

A vertical teal gradient bar on the left side of the cover.

Benjamin Britten CELLO SUITES

A horizontal teal gradient bar behind the name.

JAKOB SPAHN



„Gutschein: sechs Suiten für Slava“ – notiert auf einer Papierserviette – dieses Versprechen soll Benjamin Britten dem Cellisten Mstislaw Rostropowitsch im Jahre 1964 gegeben haben. Ganz offensichtlich wollte er für seinen Freund Rostropowitsch ein zeitgenössisches Pendant zu den sechs Bach'schen Solosuiten schaffen, die für jeden Cellisten eine Art Altes Testament des Cellorepertoires darstellen. Britten greift die Vorbilder barocker Tanzsätze auf und formt sie zu modernen Charakterstücken. Sowohl formal wie tonal spricht aus ihnen der Bezug und die Nähe zu Johann Sebastian Bach. Dass es schließlich nur drei Suiten wurden, ist Brittens schlechtem Gesundheitszustand und seinem baldigen Tod zuzuschreiben.

Anlass und Inspiration zu seinen Cellowerken war für Britten die Begegnung mit Mstislaw Rostropowitsch: Ihn lernte der Komponist Anfang der sechziger Jahre durch Dmitri Schostakowitsch bei einer Aufführung von dessen erstem Cellokonzert kennen. Schostakowitsch soll nach dem

Konzert über Rippenprellungen geklagt haben, da ihm Britten während des Konzerts vor Begeisterung oft in die Seite gekniffen habe. Weitere Folgen der Begeisterung: Benjamin Britten widmete seine Suiten dem Ausnahmecellisten.

Bevor ich selbst Brittens Cellowerke entdeckte, war er mir in meiner Jugend als sensibler Pianist ein Begriff. Eine meiner ersten CDs war seine Einspielung von Franz Schuberts Arpeggione-Sonate, gemeinsam mit Rostropowitsch. Die Klavier-Einleitung habe ich bis heute noch nie schöner und inniger gehört, sie ist mir nachdrücklich in Erinnerung geblieben.

Benjamin Brittens Cellosuiten beeindruckten mich durch ihre komplexe musikalische Intensität, die verborgene Schönheit und ihre enormen technisch-instrumentalen Herausforderungen.

Meine Arbeit an diesen Werken würde ich mit dem Knacken einer sehr, sehr harten Nuss vergleichen – um eine gewisse Freiheit in der Gestaltung von Struktur und

Gestik zu erlangen, muss man sich zuweilen an ihnen buchstäblich „abarbeiten“.

Dann jedoch eröffnet sich einem ein vielschichtiges Ausdrucksspektrum von höchster Konzentration. Diese drei Werke sind Erzählungen vielfältiger Seelenlandschaften, geprägt von einer Ambivalenz aus Kontrolle und Freiheit. Schroffe Expressivität und fast akademische Nüchternheit kontrastieren mit lyrischen und introvertierten Gefühlsebenen und spiegeln innere Konflikte, die den Komponisten zeitlebens beschäftigten.

Für mich sind diese Cellosuiten auch Ausdruck von Brittens Naturverbundenheit zu seiner Heimat, der Grafschaft Suffolk an der englischen Ostküste: einer Landschaft von sprödem Charme, geprägt von Wind und Weite des Meeres sowie von zahlreichen Ruinen und Kirchen – Monumente der Vergangenheit.

Benjamin Britten genoss nicht nur in England, dessen musikalisches Leben er mit Werken wie *Peter Grimes* oder *War Requiem* maßgeblich bestimmte, höchste

Anerkennung; er ist auch einer der weltweit am häufigsten aufgeführten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Britten gründete das Aldeburgh Festival, eine Art „Anti-Bayreuth“ (Alex Ross), für das er zahlreiche Werke komponierte und bei dem zeitgenössische Kompositionen aus Europa und Amerika ebenso wie die ihm liebsten Stücke des klassischen Repertoires zur Aufführung kamen.

Freilich, Benjamin Britten war auch umstritten – für die einen galt er als zu fortschrittlich, zu avantgardistisch; für die anderen als zu traditionell, konservativ, ja geradezu als rückständig. Seine Modernität eckte in England zunächst an, wohingegen man im Nachkriegseuropa eher skeptisch war, ob sein Stil, der auf klassischen Formen aufbaut, das Klangspektrum wirklich erweitert; ob es, da es sich tonalen Zusammenhängen nicht komplett verweigert, überhaupt „modern“ genug sei. Zudem machten sein Pazifismus (um dem Kriegsdienst im Zweiten Weltkrieg zu entgehen, emigrierte Britten vorübergehend

in die USA) und seine recht offen gelebte homosexuelle Beziehung zu dem Sänger Peter Pears den Komponisten zu einem Außenseiter.

