

SOMMCD 090-2



Gary Cooper

The right side of the image shows the front cover of a classical music album. At the top right, the word "Somm" is written in a stylized, italicized font, accompanied by a graphic of green oak leaves and acorns. The title "J. S. BACH" is prominently displayed in large, serif capital letters. Below the title, two pieces of music are listed: "Six Suites for Solo Cello" and "Three Sonatas for viola da gamba & harpsichord". The bottom half of the cover features a dramatic, low-key photograph of a woman, identified as Karine Georgian, playing a cello. She is shown from the waist up, looking upwards and to her left with a focused expression. Her hands are positioned on the neck and bridge of the instrument. The lighting is moody, with strong highlights on her face and hair against a dark background. To the right of the photograph, the names "KARINE GEORGIAN" and "cello" are printed in a serif font, and below them, "GARY COOPER" and "harpsichord" are also listed. The overall aesthetic is classic and sophisticated.

J.S. BACH (1685 - 1750)
 Six Suites for Solo Cello BWV 1007 - 1012
 Sonatas for Viola da Gamba & Harpsichord BWV 1027 - 1029
 KARINE GEORGIAN Cello
 GARY COOPER Harpsichord

CD 1

Suite No. 1 in G major, BWV 1007 (20:28)

| | | |
|-----|--------------------------|------|
| [1] | <i>Prelude</i> | 2:46 |
| [2] | <i>Allemande</i> | 5:28 |
| [3] | <i>Courante</i> | 2:50 |
| [4] | <i>Sarabande</i> | 3:47 |
| [5] | <i>Menuets 1 & 2</i> | 3:48 |
| [6] | <i>Gigue</i> | 1:49 |

Suite No. 2 in D minor, BWV 1008 (22:04)

| | | |
|------|--------------------------|------|
| [7] | <i>Prelude</i> | 4:41 |
| [8] | <i>Allemande</i> | 3:43 |
| [9] | <i>Courante</i> | 2:17 |
| [10] | <i>Sarabande</i> | 5:07 |
| [11] | <i>Menuets 1 & 2</i> | 3:34 |
| [12] | <i>Gigue</i> | 2:42 |

Suite No. 6 in D major, BWV 1012 (33:38)

| | | |
|------|---------------------------|------|
| [13] | <i>Prelude</i> | 5:17 |
| [14] | <i>Allemande</i> | 9:54 |
| [15] | <i>Courante</i> | 3:51 |
| [16] | <i>Sarabande</i> | 5:34 |
| [17] | <i>Gavottes 1 & 2</i> | 4:45 |
| [18] | <i>Gigue</i> | 4:17 |

Total Duration: 76:41

CD 2

Suite No. 3 in C major, BWV 1009 (24:18)

| | | |
|-----|---------------------------|------|
| [1] | <i>Prelude</i> | 4:06 |
| [2] | <i>Allemande</i> | 4:38 |
| [3] | <i>Courante</i> | 3:20 |
| [4] | <i>Sarabande</i> | 5:05 |
| [5] | <i>Bourrées 1 & 2</i> | 4:07 |
| [6] | <i>Gigue</i> | 3:12 |

Suite No. 4 in E flat major, BWV 1010 (27:07)

| | | |
|------|---------------------------|------|
| [7] | <i>Prelude</i> | 4:49 |
| [8] | <i>Allemande</i> | 5:07 |
| [9] | <i>Courante</i> | 4:00 |
| [10] | <i>Sarabande</i> | 4:29 |
| [11] | <i>Bourrées 1 & 2</i> | 5:30 |
| [12] | <i>Gigue</i> | 3:12 |

Suite No. 5 in C minor, BWV 1011 (27:09)

| | | |
|------|---------------------------|------|
| [13] | <i>Prelude</i> | 7:19 |
| [14] | <i>Allemande</i> | 5:49 |
| [15] | <i>Courante</i> | 2:27 |
| [16] | <i>Sarabande</i> | 3:44 |
| [17] | <i>Gavottes 1 & 2</i> | 5:20 |
| [18] | <i>Gigue</i> | 2:30 |

