

ANALEKTA

J.S. BACH

SIX CELLO SUITES • ON VIOLA
SIX SUITES POUR VIOLONCELLE • À L'ALTO

HELEN CALLUS

2 CD

HELEN CALLUS, VIOLA / ALTO

Hailed by *American Record Guide* as “one of the world’s greatest violists”, British violist Helen Callus has performed as a recitalist, chamber musician and concerto soloist. She has delighted audiences in major cities around the world including those of Russia, Europe, New Zealand, Australia, Canada and extensively throughout the US. Ms. Callus has performed at chamber music festivals including the Seattle Chamber Music Festival, the Palaces of St. Petersburg Chamber Music Festival, in Russia and the Dilijan Chamber Music Series, in Los Angeles to name a few, and has collaborated with such world class ensembles as the Tokyo and Juilliard String Quartets. Her 2006 recording of the Walton Viola Concerto, with the New Zealand Symphony Orchestra conducted by Marc Taddei, was named “orchestral disc of the month” by *Classic FM Magazine*, and “most beautiful Walton on disc” by the *2006 Penguin Guide to Compact Discs*.

Her debut recording, *Portrait of the Viola* with Robert McDonald, piano, released in 2002, was met with the highest of critical acclaim. *Strings* magazine described Helen Callus as “a violist of the highest caliber.” In 2007, *The American Record Guide* described her

recording Prokofiev as “playing so deeply felt that the music’s message goes straight to the heart.” Most recently, she has recorded the entire concerto repertoire by Gordon Jacob with the BBC Concert Orchestra in London.

Ms. Callus was appointed to the faculty of The University of Washington at the age of 26. She currently serves as Professor of Viola at the University of California, Santa Barbara and is much in demand all over the country as a visiting professor, teaching master classes at some of the nation’s leading schools of music.

She has written numerous articles for both *Strad* and *Strings* magazines. Herself the subject of numerous feature articles, the *Strings* stated in its 2005 article titled ‘The Advocate’ that Helen Callus might just be “the best friend the viola world ever had.”

A native of Kent, England, Helen Callus graduated from The Royal Academy of Music in London and continued her graduate studies at the Peabody Conservatory in Maryland. Helen Callus plays on a viola made for her by Gabrielle Kundert and is a copy of the ex-Primrose Amati.

Acclamée par l'*American Record Guide* comme étant « l'une des plus grandes altistes du monde », l'altiste britannique Helen Callus mène une carrière de concertiste, chambriste et soliste. Elle a séduit les auditoires des grandes villes, tant en Europe qu'en Nouvelle-Zélande, en Australie, au Canada et partout aux États-Unis. M^{me} Callus s'est produite dans nombre de festivals de musique de chambre, dont ceux de Seattle et de Saint-Pétersbourg (Palaces), ainsi que la série de musique de chambre Dilijan, à Los Angeles. Elle a également collaboré avec des ensembles de renommée mondiale tels les quatuors Tokyo et Juillard. En 2006, son enregistrement du Concerto pour alto de Walton avec le New Zealand Symphony Orchestra, dirigé par Marc Taddei, a été nommé « Disque de musique orchestrale du mois » par le magazine *Classic FM*, et « le plus beau disque de Walton » par l'édition 2006 du *Penguin Guide to Compact Discs*.

Son premier enregistrement, paru en 2002, *Portrait of the Viola*, avec Robert McDonald au piano, a suscité les critiques les plus élogieuses. Le magazine *Strings* a décrit Helen Callus comme « une altiste du plus haut calibre ». En 2007, l'*American Record Guide* a décrit son enregistrement Prokofiev comme étant « joué avec une profondeur telle que

le message musical va droit au cœur. » Plus récemment, elle a enregistré l'intégrale du répertoire concertant de Gordon Jacob avec le BBC Concert Orchestra à Londres.

À l'âge de 26 ans, M^{me} Callus est devenue membre de la faculté de musique de l'Université de Washington. Elle enseigne présentement l'alto à l'Université de Californie, à Santa Barbara, et est très en demande en tant que professeure invitée. Elle donne des classes de maître dans quelques-unes des institutions musicales les plus réputées des États-Unis.