In welchem Maße die Cellosuiten von Britten persönlicher Lebensgeschichte, seiner Verehrung für Johann Sebastian Bach oder vom Einfluss des hochgeschätzten Mstislaw Rostropowitsch erzählen, ist kaum zu bestimmen. Für mich persönlich stellen sie, in ihrer ganzen Komplexität und Schönheit, eigenständige Meisterwerke dar, zu denen Interpreten wie Zuhörer jeweils ihre eigenen Assoziationen und ihren ganz individuellen Zugang finden können.

Suite No. 1, op. 72 (1962)

No.1 ist wohl die am häufigsten gespielte Suite. Prägend für dieses Stück ist das gleich zu Beginn erklingende und immer wiederkehrende *Canto*, eine Art mehrstimmiger Hymnus, den ich mir als Gesang in einer der vielen Kirchen der ländlichen

Heimat Britten vorstelle. In Tonlage und Gestus variierend kulminiert der Hymnus im letzten Satz.

Die *Fuga* (2. Satz) könnte man als Variation über ein markantes Zwei-Ton-Motiv beschreiben, das sich durch den ganzen Satz zieht und zum Teil mehrstimmig, kontrapunktisch oder in gespiegelter Form erscheint.

Lamento ist ein Klagegesang, der weit gespannt auf- und absteigt, sich in höchste Höhen aufschwingt um wieder in tiefste Register abzufallen und schließlich das grüblerische *Canto secondo* als kurzes Intermezzo erscheinen lässt.

Serenata ist ein origineller, komplett pizzicato gespielter Satz. Für mich klingt er fast impressionistisch und erinnert durchaus an spanische Gitarrenklänge.

Marcia hingegen suggeriert mit seinen markant humorvollen Motiven und jene mit dem Holz des Bogens erzeugten Trommelfekten Anklänge an Strawinskys groteske Marschrhythmen.

Canto terzo nimmt den Hymnus des Anfangs thematisch wieder auf, entwickelt

und erweitert ihn. Hier entsteht gleich im ersten Takt jene Verlorenheit und Einsamkeit, die fast an den Beginn des dritten Aufzugs von *Tristan und Isolde* denken lässt.

Durch Dissonanzen und Vorhalte entsteht ein Sog von größter Intensität, der nach einer Beruhigung im Einklang der leeren D-Saite innehält; diese bildet dann die Grundlage des folgenden Satzes *Bordone*.

Der Name ist Programm: 'Bordun' steht für eine in gleichbleibender Tonhöhe mit-schwingende Saite. Spieltechnisch höchst anspruchsvoll entspinnt sich über dem permanent liegenden D ein Dialog von geisterhaft flirrenden Figuren und bedrohlichen Pizzicati. Wie ein Hoffnungsschimmer erscheinen Anklänge an ein Kinderlied, lösen sich jedoch wieder auf. In mühevoll fortschreitenden Harmonien dialogisieren hohe und tiefe Register über dem konstant neutralen D um langsam zu verklingen.

Den brillanten und hochvirtuosen letzten Satz *Moto perpetuo e Canto quarto* könnte man als eine Art modern humoristischen „Hummelflug“ bezeichnen: aus einer chromatischen Keimzelle winden sich hier

kleinteilig artikulierte Kaskaden auf und ab, ehe sie als Höhepunkt wieder in den Canto des Beginns münden, diesmal aufgeregt kontrastiert von den nervösen Perpetuo-Figuren. Nach kurzer Beruhigung setzt die ungestüm rasende Bewegung wieder ein und endet furios in dreifachem Forte.

Suite No. 2, op. 80 (1967)

An dieser zweiten Suite fasziniert mich vor allem ihre Vielschichtigkeit und die schroffen Gegensätze aus Abstraktion und subtiler Melancholie; wenngleich sie beim erstmaligen Hören die vielleicht am schwierigsten zugängliche ist.

