



CD-446 STEREO

digital



Benjamin  
Britten

THE COMPLETE  
SUITES FOR  
SOLO CELLO

---

Torleif  
Thedéen  
CELLO

A BIS original dynamics recording

BIS-CD-446 STEREO



Total playing time: 78'30

**BRITTEN, Benjamin** (Lord Britten of Aldeburgh) (1913-1976)

**Suite for Cello, Op.72** (1964) (*Faber*) **28'43**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | Canto primo. <i>Sostenuto e largamente</i>  | 2'40 |
| 2 | Fuga. <i>Andante moderato</i>               | 4'06 |
| 3 | Lamento. <i>Lento rubato</i>                | 3'14 |
| 4 | Canto secondo. <i>Sostenuto</i>             | 1'25 |
| 5 | Serenata. <i>Allegretto: pizzicato</i>      | 2'50 |
| 6 | Marcia. <i>Alla marcia moderato</i>         | 4'09 |
| 7 | Canto terzo. <i>Sostenuto</i>               | 2'56 |
| 8 | Bordone. <i>Moderato quasi recitativo</i>   | 3'42 |
| 9 | Moto perpetuo e canto quarto. <i>Presto</i> | 3'33 |

**Second Suite for Cello, Op.80** (1967) (*Faber*) **25'10**

- |    |                               |      |
|----|-------------------------------|------|
| 10 | Declamato. <i>Largo</i>       | 4'13 |
| 11 | Fuga. <i>Andante</i>          | 4'49 |
| 12 | Scherzo. <i>Allegro molto</i> | 1'47 |
| 13 | <i>Andante lento</i>          | 5'41 |
| 14 | Ciaccona. <i>Allegro</i>      | 8'22 |

**Third Suite for Cello, Op.87** (1971) (*Faber*) **24'13**

- |    |                                 |      |
|----|---------------------------------|------|
| 15 | Introduzione. <i>Lento</i>      | 2'45 |
| 16 | Marcia. <i>Allegro</i>          | 1'52 |
| 17 | Canto. <i>Con moto</i>          | 1'52 |
| 18 | Barcarola. <i>Lento</i>         | 1'43 |
| 19 | Dialogo. <i>Allegretto</i>      | 1'31 |
| 20 | Fuga. <i>Andante espressivo</i> | 3'06 |

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 21 | Recitativo. <i>Fantastico</i>  | 1'40 |
| 22 | Moto perpetuo. <i>Presto</i>   | 0'48 |
| 23 | 23/1. Passacaglia. <i>Lento solenne</i> 4'52                                     | 8'53 |
|    | 23/2. Mournful Song (Under the Little Apple Tree).<br><i>Molto semplice</i> 0'36 |      |
|    | 23/3. Autumn. <i>Vivace</i> 0'15   |      |
|    | 23/4. Street Song (The Grey Eagle). <i>Pesante</i> 0'32                          |      |
|    | 23/5. Grant Repose together with the Saints. <i>Lento</i> 2'36                   |      |

## TORLEIF THEDÉEN, cello

---

**INSTRUMENTARIUM: Cello: David Tecchler, 1711; Bow: Victor Fétique, Paris**

Recording data: 1989-05-08/09 (Suite No.1): 1989-08-21,26,27 (Suite No.2 and Suite No.3) at the Petrus Church, Stocksund, Sweden

Sound engineer: Siegbert Ernst

Recording technician: Robert von Bahr

**Producer: Robert von Bahr**

Sony PCM-F1 digital recording equipment, 2 Neumann KM130 microphones

Digital editing: Robert von Bahr

Cover text: Sven Kruckenberg

English translation: Andrew Barnett

German translation: Barbara Ernst

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Cover picture: Matthew Harvey

Type setting, lay-out: Andrew Barnett

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1989, BIS Records AB

Few composers have risked the challenge of composing for a solitary cello without the support of (for example) a harpsichord, piano, chamber group or orchestra. The genre was created by J.S. Bach, whose six cello suites laid the foundation for much of the cello musik of the next 250 years. We do not know why Bach wrote these suites, nor for whom; we merely know that they came into being during his period as conductor at the Cöthen court (1717-23). One might have imagined that these epoch-making works would quickly have prompted successors from other composers. But by the time they became known to a wider circle other ideals were current, and moreover the respect people felt for Bach may have been too great for them to dare to compete with him.

The genre was not taken up again until the beginning of the 20th century, and then by some of the most baroque-influenced of composers. Max Reger showed the way with his three solo suites in 1915. Paul Hindemith followed the lead and wrote a solo sonata in 1923, a piece which — like Reger's suites — is still sometimes used in music teaching. Another important work in this context is Zoltán Kodály's solo sonata (1915), which is neither related in any way to Bach nor in the slightest neo-baroque. The Kodály sonata is a grand composition and is in the repertoire of most cellists, and thus it has come to dominate the picture of solo cello music from this century.