Total Duration: 79:14

CD 3

Sonata in G major, BWV 1027 (12:48)

| | |
|--------------------------|------|
| [1] Adagio | 3:44 |
| [2] Allegro ma non tanto | 3:26 |
| [3] Andante | 2:41 |
| [4] Allegro moderato | 2:57 |

Sonata in D major, BWV 1028 (13:35)

| | |
|-------------|------|
| [5] Adagio | 1:54 |
| [6] Allegro | 3:35 |
| [7] Andante | 4:15 |
| [8] Allegro | 3:51 |

Sonata in G minor, BWV 1029 (13:51)

| | |
|--------------|------|
| [9] Vivace | 4:48 |
| [10] Adagio | 5:36 |
| [11] Allegro | 3:27 |

Total Duration: 40:45

Our discs are available worldwide from all good record shops. In case of difficulty and for further information please contact us direct: SOMM Recordings, Sales & Marketing Dept., 13 Riversdale Road, Thames Ditton, Surrey, KT7 0QL, UK.

Tel: +(0)20-8398 1586. Fax: +(0)20-8339 0981. Email: sales@somm-recordings.com

Website: <http://www.somm-recordings.com>

WARNING Copyright subsists in all Somm Recordings. Any unauthorised broadcasting, public performance, copying, rental or re-recording thereof in any manner whatsoever will constitute an infringement of such copyright. In the United Kingdom licences for the use of recordings for public performance may be obtained from Phonographic Performance Ltd., 1 Upper James Street, London W1R 3HG

The six years that Johann Sebastian Bach spent in the service of Prince Leopold in Anhalt - Cöthen (1717 - 1723) constituted the only period of his career during which he was able to concentrate upon the composition of secular instrumental music rather than providing works regulated by the rigorous calendar of the Church's year. Prince Leopold's complement of fine orchestral players gave Bach the stimulus of being able to compose for a variety of talented instrumentalists, and he responded to the opportunity with obvious delight.

Some of the *Brandenburg Concertos* and at least one of the Orchestral Suites date from this period, as do the three famous violin concertos, and works for chamber ensemble. These six years also saw the composition of the great set of Sonatas and Partitas for solo violin, and the six Suites for solo cello, these two compilations remaining probably the most searching works in existence exploring the capabilities of a solo stringed instrument. They both conjure rich harmonic implications, unfurl contrapuntal lines, and bring extraordinarily expressive emotional resonances: the sense of the musician alone and at one with his instrument is powerfully moving.

Probably written for Christian Ferdinand Abel, the cello suites, for all their apparent inwardness, in fact resonate proudly with the dance-derivations of their sequence of movements. Each suite begins with a ruminatory prelude, almost like an improvisation to tease out the characteristics of the chosen key, but then come the stylisations of contemporary dance, ranging from courtly to peasant.

The *allemande* was a stately dance for hand-holding pairs of couples, while the attendant *courante* separated them in hopping, zig-zag movements. Centrepiece of the suites, the *sarabande* was slow and stately, and apparently erotically revealing the ladies' ankles. Less controversial in impact was the *menuet*, imbued with graceful, aristocratic dignity. The *bourrée*, a French folk-dance, was lively and unassuming, the *gavotte* was satisfactorily patterned, with a more pastoral, rustic central section, and the *gigue*, obviously derived from the English jig, made a lively and exhilarating conclusion to each suite.

Actually, these six suites were not all composed for exactly the same instrument. Normally tuned to the notes C, G, D and A, the open strings of the cello were directed in the C minor fifth suite to be "discorded" to C, G, D and G. Part of the reason for this is the fact that the work is in fact a transcription by Bach from his lute suite in G minor, and the composer needed to make certain multiple-stopings more accessible. He also wanted to darken the tone-colouring, and accordingly sacrificed the comparative brilliance of the top A-string.