Formal scheint dieses Werk in seiner Fünf-sätzigkeit mit Bachs zweiter Partita für Violine verwandt, auch diese schließt mit einer großen Chaconne. Brittens Schlusssatz *Ciaconna* ist eine kompositorische Meisterleistung – das durchlaufende Ostinatomotiv (eine absteigende Linie im Bass) bleibt durchweg präsent und formgebend, wobei es durch Charakterwechsel, Fragmentierung oder Umkehrung

kunstvoll verarbeitet wird und in unterschiedlichen Registern erscheint.

Eröffnet wird die Suite mit einer Einleitung und einem deklamatorischen Zitat des Anfangs von Schostakowitschs 5. Sinfonie – ein Werk, das unter dem Eindruck öffentlicher Demütigung und Repression entstand. Ob und auf welche Weise sich Britten mit seinem russischen Komponistenfreund identifizierte, lässt sich nur vermuten. Ein symbolischer Bezug ist allerdings nicht von der Hand zu weisen.

Die anschließende *Fuga* erscheint mir wie ein abstraktes Kunstwerk, wobei mit kurzen und langen Pinselstrichen und -tupfern verschiedene Linien nachgezogen werden. Das durchgängig präsente Thema ist mal in der Ober-, mal in der Unterstimme zu hören, wird teilweise von pfeifenden Flageolets umgarnt, und wandert durch alle Register des Instruments. Die kontrapunktischen Linien laufen komplementär nebeneinander her und kehren nach langgezogenen Auf- und Abwärtsbewegungen zum ruhigen Ausgangspunkt des Anfangs zurück.

Das *Scherzo* platzt wie ein Tomahawk in diese Stimmung. Mit der Spielanweisung „*ruido*“ (grob, rau) überschrieben, hat man den Eindruck, als sollte mit abgerissenen Tönen und insistierend kurz artikulierten Motiven nach der akademisch strengen Fuge alles kurz und klein geschlagen werden. Eine kurzzeitige Rebellion, ein Aufbäumen und Loslösen von Konventionen, wenngleich auch hier die Motive zeitweise ins verschreckt Zurückgenommene transformieren, bevor sich im folgenden Satz die innere Isolation umso verzweifelter zeigt.

Dieses *Andante*, ein *Siciliano* im 6/8-Takt, ist wie ein geheimnisvoller Monolog der Ruhepol dieser Suite. Es erhebt sich eine weitgespannte Klage, deren Melodik aus Hoffnung und Trauer unentwegt zwischen Dur- und Moll-Terz schwankt. Fahl und beklemmend im Charakter wird sie von unerbittlich pochenden Pizzicati getragen. Die Melodie verstummt und die Pizzicati verselbständigen sich. Sie entwickeln sich chromatisch zu mehrstimmigen Akkorden, auf die Doppelgriffpassagen folgen, die

von inneren Konflikten und Aufbegehren erzählen. Auch dieser Satz kehrt am Ende zu seinem Ursprung zurück; der Abgesang kommt auf einem langen leeren G zum Erliegen, die chromatisch schreitenden Pizzicati erlöschen. Aus dieser Stimmung kommend erheben sich pantomimisch anmutende Gesten, die in das Thema der *Ciaccona* überleiten.

Suite No. 3, op. 87 (1971)

Die 1971 fertiggestellte dritte Suite ist vielleicht die intimste und persönlichste dieser drei Kompositionen und war für mich eine Art Initiation zur Beschäftigung mit Benjamin Britten's Musik. Diese Suite ist als einzigartige Geste britisch-russischer Freundschaft zu verstehen. Als Britten mit seinem Partner, dem Sänger Peter Pears, und dem London Symphony Orchestra die Sowjetunion besuchte, brachte er dieses Stück als Geschenk für Rostropowitsch mit – als „Tribut für einen großen russischen Musiker und Patrioten“.

Musikalisch baut die neunsätzliche Suite auf russischen Themen auf - die ersten drei Melodien wurden Tschaiakowskys Bänden mit Volkslied-Arrangements entnommen, die vierte klagende Melodie hingegen, das *Kontakion* (Hymne für die Verstorbenen), ist ein englischer Gesang.

Britten gestaltet das Stück jedoch nicht als 'Themen mit Variationen' - im Gegenteil: die Volkslieder erscheinen erst ganz am Ende dieser Suite, wohingegen die ersten acht Sätze eigenständige Charaktervariationen derselben darstellen. Die thematischen Verwandtschaften in den einzelnen Sätzen sind zum Teil subtil und abstrakt, durch ihren charakteristischen Gestus aber durchaus differenziert wahrnehmbar.