After blooming briefly at the beginning of the century, the genre seems to have fallen once more into oblivion until it was brought to life again by **Benjamin Britten** at the beginning of the 1960s. The external background was his meeting with the Russian cellist Mstislav Rostropovitch. They had met for the first time in London in September 1960, brought together by their mutual friend Dmitri Shostakovich. Britten had been strongly influenced by the cellist's at once intense and technically masterful playing and by his lively personality. The artistic result was to be no less than five works for cello in the coming ten years.

As early as autumn 1960 Britten was at work on a sonata for cello and piano, which lay ready in January of the following year. It consists of five frugal character pictures and despite its title of sonata it can equally well be regarded as a suite.

Moreover the piece recalls the Suite for violin and piano which Britten had written in the mid-1930s.

A couple of years later, Britten completed one of his principal orchestral works, the *Symphony for Cello and Orchestra* (BIS-CD-420). In both form and content it is a monumental piece. It requires a virtuoso cellist, of course, but the solo part is not automatically the leading rôle, as is the case with many virtuoso concertos; on the contrary the solo line is integrated with and on the same terms as the orchestra. Hence the unusual description "symphony".

The next time he approached the instrument was in autumn 1964, when he wrote the first of his three solo suites. The suite form occurs frequently in Britten's output, especially towards the end of his life. He uses the term freely — a suite can mean anything from a rather loose combination of smaller pieces to a strictly held-together, almost symphonic unity. Apart from the cello suites and the early violin suite he also composed a solo suite for harp and an orchestral suite based on English folk tunes during the last decade of his life. Moreover there is a suite-like element in many other pieces, pure chamber music as well as song cycles and sets of variations. That the suite was such a frequent means of expression can certainly be traced back both to his interest in baroque music of different types and also to the greater freedom which the suite form offered him, compared to the more thoroughly organized sonata form — even though many other composers have shown the latter also to be eminently flexible.

Bach's suites were an important inspirational background for Britten, both directly and indirectly. They are regarded even today as so artistically and technically demanding that only the very finest musicians can do them justice. One of these masters was (and still is) Rostropovitch and it was not least his Bach playing which so impressed Britten. The purely musical similarities with Bach are not, however, especially striking. Nor did Britten use the strict movement patterns of the baroque period. In Bach's case each of the six suites has six movements: a prelude followed by five stylised dances. Britten chooses a new formal framework for each of his suites.

Britten's **Suite No.1**, like Bach's, has six movements, but each pair of movements is preceded by a meditative song, a *canto* which contains the germinal cell of much of the motivic material he uses later. One can thus perceive the structure as having six movements — but equally well as having nine, or as being made up of three larger blocks, each with a *canto* introduction. In the very final movement the *canto* recurs several times, injected into the remaining music.

**Suite No.2**, written in the late summer of 1967, is more simply constructed. The number of movements is five and, in the manner of traditional suites, they are more independent from each other than in *Suite No.1*. The first movement has the marking *Declamato* and seems superficially to be very free, almost searching. This does not, however, prevent the germinal cells for the following movements from being found here. Next comes a fugue (there is one in each of the suites). Like Bach, Britten employs double- and triple-stopping techniques. The different voices of the fugue contain various pauses during which the cellist plays some notes in another voice. Thanks to the interchange between pauses and sounded notes he can thus jump between the voices so that the listener receives the apparent impression of a polyphonic happening. Attention can also be drawn to the fourth movement which bears an unusual tempo indication, *Andante lento* — two different tempi. The explanation is that the music consists of two, sometimes simultaneous courses of events: the expressive *arco* melody has the slower *lento* speed whilst the more active *pizzicato* is played *andante*. The suite concludes with a chaconne, a series of variations over a constantly repeated bass motif which appears both the right way round and upside down. The chaconne was one of Henry Purcell's favourite forms and behind this music one can sense Britten's lifelong interest in the work of his great predecessor.

In the **Suite No.3** from spring 1971 Britten combines his influences especially clearly in a highly distinctive synthesis: Bach, Shostakovich, Rostropovitch (and in some measure Tchaikovsky). In the fourth movement we encounter the only lightly camouflaged figure of Bach. Right at the beginning of the first movement we find Shostakovich's well-known musical signature DSCH. Overall this Russian

composer was one of Britten's most important influences. Since the 1930s he had been fascinated by his music, and this became all the more real when he heard Rostropovitch play Shostakovich's sonata and concertos. One can perceive a clear emotional correspondence between the later works of the two composers. They are often highly charged, sometimes melancholy and introverted, sometimes defiantly rebellious. It is uncertain precisely how much they influenced each other's output, but both composed in the clear awareness of the transience of life and the proximity of death.

