten in veränderter Gestalt. Der Chor reagiert darauf tief bedrückt - er trauert. Nach dem erhabenen, vierstimmigen Klimax verschwinden alle Instrumente in dem schwarzen Loch der offenen D-Saite - dies ein Beispiel der Wirkung musikalischer Schwerkraft. Im nächsten Satz dann wird die D-Saite zum Bordunklang, wobei frappierend ist, mit welch erfinderischen und doch so einfachen Mitteln Britten innerhalb nur weniger Minuten eine musikalisch autonome, in sich abgerundete Szene zu schaffen weiß.

Durch den großartigen Triumph der Canto-Motive über das wirre Durcheinander des Perpetuum Mobile gelangt dieses exuberante Epos schließlich zu einem würdigen Abschluss.

Auch die dritte Suite kennt den schnellen Wechsel kleinerer Abschnitte, die Atmosphäre ist hier jedoch eine vollkommen andere. Die Introduziona, in der die Hauptperson in der Gegenwart zu sprechen scheint, wird von Abschnitten gefolgt, die wie Rückblicke anmuten. So wie die Hauptperson vom Geschehen losgelöst ist, so besitzen auch die ersten vier Sätze etwas Befremdendes und - jeder für sich - etwas Abstraktes. Der Marsch ist quasi kubistisch, das (einstimmige!) Canto minimalistisch, und selbst die Barcarole ist verformt: Hier lässt man sich nicht unbeschwert in einer Gondel treiben - stattdessen steigen Gerüche auf von Verderb und Tod und Visconti. In dem Dialogo wird zunächst alles getan, nur nicht kommuniziert. Trotzdem aber wagt man sich nach diesem totalen Patt an einen absurd anmutenden Tanz.

Interessanterweise ist die Fuge ganz und gar ein Gefühlsausbruch - als Zeichen dafür, dass sich eine emotionale, schwere Stimmung anbahnt. Nach einem ängstlichen Rezitativ und einem nihilistischen Perpetuum Mobile ist es dann soweit: Die große Passacaglia schreitet ein. Um sie hatte sich also alles gehandelt. Sie wird in Form eines herzerreißenden Dialoges zwischen dem Bassthema und einer höheren Stimme erzählt. Das Ergebnis ist derart fatal, dass der Satz nur mit einem ratlosen Fragezeichen enden kann.

Die Apotheose der Suite - gewissermaßen die Katharsis - bilden drei Volksmelodien und eine Requiemmelodie. Die vorhergehenden Sätze erweisen sich nun im Rückblick als Variationen auf diese vier Themen, womit das Stück plötzlich einen symbolischen Rahmen mit weitreichenden Konsequenzen bekommt. Es ist ein überrumpelnder Schluss für diese Suite mit ihrer Allüre eines Testaments.

Während die erste Suite bei Cellisten wegen ihrer technischen Herausforderungen besonders beliebt ist, und die dritte auf Grund der allseits geschätzten Kombination von 'Cello' und 'Leid' wohl die größte Popularität genießt, wird die zweite meines Erachtens unterschätzt. Die Kreativität der ersten Suite und die eindringlichen Emotionen der dritten stehen zwar außer Frage. Die zweite Suite liegt

mir jedoch wegen der so einmaligen Transparenz ihres Vokabulars und ihrer Grammatik besonders am Herzen. Hier spricht ein Komponist eine unendlich persönliche und zugleich universale Sprache. Sätze wie das Declamato und die Fuge sind Äußerungen eines genialen Künstlers.

Der Kopfsatz strahlt eine bemerkenswerte Selbstverständlichkeit aus. Sein Satzbau ist durchsichtig, in Schritten von jeweils drei Gesten bzw. Motiven werden Einheiten geschmiedet (example 1). Es herrscht eine ausgeklügelte Balance zwischen Tonalität und Atonalität, die Atmosphäre ist von Logik und Fantasie geprägt. Bezeichnend ist die wunderschöne Spiegelung des Anfangs etwa an der Stelle des goldenen Schnittes des Satzes (example 2).

Die Fuge ist ebenso faszinierend wie klug durchdacht: Die Pausen innerhalb des Themas gewähren dem Kontrapunkt Spielraum, sodaß man zudem (Gottseidank) ohne Doppelgriffe auskommt. Der größte Teil spielt sich im Pianissimo ab, was in Kombination mit dem ironischen Rhythmus des Themas für eine grandiose Leichtfüßigkeit sorgt. Hilarisch - wenn auch 'tongue in cheek' - wird es dann in den zwei Strettos, wo sich uns die Raffinesse schamlos offenbart (example 3). Das Scherzo, welches man 'ruvido' zu spielen hat, wirkt befreiend. Der folgende Satz, der titellos ist, bringt uns ein Spiel von Kontrasten. Angefangen wird mit beharrlichen Pizzicati - darüber klingt eine tote (mit 'non espressivo' überschriebene) Melodie. Auf halbem Wege erwachen beide Stimmen zum Leben und verdichten sich zu einem mehrstimmigen Gewebe, um letztendlich wieder ineinander zu stürzen - eine unkomfortabel rätselhafte Musik.