Der zentrale Ton C erklingt als Pizzicato zu Beginn der Einleitung und etabliert so eine klagende, introvertierte Stimmung, die durch repetierend deklamierte Töne wie ein Gebet anmutet. Duster schreitende Pizzicati auf dem tiefen C ertönen wie eine dumpfe Glocke. Sie leiten über in ein *Allegro marcia* von schroffer Charakteristik mit trommelartigen Effekten.

Benjamin Britten CELLO SUITES

Der musikalische Dialog mehrerer Stimmen, mal unterstützend begleitend, mal sich in scharfem Kontrast gegenüberstellend, ist ein auffallendes Charakteristikum dieser Suite. So wird die weich deklamierende Figuration aus der Einleitung den marschartigen Motiven gegenübergestellt und stückweise der liedhafte Folgesatz (*Canto*) antizipiert.

Die wiegende *Barcarola* kann man als Verneigung des Komponisten vor dem berühmten Prélude der ersten Bach-Suite hören.

Der folgende Satz *Dialogo* kontrastiert grotesk verzerrte Tanzrhythmen mit dem als feierlichem Choral im pizzicato erscheinenden Kontakion. Danach vereinen sich beide Stimmen, in unterschiedlicher Taktart jedoch rhythmisch leicht verschoben.

Es schließt sich eine *Fuga* aus dem Liedmaterial des *Canto* an, die intensivierend in Doppelgriffen fortschreitet und sich gegen Ende wieder in Einstimmigkeit auflöst.

Darauf folgt eine Art Rezitativ, *Fantastico*, das wie eine Improvisation anmutet und direkt ins *Moto perpetuo* überleitet.

Schemenhaft wie eine Nachtmusik huscht dieser Satz vorbei.

Die gewichtige *Passacaglia*, das Klagelied des Kontakion abermals zitierend, beginnt im Dialog von tiefer und hoher Stimme. Es entspinnt sich daraus ein Zwiegespräch, das sich nach und nach fragmentarisch auflöst. Von einem dynamischen Tiefpunkt ausgehend bäumt sich die Musik nochmals auf, *Passacaglia*- und *Canto*-Themen erscheinen aufs Neue. Jetzt jedoch werden sie in einer hochexpressiven Kulmination von mächtigen Akkorden und Pizzicati umrahmt und verklingen allmählich. Wie verklärt erscheinen nun die drei russischen Gesänge und das liturgische Kontakion in ihrer ursprünglichen Form.

Die Uraufführung fand im Winter 1974 in Snape statt; es war das letzte Mal, dass Benjamin Britten Rostropowitsch spielen hörte – zwei Jahre später starb der Komponist.

Tema Sacher (1976):

Paul Sacher (1906-1999) war ein schwerreicher schweizer Industrieller und einflussreicher Mäzen neuer Musik, der zahlreiche Komponisten und Musiker unterstützte. Über seine künstlerischen und persönlichen Kriterien zur Förderung kann man nur mutmaßen. Fakt ist, dass sowohl Britten wie auch Rostropowitsch in seiner Gunst standen. Rostropowitsch, von Sacher mit einem Stradivari-Cello beschenkt, beauftragte anlässlich seines 70. Geburtstags zwölf Komponisten, darunter auch Britten, Variationen für Cello über die Vertonung des Namens S-A-C-H-E-R zu schreiben (wobei „S“ durch Es und „R“, Ré in der Solmiation, durch D ausgedrückt sind). Die Technik, den eigenen Namen in Musik zu übersetzen, hatten schon Johann Sebastian Bach (B-A-C-H) und Dmitri Schostakowitsch (D-S-C-H) verwendet.

Britten, zu dieser Zeit schon todkrank, komponierte das „Tema Sacher“, ein knapp einminütiges Stück, das musikalisch aus dem Kontrast von griffigen Akkorden und filigranen, dynamisch sich steigernden

Ketten von Quintolen besteht, stets die Chiffren des Jubilars zitierend.

