



# BENJAMIN BRITTEN (1913 - 1976)

## SUITES POUR VIOLONCELLE

**CAMERON CROZMAN** violoncelle

DURÉE TOTALE — 69'51"

### SUITE POUR VIOLONCELLE N°1 OP. 72 24'36''

1 Canto primo: <i>Sostenuto e largamente</i> 2'13"	6 4. Marcia: <i>Alla marcia moderato</i> 3'26"
2 1. Fuga: <i>Andante moderato</i> 3'52"	7 Canto terzo: <i>Sostenuto</i> 2'17"
3 2. Lamento: <i>Lento rubato</i> 2'38"	8 5. Bordone: <i>Moderato quasi recitativo</i> 3'13"
4 Canto secondo: <i>Sostenuto</i> 1'13"	9 6. Moto perpetuo e Canto quarto: <i>Presto</i> 3'26"
5 3. Serenata: <i>Allegretto (pizzicato)</i> 2'16"	

### SUITE POUR VIOLONCELLE N°2 OP. 80 21'35''

10 Declamato: <i>Largo</i> 3'14"	13 <i>Andante lento</i> 5'31"
11 Fuga: <i>Andante</i> 4'07"	14 Ciaccona: <i>Allegro</i> 6'40"
12 Scherzo: <i>Allegro molto</i> 2'02"	

### SUITE POUR VIOLONCELLE N°3 OP. 87 23'40''

15 Introduzione: <i>Lento</i> 2'38"	20 Fuga: <i>Andante espressivo</i> 2'46"
16 Marcia: <i>Allegro</i> 1'35"	21 Recitativo: <i>Fantastico</i> 1'28"
17 Canto: <i>Con moto</i> 1'21"	22 Moto perpetuo: <i>Presto</i> 0'53"
18 Barcarola: <i>Lento</i> 1'36"	23 Passacaglia: <i>Lento solenne</i> 9'46"
19 Dialogo: <i>Allegretto</i> 1'34"	

FESTIVAL

PRINTemps  
DES ARTS  
DE MONTE CARLO

SOUS LA PRÉSIDENCE DE  
S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

3

## POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD ?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels. Donner une image durable demeure une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection « Printemps des Arts de Monte-Carlo », en plus d'une diffusion traditionnelle, est également accessible par téléchargement et en streaming sur toutes les plateformes numériques ainsi que sur notre site. Artistes prometteurs ou confirmés interprètent musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984.

Retrouvez l'intégralité de notre collection sur [printempsdesarts.mc](http://printempsdesarts.mc).

Marc Monnet

Benjamin Britten compose la première des trois *Suites for Cello*, écrites pour Mstislav Rostropovitch, à l'automne 1964 ; elle est créée par le violoncelliste russe, au Festival d'Aldeburgh, le 27 juin 1965. Trois ans plus tard, en août 1967, il en compose une deuxième qui, quoique son style en soit plus simple et austère, entretient d'étroites relations avec la première. Enfin, la *Troisième Suite* voit le jour en 1971 et constitue incontestablement le couronnement de ce qu'on peut envisager comme un triptyque.

Malgré la tentation immédiate qu'on peut éprouver, il ne faut pas trop chercher en Bach le "modèle" absolu des trois *Suites for Cello* de Benjamin Britten. Il est vrai que depuis le grand Cantor, le répertoire pour violoncelle seul n'a guère tenté les compositeurs. Au XX<sup>e</sup> siècle, seuls Max Reger, Zoltan Kodaly et Ernest Bloch (avec ses trois sonates) ont su renouer avec cette tradition baroque. Mais, à défaut de modèle, on peut y voir un hommage reposant parfois sur des allusions directes. Dans la notice de l'enregistrement de Rostropovitch (label Decca), Jean-François Labie a très bien défini la spécificité de la *Première Suite* et ses remarques restent valables pour les deux suivantes :

« Tout dans cette suite est allusion aux grandes œuvres de Jean-Sébastien Bach. Rien n'y est jamais imitation servile, néo-classique ou pastiche. Une pensée moderne a créé, sur un thème

qui se rapproche de ceux du grand ancêtre, une construction originale que l'esprit baroque n'aurait pas reniée. Elle reste pourtant entièrement neuve, marquée par la personnalité propre de Britten, par son amour des lignes mélodiques claires, par son goût de résoudre les problèmes d'harmonie en faisant aussi peu que possible appel aux complexités de la polyphonie. »

