



J.S. BACH
SUITES Nos 1 · 4 · 5
MAXIM RYSANOV
viola



BACH, JOHANN SEBASTIAN (1685–1750)

SUITES FOR SOLO CELLO

arranged for viola by Simon Rowland-Jones *(Edition Peters)*

SUITE NO. 4 IN E FLAT MAJOR, BWV 1010		23'05
1	I. Prélude	4'37
2	II. Allemande	3'42
3	III. Courante	3'14
4	IV. Sarabande	4'00
5	V. Bourrée I – Bourrée II	4'35
6	VI. Gigue	2'39
SUITE NO. 5 IN C MINOR, BWV 1011		24'30
7	I. Prélude	6'34
8	II. Allemande	4'09
9	III. Courante	2'10
10	IV. Sarabande	4'16
11	V. Gavotte I – Gavotte II	5'14
12	VI. Gigue	1'56

	SUITE NO. 1 IN G MAJOR, BWV 1007	16'38
13	I. Prélude	2'14
14	II. Allemande	3'28
15	III. Courante	2'29
16	IV. Sarabande	2'56
17	V. Menuet I – Menuet II	3'47
18	VI. Gigue	1'32

TT: 65'20

MAXIM RYSANOV *viola*



‘They had been considered academic works, mechanical, without warmth. Imagine that! How could anyone think of them as being cold, when a whole radiance of space and poetry pours forth from them! They are the very essence of Bach, and Bach is the essence of music.’ (Pablo Casals)

Today the six suites for solo cello by Johann Sebastian Bach have a secure place in the concert repertoire of every cellist (nowadays there are probably no viola players who have not encountered them in the course of their careers either). This was not always the case, as the quotation from Pablo Casals indicates: for a long time the music led a shadowy existence. The suites were regarded like studies: now and again an individual movement was picked out and played, but they were not seen as a complete work of art. People thought of them as incomplete, which gave rise to several attempts to provide them with piano accompaniments (for instance by Robert Schumann). It was Casals who breathed new life into them: as a thirteen-year-old he discovered the music in an antiquarian shop in Barcelona, and from then on the music never relinquished its grip on him. It would be twelve more years before he dared to perform one of the suites complete in concert, and the first recording came some years after that, in the 1930s.

We do not know whether the suites were played on the viola during Bach’s time, but it is certainly possible. There is clear evidence that Bach was very fond of the instrument: he liked to play it in chamber music and also directed cantata performances from the viola.

The first edition of the suites for viola was published by Schirmer, New York, in 1916. Since then there have been numerous further editions, including ones by the famous viola players and educators William Primrose and Bruno Giuranna.

Here we can safely assume that the works were initially played only as study

aids, a role they continue to fulfil to a large extent today. In this regard too, however, a change of attitude is in the air: Primrose, for example, recorded the first five suites in 1978. In 1998 this was followed by a recording of all six suites by Simon Rowland-Jones, whose edition was also used for the present recording. In the past decade several other recordings of these works on the viola have appeared.

The suites were probably composed around 1720. In 1717 Bach had arrived as *Kapellmeister* at the court of Prince Leopold of Anhalt-Köthen, a young man who was keenly interested in music and with whom Bach soon developed a close friendship. The prince himself played the harpsichord and violin, and his court orchestra featured a number of exceptional musicians. There was an extensive and constantly growing collection of instruments and sheet music. During these years Bach composed a large amount of instrumental music, including the *English* and *French Suites* for keyboard (harpsichord), Part One of *Das Wohltemperierte Klavier*, the six *Brandenburg Concertos*, the six *Sonatas* and *Partitas* for solo violin, not to mention the six *Suites for solo cello*. Unlike in the case of the violin works, however, the autograph manuscript of the cello suites has not survived. The oldest copy was made by Bach's pupil Johann Peter Kellner (1726); there is another copy by Anna Magdalena Bach (c. 1730), and there are also two anonymous sources from the second half of the eighteenth century. Bach himself made a transcription for lute of *Suite No. 5*. The sources diverge considerably in matters of articulation and ornamentation, and some individual notes also differ. There is thus no definitive version of these pieces, and there will always be musicians who – to suit the instrument they play – take a new look at the material and prepare their own editions of it.