Jakob Spahn

Jakob Spahn wurde in Berlin geboren. Fasziniert von einer Aufführung des „Karneval der Tiere“ in der Berliner Philharmonie, fasste er schon als kleiner Junge den Entschluß, Cellist zu werden. Sein Studium absolvierte er bei Prof. H.C. Schweiker in Aachen und an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin bei Prof. David Geringas und bei Prof. Claudio Bohorquez. Sein Solistendiplom schloss er mit Auszeichnung ab. Weitere künstlerische Impulse erhielt er bei Meisterkursen von Frans Helmerson, Bernard Greenhouse, Steven Isserlis und Yo Yo Ma. Er ist Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe. Beim ARD-Wettbewerb 2010 in München wurde er mit dem Sonderpreis der „Alice-Rosner-Foundation“ ausgezeichnet. Als Stipendiat des Deutschen Musikwettbewerbs gehörte er bei den „Konzerten junger Künstler“ zur Bundesauswahl. Er wurde von der

„Studienstiftung des Deutschen Volkes“ und dem Verein „Yehudi Menuhin Live Music Now“ unterstützt. Im Anschluss an seine zweijährige Zeit als Stipendiat der „Karajan-Akademie“ bei den Berliner Philharmonikern wurde er 2011 als Solocellist der Bayerischen Staatsoper in München engagiert.

Konzertreisen führten ihn durch Europa, Asien und Amerika. Als Kammermusiker ist er mit dem Scharoun Ensemble und renommierten Künstlern wie u.a. Leonidas Kavakos, Heinz Holliger, Mitsuko Uchida und Lang Lang aufgetreten. Als Solist konzertierte er u.a. mit dem Wiener Concert Verein, der Sinfonia Iuventus Warschau, der Russischen Kammerphilharmonie St. Petersburg, der Sächsischen Bläserphilharmonie, der Württembergischen Philharmonie Reutlingen, dem Philharmonischen Orchester Heidelberg, der Südwestdeutschen Philharmonie Konstanz und dem Bayerischen Staatsorchester.

Sein besonderes Interesse gilt auch der zeitgenössischen Musik, die sich in der Zusammenarbeit mit Komponisten wie

Krzysztof Penderecki, Ursula Mamlok und Krzysztof Meyer widerspiegelt. Unter Pendereckis Leitung hat er dessen erstes Cellokonzert sowie sämtliche Werke für Cello solo auf CD eingespielt. Bei Hänssler Classic erschien 2018 eine Aufnahme mit Friedrich Guldas Cellokonzert sowie den Rokoko-Variationen von Tschaiowski.

Als Professor lehrt er an der Musikhochschule Nürnberg und gibt regelmäßig Meisterkurse bei Festivals wie der „Académie Internationale de Nice“ und der Celloakademie Rutesheim.

“Gift Voucher: six Suites for Slava” – This note, scribbled on a paper napkin was a promise supposedly made in 1964 by Benjamin Britten to the cellist Mstislav Leopoldovich “Slava” Rostropovich. It would appear that he wanted to compose for his friend a contemporary counterpart to Bach’s Solo Suites, which for any cellist are a sort of Old Testament in the cello repertoire. Britten took Baroque dance movements as a model and formed them into modern character pieces. Both from the point of view of form and tone, they exude a kinship and affinity with Johann Sebastian Bach.

The fact that he actually only composed three suites was due to Britten’s poor health and his death not long afterwards.

Britten’s encounter with Mstislav Rostropovich was the motive and inspiration for his cello works: they had met in the early 1960s through Dmitry Shostakovich at a performance by Rostropovich of the Soviet composer’s First Cello Concerto. Shostakovich is said to have complained after the

concert of bruised ribs because during the concert Britten had often jabbed him in the ribs out of pure enthusiasm for the music. That enthusiasm led Benjamin Britten to dedicate his cello suites to the exceptional cellist.

Before I discovered Britten’s cello works for myself, I had been aware in my youth of the British composer as a sensitive pianist. One of my first CDs was a recording of him playing Franz Schubert’s Arpeggione Sonata, together with Rostropovich. To this day, I have never heard the piano introduction played more beautifully and ardently; it has stuck in my memory ever since.

I find the complex musical intensity of Benjamin Britten’s Cello Suites captivating; their hidden beauty and their tremendously technical and instrumental challenges are most impressive. Working on these suites is something I would compare with cracking a very hard, tough nut – in order to achieve a certain degree of freedom in the the interpretation of their structure and texture it is

Benjamin Britten CELLO SUITES

sometimes necessary to really “slave away” at them. In doing so, a highly concentrated, complex spectrum of expressive layers reveals itself. These three works are narratives of different spiritual landscapes marked by an ambivalence between control and freedom. Brusque expressivity and an almost academic sober tone contrast with lyrical and introvert levels of emotion, reflecting inner conflicts that occupied the composer’s mind throughout his life.