Les six mouvements de la *Première Suite*, en sol, rappellent d'emblée le découpage favori de Bach. Mais ici, ils sont réunis en trois groupes de deux mouvements, chacun précédé par une sorte d'indicatif générique : « Canto primo », « Canto secondo » et « Canto terzo » (le « Canto quarto » s'infiltrant dans le finale). Ce « Canto » (trois fois marqué *sostenuto*) sert d'introduction à chacune des paires et en assure la continuité thématique. Tous les mouvements y font allusion ou dérivent de lui, bien qu'il soit sensiblement modifié à chacune de ses apparitions. Il s'agit donc d'une forme à variations, ou plutôt de la résultante d'une "contamination" du « Canto », rappelé au cours des six mouvements, et ressemblant ainsi, comme l'a très justement écrit Eric Roseberry en 1984, à l'exposition d'une "idée fixe", à la manière de ce que pratique Chostakovitch dans sa musique de chambre.

On peut le décrire comme une vaste phrase déchirante, d'une grande intensité

mélodique et harmonique (le jeu, très nourri, se fait presque constamment sur doubles cordes), qui meurt et renaît d'elle-même, mais dont la thématique demeure très restreinte. Le premier groupe débute par une « Fuga » (*andante moderato*) qui baigne dans une certaine bonhomie rythmique. Michael Kennedy décèle en 1981, dans les deux notes staccato, un « dialogue humoristique », mais celui-ci ne tarde pas à s'intensifier et à exploiter avec passion tout le matériau par des gestes très affirmatifs et éloquents, à la limite du piétinement enragé. Les tempos sont en constante mutation, obéissant à des mouvements d'humeur contradictoires et privilégiant, vers la fin, les figures interrogatives (n'est-ce pas d'ailleurs une constante des pages « fortes en gueule » de Britten de s'achever dans le doute ou le questionnement ?). Le « Lamento » suivant (*lento rubato*) tente des percées successives qui retombent à chaque fois sur un lugubre arpège descendant de mi mineur. Procédant par petites cellules répétitives, ce bref mouvement illustre bien l'appellation d' « idée fixe » où, selon l'image de Roseberry, chaque « extension de la phrase est semblable à un *reculer-pour-mieux-sauter* ». Il évolue vers une sorte d'expression contemplative et poignante, qui explore d'abord le registre aigu de l'instrument, avant de retomber inexorablement dans les abysses du grave. Le « Canto secondo », aux allures de « sérénade lunaire » et murmuré *piano*, introduit une

« Serenata » (*allegretto pizzicato*) où la mélodie et la rythmique semblent à la recherche de leur identité. La « Marcia » qui se présente alors, en forme d'arche, est d'abord gaiement martelée par les sautilllements de l'archet, suggérant l'appui rythmique de tambours militaires, puis s'engage ensuite dans une ligne continue grimaçante, parodiant les cuivres de la fanfare.

Le « Canto terzo », constamment modulé, est plus sombre et anxieux que les précédents. Il débouche sur un « Bordone » (bourdon) entêtant (*moderato quasi recitativo*) où un ré médian à l'archet, persistant et obsédant, est parcouru par les sinistres pizzicatos de la main gauche (rappel d'un thème du *Concerto pour violon* de 1939), qui se dissipent et laissent à nu cette lamentation atone, sans force, d'où toute idée mélodique a disparu. Le « Moto perpetuo » final (*presto*) dispute son agitation fébrile aux retours presque extatiques du « Canto » : ritournelle obsessionnelle qui tente de refermer l'œuvre sur elle-même. Mais l'élan du « Moto » l'emporte dans une virulente péroraison conclusive.