The suite as an instrumental genre blossomed in the early baroque period. Its roots can be traced back to the sixteenth century, when sung dance tunes were

gradually transferred to instruments and developed further. In the process, however, the song form remained intact. Over the course of time, wandering minstrels took them from one place to another, and from one country to the next. Around 1600 the Italian pavans and galliards were very popular, whilst the branle and courante came from France. The allemande established itself as a dance of German origin; nonetheless, German composers were very diligent in incorporating dances from neighbouring countries into their repertoire and arranging them 'in the German manner'. At first there was no name for these loose compilations of extremely varied pieces. Bach's biographer Philipp Spitta suggested the Thirty Years' War may have accelerated the development of the suite: 'The idea of selecting the most original and most adaptable dance forms from the civilized peoples of Europe and of uniting them artistically into an effective entity was accelerated by the unhappy circumstance that war's tempest had for decades been intermingling the Italians, Spanish, French, Swedes, Danes and Poles in a ferocious dance. When the situation becomes clearer after the war, the endeavours to attain a higher artistic form will become quite apparent. A precondition for this was that the keyboard players should rise to the challenge and rescue the versatile musical content of the dance tunes from the feral domain of German minstrels for the benefit of the quiet, orderly chamber of domestic music-making.' The dances were thus adapted for domestic use initially by means of performance on the harpsichord. A fixed order developed: first came the allemande, then the courante, then the sarabande (a dance of Spanish origin) and finally the English gigue. In dance music this was developed further by the 'minstrels', who also provided the first word to define the genre: *Partie* or, in Italian, *Partita*. In Italy the suite developed into the chamber sonata, in which elements such as melody and the development of violin technique were to the fore. In France the four main dances were prefaced by an

overture, and other dances – for instance a gavotte, minuet, rigaudon, passepied, bourrée or chaconne – were added between the sarabande and gigue. The most important characteristic remained the clearly defined rhythm, by means of which the dance character was preserved. In this form, the suite (as it was by then called) reached Germany and, ultimately, Bach, by whose time it had almost fallen from fashion again. Without his skilful contribution to this genre, however – which Philipp Spitta saw as its ‘ultimate perfection’ – the history of music would be considerably poorer .

© Anna Lamberti 2010

I like to think of Bach as a simple man and of his music as newly composed: almost as if I had commissioned a work from one of my composer-friends. This gives me a great freedom in the choice of characters, phrasing, tempi etc. At the same time I worship Bach, a worship that can be almost paralyzing. Playing Bach is like confessing – letting myself free, opening myself up to someone I trust in completely, but also feeling the pressure of being in contact with a supreme power.

This project is of particular interest for me because I come from the Russian performing tradition and in my time as a student there were very few – if any – steps being taken towards a fresher, lighter way of playing Bach. Certainly in Russia there was no important performer who could guide us in that direction, and at the time we didn’t really know much about the various movements for authentic performance in the West. In the tradition of the Soviet School, Bach was to be performed rather heavily, *sostenuto* and with a lot of vibrato. There were of course many musicians who played baroque music in a ‘romantic’ manner outside the USSR, too, and there are still many who do so today. And to a certain

extent that way of playing still makes sense – especially with Bach, because his music is so perfect that one can play it in any style and it still works.

When I came to study in UK, I began to learn a lot about different ways of playing baroque music. But I have to say that it took me a long time before I started to feel natural with Bach and with baroque style in general, time that I spent searching, trying to find a ‘golden mean’ between styles, so to speak. To some extent, this disc is a kind of exam that I have set myself: it shows my approach to Bach playing at this point in time, with its mix of different backgrounds, schools and experiences from working with other musicians.

© *Maxim Rysanov 2010*

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. This first recording for BIS will be followed by more, including a disc with Bruch's *Romance* and arrangements of Tchaikovsky's *Rococo Variations* and Schubert's *Arpeggione Sonata*.