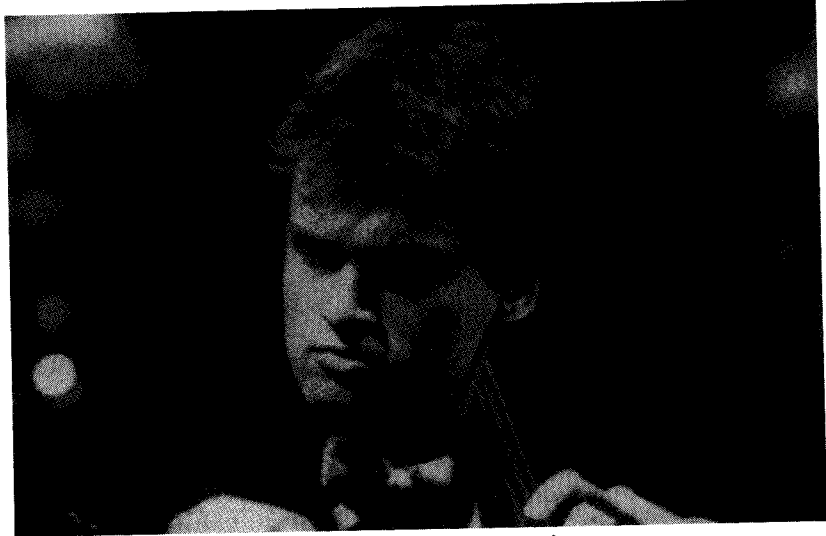
Rostropovitch's influences are no less important. In fact one can see all five of Britten's cello works as musical portraits of typical features of the great cellist, both of his manner of playing and of his personal qualities. Britten also made such portraits of other musical friends. We may regard the fact that most of the movements in the cello suites have special titles alongside the usual indications as a clue to these portraits — these titles are descriptions of the movements' character, such as *Lamento*, *Serenata*, *Marcia*, *Barcarolla* and so on.

The nine movements in the **Suite No.3** constitute a rich testing ground of various means of expression and different ways to exploit the instrument. The work might appear loosely constructed with its many contrasting sections, many of them extremely short. But, like in the first two suites, much is based upon a little basic motivic material. This, however, is not presented at the outset, but rather in the last movement. It proves to consist of fragments from three Russian folksongs which Britten met through Tchaikovsky's arrangements as songs with piano accompaniment, and also of the traditional hymn for the deceased, *Kontakion*. Fragments of all of these are used as building blocks in the earlier movements, sometimes recognisable but usually completely woven into the texture. They constitute a fine form of reverence for Shostakovich and Rostropovitch.

For the listener with access to the sheet music it is exciting to try to follow Britten's capacity to vary his material. But the intention is not that the normal listener should dedicate himself to such detective work but rather that he should accept the music through the strong emotional involvement which it conveys.

Britten's cello suites are not merely a valuable addition to the modern repertoire for the instrument. Above all they are emotionally saturated and engaging pieces of music, composed with an almost inexhaustible capacity for variation. In this respect he goes significantly further than Reger, Hindemith and Kodály. In fact he can only be compared with Bach. But it is at the same time a measure of Britten's independence that he only rarely lets us perceive the spirit of the baroque master in the background:

*Sven Kruckenberg*



**TORLEIF THEDÉEN**



Nur wenige Komponisten haben es gewagt, für ein einsames Cello ohne Unterstützung beispielsweise eines Cembalos, Klaviers, Ensembles oder Orchesters zu komponieren. Diese Gattung wurde von J.S. Bach geschaffen, der mit seinen sechs Solosuiten die Cellomusik der letzten 250 Jahre begründete. Es ist nicht bekannt, aus welchem Anlaß oder für wen Bach diese komponierte, man weiß nur, daß er sie während seiner Zeit am Köthener Hof zwischen 1717 und 1723 schrieb. Man sollte meinen, daß dieses epochemachende Werk andere Komponisten zur baldigen Nachahmung bewog. Doch als diese in einem größeren Kreis bekannt wurden, hatte man andere Ideale, darüberhinaus war vielleicht der Respekt vor Bach allzu groß als daß man gewagt hätte, mit ihm zu konkurrieren.

Die Gattung wurde nicht vor Beginn dieses Jahrhunderts wiederaufgenommen und hier waren es einige Komponisten, die in ihrem Schaffen zumeist vom Barock beeinflusst waren. Bahnbrechend war Reger mit seinen 3 Solosuiten aus dem Jahre 1915. Paul Hindemith folgte 1923 mit einer Solosonate, die teilweise ebenso wie Regers Suiten weiterhin im Musikunterricht verwendet wird. In diesem Zusammenhang muß wohl ein anderes wichtiges Werk genannt werden, nämlich Zoltán Kodály's Solosonate aus dem Jahre 1915. Diese ahmt weder Bach nach, noch ist sie neobarock. Kodály's Sonate ist eine großartige Komposition und gehört zum Repertoire der meisten Cellisten. Daher bestimmt sie das Bild der Solomusik für dieses Instrument in unserem Jahrhundert.