And the final suite is written for entirely a different beast altogether, though it is customary for cellists nowadays heroically to negotiate its difficulties on their “normal” instruments. Here Bach demands five strings, tuned to C, G, D, A and an E just entering the treble clef (apparently cellists of Bach’s time were unused to scaling high positions on their fourth string, so the addition of this extra string made more top notes available).

This novel instrument was alternatively called the “violoncello piccolo” or the “viola pomposa”, and some authorities credit Bach with its invention. “This instrument (viola pomposa) is tuned like a violoncello,” wrote the theorist J.A.Hiller in Leipzig in 1766, “but it has at the top a further string. It is somewhat larger than a viola, and is supplied with a ribbon so that it can either be held in front of the chest or on the arm. The blessed Kapellmeister Herr Bach invented it.” Sixteen years later, J.N. Forkel wrote of the viola pomposa in almost identical terms in the *Musikalischer Almanach* published in Göttingen in 1782, adding that it was a compromise instrument designed to accompany a solo violin without drowning it and stealing its thunder.

Sonatas for Harpsichord and Viola da Gamba

Though he also wrote for it in the sixth, final *Brandenburg Concerto*, for many, their only conscious acquaintance with Bach’s writing for the viola da gamba will be the rather tortuous pair of *obbligati* he wrote as part of the second half of the *St Matthew Passion*. But the six-stringed instrument is capable of a far wider expressive range than that exemplified by those two grinding, penitential examples, as demonstrated by these three sonatas in G major, D major and G minor. Their dating is problematic. Some authorities place them as Cöthen works, others as having been written much later in Leipzig. In the latter case they may have been intended for Carl Friedrich Abel (son of the afore-mentioned Christian Ferdinand Abel), who was to become such a close colleague in London of Bach’s youngest son, Johann Christian Bach. It is not even certain that the three were composed as a set; apparently they were first brought together in an edition published in the 19th century.

As these are sonatas rather than suites, there are fewer movements to each work (following the norm standardised by earlier baroque composers such as Corelli), and dance-elements do not predominate here. Instead we have a whole range of styles and textures, including learnedly contrapuntal interchanges, the binary forms of the suite movements are largely dispensed with, and Bach brings to a by now outmoded instrument a sense of summation and overview of its past activities, whether as a humble appendage to the harpsichord, or as a vehicle for spectacular virtuosity.

Bach also underlines the importance of the harpsichord in the partnership by writing out the right-hand part instead of leaving the player to improvise above a figured bass. He used the same resource in the various sonatas he wrote for violin and for flute. Because of this, in the titling the harpsichord is given as much prominence as the perceived “solo” instrument, leading to the practice of giving the keyboard instrument precedence -- as attested by the Sonatas for Piano and Violin composed by Mozart in the late 1770s.

INTERVIEW

Karine Georgian’s busy career has seen a marked change in attitude in the interpretation of Bach’s cello music, an alteration in style which has been particularly marked in her native Russia.

Talking about Bach performance over the last two centuries, she reminds me that in 1853 Schumann provided piano accompaniments to the Violin Sonatas and Partitas and the Cello Suites, an exercise that, while clearly intended as an act of homage, seems to have sunk without trace in terms of public performance though Karine does try the Schumann out on her students to give them an idea of the harmony behind the solo cello writing.

We settle down to discuss the “Russian” school of Bach interpretation. “I have to start from the very, very beginning,” she declares, “because it’s quite a long and sometimes tortuous way, from the time I was a teenager!

“The first time I played any of the Suites publicly it was half of the Sixth Suite, in an evening where students of Rostropovich at the Moscow Conservatory performed. If we’re talking about those days, in the 60s, it was the sort of ‘Middle Ages’ in the interpretation of Bach, at a time when I don’t need to tell you what was happening here in England (the move towards ‘period’ performance)... There is a recording of Rostropovich playing one of the Suites on the radio, done in New York at the end of the 1960s which he later himself renounced.

“So this gives some idea of how we’ve grown up concerning Bach interpretation, as it were. I don’t think I have changed my interpretation of the Prelude of the Sixth Suite as much as I have of the Allemande, which even then I felt intuitively was on the wrong lines. It was rather too romantic, and there were other things...