La *Deuxième Suite*, en ré, fut quant à elle présentée au vingtième Festival d'Aldeburgh, en août 1967. Rostropovitch, qui demeurerait un *stimulus* musical constant pour Britten, en était à nouveau le dédicataire et l'interprète. L'œuvre est découpée en cinq mouvements qui, contrairement à la *Première Suite*, n'entretiennent pas de relation étroite

avec le « Declamato » initial, noté *largo*. Celui-ci, qui est visiblement une citation du tragique thème introductif de la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch, se présenterait plutôt comme le point de départ d'une forme sonate, même si sa structure rigoureuse s'élargit par la suite dans la juxtaposition des divers appels lyriques. Toutefois, la « Ciaccona » finale y fait allusion, mettant à nouveau l'accent sur le caractère cyclique de l'œuvre. Le second mouvement est une « Fuga » où, singulièrement, chaque voix est traitée séparément, au lieu de la fusion attendue. Il en ressort une singulière sensation de "ralenti", voire d'un engluement absolument paradoxal pour une forme musicale qui se caractérise par une construction allant constamment de l'avant. Elle est suivie d'un « Scherzo » farouche, au rythme très segmenté, où l'instrument exploite ses registres extrêmes dans une succession de "coups de gueule" péremptoirs, constamment projetés et interrompus. De ces tentatives avortées résulte le quatrième mouvement, seulement marqué « Andante lento », ce qui peut paraître encore une notation contradictoire.

Véritable écho de *l'adagio* de la *Cello Symphony* op. 68 (1963), mais aussi du poème de Wordsworth, dans le *Nocturne* op. 60 (1958), c'est, avec la « Ciaccona », la page la plus intéressante de la *Suite en ré* : comme dans le bourdon de la *Troisième Suite*,

la main gauche superpose à la ligne de l'archet, pleine de douloureuses dissonances, un pizzicato à 6/8, aux allures funèbres. Le désespoir y semble à son comble, lorsque la « Ciaccona » établit avec assurance son puissant édifice de douze variations. Ici, Britten a sans doute privilégié dans une sorte de cadence organisée, les talents d'improvisateur de Rostropovitch : les climats varient, l'humour, jusqu'ici absent, émerge dans tel trémolo ou dans tel rythme populaire. L'instrument peut se rengorger, laisser éclater la puissance et la beauté de sa sonorité. Grâce à la virtuosité des figures répétitives, aux écarts de registres et aux changements de tempo, tout est réuni pour offrir à cette *Suite* une coda impériale et enthousiasmante qui, comme Jean-François Labie le souligne habilement, « accentue encore l'aspect d'ironie un peu saignante » de cette conclusion.

Quatre ans plus tard enfin, en février-mars 1971, Britten composait sa *Troisième* et ultime *Suite*, en *sol*, qui ne sera créée que le 21 décembre 1974, à Snape. Sa structure très libre est scindée en neuf mouvements assez brefs et le plus souvent enchaînés. On trouve la source de leur unité dans quatre chants russes, dont les mélodies ne sont exposées qu'à la fin du dernier mouvement, après avoir été évoquées sous la forme de variations (façon de procéder que l'on peut retrouver dans le *Lachrymae* op. 43 de 1976 et le *Nocturnal* op. 70

de 1963). Trois chants proviennent des arrangements de chants populaires par Tchaïkovski (*Automne, L'Aigle gris et Sous le petit pommier*) ; le dernier étant extrait du *Kontakion* (un hymne pour les trépassés). On en entendra des échos disséminés dans l'ensemble de l'œuvre.

L'« *Introduzione* », notée *lento*, est une des plus bouleversantes pages que Britten composa pour le violoncelle. C'est celle qui est dérivée de l'hymne russe pour les morts et elle se présente comme une solennelle lamentation, d'une impassible hauteur de vue, mais ponctuée par les pulsations sourdes du bourdon en pizzicato, lançant abruptement une « *Marcia* » (*allegro*) qui se sert du matériau des deux premiers chants populaires. Sa violence et son climat tumultueux sont sciemment irrespectueux du décor précédemment installé. Mais le « *Canto* » (*con moto*) laisse à nouveau sourdre le chant intérieur : pour la première fois, nous entendons clairement une allusion aux *Suites* de Bach. Dans la courte « *Barcarola* » qui suit, on trouve, comme dans la précédente *Suite*, un « *Dialogo* » pizzicatos-archet, mais cette fois c'est la basse qui est frottée et les aigus pincés. La « *Fuga* » est la plus élaborée des trois fugues que l'on rencontre dans les trois *Suites*. Active et virtuose, elle est enchaînée à un « *Recitativo* » (*fantastico*) où plane une fois encore l'ombre mystérieuse et angoissée des quatuors de

Chostakovitch, et à un « *Moto perpetuo* » (*presto*) déchiré, houleux et sombre, qui s'achève par un élan *forte* vers l'aigu, un appel plaintif et désespéré. Ces deux mouvements servent de prélude à la grande « *Passacaglia* » qui est l'une des plus belles revisitations modernes d'une forme baroque (on y décèle même un hommage à Haendel). Les dernières mesures, tout à la fois rauques et comme illuminées d'une suave lumière intérieure, s'y déploient à nu, comme un corps endurant le désir d'un ailleurs ou l'aspiration à la mort. On ne parvient jamais à savoir si cette lumière trouble et diffuse est la démonstration d'une intense douleur estompée ou l'image même de la confiance et de la sérénité.