Elle a écrit de nombreux articles pour les magazines *Strad* et *Strings*. Ayant été elle-même le sujet de nombreux articles de fond, le magazine *Strings* a déclaré dans sa chronique intitulée « The Advocate » (Le défenseur) que Helen Callus pourrait bien être « la meilleure amie que l'alto ait jamais connue ».

Née à Kent, Angleterre, M^{me} Callus est diplômée du Royal Academy of Music à Londres et a poursuivi ses études supérieures au Peabody Conservatory de Maryland. Elle joue sur une copie de l'ex-Primerose Amati, un alto conçu spécialement pour elle par Gabrielle Kundert.

www.HelenCallus.com

JOHANN SEBASTIAN BACH

Six Suites for Cello, BWV 1007-1012

Johann Sebastian Bach's six suites for solo cello are well-known and beloved works that are central to the repertoire of any cellist or violist. However, they are also works fraught with uncertainties, ranging from the circumstances of their composition to performance practices. It is not known when, why or for whom the suites were composed, or even for exactly which instrument they were intended. Further questions bedevil performance choices. What did Bach intend in the way of bowings and articulation? Did he have French or Italian bowing practices in mind?

The first surviving copy of the suites, by Johann Peter Kellner, was made in 1726, so the suites must have been composed before then. It seems reasonable to assume that Bach composed the cello suites around 1720 in Cöthen, at about the same time as the six sonatas and partitas for solo violin, but there is no hard evidence to support this. Anner Byslma speculates that the suites might have been composed earlier and there is no compelling reason to assume that all of the suites were composed at the same time.

Even the seemingly straightforward designation of suites as being for "violoncello" is problematic. The word "violoncello" could refer to instruments of different sizes and playing techniques in the early 18th century. The cello as we now know it emerged in Italy around the 1660^s, with its size standardized by Stradivarius at the beginning of the 18th century. In Bach's day, "violoncello" could refer to the older, larger ins-

truments or to the smaller instruments on the Stradivarius model, as well as to the so-called *violoncello da spalla* (or *viola da spalla*), an instrument slung over the shoulder and played with something closer to violin technique than to cello technique. Furthermore, not all of the suites are intended for the same instrument. The Sixth Suite requires a five string instrument, which could either be a five-string cello held between the legs (perhaps a *violoncello piccolo*), or a five-string *violoncello da spalla*. Bach included prominent parts for a "violoncello piccolo" in a number of his cantatas written in Leipzig between 1724 and 1725. For some of these cantatas, the *violoncello piccolo* lines are either written in treble clef, or contained in the first violin part, suggesting that they were played by a violinist, on a cello slung from the shoulder. As Mark M. Smith argues, it seems quite possible that the Sixth Suite was written at the same time (possibly for the same player and instrument), and also intended be played on a shoulder-slung instrument.

Any attempt to guess the circumstances under which the suites were composed is contingent upon the above uncertainties. If Bach did compose the suites around 1720, and if he did intended them (or at least the first five of them) for a cello held between the legs, then, as David Ledbetter suggests, he might very well have composed them for Christian Bernhard Linike, an excellent cellist who arrived in Cöthen shortly before Bach did. If they were intended for a shoulder cello, then perhaps Bach, who played violin and viola, played them himself.

In addition to these problems, no doubt the most troubling circumstance for the performer is that we have no manuscript for the suites in Bach's own hand. All published editions are based on some combination of 18th century copies. The sources differ significantly in terms of bowings and articulations, and occasionally even disagree about pitches. The copy with the most biographical authority is that made by Anna Magdalena Bach, sometime between 1727 and 1731, but she was not a string player, and a comparison between her copy of the solo violin sonatas and partitas and Bach's own manuscript shows her to have been neither precise nor unambiguous in her labors.