"In the 60s that was, if you like, the 'Russian' approach to Bach. I don't know what would have happened at all if I had stayed there, but obviously coming here to England, and after that some time in Germany, showed me Bach in quite a different environment. Not to mention listening to a great many period performers: to take just a couple of examples my colleague Christophe Coin, the Orchestra of the Age of Enlightenment, and above all the joy of meeting and working with Gary Cooper, an inspiration to music-making in the baroque style

"When I went to Germany I came across Nikolaus Harnoncourt's book 'Musik als Klangrede' ('Music Speaking in Sound' -- I never was able to find an adequate translation). That was a very, very large eye-opener for me, with somebody of his experience and his general approach to the baroque in interpretation of dances, you know, and the historical perspective.

"It was a gradual process for me to move away from the Russian style I had grown up with. That had aimed at a sustained sound, a sort of digging into the instrument, but here was something completely different, deriving from the baroque bow (even though I don't actually play with a baroque bow nor even a baroque cello, even if mine *was* made around 1730). And the sound-production is almost as if you're breathing with the bow, reflecting the velocity of the bow. And if, as I do, you also continue to play the romantic and contemporary repertoire, you almost need a split personality when you come to play this kind of music. And in a way, if you adopt a different personality, then you do indeed become a different person as you perform it."

Then comes a huge surprise. "I must tell you one thing: I experimented with playing the gamba sonatas with an accordionist —The accordion! What a very polite reaction from you!

"I was not satisfied with the sound of the instrument and its rate of decay, but although it did not really work out, it was a good process of learning the sonatas. There was nothing wrong with the idea in principle, and I remember that when I was teaching in Germany and was playing with the accordionist, everybody came to listen! They may have come for all sorts of intentions...

"But I must say, the general reaction was quite surprising in a way, as most people could see that it was not intrinsically a violation of Bach's principles, because the accordion is in fact almost a small organ."

And with that amazing revelation, we move on to chat about other things as we enjoy an Italian lunch in a busy restaurant at the top of Birmingham's New Street. Music, good food and wine -- perhaps even the doughty Johann Sebastian would have approved (he certainly liked his coffee).

© 2009 Christopher Morley

Born into a family of musicians in Moscow, **Karine Georgian** began her cello studies at the age of five under her father, later studying at the Moscow Conservatoire under Rostropovich. After taking the First Prize and Gold Medal at the Third Tchaikovsky International Competition, she launched an international career that has spanned all the countries of the former Soviet Union, Eastern and Western Europe, the Far East and the United States, debuting with the Chicago Symphony in the American première of Khachaturian's *Cello Rhapsody* conducted by the composer. Her repertoire encompasses more than forty concertos and a huge range of instrumental and chamber music. She has been associated with many composers of our day, such as Alfred Schnittke, Howard Skempton, Krzysztof Penderecki, Elena Firsova, Sofia Gubaidulina, Dmitri Smirnov, Alexander Raskatov and Alexander Goehr, who have worked with her and written works for her. In 1994 she made her first visit to Australia to give the Australian première of Britten's *Cello Symphony*.

In 1980 Karine Georgian settled in London and two years later was appointed Professor of Cello at the Musikhochschule in Detmold in Germany. She now teaches at the Royal Northern College of Music in Manchester, and gives masterclasses worldwide, notably at Dartington International Summer School where she has appeared annually for more than twenty years. Her CD for SOMM of sonatas by Britten and Shostakovich with the pianist Jeremy Young, along with Britten's third Suite for Solo Cello, was released to critical acclaim in 2007.

Gary Cooper studied at Chetham's School of Music and at New College, Oxford. He is now established as one of the foremost ambassadors of the harpsichord and fortepiano - in particular, as an interpreter of Bach's & Mozart's keyboard music – and as a director of period performances in concert and opera.

Since making his solo Wigmore Hall debut, he now performs across Europe, N. America and Asia, and has made countless recordings, including an award-winning CD of Bach's Well-Tempered Clavier.