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

„Man hatte diese Suiten für akademisches Zeug gehalten, für mechanischen Etüdenkram [...] – sie, die Poesie, Wärme und Raumgefühl förmlich ausstrahlen! Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik.“ (Pablo Casals)

Heute haben die sechs Suiten für Violoncello solo von Johann Sebastian Bach einen festen Platz im (Konzert-)Repertoire eines jeden Cellisten. (Vermutlich gibt es heute auch keinen Bratschisten mehr, der nicht im Lauf seiner Karriere mit ihnen Bekanntschaft geschlossen hätte.) Dies ist nicht immer so gewesen, wie das Zitat von Pablo Casals andeutet – lange führte diese Musik ein Schattendasein. Die Suiten wurden wie Etüden behandelt, hier und da wurde einmal ein einzelner Satz ausgewählt und gespielt – aber als Gesamtkunstwerk sah man sie nicht. Man hielt sie für unvollständig, was der eine oder andere Versuch, sie durch eine Klavierbegleitung zu ergänzen (u.a. von Robert Schumann), verdeutlicht. Erst Casals verhalf ihnen zu neuem Leben: Als Dreizehnjähriger entdeckte er die Noten in einem Antiquariat in Barcelona, und von diesem Tag an ließ ihn die Musik nicht mehr los. Es sollte noch zwölf weitere Jahre dauern, bis er es wagte, eine der Suiten komplett in einem Konzert zu spielen, und die erste Aufnahme entstand nochmals einige Jahre später, in den 1930er Jahren.

Ob die Suiten schon zu Bachs Zeit auf der Bratsche gespielt wurden, wissen wir nicht; möglich ist es aber. Belegt ist, dass Bach selbst das Instrument sehr mochte und es nicht nur in der Kammermusik bevorzugt spielte, sondern auch Kantatenaufführungen von der Bratsche aus leitete.

Eine erste Ausgabe der Suiten für Bratsche erschien 1916 bei Schirmer/New York im Druck. Seitdem hat es eine Reihe weiterer Editionen gegeben, u.a. von den bekannten Bratschisten und Pädagogen William Primrose und Bruno Giuranna.

Hier können wir erst recht davon ausgehen, dass die Werke zunächst nur zu Studienzwecken gespielt wurden und wohl auch heute noch weitgehend so behandelt werden. Ein Umdenken zeichnet sich aber auch hier ab: U.a. spielte 1978 Primrose die Suiten 1–5 ein, 1998 folgte eine Aufnahme aller sechs Suiten von Simon Rowland-Jones, dessen Edition auch dieser CD zugrunde liegt, und in den letzten 10 Jahren sind einige weitere Einspielungen auf der Bratsche erschienen.

Entstanden sind die Suiten vermutlich um 1720. Bach war 1717 als Kapellmeister an den Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen gekommen, eines jungen, sehr musikinteressierten Menschen, mit dem ihn bald eine gute Freundschaft verband. Der Fürst spielte selbst Cembalo und Geige, und er hatte einige exzellente Musiker in seiner Hofkapelle versammelt. Es gab einen umfangreichen Bestand an Instrumenten und Noten, der sich ständig erweiterte. In diesen Jahren komponierte Bach viel Instrumentalmusik, u.a. die englischen und französischen Suiten für Klavier (Cembalo), den ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, die sechs *Brandenburgischen Konzerte*, die sechs Sonaten und Partiten für Violine solo und schließlich auch die sechs Cellosuiten. Im Gegensatz zu den Werken für Violine ist von den Cellosuiten kein Autograph erhalten. Die älteste Abschrift stammt von dem Bach-Schüler Johann Peter Kellner (1726), von Anna Magdalena Bach existiert eine weitere Kopie (ca. 1730), und darüber hinaus sind noch zwei anonyme Quellen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert. Von der 5. Suite erstellte Bach selbst eine Transkription für Laute. Die Quellen unterscheiden sich erheblich in Fragen der Artikulation und Ornamentik, teilweise auch in einzelnen Tönen; von daher gibt es keine allgemeingültige Version dieser Werke, und es wird immer wieder Musiker geben, die sich – ausgehend von ihrem jeweiligen Instrument – neu mit dem Material beschäftigen und ihre eigene Ausgabe anfertigen werden.