For me, these cello suites are also an expression of Britten’s closeness to nature, to his homeland, the county of Suffolk on England’s east coast: a landscape that possesses a brittle charm, characterised by wind and the vast open sea as well as by numerous ruins and churches – monuments to the past.

Benjamin Britten enjoyed huge respect both in England, where he decisively shaped the country’s musical life with works such as *Peter Grimes* and his *War Requiem*, and around the world; he is one of the

most often performed composers of the twentieth century. He established the Aldeburgh Festival, a sort of “Anti-Bayreuth” (according to Alex Ross), and composed numerous works for the event as well as programming contemporary compositions from Europe and America while also arranging for his favourite works from the the Classical repertoire to be performed there.

Of course, Benjamin Britten himself attracted controversy – for many he was too progressive, too avant-garde; for others he was too traditional, conservative, antiquated even. Initially, his modern approach scandalised the English establishment, while in post-war Europe people tended to be sceptical as to whether his style, based on classical forms, really did expand the tonal spectrum substantially. Since his music did not entirely eschew traditional tonality, the question was whether it was “modern” enough to earn that sobriquet. In addition, his pacifism (in order to avoid being conscripted during

World War II, Britten temporarily emigrated to the USA), and his overtly homosexual relationship with the tenor Peter Pears meant that the composer was rejected by many.

The extent to which the cello suites are a personal reflection of Britten's personal life, an expression of his veneration for Johann Sebastian Bach or a testament to the influence of Mstislav Rostropovich, is difficult to assess. For me personally, they are, in all their complexity and beauty, independent masterpieces in which both the performer and the audience may find their own associations and their own individual way of accessing the works.

Suite No. 1, op. 72 (1962)

No.1 is probably the most frequently played suite. The impact of this piece is to be heard right at the beginning in the *Canto* that is then repeated over and over again; a sort of polyphonic hymn that I can imagine being sung in many churches in

Britten's rural home. The pitch and texture of the hymn are varied throughout, culminating in the last movement.

The *Fugue* (second movement) might be described as a variation on a striking two-tone motif running through the entire movement and partly polyphonic, contrapuntal or in a mirror image.

Lamento is a lamentation that rises and falls in broad strokes, soaring to the highest heights only to then fall back down into the deepest registers, making the brooding *Canto secondo* at the end appear as a short intermezzo.

Serenata is an original movement, played entirely pizzicato. To me, it sounds almost Impressionistic, reminiscent of Spanish guitar sounds.

Marcia on the other hand, with its strikingly humorous motifs and the drum effects using the wooden part of the bow, has echoes of Stravinsky's grotesque march rhythms.

Canto terzo picks up the hymn from the beginning again, developing and extending it. Right from the first bar there emerges that forlornness and solitude that

Benjamin Britten CELLO SUITES

is almost reminiscent of the beginning of Act 3 of *Tristan and Isolde*.

Dissonances and *sostenuto* technique result in a maelstrom of the greatest possible intensity that is suspended after the music has calmed down in unison on the open D string; this then goes on to form the basis of the following movement, *Bordone*.

The name says it all: 'Bordun' is a sort of droning sound on one single string. Employing a highly sophisticated technique, a dialogue on the D string emerges with spectral virtuosic figuration and intimidating *pizzicati*. Echoes of a children's song seem to offer a ray of hope, only to disintegrate. High and low registers engage in a dialogue that progresses laboriously in its harmonies over the consistently neutral D before finally fading away.

The brilliant and highly virtuosic last movement *Moto perpetuo e Canto quarto* could be described as a sort of modern, humorous "flight of the bumble-bee": a nucleus of chromatic notes produces detailed, articulated cascades up and down the

scale before, at the climax, resolving into the *Canto* from the beginning, this time contrasted by the agitated *perpetuo* figures. After a short section of calm the music gathers pace and rushes to the finale in triple *forte*.

Suite No. 2, op. 80 (1967)

What fascinates me above all about the Second Suite – although it may seem on first hearing to be the most inaccessible – is its complexity and the strong contrasts of abstraction and subtle melancholy.