He has a duo partnership with baroque violinist Rachel Podger which has taken them worldwide. They have recorded the Complete Sonatas for Keyboard and Violin by Mozart receiving countless awards and accolades, including multiple Diapason d'Or and Gramophone Editor's Choices.

Recent operas includes Handel's Alcina and Mozart's *Die Entführung aus dem Seraglio*; a new production of Handel's *Orlando* at Sadler's Wells Theatre, London, and opera in Belgium and Germany. He directs the Irish Baroque Orchestra, the Akademie für Alte Musik, Arion in Montreal, and is 'Artist in Residence' of the new Belgian period instrument ensemble, B'Rock and will direct them in their UK debut in the Wigmore Hall in December 2009. Gary appears at major festivals across Europe such as the Flanders, Bruges, Utrecht, Potsdam and Innsbruck and throughout the UK.

Gary currently teaches harpsichord and fortepiano at the Royal Welsh College of Music & Drama, Birmingham Conservatoire and at York University, and is visiting professor at the Royal College of Music.

Solo recording projects range from Bach's Keyboard Concerti and the Goldberg Variations to late Beethoven Sonatas and the Diabelli Variations.

"something of a genius" (The Times)

"music-making rarely comes as impressive as this" (The Sunday Times)

Les six années (1717-1723) durant lesquelles Johann Sebastian Bach travailla au service du Prince Léopold de Anhalt-Cöthen constituent la seule période de sa carrière qui lui ait permis de se consacrer à la composition de musique instrumentale profane, loin des strictes contraintes calendaires imposées par la liturgie de l'Église. La présence d'instrumentistes talentueux dans l'orchestre du Prince Léopold, inspira à Bach une grande variété d'œuvres, tâche dont il s'acquitta avec un évident plaisir.

Certains des Concertos Brandebourgeois et au moins une des Suites orchestrales datent de cette période, de même que les trois célèbres concertos pour violon, et autres œuvres de musique de chambre. C'est également pendant ces six années que les superbes Sonates et Partitas pour violon, et les six Suites pour violoncelle virent le jour – deux recueils qui demeurent encore aujourd'hui les œuvres les plus audacieuses quant à l'exploration des possibilités techniques d'un instrument à cordes solo. On y trouve un large éventail de combinaisons harmoniques et de lignes contrapunktiques développées, mais aussi une extraordinaire force expressive et une riche palette d'émotions : la vision d'un musicien solitaire ne disposant que de son seul instrument, est profondément émouvante.

Les Suites pour violoncelle ont probablement été écrites pour Christian Ferdinand Abel : en dépit de leur apparente intérriorité, ces suites affichent fièrement leurs origines à travers les danses qui forment leur canevas. Chacune débute par un prélude méditatif, *quasi improvisando*, qui semble explorer toutes les caractéristiques de la tonalité choisie ; puis suivent, sous une forme stylisée, les danses empruntées au répertoire contemporain, dans un éventail allant des danses de cour aux danses villageoises.

L'*allemande* était une danse majestueuse pratiquée par des couples se tenant par les mains, tandis que la *courante*, qui suit en deuxième position, les tenait séparés en leur faisant exécuter des pas sautillés et croisés. Pièce centrale des suites, la *sarabande* était lente et majestueuse : elle offrait paraît-il cet agrément érotique de révéler les chevilles des dames. Moins controversé, le *menuet* est plein de grâce et de dignité aristocratique. La *bourrée*, une danse folklorique française, était de caractère vif et sans prétention, la *gavotte* adoptait une forme équilibrée avec une section de caractère plus pastoral et rustique, et la *gigue*, qui de toute évidence trouve son origine dans la *jig* anglaise, conclut chaque suite avec vigueur et gaieté.