Und auch bei dieser Suite kommt Britten mit einem angemessenen Schluss - nämlich einer Ciaccona, die auf einem leichtfüßigen, doppelt 'getwisteten' Thema basiert. Es besteht lediglich aus fünf Takten - zwei Dreivierteltakten, einem Vierviertel-, einem Zweiviertel- und wieder einem 'normalen' Dreivierteltakt - und in allen Variationen bleibt dieses Prinzip von Verlängerung und Verdicht-ung sowie die Harmonik des Themas hörbar (example 4). Aber dies allein begündet noch nicht die Kraft des Stückes. Diese liegt wohl einzig in der Fantasie Brittens, die hier aufs Neue grenzenlos ihre Flügel ausbreitet und uns auf diese Weise das, was die Musen Britten so alles zuflüstern, mitgenießen läßt.

Pieter Wispelwey (Übersetzung Gabriele Wahl)

COLOPHON

PRODUCTION

Channel Classics Records BV.

PRODUCER

C. Jared Sacks, Pieter Wispelwey

RECORDING ENGINEER, EDITING

C. Jared Sacks

COVER PHOTO

Gérard Blaser, Paris

COVER DESIGN

David Louf, Utrecht

LINER NOTES

Clemens Romijn, Pieter Wispelwey

RECORDING LOCATION

Doopsgezinde Kerk, Deventer, The Netherlands

RECORDING DATE

April 2001

TECHNICAL INFORMATION

MICROPHONES

Bruel & Kjaer 4003, Schoeps

SPEAKERS

Audio Lab, Holland

AMPLIFIERS

van Medevoort, Holland

SUPER AUDIO EQUIPMENT

DCS AD/DA DSD converters

Merging Technologies Pyramix DSD
recording and editing

SUPER AUDIO CD TECHNICAL ASSISTANCE

Petra Smits, Hein Dekker, Fred Jacobs



SUPER AUDIO CD

With special thanks to Paul Reynolds, Hein Dekker, Petra Smits, Fred Jacobs and Hermine Sterringa from Philips S&L Eindhoven, Holland for their support in the making of this recording.

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976)

THREE SUITES FOR VIOLONCELLO SOLO

Pieter Wispelwey | VIOLONCELLO

Suite no. 1, Op. 72 (1964)

1	Canto primo - <i>Sostenuto e largamente</i>	2.54
2	I Fuga - <i>Andante moderato</i>	4.30
3	II Lamento - <i>Lento rubato</i>	2.55
4	Canto secondo - <i>Sostenuto</i>	1.17
5	III Serenata - <i>Allegretto: pizzicato</i>	2.36
6	IV Marcia - <i>Alla marcia moderato</i>	4.35
7	Canto terzo - <i>Sostenuto</i>	2.31
8	V Bordone - <i>Moderato quasi recitativo</i>	2.51
9	VI Moto perpetuo e canto quattro - <i>Presto</i>	3.31

Suite no. 2, Op. 80 (1967)

10	Declamato - <i>Largo</i>	3.57
11	Fuga - <i>Andante</i>	3.39
12	Scherzo - <i>Allegro molto</i>	2.00
13	Andante lento	5.54
14	Ciacconna - <i>Allegro</i>	7.21

Suite no. 3, Op. 87 (1972)

15	Introduzione - <i>Lento</i>	3.12
16	Marcia - <i>Allegro</i>	1.50
17	Canto - <i>Con moto</i>	1.14
18	Barcarola - <i>Lento</i>	2.11
19	Dialogo - <i>Allegretto</i>	1.41
20	Fuga - <i>Andante espressivo</i>	2.21
21	Recitativo - <i>Fantastico</i>	1.32
22	Moto perpetuo - <i>Presto</i>	0.49
23	Passacaglia - <i>Lento solenne</i>	5.41
24	Three Russian folk songs and Requiem melody	4.32

Total time 76.29

this cd can also be played on the regular cd player though only in stereo



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 17102

© & © 2001

Production & Distribution

CHANNEL CLASSICS

RECORDS BV

Waalwijk 76

4171 CG Herwijnen

The Netherlands

Phone (+31.418) 58 18 00

Fax (+31.418) 58 17 82

E-mail

clubchannel@channel.nl

More information about
our releases can be found

on the WWW:

www.channelclassics.com

Made in Germany

DSD
Direct Stream Digital



Stereo
Multi-ch

SACD and DSD and their logos are trademarks of Sony