



SCHUBERT | TCHAIKOVSKY | BRUCH

MAXIM RYSANOV viola

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA
MUHAI TANG



SUPER AUDIO CD

SCHUBERT, FRANZ (1797–1828)

‘ARPEGGIONE’ SONATA IN A MINOR, D821 (1824) 23'50

arranged for viola and string orchestra by Dobrinka Tabakova (Valonius Press, London)

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 11'30 |
| 2 | II. <i>Adagio</i> | 4'15 |
| 3 | III. <i>Allegretto</i> | 7'59 |

TCHAIKOVSKY, PYOTR ILYICH (1840–93)

VARIATIONS ON A ROCOCO THEME, Op. 33 (1876–77) 18'29

for cello and orchestra · solo part adapted for viola by Maxim Rysanov

- | | | |
|----|--|------|
| 4 | <i>Moderato quasi Andante</i> | 0'51 |
| 5 | Tema: <i>Moderato semplice</i> | 1'35 |
| 6 | Variazione I: <i>Tempo del Tema</i> | 0'49 |
| 7 | Variazione II: <i>Tempo del Tema</i> | 1'12 |
| 8 | Variazione III: <i>Andante sostenuto</i> | 3'43 |
| 9 | Variazione IV: <i>Andante grazioso</i> | 1'56 |
| 10 | Variazione V: <i>Allegro moderato</i> | 3'36 |
| 11 | Variazione VI: <i>Andante</i> | 2'42 |
| 12 | Variazione VII: <i>Allegro vivo</i> | 2'03 |

BRUCH, MAX (1838–1920)

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | ROMANCE IN F MAJOR, Op. 85 (1911), for viola and orchestra | 8'51 |
|----|--|------|

Andante con moto

TT: 52'18

MAXIM RYSANOV *viola*

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO · MUHAI TANG *conductor*

‘With regard to the inner essence of the notes, the viola really has many advantages over the violin, in view of which it is very striking that, in comparison therewith, the viola is not accorded proportional attention. The epitome of tenderness and placidity, it modestly moves into the background among all the other bowed and stringed instruments, and it never abandons itself to unbridled passion. Admittedly the nasal quality in the tone of its languorous song lends its character and expression a certain ambivalence and mischievousness, but it is not the same ambivalence that a cello exhibits: not a relaxed, lascivious spirit but rather a shy, cautious smile, rejoicing in its virginal innocence. In addition, melancholy, sadness and the deep gloom of the dreamer find their most loyal champion in the viola; it is the quiet song of longing and of pain, of tenderness and of lamentation – and also the language of reason and of determination.’

With keen sensitivity and boundless poetry, this article about the viola, from Gustav Schilling’s *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1835–41), argued a strong case for the rehabilitation of an instrument threatened with neglect. The many facets of the instrument, to which this article alludes, are also well displayed on this recording: from idiomatic original compositions to arrangements that expand the viola’s usage in varying degrees beyond the boundaries of its core repertoire.

Crossing boundaries is, of course, all the more legitimate when replacing a comparable instrument that has fallen out of fashion – which is exactly what has happened in the case of the first work on this disc. In 1823 the Viennese violin and guitar maker Johann Georg Stauffer devised an instrument that he called ‘Bogen-Guitarre’ (bowed guitar) or ‘guitarre d’amour’. The instrument in question was a symbiosis of cello and guitar, with the same metal frets, number of strings and tuning (E, A, D, g, b, e¹) as the guitar and the same playing position

(between the knees) and method (with a bow) as the cello. Although the instrument was initially praised ‘by all the experts as a valuable artistic advance’ (*Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*, 1823), it was forgotten within a decade, and only a few examples have survived. No surprise, people later pointed out, as it was nothing more than ‘a modified version of a sound-making implement that had long ago been thrown onto the scrapheap’: the ‘viola bastarda’, an offspring of the gamba family. It is true that the arpeggione took a soon-to-be abandoned byway of musical history, a route on which variants of the gamba and the marginally more successful baryton might be encountered. Unlike the baryton, though, this instrument lacked the advocacy of a Haydn (or rather his employer, Prince Nikolaus Esterházy), who could have provided it with a significant niche in the repertoire.

If the ‘bowed guitar’ player Vincenz Schuster had not inspired **Franz Schubert** to compose his *Sonata in A minor for arpeggione and piano*, D 821, in 1824 (it is only here that we find the term ‘arpeggione’), the instrument might well have disappeared without a sound. As things turned out, however, it can lay claim to a work that is at one and the same time a pioneering achievement, a climax and a swansong. The opening *Allegro moderato* is an elaborate sonata-form movement built from a melancholy main theme and the lively dialogue of the C major second group. The brief middle movement (*Adagio*, E major) is entirely dominated by an expressive, wide-ranging cantilena which, after making some harmonic excursions, leads without a break into the rondo finale (*Allegretto*, A major). The main theme of this movement, which is virtuosically highlighted by the ritornellos, turns out to be a cheerful relative of the first movement’s main theme.

First performed by Schuster at a private function in 1824, Schubert’s *Arpeggione Sonata* has fortunately outlived the arpeggione itself: its part has been

taken up by more marketable instruments such as the violin, viola, cello and guitar. The piano part, too, has been the subject of various arrangements, and Maxim Rysanov commissioned a version for viola and string orchestra from the composer Dobrinka Tabakova – born in Bulgaria in 1980, but resident in Britain. Tabakova explains: ‘As a student, I spent some time studying Schubert’s *Lieder*, so it seemed perfect timing when Max Rysanov approached me to make an arrangement of the *Arpeggione Sonata*. The experience and knowledge from the *Lieder* were useful when weaving out Schubert’s perfectly constructed lines and melodies and transferring them to the orchestra. It almost felt like musical cross-words as each line found its own voice in the strings. Colour-wise, my pre-occupation was to retain the lightness and delicacy of the accompaniment and remain as true to the original score as possible.’