Nach dieser kurzen Blütezeit zu Beginn des Jahrhunderts schien diese Gattung wieder in Vergessenheit gefallen zu sein, bis sie Anfang der sechziger Jahre von **Benjamin Britten** aktualisiert wurde. Der äußere Anlaß dazu war seine Begegnung mit dem russischen Cellisten Mstislaw Rostropowitsch. Zum erstenmal trafen sie sich im September 1960 in London, wo sie von ihrem gemeinsamen Freund Dmitrij Schostakowitsch zusammengeführt wurden. Britten wurde stark von dem gleichzeitig intensiven und beherrschten Spiel dieses Cellisten und seiner lebendigen Persönlichkeit beeindruckt. Das künstlerische Resultat waren nicht weniger als fünf Werke in den nächsten zehn Jahren.

Schon im Herbst 1960 war Britten mit der Arbeit an einer Sonate für Cello und Klavier beschäftigt, die im Januar des folgenden Jahres vollendet wurde. Sie besteht aus fünf einfachen Charakterbildern und kann trotz der Bezeichnung Sonate auch genauso gut als eine Art Suite aufgefaßt werden. Im übrigen erinnert das Werk an die Suite für Violine und Klavier, die er schon in der Mitte der 30-er Jahre schrieb.

Einige Jahre später vollendete Britten eines seiner orchestralen Hauptwerke, die große *Symphonie für Cello und Orchester*. Dies ist eine sowohl formal als auch inhaltlich großzügige Komposition. Sie erfordert gewiß einen virtuosen Cellisten, doch ist die Solostimme nicht selbstverständlich Hauptperson wie in vielen Virtuosenkonzerten, sondern gleichberechtigt im Orchester integriert — daher die ungewöhnliche Bezeichnung Symphonie.

Im Herbst 1964 beschäftigte er sich wieder mit dem Instrument und schuf die erste seiner drei Solosuiten. Britten verwendete immer wieder die Suitenform, besonders gegen Ende seines Lebens. Er vermittelt die Vorstellung weitgespannter Rahmen, eine Suite kann von einer ziemlich losen Kombination kleinerer Stücke bis zu einer streng zusammenhängenden, fast symphonischen Einheit alles enthalten. Außer den Cellosuiten und den frühen Violinsuiten komponierte er während seiner letzten zehn Jahre eine Solosuite für Harfe und eine Orchestersuite über englische Volkslieder. Darüberhinaus gibt es Suitenelemente in vielen anderen Kompositionen, sowohl in seiner Kammermusik als auch in Liederzyklen und Variationswerken. Daß er die Suite so häufig als Ausdrucksform wählte, beruhte sicherlich zum einen auf seiner engagierten Beschäftigung mit Barockmusik verschiedener Arten und zum anderen darauf, daß sie ihm größere Freiheit als die mehr durchorganisierte Sonatenform bot — auch wenn viele andere Komponisten gezeigt haben, daß auch die letztere außerordentlich flexibel ist.

Bachs Suiten waren direkt und indirekt eine wichtige Inspirationsquelle für Britten. Diese werden ja heute künstlerisch und spieltechnisch als so anspruchsvoll angesehen, daß nur die größten Musiker ihnen gerecht zu werden vermögen.

Einer von diesen Meistern war (und ist) Rostropowitsch, und es war nicht zuletzt sein Bachspiel, welches einen derartigen Eindruck auf Britten machte. Die rein musikalischen Ähnlichkeiten mit Bach sind jedoch nicht besonders auffällig. Auch hat Britten nicht die stark festgelegten Satzmuster des Barock übernommen. Bei Bach bestehen alle sechs Suiten aus sechs Sätzen: einem Präludium gefolgt von fünf stilisierten Tänzen. Britten wählte für jede Suite einen ganz neuen formalen Rahmen.

Die *Suite Nr.1* hat tatsächlich sechs Sätze wie bei Bach, doch geht jedem Satzpaar ein nachdenkliches Lied voraus, ein *Canto*, der die Urzellen für vieles von dem motivischen Material enthält, das er später verwendet. Von der Struktur her kann man sowohl von einem sechssätzigen als auch von einem neunsätzigen Werk sprechen, oder vielleicht am ehesten von drei größeren Blöcken jeweils mit einer Cantoeinleitung.