Il y a certainement un peu des deux, si on veut bien mettre l'œuvre en relation avec la vie de Britten à cette époque. Son amitié avec Rostropovitch s'était enrichie, grâce à son intermédiaire, de celle avec Chostakovitch, auquel partout ces trois *Suites* rendent un hommage qui n'est pas seulement la résultante d'une admiration, mais de la progressive prise de conscience qu'ils parlaient tous deux la même langue, quelles que fussent les différences — évidentes — de leur « langage ».

Britten nourrissait une compassion sincère envers Chostakovitch à cause des difficultés que le régime soviétique lui faisait subir, et bien sûr aussi envers le couple

Rostropovitch qui fut privé de sa nationalité soviétique en 1978. Cette compassion s'est muée en une lente et patiente compréhension. Qu'elle débouchât sur une des plus rares et tardives amitiés n'a pas de quoi surprendre : c'est le lot de ceux qui, écœurés par le tapage qui les entoure (qu'il soit élogieux ou insultant), obsédés par ce qu'il leur reste à accomplir, n'accordent pas à leurs "antennes" le temps de leur révéler que leur semblable puisse exister, fût-ce à des milliers de kilomètres.

Eric Roseberry parle, toujours en 1984, de l'écoute de cette dernière *Suite* comme de la lecture d'un "journal intime" ; cela sonne parfaitement juste, et l'on peut en dire autant des quinze quatuors de l'ami russe. Les deux compositeurs, qui avaient mis du temps à comprendre qu'ils étaient si proches, allaient dorénavant suivre des chemins très semblables : s'il leur arriva de s'éloigner ou de s'oublier un instant, Rostropovitch ne manqua jamais de les rapprocher.

Xavier de Gaulle, extrait de son essai : *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude* (Actes Sud, 1996, pages 417 à 422)

## CAMERON CROZMAN

Apprécié pour ses interprétations pointues et sa remarquable technique, Cameron Crozman est l'un des jeunes violoncellistes les plus célèbres de son pays, le Canada. Après des études avec Paul Pulford au Canada, Cameron Crozman voyage à travers l'Europe et étudie au Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris. Après avoir obtenu son master avec les félicitations du jury dans la classe de Michel Strauss et Guillaume Paoletti, il devient l'un des six violoncellistes choisis pour la classe d'excellence 2016-2017 de Gautier Capuçon à la Fondation Louis Vuitton. Cameron Crozman se produit régulièrement en Amérique du Nord et en Europe, en tant que soliste accompagné de grands ensembles, tels que l'Orchestre symphonique de Québec, l'Orchestre philharmonique de Hamilton ou l'Orchestre du Conservatoire de Paris. Il a été dirigé, entre autres, par Fabien Gabel, Gemma New et Bruno Mantovani, et joué avec d'éminents musiciens, dont James Ehnes, André Laplante, Huw Watkins, Martin Beaver et Gérard Caussé. Il a également collaboré avec les compositeurs Kaija Saariaho, Pēteris Vasks et Kelly-Marie Murphy. Son premier album avec le pianiste Philip Chiu, *Cavatine*, est paru chez ATMA Classique en janvier 2019. Sur cet enregistrement, Cameron Crozman joue sur le violoncelle espagnol El Tiburon, attribué à Guillami de Barcelone (v. 1769), généreusement prêté par la Banque d'instruments de musique du Conseil des arts du Canada.