‘The “good old” time is past, it sang itself out in Mozart – how happy are we that his rococo still speaks to us, that his “good company”, his tender enthusiasm, his childish delight in the Chinese and its flourishes, his courtesy of heart, his longing for the elegant, the amorous, the tripping, the tearful, and his belief in the South, can still appeal to something left in us! Ah, some time or other it will be over with it!’ Similar thoughts to those of Friedrich Nietzsche (*Beyond Good and Evil*, 1886), may have passed through **Pyotr Ilyich Tchaikovsky**’s mind in 1876–77 when he composed his *Variations on a Rococo Theme* in A major for cello and orchestra, Op. 33 – a fond tribute to a bygone era and (for Tchaikovsky) its most important musical figure: Wolfgang Amadeus Mozart. The theme itself – Tchaikovsky’s own invention, and constructed in a strictly foursquare manner – seems to evoke *galantries*, *lorgnettes* and wigs – a realm of carefully distributed charms, set to music with a touch of irony but also with a degree of wistfulness, inspired by the composer’s increas-

ing mistrust of the contemporary musical scene. Thus his masterful experimentation in a fictitious ‘olden style’ was to some extent also a reassuring backward glance, as well as a dialogue with Mozart, though without trying to compete with what Tchaikovsky himself described as the ‘unattainable beauty of his [Mozart’s] immortal works’. And in the process he created a highly virtuosic display piece for cellists, starting with its dedicatee Wilhelm Fitzenhagen (who not only advised Tchaikovsky but also made his own contribution to the traditional version recorded here). The work soon came to occupy an unassailable place in the repertoire.

But should it be left as such? Certainly not. Especially not when there is a specific biographical impulse for a transfer within the string family. Maxim Rysanov explains: ‘Tchaikovsky was the reason why I fell in love with music. When I was small my mother had a collection of LPs and a lot of them were of Tchaikovsky’s music. I grew up with it and always liked this particular work, which I think also works very well on the viola. Despite the lightness in style, and the transparency of the score – owing to Tchaikovsky’s wish to connect with the Rococo style – there is still a lot of depth and drama in the music. This is a transcription rather than an arrangement, because I have adapted only the solo part, leaving the orchestral score untouched. It was not much of a task because the cello and the viola are stringed in the same way (C-G-D-A), and all I needed to do was to decide which passages to leave in the original register and which to put an octave higher. I have dedicated the result to my mother.’

In this work Tchaikovsky pursued a two-pronged variation strategy: the actual solo variations of the main theme are, as in a rondo, linked by orchestral ritornellos which in their turn are subjected to substantial modifications. In terms of stylistic conception, too, two worlds collide: on the one hand the solo instrument employs more or less authentic figuration techniques, whilst on the

other hand there are also some aspects of the writing that display a strongly Romantic interpretation – for instance the *cantabile* third variation in the medi-ant key of C major, or the elegiac D minor sonorities of the sixth variation.

When Tchaikovsky travelled to Cambridge in 1893 to receive an honorary doctorate, he met **Max Bruch**, two years his senior, who – along with Arrigo Boito, Edvard Grieg and Camille Saint-Saëns – was receiving the same honour. A symphony by Bruch had been performed in his home town of Cologne when the composer was just fourteen years old, but since then his reputation at home and abroad had been based primarily on operas (for instance *Loreley* [1863], using a libretto by Emanuel Geibel that had been intended for Mendelssohn), large-scale oratorios (*Frithjof* [1860]; *Odysseus* [1872]; *Das Lied von der Glocke* [1878]) and his magnificent *Violin Concerto No. 1*. Even if Bruch in his orchestral music could never again emulate the success of that violin concerto, he was a highly regarded choral composer, conductor and educator, in which capacity he spent many years as a major figure on the musical scene in Berlin, after periods in Liverpool, Breslau and elsewhere. In 1911, at the age of 73, he gave up his positions and went into retirement.

In the year he retired, Bruch composed the *Romance in F major* for viola and orchestra, Op. 85, for Maurice Vieux, solo viola player of the Paris Opéra and of the Conservatoire Orchestra. Unlike the *Romance in A minor* for violin and orchestra, Op. 42 (1874), which assumed an independent existence after having been originally intended as part of an abandoned second violin concerto, the Op. 85 *Romance* was evidently planned right from the outset as a work in its own right, in the tradition of the violin romances by Beethoven and Dvořák. Although mapped out according to sonata form, it retains its essentially yearning, rhapsodical mood throughout, and reinterprets the development section as a

figurative cadenza for the soloist, atmospherically backed up by the transparent orchestral scoring.

By now, at least, the reader will happily repudiate the charge which, as early as 1752, Johann Joachim Quantz had levelled at the viola: 'In music, the viola is mostly regarded as something insignificant...'

© *Horst A. Scholz 2011*

Recognised as one of the world's finest and most charismatic viola players, **Maxim Rysanov** performs worldwide as a concerto soloist and chamber musician. Among recent, notable appearances are the BBC Proms 2010 where he was among the select featured artists, performing both with the European Union Youth Orchestra and Sir Colin Davis, and at the world-famous 'Last Night' with the BBC Symphony Orchestra and Jiří Bělohlávek. Rysanov is a past recipient of both the Classic FM Gramophone Young Artist of the Year and the BBC New Generation awards and is a prizewinner of the Geneva International Music Competition and Lionel Tertis International Viola Competition among others. Originally from the Ukraine, he studied with Maria Sitkovskaya in Moscow and with John Glickman in London, his adopted home town.

Rysanov has a strong interest in new music and has premiered works and new commissions by many composers, including Dobrinka Tabakova and Richard Dubugnon. His several recordings include Brahms's viola repertoire as well as concertos by Tavener and Kancheli, and to date no less than three of his discs have been selected as Editor's Choice in the prestigious *Gramophone* magazine. His first recording for BIS consisted of three of Bach's six suites for solo cello [BIS-SACD-1783], a disc which was recommended by *The Strad* and received a five-star review in *BBC Music Magazine*.