Die *Suite Nr.2*, die im Spätsommer 1967 hinzukam, ist einfacher aufgebaut. Sie enthält fünf Sätze, die nach alter Suitenmanier voneinander unabhängiger sind als in Nr.1. Der erste Satz ist mit *Declamato* überschrieben und wirkt oberflächlich gesehen sehr frei, fast suchend. Doch findet man hier schon die Urzellen für die folgenden Sätze. Danach folgt eine Fuge (eine solche kommt in jede Suite vor). Obwohl doch das Cello im Grunde ein einstimmiges Instrument ist, bringt Britten (genauso wie Bach) eine Zwei- und Dreistimmigkeit zustande. Die verschiedenen Stimmen haben unterschiedliche Pausen, während denen der Cellist einige Töne in einer anderen Stimme spielt. Infolge der Wechsel zwischen Pausen und liegenden Tönen kann er also zwischen den Stimmen springen, so daß der Zuhörer den scheinbaren Eindruck eines polyphonen Geschehens bekommt. Erwähnt sei hier auch der vierte Satz, der mit einer ungewöhnlichen Vortragsbezeichnung überschrieben ist: *andante lento*, was zwei verschiedene Tempi bedeutet. Die Erklärung ist, daß die Musik aus zwei, teilweise gleichzeitigen Verläufen besteht: die expressive, mit dem Bogen gespielte Melodie hat das langsame *lento* Tempo, während die bewegteren *Pizzicati andante* gespielt werden. Die Suite schließt mit einer Chaconne, einer Reihe von Variationen über einem ständig sich

wiederholenden Grundmotiv, welches auch in der Umkehrung vorkommt. Die Chaconne war eine von Henry Purcells Lieblingsformen, und man ahnt hinter dieser Musik Brittens lebenslange Beschäftigung mit dem Werk seines großen Vorgängers.

In der *Suite Nr.3* aus dem Frühjahr 1971 bringt Britten besonders deutlich die Einflüsse von Bach, Schostakowitsch, Rostropowitsch und in gewisser Weise auch von Tschaikowsky zu einer eigenständigen Synthese. Im vierten Satz tritt uns Bach in nur leicht veränderter Gestalt gegenüber. Schon zu Beginn des ersten finden wir Schostakowitschs bekannte Namenschiffre DSCH. Überhaupt waren die russischen Komponisten einige der wichtigsten Vorbilder für Britten. Schon in den dreißiger Jahren war er von ihrer Musik fasziniert, vor allem, als er Rostropowitsch Schostakowitschs Sonate und Konzerte spielen hörte. Man kann deutlich eine gefühlsmäßige Verwandtschaft zwischen den späten Werken der beiden Komponisten feststellen. Sie sind oft stark gefühlsbeladen, manchmal wehmütig introvertiert, manchmal trotzig aufgewühlt. Es ist ungewiß, wie sehr sie sich mit ihrem Schaffen tatsächlich gegenseitig beeinflusst haben, aber beide komponierten in dem starken Bewußtsein der Vergänglichkeit des Lebens und der Nähe des Todes.

Die Einflüsse von Rostropowitsch sind nicht weniger wichtig. Man kann tatsächlich alle fünf Cellowerke als musikalische Porträts typischer Züge des großen Cellisten betrachten. Das gilt sowohl für seine Art zu spielen als auch für seine menschlichen Seiten. Solche Porträts zeichnete Britten auch von verschiedenen anderen Musikerfreunden. Die meisten Sätze der Cellosuiten haben besondere Überschriften neben den gewöhnlichen Vortragsbezeichnungen, Charakterangaben wie *Lamento*, *Serenate*, *Marcia*, *Barcarolla* u.s.w., die man als einen Hinweis auf das Porträtieren auffassen kann. Die neun Sätze der dritten Suite geben ein reiches Bild sich ändernder Ausdrucksweisen und verschiedener Arten, die Möglichkeiten des Instruments auszunutzen. Das Werk scheint mit seinen vielen kontrastierenden, teilweise recht kurzen Abschnitten sehr frei gestaltet zu sein. Doch wie in den beiden vorangehenden Suiten ist das Meiste auf

einem kleinen motivischen Grundmaterial aufgebaut. In diesem Fall wird das aber nicht am Anfang sondern erst im letzten Satz ersichtlich.

Dieser besteht aus kleinen Bruckstücken aus drei russischen Volksliedern, die Britten durch Tschaikowskys Arrangements für Gesang und Klavier, kennenlernte, sowie der traditionellen Hymne für die Verstorbenen, *Kontakion*. Fragmente aus allen diesen Stücken werden als Bausteine in den vorangehenden Sätzen verwendet, manchmal wiedererkennbar, aber meistens ganz und gar eingewebt. So ergibt sich eine feine Referenz für Schostakowitsch und Rostropowitsch.

Für den, der Zugang zu den Noten hat, ist es spannend, Brittens Fähigkeit zur Verarbeitung seines Materials zu verfolgen. Doch soll sich der gewöhnliche Hörer die Musik keineswegs durch Detektivarbeit aneignen, sondern sie durch das starke gefühlsmäßige Engagement, das sie vermittelt, in sich aufnehmen. Brittens Cellosuiten sind nicht nur ein wertvoller Beitrag zu dem zeitgenössischen Repertoire für das Instrument. Sie sind vor allem ausdrucksvolle und engagierte Musik, komponiert mit einer unerschöpflichen Fähigkeit zur Variation. In dieser Beziehung geht er deutlich weiter als Reger, Hindemith und Kodály. Er kann eigentlich nur mit Bach verglichen werden. Doch ist es gleichzeitig ein Maß für Brittens Selbständigkeit, daß er uns nur ausnahmsweise den Geist des Barockmeisters dahinter ahnen läßt.