These are suites for some sort of cello, but, as Bylsma points out, it is entirely possible that Bach played them for himself on the viola. Bylsma even finds some chords and string-crossings that fit the hand of a violist better than that of a cellist. The cello suites have been part of the viola repertoire for since the beginning of the 20th century. In 1916 G. Schirmer published a viola transcription edited by Louis Svecenski (principal violist of the Boston Symphony Orchestra, and violist of the Kneisel Quartet), following it with another edition by Samuel Lifschey (principal violist of the Philadelphia Orchestra for thirty years) in 1936. Although she did not publish an edition of the Bach Suites, Lillian Fuchs was instrumental in making the suites part of the standard concert and pedagogical repertoire for violists through

her advocacy as a performer and as a teacher, much as Pablo Casals had done for cellists. A number of other transcriptions followed after the Second World War, including one by Milton Katims who had worked with Casals at the Prades Festivals. Until fairly recently, viola editions were heavily edited, with bowings and dynamics added liberally to facilitate expressive performances in the Casals and Fuchs manner.

Helen Callus plays from the critical edition prepared for Peters by Simon Rowland-Jones, but has made her own decisions about articulations, dynamics and ornamentation based on the original sources. She plays the Fifth Suite with the *scordatura* tuning requested by Bach, tuning her top string down from A to G (this suite can be played with a normally-tuned instrument, but at the expense of leaving some notes out of Bach's chords and of different timbres for some notes). Callus plays the Sixth Suite in G major, rather than Bach's D major. Although this involves changing Bach's key, it also means that the viola version is closer in tessitura to Bach's original than it would be in D major (a fourth higher rather than an octave), and it allows for more of Bach's effects with open strings to be preserved.

© Derek Katz

JOHANN SEBASTIAN BACH

Six Suites pour violoncelle, BWV 1007-1012

Œuvres connues et chéries, les six suites pour violoncelle seul de Johann Sebastian Bach demeurent au cœur même du répertoire de tout violoncelliste ou altiste. Toutefois, elles s'avèrent remplies d'incertitudes, que l'on considère les circonstances de leur composition ou les choix interprétatifs à poser. On ne connaît ni leur date de composition, ni leur destinataire, ni ce qui a motivé leur complétion, ou même l'instrument auquel elles étaient destinées. D'autres questions embrouillent les choix interprétatifs. Par exemple, quelles étaient les intentions de Bach au niveau des coups d'archet et de l'articulation; aurait-il privilégié les techniques d'archet françaises ou italiennes?

Le premier exemplaire des suites qui nous soit parvenu, celui de Johann Peter Kellner, a été complété en 1726; les suites ont donc été composées avant cette date. Il semble raisonnable de supposer que Bach ait écrit les Suites pour violoncelle vers 1720 à Cöthen, et qu'elles soient à peu près contemporaines des six sonates et partitas pour violon solo, mais aucune preuve tangible ne vient corroborer cette affirmation. Anner Byslma spécule que les suites pourraient bien avoir été complétées plus tôt et rien ne permet de conclure qu'elles aient toutes été composées à la même époque.

Même l'épithète, en apparence évidente, « pour violoncelle », se révèle problématique. En effet, au début du 18^e siècle, le terme *violoncello* peut se référer à des instruments de diverses tailles, utilisant des techniques de jeu distinctes. Le violoncelle tel que le nous le connaissons aujourd'hui est apparu en Italie autour des années 1660 et ses dimensions standardisées par Stradivarius au début du 18^e siècle. À l'époque de Bach, *violoncello* pouvait aussi bien évoquer les instruments plus anciens et plus imposants que les plus petits conçus par Stradivarius ou le *violoncello da spalla* (ou *viola da spalla*), un instrument tenu en bandoulière et dont la technique se rapprochait plus de celle du violon que de celle du violoncelle. En outre, toutes les suites ne sont pas destinées au même instrument. La *Sixième Suite* exige par exemple un instrument à cinq cordes, qui pourrait être un violoncelle à cinq cordes, tenu entre les jambes (peut-être un violoncelle piccolo) ou un *violoncello de spalla* à cinq cordes. De plus, Bach dédie des sections importantes des cantates écrites à Leipzig entre 1724 et 1725 à un « violoncelle piccolo ». Pour certaines de celles-ci, les lignes de violoncelle piccolo sont écrites en clé de *sol* ou encore intégrées à la partie de premier violon,

suggérant qu'elles soient jouées par un violoniste, sur un violoncelle tenu en bandoulière. Comme Mark M. Smith le fait remarquer, il semble tout à fait envisageable que la *Sixième Suite* ait été écrite en même temps (peut-être pour les mêmes interprètes et instruments) et pourrait alors être également jouée sur un instrument en bandoulière.