Maxim Rysanov also has a burgeoning career as a conductor, often directing from the viola. His instrument, a Giuseppe Guaragnini (1780) viola, is on generous loan from the Elise Mathilde Foundation.

For further information please visit maximrysanov.com

Founded in 1995, the **Swedish Chamber Orchestra, Örebro**, numbers 38 musicians. The orchestra is committed to developing the ‘surprising’ and ‘fresh’ sound ascribed to it and is constantly expanding its repertoire and opening doors to further challenges together with Thomas Dausgaard, its music director since 1997. While pursuing an active role in contemporary music, the orchestra also enjoys a long relationship with the baroque violinist and conductor Andrew Manze (artist-in-residence since 2003). The SCO has been touring internationally since 1998, including performances at prestigious venues and festivals such as the BBC Proms in London, Salzburg Festival, Schleswig-Holstein Festival, the Lincoln Center, Concertgebouw Amsterdam, the Barbican in London and the Herkulessaal in Munich. 2005 marked the orchestra’s first visit to Asia, and 2008 its third US tour. The SCO appears on a number of BIS recordings, and in ‘Opening Doors’, its own series for the label, the orchestra and Thomas Dausgaard have released a warmly received three-disc cycle of Schumann symphonies as well as performances of Schubert’s ‘Unfinished’ and ‘Great C major’ symphonies, and Bruckner’s *Symphony No. 2*.

For further information please visit www.swedishchamberorchestra.se

Muhai Tang’s international career began when Herbert von Karajan invited him to conduct the Berlin Philharmonic Orchestra in 1983. This led to repeat appearances with the Berlin Philharmonic Orchestra and invitations from many of the world’s leading orchestras such as the London Philharmonic Orchestra,

Leipzig Gewandhaus Orchestra, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, St Petersburg Philharmonic Orchestra, and the Sydney and San Francisco Symphony Orchestras.

Son of a celebrated Chinese film director, Muhai Tang has always been drawn to the musical stage, and has conducted opera on several continents. He has held the position of chief conductor of the Finnish National Opera in Helsinki. Tang became artistic director and chief conductor of the Zurich Chamber Orchestra in 2006. In the 2009–10 season he became artistic director of both the Shanghai Philharmonic Orchestra and the Zhenjiang Symphony Orchestra in China, and also took up the role of principal guest conductor of the Hamburg Symphony Orchestra.

„In Rücksicht auf die innere Natur der Töne hat die Altviola wirklich viele Vorzüge vor der Violine, die es sehr auffallen lassen, warum dem Instrumente im Vergleiche zu dieser nicht einmal eine verhältnismäßige Aufmerksamkeit geschenkt wird. Die Zartheit und Sanftmuth selbst, tritt sie bescheiden in den Hintergrund vor allen anderen Bogen- oder Streichinstrumenten, aber artet auch nie aus in wilde Leidenschaft; das Näselerde in dem Tone ihres schmelzenden Gesanges macht ihren Charakter und Ausdruck zuweilen zwar etwas zweideutig, schelmisch, aber es ist nicht die Zweideutigkeit des Violoncell's, nicht der lockere, lüsterne Sinn, sondern der jungfräulichen Unschuld frohes, aber dabei doch schüchternes und verhaltenes Auflächeln. Auch die Melancholie, Schwermuth und des Schwärmers tiefseufzender Trübsinn finden ihre treuesten Repräsentanten in der Altviola; sie ist der stille Gesang der Sehnsucht und des Schmerzes, der Zärtlichkeit und der Wehklage, auch die Sprache verständigen Sinns und des festen Willens.“

Mit hellhöriger Sensibilität und unbändiger Poesie machte sich der Artikel „Altviola“ (d.h. die Viola im heutigen Sinne) in Gustav Schillings *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1835–41) für die Rehabilitation des von Vernachlässigung bedrohten Instruments stark. Es ist nicht zuletzt der hier angedeutete Facettenreichtum, dem auch die vorliegende CD gilt – von Bearbeitungen, die das Einsatzgebiet der Viola in unterschiedlichen Graden über die Grenzen ihres Kernrepertoires hinaus ausdehnen, bis hin zur idiomatischen Originalkomposition.

Grenzüberschreitungen sind natürlich dann umso legitimer, wenn es gilt, ein aus der Mode gekommenes Originalinstrument ähnlichen Typs zu ersetzen. Womit wir beim ersten Werk dieser CD sind: 1823 entwickelte der Wiener Geigen- und Gitarrenbauer Johann Georg Stauffer ein Instrument, das den Namen „Bogen-Gitarre“ oder „Gitarre d'amour“ erhielt. Es handelte sich dabei um eine Sym-

biose aus Violoncello und Gitarre, die die Metallbünde, Saitenzahl (sechs) und Stimmung (E, A, D, g, h, e¹) der letzteren mit der Haltung (zwischen den Knien) und der Spielweise (mit dem Bogen gestrichen) des ersteren verband. Doch ob- schon das Instrument anfangs „von allen Sachverständigen als eine wünschens- werthe Kunstbereicherung“ gerühmt wurde (so die *Leipziger Allgemeine musi- kalische Zeitung* 1823), war es schon nach zehn Jahren vergessen. Kein Wunder, unkte man später, habe es sich doch lediglich um „eine Modification eines längst in die Rumpelkammer geworfenen Tonwerkzeugs“ gehandelt: der „Viola bas- tarda“, eines Ablegers der Gambenfamilie. Tatsächlich beschritt das in nur we- nigen Exemplaren überlieferte Instrument einen jener rasch überwachsenen Seitenpfade der Musikgeschichte, auf denen man Sonderformen der Gambe oder etwa auch das (leidlich erfolgreichere) Baryton hatte antreffen können. Dem Arpeggione freilich fehlte ein Haydn (bzw. dessen auf Distinktionsgewinn bedachter Dienstherr, Fürst Nikolaus Esterházy), der ihm in unermüdlicher Auf- tragsproduktion eine beträchtliche Repertoirenische erobert hätte.