PRINCIPAUTÉ  
DE MONACO

Rothschild  
Martin Maurel

*LE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO*

*REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER.*

Enregistré à la Philharmonie de Paris  
Salle de répétition n°1 (SR1), du 2 au 4 janvier 2019  
Prise de son, direction artistique : François Eckert  
Montage : François Eckert et Julien Podolak  
Mixage, mastering : François Eckert  
Texte : ©Actes Sud 1996  
Traduction : Paul Snelgrove  
Photos : Olivier Roller  
Graphisme : atelier-champion.com

Édition musicale : ©Faber Music

FESTIVAL

PRINTemps  
DES ARTS  
DE MONTE CARLO

UNDER THE PRESIDENCY  
OF H.R.H. THE PRINCESS OF HANOVER

## WHY PUT TOGETHER A CD COLLECTION?

Festivals are ephemeral by their very nature, and recording them is an incredible memory of some truly exceptional musical moments. Creating something designed to last is an idea made all the more appealing in an age when labels are disappearing as sales plummet and music formats change—which is why we've made the Printemps des Arts de Monte-Carlo collection available for download on our website, [printempsdesarts.mc](http://printempsdesarts.mc), and across all digital platforms, in addition to broadcasting it in the traditional manner. Budding talent and established musicians alike perform music from days gone by as well as new and original pieces. An attempt to keep memory alive that has been a priority since the festival's beginnings in 1984.

Marc Monnet

Benjamin Britten wrote the first of his three *Cello Suites*, written for Mstislav Rostropovich, in the autumn of 1964. The Russian cellist gave its first performance on June 27, 1965, at the Aldeburgh Festival. Three years later, in August 1967, he composed another, which, although simpler and more austere in style, is closely related to the first. Finally, the *Third Suite* saw the light of day in 1971 and is unquestionably the crowning achievement of what can be seen as a trilogy.

Despite the obvious temptation to do so, Bach should not necessarily be seen as the absolute “model” for Britten’s three *Cello Suites*. Certainly, since the great Cantor few composers have been tempted to write for solo cello. In the 20<sup>th</sup> century, only Max Reger, Zoltán Kodály and Ernest Bloch (with his three sonatas) have revived this Baroque tradition. Nonetheless, while Bach may not be the model, a homage can be discerned—sometimes in direct allusions. In the text accompanying Rostropovich’s recording (Decca), Jean-François Labie defines the specific nature of the *First Suite* very well. His observations are equally valid for the following two Suites: “*Everything in this Suite alludes to the great works of Johann Sebastian Bach. There is no servile imitation, neoclassicism or pastiche. A modern spirit has*

created—on a theme that bears some resemblance to those of the great ancestor—an original construction that the Baroque mind would not have disowned. It remains, nonetheless, entirely new, marked by Britten's own personality, his love of the clear melodic line and his penchant for resolving harmonic problems with minimal recourse to the complexities of polyphony."

The six movements of the *First Suite*, in G major, immediately call to mind Bach's favorite structure. Here, however, they are assembled in three groups of two movements, each group prefaced by a sort of common theme tune: *Canto primo*, *Canto secondo* and *Canto terzo* (*Canto quarto* forms part of the finale). The *Canto* (thrice marked *sostenuto*) introduces each pair of movements and ensures thematic unity. All the movements either allude to it or are derived from it, although it is significantly modified at every appearance. This is a kind of variation form, or perhaps the effect of "contamination" by the *Canto*, which is recalled during the course of the six movements, resembling (as Eric Roseberry accurately observed, writing in 1984) the use of an *idée fixe*—similar to the practice of Shostakovich in his chamber music. It can be described as one vast, harrowing phrase, of great melodic and harmonic intensity (very dense in texture and almost entirely double-stopped), which dies and comes back to life

but whose thematic content stays very restricted. The first group begins with a *Fuga* (*andante moderato*), characterized by a certain rhythmic affability. Michael Kennedy (in 1981) found that the two staccato notes suggest a "humorous dialogue"—but this soon intensifies, passionately exploiting all the material, with strongly affirmative and eloquent gestures, almost approaching an angry stamping. Tempos constantly shift, reflecting contradictory changes of mood and leading, towards the end, to interrogatory closing bars. Indeed, is it not true that Britten's most vociferous pages so often end on a note of doubt or questioning? The *Lamento* (*lento rubato*) that follows makes repeated attempts to break through but falls back each time into a doleful, descending, E minor arpeggio. Evolving in small, intervallic cells, this brief movement well illustrates the *idée fixe* idea, where, according to Roseberry's image, each extension of the phrase has a *reculer-pour-mieux-sauter* quality. It moves into a contemplative and poignant section that explores the instrument's upper register before falling back, inexorably, into a lower-register abyss.