From a point of view of form, this work would seem related in its five-movement structure to Bach's Second Partita for Violin, since that work too closes with a large-scale Chaconne. Britten's final movement, *Ciaccona*, is a compositional tour de force – the continuous *ostinato* motif (a descending line in the bass) remains constant and formative throughout, with shifts in nuance, fragmentation and inversion all artfully adding to the process in various different registers.

The suite opens with an introduction and a declamatory quote from Shostakovich's Fifth Symphony – a work composed under the influence of public humiliation and repression. Whether Britten identified with his Soviet composer friend and if so to what extent, we can only guess at. Whatever the case, a symbolic reference cannot be ruled out.

The subsequent *Fuga* seems to me like an abstract piece of art, employing short and long brush strokes and dabs to trace various different lines. The constantly present theme is to be heard now in the upper, now in the lower voice, sometimes seduced by whistling harmonics, and wandering through all registers of the instrument. The contrapuntal lines run in complementary sequence alongside one another and return to the peaceful point of departure of the beginning after sustained upward and downward diversions.

The *Scherzo* bursts upon this mood like a tomahawk. Marked “*ruvido*” (rough, coarse), it suggests that after the academically strict fugue the entire edifice should

be smashed to bits by lacerated tones and insistently short, articulated motifs. This is a short-lived rebellion, a rearing up and shift away from conventions, although here too the motifs are sometimes transformed into frightened withdrawal before inner isolation manifests itself in even more frantic form in the following movement.

This *Andante*, a *Siciliano* in 6/8 time, is like a secret monologue and forms the haven of tranquillity of this suite. An expansive lamentation rises up, its melody of hope and sorrow constantly fluctuating between the major and minor third. Pallid and oppressive in character, it is carried relentlessly by pounding *pizzicati*. The melody falls silent and the *pizzicati* take on a life of their own. They develop in chromatic manner to form polyphonic chords, followed by double-stopping passages that touch on inner conflicts and rebellion. At the end, this movement too returns to its origins; the swan song closes on a long, open G while the chromatically paced *pizzicati* expire. From this mood there emerge textures that owe something to the

Benjamin Britten CELLO SUITES

art of mime, leading into the the theme of the *Ciaccona*.

Suite No. 3, op. 87 (1971)

Completed in 1971, the Third Suite is perhaps the most intimate and personal of the three compositions and was for me a sort of initiation into my engagement with Benjamin Britten's music. This suite should be viewed as a unique gesture of British-Russian friendship. When Britten, together with his life partner the singer Peter Pears, and the London Symphony Orchestra visited the Soviet Union, he took the work with him as a gift for Rostropovich – as a "tribute to a great Russian musician and patriot".

Musically the nine-movement suite is based on Russian themes – the first three melodies are taken from Tchaikovsky's volumes of folk song arrangements, while the plaintive fourth melody, the *Kontakion* (hymn for the departed), is a Russian Orthodox hymn.

Britten did not conceive the work as a 'theme with variations' – on the contrary: the folk songs only appear right at the end of this suite, while the first eight movements portray independent character variations of them. The thematic relationship between the individual movements are in some cases subtle and abstract, though they can easily be differentiated due to their characteristic texture.

The central note of C sounds in *pizzicato* at the beginning of the introduction, thereby establishing a plaintive, introverted mood that sounds like a prayer due to the repeated, declaimed notes. Sombrely paced pizzicati on the bottom C sound like a muffled bell. They lead into a brusque *Allegro marcia* with drum-like effects.

The musical dialogue in several voices, now supporting and accompanying, now forming a strong contrast, is a striking characteristic of this suite. In this way, the soft declamatory figuration of the introduction is contrasted with the march-like motives and the song-like following move-

ment (*Canto*) is anticipated little by little. The swaying *Barcarola* can be viewed as a homage by the composer to the famous prelude of Bach's First Suite.

The following movement, *Dialogo*, contrasts grotesquely contorted dance rhythms with the *Kontakion*, performed pizzicato as a solemn chorale. The two voices then join forces in different time signatures, but rhythmically slightly staggered.

This is followed by a *Fuga* taken from the song material of the *Canto*, which continues and is intensified by double stopping, resolving itself at the end in unison.

Then comes a recitative, *Fantastico*, that sounds like an improvisation and leads directly into *Moto perpetuo*. This movement seems unreal, and scurries by like a brief serenade.