Wenn der Arpeggione-Spieler Vincenz Schuster 1824 nicht **Franz Schubert** zu dessen *Sonate für Arpeggione und Klavier a-moll* D 821 angeregt hätte (nur hier übrigens findet sich die Bezeichnung „Arpeggione“), wäre das Instrument wohl überhaupt recht sang- und klanglos verschwunden; so aber kann es ein Werk für sich reklamieren, das zugleich Pioniertat, Höhepunkt und Schwanen- gesang ist. Aus einem melancholischen Hauptthema und den beschwingten Dia- logen des C-Dur-Seitenthemas entfaltet das *Allegro moderato* einen gestalten- reichen Sonatenhauptsatz; der kurze Mittelsatz (*Adagio*, E-Dur) steht ganz im Zeichen einer expressiven, weit ausgreifenden Kantilene, die nach harmoni- schen Exkursen ohne Pause in das Rondo-Finale (*Allegretto*, A-Dur) mündet. Dessen Hauptthema erweist sich als ein frohgemuter Verwandter des Kopfsatz- Hauptthemas, den die Ritornelle virtuos akzentuieren.

Von Schuster Ende 1824 in privatem Kreis uraufgeführt, hat Schuberts *Arpeggione-Sonate* das Arpeggione glücklicherweise überlebt – denn sein Part wurde marktgängigeren Instrumenten wie Violine, Viola, Violoncello oder Gitarre übertragen. Auch der Klavierpart wurde verschiedentlich bearbeitet; Maxim Rysanov hat bei der 1980 in Bulgarien geborenen und heute in Großbritannien lebenden Komponistin Dobrinka Tabakova eine Fassung für Viola und Streichorchester in Auftrag gegeben. „Als Studentin“, so Tabakova, „habe ich mich geraume Zeit mit Schuberts Liedern beschäftigt, und daher fügte es sich glücklich, dass Max Rysanov mich bat, die *Arpeggione-Sonate* zu bearbeiten. Meine Erfahrungen und Kenntnisse aus dem Umgang mit den Liedern halfen mir, Schuberts perfekt gestaltete Linien und Melodien aus dem Klavierpart herauszulösen und auf das Orchester zu übertragen. Es war beinahe eine Art musikalisches Kreuzworträtsel, denn jede Linie erhielt ihre eigene Streicherstimme. Im Hinblick auf die Klangfarben ging es mir darum, die Leichtigkeit und Delikatesse der Begleitung zu bewahren und dem Original möglichst treu zu bleiben.“

„Die ‚gute alte‘ Zeit ist dahin, in Mozart hat sie sich ausgesungen: – wie glücklich wir, dass zu uns sein Rokoko noch redet, dass seine ‚gute Gesellschaft‘, sein zärtliches Schwärmen, seine Kinderlust am Chinesischen und Geschnörkelten, seine Höflichkeit des Herzens, sein Verlangen nach Zierlichem, Verliebttem, Tanzendem, Tränenseligem, sein Glaube an den Süden noch an irgend einen Rest in uns appellieren darf! Ach, irgendwann wird es einmal damit vorbei sein!“ Ähnlich wie hier Friedrich Nietzsche (*Jenseits von Gut und Böse*, 1886), mochte auch **Peter Tschaikowsky** empfunden haben, als er 1876/77 seine *Variationen über ein Rokoko-Thema* für Violoncello und Orchester A-Dur op. 33 komponierte: eine liebevolle Hommage an eine versunkene Zeit samt ihrem für Tschaikowsky wichtigsten musikalischen Repräsentanten: Wolfgang Amadeus Mozart.

Das streng periodisch gebaute, von Tschaikowsky selber stammende Variationenthema scheint denn auch Galanterien, Lorgnetten und Perücken heraufzubeschwören – ein Reich wohlgeordneter Schönheiten, das der Komponist mit ein wenig Ironie inszenierte, das er aber angesichts einer musikalischen Gegenwart, die er zusehends missbilligte, wohl auch mit Wehmut betrachtete. So waren seine meisterlichen Versuche in einem fiktiven „alten Stil“ nicht zuletzt auch rückblickende Selbstvergewisserung und ein Dialog mit Mozart, ohne mit der „unerreichbaren Schönheit seiner unsterblichen Werke“ (Tschaikowsky) konkurrieren zu wollen. Und den Cellisten gaben sie ein hochvirtuoses Bravourstück an die Hand, das, ausgehend von dem Widmungsträger Wilhelm Fitzenhagen (der Tschaikowsky nicht nur beraten, sondern auch die traditionelle, hier eingespielte Fassung mitbestimmt hat), bald zu einem festen Bestandteil ihres Repertoires wurde.

Aber es dort belassen? Mitnichten. Zumal es einen speziellen biographischen Impuls für einen Transfer innerhalb der Streicherfamilie gibt: „Tschaikowsky“, erklärt Rysanov, „hat meine Liebe zur Musik entfacht. Meine Mutter hatte eine Schallplattensammlung, zu der etliche Tschaikowsky-Einspielungen gehörten. Ich wuchs damit auf und habe die *Rokoko-Variationen* stets besonders gemocht; ich glaube, dass sie sich sehr gut für Viola eignen. Bei aller Leichtigkeit des Stils und Transparenz des Satzes, die sich Tschaikowskys Wunsch, an den Rokostil anzuknüpfen, verdanken, zeichnen sie sich auch durch Tiefe und Dramatik aus. Ich habe nur den Solopart adaptiert und den Orchesterpart nicht verändert, so dass es sich eher um eine reine Transkription handelt denn um eine Bearbeitung. Da Cello und Viola die prinzipiell gleiche Stimmung aufweisen (C-G-D-A), war dies keine sonderlich schwere Aufgabe; ich musste nur entscheiden, welche Abschnitte im originalen Register belassen und welche eine Oktave höher zu spielen seien. Das Resultat ist meiner Mutter gewidmet.“

Tschaikowsky verfolgte in diesem Werk eine doppelte Variationsstrategie: Die eigentlichen Solo-Variationen des Hauptthemas sind in Rondo-Manier durch Orchesterritornelle miteinander verbunden, die ihrerseits einige nicht unbedeutende Veränderungen erfahren. Auch in der stilistischen Konzeption treffen zwei „Welten“ aufeinander: Einerseits bedient sich das Soloinstrument mehr oder weniger authentischer historischer Figurationstechniken, andererseits finden sich auch stark romantisch geprägte Ausdeutungen, wie etwa in der kantablen dritten Variation im mediantischen C-Dur oder in der elegischen d-moll-Klage der sechsten Variation.