Die Suite als instrumentale Gattung erlebte ihre Blütezeit im Frühbarock. Ihre Wurzeln reichen bis ins 16. Jahrhundert zurück, als gesungene Tanzweisen nach und nach auf Instrumente übertragen und weiterentwickelt wurden. Die Form des Liedes blieb dabei erhalten. Wandernde Spielleute brachten sie im Lauf der Zeit von einem Ort zum nächsten, auch über Landesgrenzen hinweg. Um 1600 waren besonders die italienischen Paduanen und Gagliarden sehr beliebt, aus Frankreich kamen Branle und Courante. Als ursprünglich deutscher Tanz setzte sich nur die Allemande durch; deutsche Komponisten waren allerdings sehr fleißig darin, die Tänze aus den Nachbarländern in ihr Repertoire aufzunehmen und „nach teutscher Art“ zu bearbeiten. Einen gemeinsamen Namen gab es für diese lose Ansammlung unterschiedlichster Stücke zunächst nicht. Der Bach-Biograf Philipp Spitta meint, der Dreißigjährige Krieg habe die Entwicklung der Suite beschleunigt: „Die Idee, aus den Tanztypen der civilisirten Völker Europas die originellsten und bildungsfähigsten auszuwählen und zu einem blühenden Ganzen kunstmäßig zu vereinigen, fand an der Unglücksstätte, wo der Kriegssturm Italiäner, Spanier, Franzosen, Schweden, Dänen, Polen Jahrzehnte lang im wildesten Tanze durch einander wirbelte, eine gewisse Förderung. Wenn nachher die Verhältnisse sich klären, werden die Bestrebungen, zu einer höheren Kunstform zu gelangen, ganz deutlich. Nothwendig war dazu vor allem, dass die Clavierkünstler sich der Sache annahmen und den bildungsfähigen musikalischen Gehalt der Tanzweisen aus dem Bereiche des verwilderten deutschen Kunstpfeifertums in die stillen, reinlicheren Räume der Hausmusik hinüber retteten.“ Die Tänze wurden also zunächst mittels Übertragung auf das Cembalo salonfähig gemacht. Es entwickelte sich eine feste Reihenfolge: Zuerst pflegte man die Allemande zu spielen, es folgte die Courante, darauf die aus Spanien stammende Sarabande und schließlich die englische Gigue. Eine Weiterentwicklung gab es aber auch in der Tanzmusik bei den

„Kunstpfeifern“, und von ihnen kam auch zuerst eine zusammenfassende Bezeichnung: *Partie* oder italienisch *Partita*. In Italien entwickelte sich die Suite zur Kammersonate hin; hier traten Charakteristika wie Melodieführung und Ausbildung der Violintechnik in den Vordergrund. In Frankreich wurde den vier Haupt-Tänzen eine Ouvertüre vorangestellt, und zwischen Sarabande und Gigue fügte man weitere Tanzsätze wie Gavotte, Menuett, Rigaudon, Passepied, Bourrée oder Chaconne ein. Ein markanter Rhythmus war weiterhin das wichtigste Merkmal; so blieb hier der Tanzcharakter erhalten. In dieser Form gelangte die Suite – jetzt auch unter diesem Namen – nach Deutschland und schließlich zu Bach, zu dessen Zeit sie fast schon wieder aus der Mode gekommen war.. Dennoch wäre die Musikgeschichte ohne seine kunstvollen Beiträge zu diesem Genre wohl um einiges ärmer – Philipp Spitta sieht hier die „höchste Vollendung“ dieser Gattung.

© Anna Lamberti 2010

Ich stelle mir Bach gerne als einen einfachen Menschen vor und seine Musik, als sei sie eben erst komponiert worden: ungefähr so, als hätte ich bei einem meiner komponierenden Freunde ein Werk in Auftrag gegeben. Dies lässt mir eine große Freiheit in der Wahl unterschiedlicher Charaktere, Phrasierungen, Tempi usw. Gleichzeitig verehere ich Bach, eine Verehrung, die manchmal fast lähmend sein kann. Bach zu spielen ist wie eine Beichte – ich lasse los, öffne mich jemandem, dem ich total vertraue, aber ich spüre auch die hohen Erwartungen, die der Kontakt mit einer höheren Macht mit sich bringt..