Toute tentative d'émettre des suppositions sur les circonstances dans lesquelles les suites ont été complétées dépend donc des incertitudes exprimées ci-dessus. Si elles ont bien été composées autour de 1720 et que Bach les destinait (ou du moins les cinq premières d'entre elles) au violoncelle tenu entre les jambes, alors, comme David Ledbetter le suggère, il aurait très bien pu les écrire pour Christian Bernhard Linike, excellent violoncelliste installé à Cöthen peu de temps avant Bach. Si elles étaient conçues pour un violoncelle tenu en bandoulière, alors peut-être Bach lui-même, qui jouait du violon et alto, les aurait-il lui-même interprétées.

En plus de ces questionnements, la situation la plus préoccupante pour l'interprète demeure certes que nous ne possédions pas

de manuscrit des suites signé Bach. Toutes les éditions publiées sont basées sur un ensemble de copies du 18^e siècle. Les sources diffèrent considérablement en termes de coups d'archet et d'articulations, et parfois ne s'entendent pas côté texte. La copie la plus fiable est celle complétée par Anna Magdalena Bach, quelque part entre 1727 et 1731, mais cette dernière n'était pas instrumentiste à cordes et une analyse comparative entre sa copie des sonates et partitas pour violon solo et le manuscrit original de Bach démontre que sa retranscription n'a pas toujours été méticuleuse ou sans équivoque.

Que ces suites aient été écrites pour l'une ou l'autre forme de violoncelle, il est tout à fait possible, comme Bylisma le fait remarquer, que Bach les jouât pour son propre plaisir à l'alto. Bylisma a même identifié quelques accords et changements de cordes qui tombent mieux sous la main d'un altiste que d'un violoncelliste. Les Suites pour violoncelle font partie du répertoire pour alto depuis le début du 20^e siècle. En 1916, G. Schirmer a publié une transcription pour alto éditée par Louis Svecenski (alto solo du Boston Symphony Orchestra et altiste du Quatuor Kneisel), suivi d'une autre, en 1936, signée

Samuel Lifschey. Bien que Lilian Fuchs n'ait publié aucune édition des Suites de Bach, elle a joué un rôle essentiel dans son interprétation en choisissant d'intégrer les Suites pour violoncelle au répertoire de base et au matériel pédagogique des altistes, que ce soit comme interprète ou pédagogue, tout comme l'avait fait avant elle le violoncelliste Pablo Casals. D'autres transcriptions ont suivi après la Deuxième Guerre mondiale, dont celle de Milton Katims, qui avait travaillé avec Casals au Festival de Prades. Jusqu'à très récemment, les éditions pour alto avaient été fortement éditées, coups d'archet et nuances étant librement intégrés afin de faciliter une interprétation expressive tributaire de Casals et Fuchs.

Helen Callus utilise l'édition critique Peters préparée par Simon Rowland-Jones, mais a privilégié ses propres articulations, nuances

et ornements, d'après les sources originales. Elle joue la *Cinquième Suite* avec la *scordatura* exigée par Bach, accordant sa corde supérieure au *sol* plutôt qu'au *la* (cette suite peut aussi être jouée sur un instrument normalement accordé, mais en devant sacrifier certaines des notes des accords et l'utilisation de timbres différents pour certaines notes). M^{me} Callus joue la *Sixième Suite* en *sol* majeur plutôt que dans la tonalité initiale de *ré* majeur. Bien que ce choix implique une modification de la tonalité originale, il signifie également que la tessiture de la version pour alto se rapproche de façon plus convaincante de celle en *ré* majeur (à la quarte supérieure plutôt qu'à l'octave) et permet plus d'effets de cordes à vide, tels que prescrits par Bach.

© Derek Katz

Traduction: Lucie Renaud



I would like to offer my deepest thanks to my husband, Michael Lieberman for all his support, time and energy in the making of this recording.