*Sven Kruckenberg*

Peu de compositeurs ont osé relever le défi d'écrire pour un violoncelle seul, sans l'appui d'un clavecin, piano, ensemble ou orchestre. J.S. Bach fut le premier à s'aventurer dans ce genre; beaucoup de la musique pour violoncelle des 250 dernières années repose sur ses suites pour violoncelle seul. Nous ignorons pourquoi et pour qui Bach les écrivit, seulement que ce fut pendant son terme comme maître de chapelle à la cour de Cöthen de 1717 à 23. On pourrait croire que ces œuvres sensationnelles auraient rapidement poussé d'autres compositeurs à suivre l'exemple donné. Or, lorsqu'elles furent finalement assez connues, on avait alors d'autres idéaux; de plus, on respectait peut-être beaucoup trop Bach pour oser entrer en compétition avec lui.

Le genre ne fut repris qu'au début du 20<sup>e</sup> siècle par certains des compositeurs les plus influencés par le baroque. Max Reger ouvrit la voie en 1915 avec ses trois suites pour violoncelle seul; il fut suivi par Paul Hindemith qui composa une sonate solo en 1923 que, comme les suites de Reger, la plupart des violoncellistes apprennent au cours de leurs études musicales. Une œuvre importante dans ce contexte est la sonate solo de Zoltán Kodály datant de 1915. Elle n'est pas du tout apparentée à Bach ni d'ailleurs au nouveau baroque. La sonate de Kodály est une imposante composition figurant au répertoire de la plupart des violoncellistes; c'est pourquoi elle en est venue à figurer au premier plan de la musique solo de notre siècle pour l'instrument.

Après cette courte période d'épanouissement au début du siècle, le genre semble être retombé dans l'oubli jusqu'à ce qu'il soit réactualisé par **Benjamin Britten** au début des années 1960. La rencontre du compositeur et du violoncelliste russe Mstislav Rostropovitch est à l'origine de cette tournure des choses. Les deux ont fait connaissance à Londres en septembre 1960 grâce à leur ami commun, Dmitri Chostakovitch. Britten fut très influencé par le jeu à la fois intensif et maîtrisé du violoncelliste et par sa personnalité débordante de vie. Le résultat artistique devait être cinq œuvres pour violoncelle dans les dix années à venir.

Déjà à l'automne de 1960, Britten était au travail sur une sonate pour violoncelle et piano qu'il acheva en janvier de l'année suivante. La sonate comprend cinq

portraits exclusifs et, en dépit de son nom, elle pourrait tout aussi bien être considérée comme une sorte de suite. L'œuvre rappelle d'ailleurs la suite pour violon et piano que Britten écrivit au milieu des années 30.

Quelques années plus tard, Britten termina une des ses œuvres orchestrales majeures, la grande *Symphonie pour violoncelle et orchestre*. C'est une composition monumentale quant au format et au contenu. Elle exige évidemment un violoncelliste virtuose mais la partie solo n'est pas un personnage évident comme dans plusieurs concertos virtuoses; elle est plutôt intégrée dans l'orchestre aux mêmes conditions que celui-ci, de là l'appellation inhabituelle de symphonie.

Britten se rapprocha encore de l'instrument en automne 1964 lorsqu'il composa la première de ses trois suites solos. La forme de suite revient régulièrement chez Britten, surtout vers la fin de sa vie. Il donne au terme des cadres larges; une suite peut être formée de bien des choses, d'une combinaison assez libre de morceaux mineurs jusqu'à une unité sévèrement tenue, presque symphonique. En plus des suites pour violoncelle et de la hâtive suite pour violon, Britten composa, au cours de ses dix meilleures années, une suite solo pour harpe et une suite orchestrale sur des mélodies folkloriques anglaises. De plus, des éléments de la suite se trouvent dans beaucoup d'autres compositions, dans des œuvres de pure musique de chambre comme dans des cycles de chansons et des œuvres à variations. La suite est une forme d'expression qu'il employa fréquemment, sûrement parce qu'il était très engagé dans la musique baroque de genres différents et que la suite lui offrait une plus grande liberté en comparaison de la forme sonate plus organisée — même si plusieurs autres compositeurs ont montré que même cette dernière est particulièrement flexible.