Dieses Projekt ist besonders interessant für mich, weil ich mit der russischen Aufführungstradition aufgewachsen bin: Zu meiner Studentenzeit wurden nur wenige – wenn überhaupt – Schritte in Richtung einer frischeren, leichteren Art,

Bach zu spielen, unternommen. In Russland gab es keinen wichtigen Interpreten, der uns ein Vorbild in dieser Hinsicht hätte sein können, und zu dieser Zeit wussten wir kaum etwas über die unterschiedlichen Bewegungen authentischer Aufführungspraxis im Westen. In der Tradition der sowjetischen Schule sollte Bach eher schwer und getragen, *sostenuto* und mit viel Vibrato gespielt werden. Natürlich gab und gibt es auch außerhalb der UdSSR bis heute viele Musiker, die Barockmusik auf „romantische“ Art spiel(t)en. Und gewissermaßen ist diese Spielweise auch immer noch sinnvoll – vor allem bei Bach, denn seine Musik ist so perfekt, dass es fast egal ist, in welchem Stil man sie spielt; es funktioniert trotzdem.

Als ich zum Studieren nach England kam, begann ich eine Menge zu lernen über verschiedene Arten, Barockmusik zu spielen. Aber ich muss zugeben, dass ich lange brauchte, bis ich begann, mich mit Bach und Barockmusik im Allgemeinen wohl zu fühlen; eine lange Zeit, in der ich auf der Suche war nach einer „goldenen Mitte“ zwischen den Stilen, sozusagen. Diese Aufnahme ist gewissermaßen eine Art Zwischenprüfung, die ich mir selbst auferlegt habe: Sie zeigt meinen Ansatz, Bach zu spielen, zu diesem Zeitpunkt und mit einer Mischung aus unterschiedlichen musikalischen Hintergründen, Schulen und den Erfahrungen aus der Arbeit mit anderen Musikern.

© *Maxim Rysanov 2010*

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. Dieser ersten Aufnahme für BIS werden weitere folgen, u.a. eine CD mit Bruch's *Romanze* und Bearbeitungen von Tschaikowskys *Rococo-Variationen* und Schuberts *Arpeggione-Sonate*.

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

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte maximrysanov.com

« Ces Suites ont été qualifiées de déchets académiques, d'études mécaniques dépourvues de chaleur musicale [...] elles qui irradient littéralement de poésie, de chaleur et de sensibilité sonore ! Elles constituent la quintessence de l'œuvre de Bach alors que Bach lui-même est la quintessence de toute la musique. » (Pablo Casals)

Les six *Suites pour violoncelle seul* de Johann Sebastian Bach occupent aujourd'hui une place de choix dans le répertoire de tout violoncelliste (il n'existe aujourd'hui probablement plus d'altiste non plus qui n'ait été, à un moment ou à un autre de sa carrière, en contact avec elles). Il n'en fut pas toujours ainsi – ce que la citation de Pablo Casals souligne – et pendant longtemps, elles ont vécu dans l'ombre car elles étaient considérées comme des études. Ici et là, on choisissait et jouait bien un mouvement isolé mais on ne considérait pas ces Suites comme des œuvres « totales ». On les tenait pour incomplètes ce qu'expliquent les tentatives de complétion avec un accompagnement de piano comme celle de Robert Schumann par exemple. C'est Casals qui, le premier, leur redonna la vie : alors qu'il avait treize ans, il découvrit chez un bouquiniste de Barcelone la partition qui, à partir de ce jour, ne le quitta plus. Il devait s'écouler encore douze années jusqu'à ce qu'il ose jouer une Suite complète dans un concert et un enregistrement suivit quelques années plus tard, au cours des années 1930.

On ne sait si les Suites furent jouées à l'époque de Bach sur un alto mais la possibilité existe. Il est attesté que Bach appréciait grandement cet instrument et qu'il lui accordait la priorité dans la musique de chambre mais également dans les exécutions de cantates qu'il dirigeait de son alto.