The *Canto secondo*, like a "dreamy serenade", murmured *piano*, introduces a *Serenata* (*allegretto pizzicato*), the melody and rhythm of which seem to be in search of their

identity. The *Marcia* which then appears, in the form of an arch, is at first blithely tapped out by bouncing bow strokes, suggesting the rhythm of military drums, then follows a contorted continuous line, parodying the instruments of a brass band.

The constantly varying *Canto terzo* is darker and more anxious than the previous ones. It leads straight into an insistent *Bordone* (*moderato quasi recitativo*), in which a bowed “central” D, persistent and obsessive, is traversed by sinister pizzicatos in the left hand (recalling a theme from the *Violin Concerto*, of 1939). These dissipate, leaving a bare, atonal lamentation, devoid of strength, from which all sense of melody has vanished. The final *Moto perpetuo* (*presto*) pits its feverish agitation against the almost ecstatic return of the *Canto*—an obsessive refrain that tries to make the work withdraw into itself. But the impetus of the *Moto* wins, in a virulent concluding peroration.

The *Second Suite*, in D, was presented at the twentieth Aldeburgh Festival, in August 1967. Rostropovich, who was a constant musical stimulus for Britten, was once again its dedicatee and interpreter. The work is divided into five movements, which, unlike the *First*

*Suite*, are not tightly bound to the initial *Declamato* (marked *largo*). Clearly quoting the tragic introductory theme of Shostakovich’s *5<sup>th</sup> Symphony*, this movement is more like the starting point of a sonata form—although its tight structure goes on to broaden, with the juxtaposition of various lyrical cries. The final *Ciaccona* alludes to it, however, once again emphasizing the cyclical character of the work. The second movement is a *Fuga*, where, notably, each voice is treated separately, rather than being intertwined, as one would normally expect. This brings a curious feeling of “slowing down”, or even of becoming enmired, quite paradoxical for a musical form characterized by a constantly forward-moving construction. It is followed by a fierce *Scherzo*, rhythmically very segmented, using the instrument’s extreme registers in a succession of peremptory tirades, which are continually launched and interrupted. Following these abortive attempts comes the fourth movement, entitled simply *Andante lento*—which one might well think to be another contradictory marking.

A veritable echo of the *Adagio* of the *Cello Symphony* op. 68 (1963), but also of the Wordsworth poem of *Nocturne* op. 60 (1958), this, along with the *Ciaccona*, is the most interesting part of the D major *Suite*. As in the drone of the *Third Suite*, the left hand

superimposes painful dissonances—funereal pizzicati in 6/8—over the bowed line. Just as the despair seems at its height, the *Ciaccona* comes to confidently construct its powerful edifice of twelve variations. Here, in this sort of organized cadenza, Britten was clearly thinking of Rostropovich's improvisational talents—the climates shift and a hitherto absent humor emerges, perhaps in a tremolo or a popular rhythm. At times, the instrument puffs itself up, letting its power and the beauty of its sound shine forth. The virtuosity of its repetitive figures, leaps of register and changes of tempo combine to provide this *Suite* with a majestic and thrilling coda which, as Jean-François Labie astutely observes, “further accentuates the slightly cruel irony” of this conclusion.

Some four years later, in February and March of 1971, Britten wrote his *Third* and final *Suite*, in G major, which had to await December 21, 1974, for its first performance, in Snape. The *Suite*'s very free structure is divided into nine quite brief and mostly linked movements. The source of their unity is found in four Russian songs, whose melodies are only directly presented at the end of the last movement, after having been evoked in the form of variations—an approach that can also be found in *Lachrymae* op. 43 and *Nocturnal* op. 70

(1963). Three songs come from Tchaikovsky's folksong arrangements (“Autumn”, “The Grey Eagle” and “Under the Little Apple Tree”), while the last is taken from the “Kontakion” (Hymn to the Departed). Echoes of them are to be heard dispersed throughout the work.