Als Tschaikowsky 1893 nach Cambridge reiste, um von der dortigen Universität die Ehrendoktorwürde entgegenzunehmen, traf er dort auf den zwei Jahre älteren **Max Bruch**, dem – neben Arrigo Boito, Edvard Grieg und Camille Saint-Saëns – dieselbe Ehre zuteil wurde. Bruch hatte bereits mit 14 Jahren in seiner Heimatstadt Köln die Aufführung einer eigenen Symphonie erlebt, um dann vor allem mit Opern (*Loreley*, 1863, auf das für Mendelssohn geschriebene Libretto Emanuel Geibels), großformatigen Oratorien und Kantaten (*Frithjof*, 1860; *Odysseus*, 1872; *Das Lied von der Glocke*, 1878) sowie seinem stupenden *Violinkonzert Nr. 1* im In- und Ausland von sich reden zu machen. Wenngleich der Orchesterkomponist Bruch an den Erfolg dieses Violinkonzerts zeitlebens nicht wieder anknüpfen konnte, war er ein hoch geachteter Chorkomponist, Dirigent und Musikpädagoge, als welcher er – nach Stationen u.a. in Liverpool und Breslau – lange Jahre das Musikleben Berlins mitprägte. 1911 legte er mit 73 Jahren seine Ämter nieder und trat in den Ruhestand.

Im Jahr seiner Emeritierung komponierte er für Maurice Vieux, den Solobratschisten der Pariser Opéra und des Orchesters des Conservatoire, die *Romanze für Viola und Orchester F-Dur* op. 85. Hatte es sich bei seiner Ro-

manze für Violine und Orchester a-moll op.42 (1874) noch um den verselbstständigten Teil eines vorerst verworfenen zweiten Violinkonzerts gehandelt, so war die an die Tradition der Violinromanzen von Beethoven oder Dvořák anknüpfende *Romanze* op.85 offenbar von Anfang an als selbstständiges Werk geplant. Ihr sehnstüchtiger, rhapsodischer Grundton entfaltet sich auf der Folie einer Sonatenhauptsatzform, deren Durchführung zu einer figurativen, vom transparenten Orchestersatz sekundierten Kadenz der Viola umgedeutet wird.

Und spätestens jetzt dürften Sie immun sein gegen ein Vorurteil, das Johann Joachim Quantz schon 1752 scharf getadelt hatte: „Die Bratsche wird in der Musik mehrentheils für etwas geringes angesehen ...“

© *Horst A. Scholz* 2011

Als einer der weltbesten und charismatischsten Bratschisten tritt **Maxim Rysanov** weltweit als Konzertsolist und Kammermusiker auf, z.B. bei den BBC Proms 2010 mit dem European Union Youth Orchestra unter Sir Colin Davis und bei der weltberühmten „Last Night of the Proms“ mit dem BBC Symphony Orchestra unter Jiří Bělohlávek.

Rysanov war Classic FM Gramophone Young Artist of the Year (2008) und BBC New Generation Artist (2007–2009) sowie Preisträger des Internationalen Musikwettbewerbs in Genf und des Internationalen Lionel Tertis-Violawettbewerbs. Er kommt ursprünglich aus der Ukraine und studierte bei Maria Sitkovskaya in Moskau und bei John Glickman in London, seiner Wahl-Heimatstadt.

Rysanov interessiert sich sehr für neue Musik und hat einige Werke von Komponisten wie Dobrinka Tabakova und Richard Dubugnon uraufgeführt. Seine Diskografie umfasst Brahms' Werke für Viola sowie Konzerte von Taverner und Kancheli, und nicht weniger als drei seiner CDs wurden als Editor's

Choice in der angesehenen Musikzeitschrift *Gramophone* ausgewählt. Seine erste Einspielung für BIS war eine Bearbeitung von drei der sechs Suiten J.S. Bachs für Violoncello solo [BIS-SACD-1783] – eine CD, die von *The Strad* empfohlen wurde und im *BBC Music Magazine* eine 5-Sterne-Rezension erhielt.

Maxim Rysanov verfolgt auch eine erfolgreiche Karriere als Dirigent, wobei er oft von der Bratsche aus dirigiert. Sein Instrument, eine Bratsche von Giuseppe Guaragnini (1780), ist eine großzügige Leihgabe der Elise Mathilde Stiftung.

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte maximrysanov.com

Das **Schwedische Kammerorchester, Örebro** (SKO) wurde 1995 gegründet und besteht aus 38 Musikerinnen und Musikern. Stets darum bemüht, den ihm zugeschriebenen „überraschenden“ und „frischen“ Klang weiterzuentwickeln, dehnt es die Grenzen seines Repertoires fortwährend aus und öffnet mit Thomas Dausgaard, seinem Musikalischen Leiter seit 1997, neuen Herausforderungen beständig Tür und Tor. Neben seinem Engagement für die zeitgenössische Musik pflegt das Orchester eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Barock-Violinisten und Dirigenten Andrew Manze (Artist-in-Residence seit 2003).