L'une des premières éditions des Suites dans une version pour alto parut en 1916 chez Schirmer à New York. Depuis, de nombreuses autres éditions ont également vu le jour, notamment celles réalisées par les altistes et pédagogues connus William Primrose et Bruno Giuranna.

On peut conclure ici que l'œuvre, dans sa version pour alto, fut d'abord uniquement utilisée à des fins pédagogiques et qu'encore aujourd'hui, il s'agit de sa fonction principale. Un changement commence cependant à s'opérer : Primrose joua les cinq premières Suites en 1978, puis un enregistrement des six Suites par Simon Rowland-Jones dont l'édition est celle utilisée pour cet enregistrement parut en 1998. Enfin, au cours des dix dernières années, quelques autres enregistrements des Suites jouées sur un alto ont également vu le jour.

Ces Suites datent probablement de 1720. Bach avait été engagé en 1717 au poste de « maître de chapelle » [*Kapellmeister*] à la cour du prince Leopold von Anhalt-Köthen, un jeune homme passionné de musique et qui sera bientôt lié par une amitié profonde avec le compositeur. Le prince jouait du clavecin et du violon et avait réuni d'excellents musiciens dans son orchestre et on trouvait un nombre toujours grandissant d'instruments et de partitions à sa cour. Durant ces années à l'emploi du prince, Bach composa beaucoup de musique instrumentale, notamment les *Suites anglaises et françaises* pour clavecin, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les six *Concertos brandebourgeois*, les six *Sonates et Partitas pour violon seul* et finalement, les six *Suites pour violoncelle seul*. Contrairement aux œuvres pour violon, la partition autographe des Suites ne nous est pas parvenue. La plus ancienne partition est de la main de l'élève de Bach, Johann Peter Kellner et date de 1726. Il existe une autre copie de la main d'Anna Magdalena Bach qui date d'autour de 1730 ainsi que deux autres partitions anonymes de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Bach réalisa une transcription pour luth de la cinquième Suite. Les sources diffèrent considérablement en ce qui concerne l'articulation et l'ornementation et parfois même, le choix des notes. Il n'existe ainsi pas de version universelle de cette œuvre et il se trouve toujours des musiciens qui, à partir de leur propre instrument, abordent les Suites d'une nouvelle manière et qui réalisent leur propre édition.

La Suite en tant que genre instrumental connut son apogée au cours de la première partie de l'époque baroque. Ses origines remontent au seizième siècle alors que les danses chantées étaient de plus en plus reprises par des instruments et développées. La forme du chant demeura cependant inchangée. Des musiciens voyageurs emmenèrent ces danses avec eux, d'un village à l'autre, et parfois même au-delà des frontières. Vers 1600, la pavane et la gaillarde italienne étaient particulièrement appréciées alors que le branle et la courante provenaient de la France. Originaire d'Allemagne, comme son nom l'indique, l'allemande s'imposa ensuite. Les compositeurs allemands étaient en effet très affairés à reprendre les danses des pays voisins dans leur répertoire et de les arranger « à la manière allemande » [*nach deutscher Art*]. Il n'existait à l'origine pas de nom pour cet assemblage lâche de pièces variées. Le biographe de Bach, Philipp Spitta affirma que la Guerre de Trente Ans avait accéléré le développement de la Suite : « l'idée de sélectionner les types de danses les plus originales et les plus évocatrices des peuples les plus civilisés d'Europe et de les réunir en un tout fertile reçut des encouragements sur les lieux mêmes du malheur où les orages de la guerre firent tourbillonner ensemble Italiens, Espagnols, Français, Suédois, Danois, Polonais dans une danse sauvage. Il était d'abord nécessaire que les artistes du clavecin l'adoptent, qu'ils récupèrent le potentiel musical de la danse du domaine de l'art négligé des ménestrels [*Kunstpfеifertum*] allemand pour le transporter dans le cadre calme et propre de la musique privée. » Les danses ont donc été transformées pour convenir aux salons par le biais du clavecin. Ce processus se développa pour arriver à une série prédéterminée : on joue d'abord une allemande, puis suit la courante, ensuite, de l'Espagne, la sarabande et finalement, la gigue anglaise. Un développement ultérieur eut également lieu dans la musique de danse chez les ménestrels [*Kunstpfеifern*] et c'est à eux que nous devons un descriptif complet : *Partie* ou, en Italien, *Partita*. En