The weighty *Passacaglia*, which again repeats the lamentation of the *Kontakion*, begins in a dialogue between the low and high voices that weaves hither and thither, eventually dissipating in a fragmentary manner. Originating from a dynamic nadir,

the music rears up once more, and the *Passacaglia* and *Canto* themes reappear, though now framed by a highly expressive culmination of mighty chords and pizzicati, slowly dying away. The three Russian songs and the liturgical *Kontakion* in its original form all now seem transfigured.

The work was premiered in Snape in the winter of 1974; it was the last time that Benjamin Britten heard Rostropovich play – the composer died two years later.

Tema Sacher (1976):

Paul Sacher (1906-1999) was a very wealthy Swiss industrialist and an influential patron of New Music who supported numerous composers and musicians. We can only guess at the artistic and personal criteria he set for his cultural funding. The fact of the matter is that both Britten and Rostropovich were beneficiaries of his generosity. To mark Sacher's seventieth birthday, Rostropovich, to whom Sacher had gifted a Stradivari cello, commissioned twelve composers including Britten to

Benjamin Britten CELLO SUITES

compose variations for cello based on the name S-A-C-H-E-R (with “S” represented by E flat, and “R” or re, the solmisation syllable for D). Both Johann Sebastian Bach (B-A-C-H) and Dmitry Shostakovich (D-S-C-H) had used this technique to transcribe their own names into music.

Britten, who was by this time terminally ill, composed his “Tema Sacher”, a piece lasting just over a minute. The music feeds off a contrast between strong chords and filigree, dynamic quintuplets that swell in chains and constantly quote the letters of the dedicatee’s name.

Jakob Spahn was born in Berlin. Fascinated by a performance of Saint-Saëns’s “Carnival of the Animals” in the Berlin Philharmonic Hall, he decided at a very early age to become a cellist. He studied with Prof. Hans-Christian Schweiker in Aachen and at the Hanns Eisler University of Music in Berlin with Prof. David Gerings and Prof. Claudio Bohorquez. He attained his soloist’s diploma with distinction. He gained further artistic insight from

master classes with Frans Helmerson, Bernard Greenhouse, Steven Isserlis and Yo Yo Ma.

He is a prizewinner of numerous national and international competitions. At the 2010 ARD Music Competition in Munich he was awarded the Alice Rosner Foundation Special Prize. As a recipient of a bursary from the German Music Competition he took part in the German concerts given by young artists that year. He also received support from the Study Foundation of the German People and the Yehudi Menuhin Live Music Now organisation. Following his two-year trainee fellowship from the Berliner Philharmonic’s Karajan Academy, in 2011 Jakob Spahn was appointed solo cellist with the Bavarian State Opera in Munich.

Concert tours have taken him throughout Europe, Asia and America. He has performed as a chamber musician with the Scharoun Ensemble and renowned artists including Leonidas Kavakos, Heinz

Holliger, Mitsuko Uchida and Lang Lang. As soloist he has shared a stage with many ensembles including the Wiener Concert Verein, Sinfonia Iuventus Warsaw, the Russian Chamber Philharmonic of St. Petersburg, the Saxonian Wind Philharmonic, the Württemberg Philharmonic of Reutlingen, the Philharmonic Orchestra of Heidelberg, the South-West German Philharmonic of Konstanz and the Bavarian State Orchestra.

He has a special interest in contemporary music, reflected in his engagement with composers such as Krzysztof Penderecki, Ursula Mamlok and Krzysztof Meyer. He has recorded Penderecki's First Cello Concerto and all of the works for solo cello for CD under the direction of the composer. In 2018 the Hänssler Classic label released a recording of Friedrich Gulda's Cello Concerto and Tchaikovsky's Rococo Variations.

Jakob Spahn teaches as a professor at the Nürnberg College of Music and regularly

gives master classes at festivals such as the Académie Internationale de Nice and the Celloakademie Rutesheim.

*Jakob Spahn, Translation:
Janet & Michael Berridge, Berlin*

Aufnahmen / Recordings: 17.-19.4.2020, Künstlerhaus München, Festsaal

Tonmeister / Director of Recording: Sebastian Kienel

Einführungstext / Programme Notes: Jakob Spahn

Übersetzung / Translation: Janet & Michael Berridge, Berlin

Photos: Neda Navaee

Graphic Arts: Birgit Fauseweh



© & © 2020 hänssler CLASSIC, D – 73765 Neuhausen

www.haensslerprofil.de, info@haensslerprofil.de

HC20063