Internationale Tourneen haben das SKO seit 1998 zu zahlreichen bedeutenden Festivals und Konzertbühnen geführt, u.a. zu den BBC Proms in London, den Salzburger Festspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, in das Lincoln Center New York, das Concertgebouw Amsterdam, das Londoner Barbican und den Herkulesaal in München. 2005 unternahm das Orchester seine erste Asienreise, 2008 seine dritte USA-Tournee. Das SKO ist auf zahlreichen BIS-Einspielungen vertreten; in „Opening Doors“, seiner eigenen BIS-Reihe, hat es einen hoch gelobten Schumann-Symphonienzyklus (3 CDs), Schuberts „Unvollendete“ und „Große C-Dur-Symphonie“ sowie Bruckners *Symphonie Nr. 2* vorgelegt.

Weitere Informationen finden Sie auf www.swedishchamberorchestra.se

Muhai Tang wurde erste internationale Aufmerksamkeit zuteil, als Herbert von Karajan ihn 1983 einlud, die Berliner Philharmoniker zu dirigieren. Weitere Auftritte mit den Berliner Philharmonikern sowie Einladungen vieler der weltweit führenden Orchester schlossen sich an (u.a. London Philharmonic Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Orchestre de Paris, Orchestre National de France, St. Petersburger Philharmoniker, Sydney Symphony Orchestra und San Francisco Symphony Orchestra).

Als Sohn eines berühmten chinesischen Filmregisseurs zieht es Muhai Tang immer wieder zur Opernbühne; in mehreren Kontinenten hat er Opern dirigiert. Er war Chefdirigent der Finnischen Nationaloper in Helsinki und wurde 2006 Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Zürcher Kammerorchesters. In der Saison 2009/2010 wurde er zum Künstlerischen Leiter des Shanghai Philharmonic Orchestra und des Zhenjiang Symphony Orchestra sowie zum Ersten Gastdirigent der Hamburger Symphoniker ernannt.

« **E**n ce qui concerne la nature même de sa sonorité, l'alto présente plusieurs avantages sur le violon si l'on considère, ce qui est très frappant, le peu d'attention que l'on accorde à cet instrument en comparaison. Symbole de la délicatesse et de la tranquillité, il demeure à l'arrière-plan avec les autres instruments à archet ou à cordes et ne s'abandonne jamais à la passion déchaînée. La nasalité de la sonorité de son chant langoureux confère certes à son caractère et à son expression une certaine ambiguïté et une certaine malice mais il ne s'agit pas ici de l'ambiguïté du violoncelle : non pas un esprit détendu et sensuel mais plutôt un sourire timide et retenu dans son innocence virginale. De plus, la mélancolie, la tristesse et le désespoir profond trouvent leur représentant le plus loyal avec l'alto. Il s'agit du chant discret de la mélancolie et de la douleur, de la délicatesse et de la lamentation, également le langage de la raison et de la détermination. »

L'article consacré à l'« altviola » (que l'on appelle aujourd'hui tout simplement alto), dans l'*Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1835–41) de Gustav Schilling, souhaite ardemment avec poésie et une sensibilité sonore la réhabilitation d'un instrument menacé de négligence. D'autant que la richesse à laquelle on fait ici allusion – et que cet enregistrement démontre – inclut des arrangements qui agrandissent significativement le champ d'action de l'alto au-delà de son répertoire de base jusqu'à des compositions originales et idiomatiques.

Le dépassement des frontières est d'autant plus légitime lorsqu'il va au-delà de la simple substitution de l'instrument passé de mode original par un autre de la même famille. Ce qui est le cas de la première pièce de cet enregistrement. Le luthier de violon et de guitare viennois Johann Georg Staufer développa en 1823 un instrument qu'il appella « Bogen-Gitarre » (guitare à archet) ou « Gitarre d'amour ». Il s'agit d'une fusion du violoncelle et de la guitare empruntant au premier instrument la tenue (entre les genoux) et la technique de jeu (avec un

archet) et au second les frettes métalliques, le nombre de cordes (six) et l'accord (mi, la, ré, sol, si, mi). Néanmoins, bien que l'instrument fût qualifié au début d'«apport à l'art souhaité à tout point de vue» (pour reprendre les mots de l'*Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig en 1823), celui-ci sera déjà oublié dix ans plus tard. Les oiseaux de mauvais augure prétexteront qu'il s'agissait d'une «modification d'un instrument depuis longtemps rejeté aux oubliettes»: la «viola bastarda», une excroissance de la famille de la viole de gambe. En effet, seuls quelques exemplaires nous sont parvenus de cet instrument rapidement rejeté vers les sentiers secondaires de l'histoire musicale où l'on rencontre des formes particulières de la viole de gambe ou le baryton quelque peu plus populaire. Il manquait à l'arpeggione un Haydn (ou plus précisément son employeur, le prince Nikolaus Esterházy, soucieux de le faire gagner en respectabilité) qui, grâce à une production infatigable, lui confia un répertoire de taille appréciable.

Si le joueur d'arpeggione Vincenz Schuster n'avait pas poussé **Franz Schubert** à composer cette *Sonate pour arpeggione et piano en la mineur* D.821 en 1824 (notons que la désignation «pour arpeggione» n'apparaît que sur cette seule œuvre), l'instrument serait disparu sans bruit et sans musique. Nous sommes donc en présence d'une œuvre qui est à la fois pionnière, apogée et chant du cygne. L'important premier mouvement de forme sonate, *allegro moderato*, se déploie autour d'un thème principal mélancolique ainsi que d'un dialogue animé du thème secondaire en do majeur. Le court mouvement central, un *adagio* en mi majeur, se caractérise par sa cantilène expressive et développée qui, après des digressions harmoniques, débouche sans interruption dans le Rondo-finale, un *allegretto* en la majeur. Son thème principal s'apparente au thème principal du premier mouvement ici traité avec bonne humeur que la ritournelle accentue de manière virtuose.