The *Introduzione* (marked *lento*) is one of the most moving things Britten wrote for the cello. This movement, derived from the Russian hymn for the dead, takes the form of a solemn lamentation, imperturbably lofty but punctuated by the muffled drumbeats of a pizzicato drone, which suddenly launches a *Marcia* (*allegro*), using material from the first two folksongs. The violence and tempestuous mood of this go deliberately against the climate established in the preceding movement. The *Canto* (*con moto*), however, lets the inner song emerge again—and for the first time we hear a clear allusion to the *Suites* of Bach. In the short *Barcarola* that follows, we find, as in the previous suite, a bowed/pizzicato *Dialogo*, but this time it is the bass notes that are bowed and the high notes plucked. The *Fuga* is the most highly developed of the three fugues found in the three *Suites*. Animated and virtuosic, it is linked to a *Recitativo* (*fantastico*), over which the mysterious and anguished shadow of Shostakovich's quartets seems once again to loom, and to a troubled, stormy, dark *Moto*

*perpetuo* (*presto*), ending with a *forte* leap into the treble—a plaintive and desperate cry. These two movements serve as a prelude to the great *Passacaglia*—one of the finest modern returns to a Baroque form (one can even detect a homage to Handel). The final bars, at once rasping and illuminated by a soft inner light, unfold as if naked, like a body experiencing a desire for otherness or a yearning for death. We never know if this murky and diffuse light is the expression of a dulled, intense pain or the very image of confidence and serenity.

It is certainly a little of both, if we wish to relate the work to Britten's life at this period. His friendship with Rostropovich had been enriched (thanks to the latter's intermediary role) by friendship with Shostakovich, to whom these three *Suites* everywhere pay a homage that is the result not just of admiration but of the growing realization that they spoke the same language—despite their obviously different “voices”.

Britten felt a sincere compassion for Shostakovich, because of the difficulties the Soviet régime put him through, and for Rostropovich, of course, who had been stripped of his Soviet nationality in 1978. This compassion evolved into a gentle and patient understanding.

That it led to a very rare, very late friendship is not surprising. It is common for those who, sickened by the clamor surrounding them (be it laudatory or insulting) and obsessed by what they still have to achieve, fail to allow their “antennae” time to show them that a like mind might exist—even thousands of miles away.

Eric Roseberry (again in 1984) says that listening to this last *Suite* is like reading a “private journal”. That rings very true and, indeed, the same could be said of the fifteen quartets of Britten's Russian friend. The two composers, who had taken a long time to understand that they were so close, would henceforth follow very similar paths. If they happened to drift apart or forget each other for a moment, Rostropovich would always bring them back together.

Xavier de Gaulle, from his essay *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude* (Actes Sud, 1996, pages 417 to 422)

## CAMERON CROZMAN

Praised for his mature interpretations, faultless technique, and profound musical imagination, cellist Cameron Crozman is hailed as one Canada's up and coming young artists. With an active performance schedule in North America and Europe, Cameron has performed as a soloist with orchestras including the Quebec Symphony, Hamilton Philharmonic, and Orchestre du Conservatoire de Paris under the direction of conductors such as Fabien Gabel, Gemma New, and Bruno Mantovani. An avid collaborator, he has shared the stage with leading artists James Ehnes, André Laplante, Huw Watkins, and Gérard Caussé among others, and worked with composers Kaija Saariaho, Peteris Vasks, and Kelly-Marie Murphy. After studies in Canada with Paul Pulford, Cameron journeyed to Europe where he was a student at the Paris Conservatory. After receiving his Master's level with highest honours in the class of Michel Strauss and Guillaume Paoletti, he was chosen as one of six cellists for Gautier Capuçon's 2016-17 Classe d'excellence at the Louis Vuitton Foundation. His debut album with pianist Philip Chiu, *Cavatine*, was released in January 2019 by ATMA Classique. On this album, Cameron plays on the Spanish cello "El Tibúron" attributed to Guiliami of Barcelona ca. 1769, generously on loan from the Canada Council for the Arts' Musical Instrument Bank.

PRINCIPAUTÉ  
de MONACO

Rothschild  
Martin Maurel

*THE PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO*

*RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNMENT.*

Recorded at the Philharmonie de Paris  
Rehearsal room n°1 (SR1), from 2 to 4 January 2019  
Recording engineer and producer: François Eckert  
Editing: François Eckert and Julien Podolak  
Mixing and mastering: François Eckert  
Text : ©Actes Sud 1996  
Translation: Paul Snelgrove  
Photos: Olivier Roller  
Graphic design: atelier-champion.com

Music publisher: ©Faber Music