Italie, la Suite se développa pour parvenir à la Sonate de chambre dont les caractéristiques principales sont le traitement mélodique et le développement de la technique du violon. En France, on ajouta une ouverture aux quatre danses principales et entre la sarabande et la gigue, puis d'autres danses comme la gavotte, le menuet, le rigaudon, le passepied, la bourrée ou la chaconne. Un rythme prononcé devient la principale caractéristique : le caractère de la danse demeura intact. C'est sous cette forme que la suite – maintenant, également sous ce nom – gagna l'Allemagne et parvint, finalement, à Bach alors que ce genre était presque passé de mode. L'histoire musicale serait ainsi privée de ses contributions uniques à ce genre que Philipp Spitta considère comme l'apogée.

© *Anna Lamberti 2010*

J'aime voir en Bach un homme simple et ressentir sa musique comme si elle avait été tout récemment composée : comme si j'avais commandé une œuvre à l'un de mes amis-compositeurs. Cela me laisse une grande latitude dans le choix du caractère, du phrasé, des tempi, etc. En même temps, je vénère Bach, une vénération qui peut parfois être paralysante. Interpréter Bach est comme une confession : je me laisse aller, je m'ouvre à quelqu'un en qui j'ai une confiance totale, mais je sens également la pression d'être en présence d'une puissance suprême.

Ce projet m'est particulièrement cher car je suis issu de la tradition russe d'interprétation et à l'époque où j'étais étudiant, il n'y avait que très peu de possibilités – voire aucune – pour parvenir à une manière plus fraîche et plus légère de jouer Bach. Il n'y avait en Russie aucun musicien important qui aurait pu nous guider dans cette direction et, à l'époque, nous ne savions pas grand-chose des différents mouvements vers une interprétation authentique qui exis-

taient à l'Ouest. Dans la tradition de l'école soviétique, Bach devait être joué plutôt lourdement, *sostenuto*, et avec beaucoup de *vibrato*. Il y avait évidemment beaucoup de musiciens qui jouaient la musique baroque d'une manière « romantique » à l'extérieur d'URSS également et plusieurs le font encore aujourd'hui. Et, d'une certaine manière, cette façon de jouer peut s'avérer être encore pertinente aujourd'hui, particulièrement chez Bach, car sa musique est si parfaite qu'on peut la jouer dans tous les styles et qu'elle fonctionne toujours.

Lorsque je suis venu étudier en Angleterre, j'ai commencé à apprendre les différentes manières d'interpréter la musique baroque. Mais je dois admettre qu'il me fallut beaucoup de temps avant de me sentir à l'aise avec Bach et les styles baroques en général. Ce temps m'a permis de rechercher et d'essayer de trouver « un juste milieu » pour ainsi dire entre les styles. D'une certaine manière, cet enregistrement est une sorte d'examen que je me suis imposé : il témoigne de mon approche face à Bach à la période présente de ma vie avec son mélange de documentation, d'écoles et d'expériences différentes apprises suite au travail avec d'autres musiciens.

© *Maxim Rysanov* 2010

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*. Après ce premier enregistrement chez BIS, d'autres suivront qui devraient inclure la *Romance* de Bruch et un arrangement des *Variations sur un thème rococo* de Tchaïkovski ainsi que de la *Sonate pour arpeggione* de Schubert.

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

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: June–July 2009 and January 2010 at Länna kyrka, Sweden
Producer and sound engineer: Marion Schwebel
Equipment: Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 80z loudspeakers; STAX headphones
Post-production: Editing: Piotr Furmanczyk, Elisabeth Kemper, Nora Brandenburg
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Anna Lamberti 2010; © Maxim Rysanov 2010
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photograph: © Pavel Kozhevnikov
Photograph from the recording sessions: © BIS Records
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-1783 © & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