Créée par Schuster à la fin de 1824 dans un cercle restreint, la *Sonate pour arpeggione* de Schubert a heureusement survécu à son instrument soliste et la partie originale sera arrangée pour violon, alto, violoncelle et guitare. Même la partie de piano a été modifiée à quelques reprises. Maxim Rysanov a commandé à la compositrice Dobrinka Tabakova, née en Bulgarie en 1980 et vivant aujourd'hui en Grande-Bretagne une version pour alto et orchestre à cordes. Elle dit au sujet de son arrangement : « J'ai passé beaucoup de temps à étudier les lieder de Schubert lorsque j'étais étudiante. Ce fut donc une joie lorsque Max Rysanov m'a demandé d'arranger la *Sonate pour arpeggione*. Mon expérience et ma connaissance acquises suite à la fréquentation des lieder m'ont aidée à transférer les lignes et les mélodies parfaitement conçues de Schubert du piano à l'orchestre. Ce fut presque comme une sorte de mots croisés musicaux dans lesquels chaque ligne trouve sa propre voix dans les cordes. En ce qui concerne la couleur instrumentale, j'ai souhaité conserver la légèreté et la délicatesse de l'accompagnement et rester le plus fidèle possible à l'original. »

« Le < bon vieux temps > est passé, en Mozart il a fait entendre son dernier chant ; estimons-nous heureux de ce que son rococo nous parle encore, de ce que son < bon ton >, sa passion délicate, son plaisir d'enfant aux chinoiseries et aux fioritures, sa politesse qui part du cœur, son goût de la grâce, de la tendresse et de la danse, sa sensibilité proche des larmes, sa foi dans le sud touchent encore quelque chose en nous ! Hélas, un jour ou l'autre, cela aussi prendra fin. » **Piotr Tchaïkovski** devait ressentir la même chose que Nietzsche dans *Par-delà bien et mal* (1886) lorsqu'il composa en 1876–77 ses *Variations sur un thème rococo* pour violoncelle et orchestre en la majeur op. 33 : un charmant hommage à une époque révolue qui incluait son plus important représentant pour Tchaïkovski, Wolfgang Amadeus Mozart. Le thème strictement périodique, composé par Tchaï-

kovski, semble évoquer galanterie, face-à-main et perruque, tout un royaume de beautés ordonnées que le compositeur met en scène avec quelque ironie et, face à la musique de son époque qu'il méprise de plus en plus, également quelque mélancolie. C'est ainsi que ses essais de maître dans l'« ancien style » fictif apparaissent surtout comme une auto-vérification rétrospective et un dialogue avec Mozart sans chercher à faire concurrence à l'« inatteignable beauté de ses œuvres immortelles » pour reprendre les mots du compositeur russe. Et les violoncellistes reçurent une pièce de bravoure hautement virtuose qui, à partir du dédicataire Wilhelm Fitzenhagen (qui non seulement conseilla Tchaïkovski mais participa également à la conception de la version originale que nous reprenons ici), devint rapidement une pièce importante de leur répertoire.

Devons-nous nous en tenir à cela ? Pas du tout. C'est principalement une impulsion biographique qui se trouve derrière le transfert au sein des instruments à cordes : « Tchaïkovski, explique Rysanov, a contribué à mon amour de la musique. Ma mère avait une collection de disques parmi lesquels on trouvait plusieurs enregistrements de la musique de Tchaïkovski. J'ai grandi parmi ceux-ci et j'ai toujours particulièrement aimé les *Variations sur un thème rococo*. Je crois qu'elles fonctionnent très bien à l'alto. Malgré la légèreté du style et la transparence de l'écriture qui, selon la volonté de Tchaïkovski, les rattachent au style rococo, on retrouve également de la profondeur et un sens dramatique. Il s'agit davantage d'une simple transcription plutôt que d'un arrangement car je n'ai fait qu'adapter la partie soliste et n'ai pas touché à la partie d'orchestre. Ce ne fut pas une tâche ardue parce que le violoncelle et l'alto sont, habituellement, accordés de la même manière (do, sol, ré, la). Je n'ai eu qu'à décider quelles sections devaient demeurer dans leur registre original et lesquelles devaient être jouées une octave plus haute. Le résultat est dédié à ma mère. »

Dans cette œuvre, Tchaïkovski suit le principe de la variation double : les

véritables variations solos du thème principal sont traitées en rondo par le biais d'une ritournelle à l'orchestre qui, de son côté, subit quelques modifications non négligeables. La conception stylistique met également deux univers en contact : d'un côté, l'instrument soliste suit avec plus ou moins d'authenticité une technique de figuration historique, de l'autre, on retrouve des allusions fortement teintées de romantisme comme par exemple dans la troisième variation *cantabile* en do majeur médian ou dans la complainte élégiaque en ré mineur de la sixième variation.

Lorsque Tchaïkovski se rendit à l'Université de Cambridge en 1893 pour y obtenir un doctorat honorifique, il y rencontra **Max Bruch** de deux ans son aîné, Arrigo Boito, Edvard Grieg et Camille Saint-Saëns également invités pour obtenir la même distinction. Bruch avait, dès l'âge de quatorze ans, assisté dans sa ville natale de Cologne à l'exécution de sa propre symphonie et s'était, depuis, fait un nom à l'étranger en particulier grâce à ses opéras (*Loreley* en 1863 sur un livret d'Emanuel Geibel initialement conçu pour Felix Mendelssohn), à des oratorios de grande dimension et des cantates (*Frithjof*, 1860, *Odyseus* en 1872 et *Das Lied von der Glocke*, 1878) ainsi qu'à son fulgurant *premier Concerto pour violon*. Bien que Bruch ne remportera plus en tant que compositeur de musique pour orchestre un succès comparable à celui remporté par son *Concerto pour violon*, il restait un compositeur de musique pour chœur, un chef et un pédagogue réputé. Après des séjours notamment à Liverpool et à Breslau, il avait longuement contribué à la vie musicale de Berlin. Il quitta son emploi et prit sa retraite à l'âge de soixante-treize ans en 1911.