Les suites de Bach furent une importante source d'inspiration à la fois directe et indirecte pour Britten. Elles sont considérées encore aujourd'hui être musicalement et techniquement si exigeantes que seuls les meilleurs musiciens sont en mesure de leur faire justice. Un de ces maîtres a été (et est) Rostropovitch et c'est surtout son Bach qui impressionna tant Britten. Les ressemblances purement musicales avec Bach ne sont pourtant pas très évidentes. Britten n'emploie pas non

plus des formes étroitement associées au baroque. Chez Bach, les six suites renferment toutes six mouvements: un prélude suivi de cinq danses stylisées. Pour chacune de ses suites, Britten choisit des cadres formels tout à fait différents.

La *suite no 1* compte en fait six mouvements, tout comme chez Bach, mais chaque paire de mouvements est précédée d'un chant contemplatif, un *Canto* qui contient la cellule primitive de beaucoup de quoi dans le matériel motivique utilisé ensuite. On peut ainsi considérer la structure comme en six mouvements, mais tout aussi bien en neuf ou peut-être au mieux comme bâtie en trois blocs majeurs, chacun précédé d'un *canto*. Dans le tout dernier mouvement, le *canto* revient plusieurs fois intercalé dans le reste de la musique.

La *suite no 2*, écrite à la fin de l'été 1967, est d'une construction plus simple. Elle compte cinq mouvements qui, suivant le modèle de la suite traditionnelle, sont plus indépendants les uns des autres que dans la première suite. Le premier mouvement est intitulé *Declamato* et semble à prime abord très libre, presque cherchant. Cela n'empêche pas de trouver ici les cellules originelles des mouvements suivants. Suit une fugue (il s'en trouve une dans chacune des suites). Quoique le violoncelle soit au fond un instrument à une voix, Britten (comme Bach) en tire deux et même trois. Les différentes voix de la fugue contiennent des silences pendant lesquels le violoncelliste joue quelques notes d'une autre voix. Grâce à l'alternance des silences et des notes jouées, il peut ainsi sauter d'une voix à l'autre de façon à donner à l'auditeur l'impression d'un événement polyphonique. On peut encore nommer le quatrième mouvement qui fut doté d'une appellation inhabituelle: *andante lento*, soit deux tempi différents. L'explication est que la musique consiste en deux cours partiellement simultanés: l'expressive mélodie *arco* a le lent *tempo lento* alors que les notes *pizzicato* plus animées sont jouées *andante*. La suite se termine par une chaconne, une série de variations sur un motif de basse continuellement répété, énoncé à l'endroit et renversé. La chaconne était une des formes préférées d'Henry Purcell et cette musique laisse entrevoir l'intérêt que Britten porta tout au long de sa vie à l'œuvre de son grand prédécesseur.



Dans la *suite no 3* du printemps 71, Britten associe avec une clarté particulière ses influences en une synthèse distinctive: Bach, Chostakovitch, Rostropovitch (et dans une certaine mesure, Tchaïkovsky). Dans le quatrième mouvement, Bach se présente à nous sous une forme à peine légèrement camouflée. Nous trouvons le monogramme bien connu de Chostakovitch, DSCH, déjà au début du premier mouvement. Somme toute, le compositeur russe était un des modèles les plus importants de Britten qui avait été fasciné par la musique de ce dernier depuis les années 30; cette admiration devint encore plus actuelle lorsque Britten entendit Rostropovitch jouer la sonate et les concertos de Chostakovitch. On peut remarquer une nette parenté affective entre les œuvres tardives des compositeurs. Elles sont souvent émotionnelles, parfois mélancoliquement introverties, parfois réticement séductives. L'influence réelle qu'elles ont exercée l'une sur l'autre est incertaine mais les deux compositeurs ont écrit en toute conscience du caractère éphémère de la vie, de la proximité de la mort.

Rostropovitch a exercé des influences tout aussi importantes. On peut en fait considérer les cinq œuvres pour violoncelle comme des portraits musicaux de traits caractéristiques du grand violoncelliste, quant à sa façon de jouer et à ses côtés humains. Britten traça des portraits semblables de plusieurs autres de ses amis musiciens. La plupart des mouvements dans les suites pour violoncelle ont des sous-titres de caractère tels Lamento, Serenata, Marcia, Barcarolla, etc. qui complètent les titres habituels; ceci peut être vu comme un maillon dans la chaîne des portraits de Britten.

Les neuf mouvements de la troisième suite présentent une riche collection d'échantillons de moyens d'expression et de façons diverses d'utiliser l'instrument. L'œuvre peut sembler librement construite avec ses nombreuses sections contrastantes, dont certaines sont très courtes. Mais ici comme dans les deux premières suites, la majeure partie de l'œuvre repose sur un matériel motivique fondamentalement restreint. On ne le trouve pas présenté ici au début mais bien dans le dernier mouvement. Il consiste en petits fragments de trois chansons folkloriques russes que Britten découvrit grâce à l'arrangement de Tchaïkovsky

pour chant et piano, et en l'hymne funèbre traditionnel *Kontakion*. Des fragments de ces morceaux sont utilisés comme moellons dans les mouvements précédents; ils sont parfois reconnaissables mais la plupart des fois fondus dans le tissu musical. Ils font une gentille révérence à Chostakovitch et à Rostropovitch.