Recorded in September 2010 at: Salle Francoys-Bernier, Domaine Forget
/ Enregistré en septembre 2010 à la Salle Francoys-Bernier, Domaine Forget

Producer, Sound Engineer; Mix and Mastering / Réalisateur, Preneur de son;
Mixage et mastérisation: Carl Talbot, Productions Musicom

Executive Producer, Artistic Director / Producteur, Directeur artistique: François Mario Labbé
Production Director / Directrice de production: Julie M. Fournier
Production Assistant / Assistante de production: Geneviève Langelier
Photos: © Mark Robert-Halper
Proofreading / Révision: Rédaction LYRE
Graphic Design and Production / Conception et production graphique: Pyrograf

©2011 Helen Callus

This recording is made under exclusive license. All rights reserved.
/ Cet enregistrement est sous licence exclusive. Tous droits réservés.

Groupe Analekta Inc. recognizes the financial assistance of the Government of Quebec through the SODEC's Programme d'aide aux entreprises du disque et du spectacle de variétés and refundable tax credit for recording production services. / *Groupe Analekta Inc.* reconnaît l'aide financière du gouvernement du Québec par l'entremise du Programme d'aide aux entreprises du disque et du spectacle de variétés et le Programme de crédit d'impôt pour l'enregistrement sonore de la SODEC.

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund). / Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du Ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

AN 2 9968-9 Analekta is a trademark of Groupe Analekta Inc. All rights reserved. Analekta est une marque déposée de Groupe Analekta Inc. Tous droits réservés. Made in Canada. Fabriqué au Canada.

CD 1

SUITE No.1 IN G MAJOR

/ EN *SOL* MAJEUR BWV 1007

- | | |
|-------------------------|------|
| 1. Prelude | 2:08 |
| 2. Allemande | 3:40 |
| 3. Courante | 2:21 |
| 4. Sarabande | 3:06 |
| 5. Menuet I & Menuet II | 2:50 |
| 6. Gigue | 1:24 |

SUITE No.2 IN D MINOR

/ EN *RÉ* MINEUR BWV 1008

- | | |
|--------------------------|------|
| 7. Prelude | 3:34 |
| 8. Allemande | 3:09 |
| 9. Courante | 2:16 |
| 10. Sarabande | 4:54 |
| 11. Menuet I & Menuet II | 2:58 |
| 12. Gigue | 2:39 |

SUITE No. 3 IN C MAJOR

/ EN *DO* MAJEUR BWV 1009

- | | |
|----------------------------|------|
| 13. Prelude | 3:30 |
| 14. Allemande | 3:37 |
| 15. Courante | 3:17 |
| 16. Sarabande | 4:50 |
| 17. Bourree I & Bourree II | 3:57 |
| 18. Gigue | 3:13 |

CD 2

SUITE No. 4 IN E FLAT MAJOR

/ EN *MI* BÉMOL MAJEUR BWV 1010

- | | |
|---------------------------|------|
| 1. Prelude | 3:34 |
| 2. Allemande | 4:12 |
| 3. Courante | 3:11 |
| 4. Sarabande | 4:30 |
| 5. Bourree I & Bourree II | 5:04 |
| 6. Gigue | 2:39 |

SUITE No. 5 IN C MINOR

/ EN *DO* MINEUR BWV 1011

with original (scordatura) tuning

/ avec la scordatura

- | | |
|----------------------------|------|
| 7. Prelude | 6:19 |
| 8. Allemande | 5:06 |
| 9. Courante | 2:17 |
| 10. Sarabande | 3:44 |
| 11. Gavotte I & Gavotte II | 4:50 |
| 12. Gigue | 2:13 |

SUITE No. 6 IN D MAJOR

/ EN *RÉ* MAJEUR BWV 1012

(transposed in G Major

/ transposé en sol majeur)

- | | |
|----------------------------|------|
| 13. Prelude | 4:45 |
| 14. Allemande | 7:18 |
| 15. Courante | 3:23 |
| 16. Sarabande | 4:56 |
| 17. Gavotte I & Gavotte II | 4:05 |
| 18. Gigue | 3:57 |