L'année de sa retraite, Bruch composa la ***Romanze pour alto et orchestre en fa majeur*** op. 85 pour Maurice Vieux, altiste solo de l'Opéra de Paris et de l'Orchestre du Conservatoire. Si dans le cas de la *Romanze pour violon et orches-*

tre en la mineur op. 42 (1874), il s'agissait d'une section autonome d'un second concerto pour violon qui avait été rejetée, la *Romanze* op. 85 se situait en revanche dans la prolongation des romances pour violon de Beethoven et de Dvořák et avait été dès sa conception manifestement prévue en tant qu'œuvre autonome. Son atmosphère nostalgique et rhapsodique se déploie sur le plan d'un premier mouvement de forme sonate dont le développement est conçu comme une cadence pour l'alto, figurative et soutenue par une orchestration transparente.

Vous voilà maintenant prêts à rejeter le préjugé que déjà en 1752, Johann Joachim Quantz entretenait vis-à-vis de cet instrument : « L'alto est la plupart du temps considéré comme quelque chose d'insignifiant... »

© *Horst A. Scholz 2011*

Considéré comme l'un des meilleurs altistes ainsi que l'un des plus charismatiques, **Maxim Rysanov** se produit un peu partout à travers le monde en tant que soliste et chambriste. Parmi ses prestations récentes, mentionnons celle aux BBC Proms en 2010 alors qu'il fut l'un des solistes retenus et qu'il joua en compagnie de l'European Union Youth Orchestra avec Sir Colin Davis ainsi que lors du fameux « Last Night » avec l'Orchestre symphonique de la BBC sous Jiří Bělohlávek.

Rysanov a été nommé Jeune artiste de l'année de *Classic FM* et a remporté le prix New Generation de la BBC. Il a également remporté le Concours international de musique de Genève ainsi que le Concours international d'alto Lionel Tertis. Originaire d'Ukraine, il a étudié avec Maria Sitkovskaïa à Moscou et John Glickman à Londres où il a depuis élu domicile.

Rysanov manifeste un intérêt marqué pour la musique contemporaine et a créé

des œuvres et des commandes de plusieurs compositeurs notamment Dobrinka Tabakova et Richard Dubugnon. Parmi ses nombreux enregistrements figure la musique pour alto de Brahms ainsi que des concertos de Tavener et de Kancheli. À ce jour, pas moins de trois de ses enregistrements ont été nommés « Editor's Choice » par le prestigieux magazine *Gramophone*. Son premier enregistrement chez BIS a été consacré à trois des six Suites de Bach pour violoncelle seul [BIS-SACD-1783] et a été recommandé par le magazine *The Strad* et a reçu la cote de cinq étoiles de *BBC Music Magazine*.

Maxim Rysanov a également amorcé une carrière de chef et dirige fréquemment de son alto. Son instrument, un Giuseppe Guaragnini construit en 1780, est un prêt de la Fondation Elise Mathilde.

Si vous souhaitez d'autres informations, veuillez consulter maximrysanov.com

Fondé en 1995, le **Swedish Chamber Orchestra, Örebro** compte trente-huit musiciens. L'orchestre travaille à développer la sonorité « surprenante » et « fraîche » qu'on lui associe et étend sans cesse son répertoire tout en ouvrant les portes à de nouveaux défis avec son directeur artistique depuis 1997, Thomas Dausgaard. Jouant un rôle actif dans la promotion de la musique contemporaine, l'orchestre entretient également une relation à long terme avec le violoniste baroque et chef Andrew Manze (artiste-en-résidence depuis 2003). Le SCO fait des tournées internationales depuis 1998 avec notamment des concerts dans des salles et des festivals aussi prestigieux que ceux des Proms de la BBC à Londres, ceux de Salzbourg et de Schleswig-Holstein, au Lincoln Center à New York, au Concertgebouw à Amsterdam, au Barbican à Londres et à la Herkulessaal à Munich. En 2005, l'orchestre effectue sa première tournée en Asie. On peut entendre le SCO sur plusieurs enregistrements publiés chez BIS. La série « Opening Doors » spécialement conçue pour l'orchestre et son chef, Tho-

mas Dausgaard, comprend des enregistrements acclamés par la critique et consacrés aux symphonies de Schumann, à l'*Inachevée* et à la *Symphonie en ut majeur* « *La Grande* » de Schubert ainsi qu'à la *seconde Symphonie* de Bruckner. Pour plus d'informations, veuillez consulter www.swedishchamberorchestra.se

La reconnaissance internationale de **Muhai Tang** est venue lorsqu'Herbert von Karajan lui a demandé de diriger l'Orchestre philharmonique de Berlin en 1983. Cette expérience a mené à d'autres concerts avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et des invitations de plusieurs des meilleurs orchestres au monde tels l'Orchestre philharmonique de Londres, de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, de l'Orchestre de Paris, de l'Orchestre national de France, de l'Orchestre philharmonique de Saint-Petersbourg ainsi que des orchestres symphoniques de Sydney et de San Francisco.

Fils d'un réalisateur de films chinois réputés, Muhai Tang a toujours été attiré par la scène et a dirigé des opéras sur plusieurs continents. Il a été chef principal de l'Orchestre national finnois à Helsinki. Tang est devenu directeur artistique et chef principal de l'Orchestre de chambre de Zurich en 2006. Il est devenu directeur artistique de l'Orchestre philharmonique de Shanghai et de l'Orchestre symphonique de Zhejiang ainsi que chef principal de l'Orchestre symphonique de Hambourg au cours de la saison 2009–10.

INSTRUMENTARIUM:

Viola: Giuseppe Guadagnini 1780

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: February 2010 at the Örebro Concert Hall, Sweden
Producer: Thore Brinkmann
Sound engineer: Martin Nagorni
Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Elisabeth Kemper
Mixing: Thore Brinkmann
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2011
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph of Vadim Rysanov: © Irina Podushko
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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

BIS-SACD-1843 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



MUHAI TANG