Pour quiconque a accès aux partitions, il est fascinant d'essayer de suivre le talent de Britten lorsqu'il s'agit de transformer son matériel. Il n'est évidemment pas question que l'auditeur courant soit poussé à ce travail de détective mais plutôt qu'il se laisse pénétrer par la musique grâce aux forts sentiments qu'elle véhicule. Les suites pour violoncelle ne sont pas seulement un apport précieux au répertoire contemporain pour l'instrument. Elles sont surtout de la musique expressive et engageante, composée avec des possibilités presque infinies de variations. Sous ce rapport, Britten va beaucoup plus loin que Reger, Hindemith et Kodály. Il ne peut être comparé qu'à Bach. Mais une dimension de l'indépendance de Britten est aussi qu'il ne nous laisse qu'exceptionnellement soupçonner l'esprit du maître baroque animer sa musique.

*Sven Kruckenberg*

**Torleif Thedéen** was born in 1962. He started to play the cello at the age of 9, and began his studies with Frans Helmerson at the age of 15. His solo début, when he was 19, was a performance of Dvořák's *Cello Concerto* with the Swedish Radio Symphony Orchestra. Following several years of further studies with (for example) William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff, Paul Tortelier and Elenore Schönfeld and work as principal cellist in several Swedish symphony orchestras, he made his international breakthrough in 1985 by winning three major prizes — the Hammer-Rostropovitch prize in Los Angeles, the Pablo Casals Competition in Budapest and the EBU's International Tribune for Young Performers in Bratislava. Since then he has been much in demand throughout Scandinavia and Europe and has worked with conductors such as Paavo Berglund, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen and Franz Welser-Möst. He undertook a successful large-scale European tour with the Stockholm Philharmonic Orchestra in 1987 and in January 1989 he was presented at the international MIDEM music congress in Cannes. He is a member of the Stockholm Arts Trio, with which he has toured the U.S.A. on several occasions. He appears on 3 other BIS CDs.

**Torleif Thedéen** wurde 1962 geboren. Mit 9 Jahren begann er Cello zu spielen und studierte ab seinem 15. Lebensjahr bei Frans Helmerson. Sein Solodebut hatte er als Neunzehnjähriger in einer Aufführung von Dvořáks *Cellokonzert* mit dem Schwedischen Radiosymphoniorchester. Nach einigen Jahren mit weiteren Studien (bei z.B. William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff, Paul Tortelier und Elenore Schönfeld) und der Arbeit als Solocellist in verschiedenen schwedischen Symphonieorchestern gelang ihm 1985 der internationale Durchbruch mit drei großen Preisen: dem Hammer-Rostropowitsch Preis in Los Angeles, dem Pablo Casals Wettbewerb in Budapest und dem Internationalen Forum für junge Interpreten der EBU in Bratislava. Seitdem ist er in ganz Skandinavien und Europa sehr gefragt und hat mit Dirigenten wie Paavo Berglund, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen und Franz Welser-Möst zusammengearbeitet. 1987 unternahm er mit den Stockholmer Philharmonikern eine

erfolgreiche, ausgedehnte Europatournee und im Januar 1989 wurde er auf der MIDEM in Cannes vorgestellt. Er ist Mitglied des Stockholm Arts Trio, mit dem er verschiedene Male Konzertreisen durch die USA unternahm. Er erscheint auf zwei weiteren BIS-CDs.

**Torleif Thedéen** est né en 1962. Il commença à jouer du violoncelle à l'âge de neuf ans et devint l'élève de Frans Helmerson à quinze. Il fit ses débuts lorsqu'il avait 19 ans dans une exécution du *Concerto pour violoncelle* de Dvořák avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise. Il poursuivit ses études pendant plusieurs années sous la tutelle entre autres de William Pleeth, Jacqueline du Pré, Heinrich Schiff, Paul Tortelier et Elenore Schönfeld; il fut premier violoncelle dans plusieurs orchestres symphoniques suédois. Sa percée internationale eut lieu en 1985 lorsqu'il gagna trois prix majeurs: le prix Hammer-Rostropovitch à Los Angeles, la Compétition Pablo Casals à Budapest et le Tribut International de Diffusion Européenne pour jeunes interprètes à Bratislava. Il est depuis très en demande en Scandinavie et en Europe et il a joué sous la baguette de Paavo Berglund, Neeme Järvi, Esa-Pekka Salonen et Franz Welser-Möst entre autres. Il entreprit une tournée européenne couronnée de succès en 1987 avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm et, en janvier 1989, il fut présenté au congrès musical international MIDEM à Cannes. Il est un membre du Trio des Arts de Stockholm avec lequel il a fait plusieurs tournées aux Etats-Unis. Il a enregistré sur deux autres disques compacts BIS.