En réalité, ces six suites n'ont pas toutes été composées pour le même instrument. Alors que l'accord naturel du violoncelle est Do, Sol, Ré, La, la cinquième suite en Do mineur nécessite d'accorder la quatrième corde en Sol. Une des raisons de cette scordatura réside dans le fait qu'il s'agit d'une transcription par Bach de sa suite en Sol mineur pour luth, et qu'il lui fallait rendre possible l'interprétation de certaines

doubles et triples cordes. Il souhaitait également assombrir la couleur de l'instrument en renonçant à l'éclat naturel de la corde de La.

Quant à la sixième suite, elle est écrite pour un instrument totalement différent, même si les violoncellistes, de nos jours, ont coutume d'affronter héroïquement ses difficultés techniques sur leur instrument « normal ». Ici, Bach requiert cinq cordes, accordées Do, Sol, Ré, La et Mi, écrite en clef de sol : il semble qu'à l'époque, les violoncellistes n'avaient pas l'habitude de monter dans des positions hautes sur la quatrième corde, de sorte que l'ajout d'une corde supplémentaire rendait plus aisée l'exécution des notes aiguës.

Ce nouvel instrument était appelé soit « violoncello piccolo », soit « viola pomposa », et certaines autorités attribuent son invention à Bach. « Cet instrument (viola pomposa) est accordé comme un violoncelle », écrit en 1766 le théoricien leipzigois J. A. Hiller, « mais il possède une corde supplémentaire dans l'aigu. Il est un peu plus grand qu'un alto, et il est équipé d'une sangle qui permet de le tenir soit devant la poitrine, soit sur le bras. Le bien-aimé Maître de Chapelle Monsieur Bach en est l'inventeur. » Seize ans plus tard, J. N. Forkel parla de la viola pomposa dans les mêmes termes dans le *Musikalischer Almanach* paru à Göttingen en 1782, ajoutant qu'il s'agissait d'un instrument hybride conçu pour accompagner un violon solo sans le noyer ni le déposséder de sa puissance.

Sonates pour Clavecin et Viole de Gambe

Bien qu'il lui ait dévolu une partie dans le sixième et dernier *Concerto Brandebourgeois*, pour bien des gambistes, leur seul contact avec des partitions de Bach pour leur instrument se résume à deux obbligati plutôt tortueux qu'il inséra dans la deuxième partie de la Passion selon Saint-Mathieu. Et cependant, cet instrument à six cordes dispose d'une gamme expressive infiniment plus vaste que ne le laisseraient croire ces deux exemples qui relèvent davantage de la corvée et de la pénitence, ainsi qu'en témoignent ces trois sonates en Sol majeur, Ré majeur et Sol mineur. Leur datation est problématique. Certains spécialistes les classent parmi les œuvres qui ont vu le jour à Cöthen, tandis que d'autres les situent beaucoup plus tard, à Leipzig. Si l'on retient cette deuxième hypothèse, elles auraient pu être composées à l'attention de Carl Friedrich Abel (Fils de Christian Ferdinand Abel, précédemment mentionné) qui, plus tard à Londres, devait devenir un collègue très proche de Johann Christian Bach, le plus jeune fils de Bach. Il n'est pas même certain que ces trois sonates aient été composées à la même époque pour former un recueil ; il semble qu'elles n'aient été réunies qu'à l'occasion d'une édition parue au 19e siècle.

Comme il s'agit de sonates, plutôt que de suites, le nombre de mouvements est plus restreint, conformément au modèle hérité des premiers compositeurs baroques tels que Corelli, et les caractéristiques issues des danses ne prédominent pas. Au lieu de cela, on y trouve une grande variété de styles et de textures, parmi lesquels de savants croisements contrapuntiques ; la forme binaire, caractéristique des mouvements de danses, est ici pour ainsi dire absente ; et Bach offre à cet instrument, alors démodé, l'occasion d'opérer une vaste synthèse de son Histoire, soit comme simple annexe du clavecin, soit comme véhicule d'une virtuosité spectaculaire.

Bach souligne également l'importance du clavecin dans ce dialogue instrumental, en écrivant la partie confiée à la main droite, au lieu de laisser à l'interprète le soin de l'improviser sur une basse chiffrée. Il fit de même dans ses sonates pour violon et celles pour flûte. C'est la raison pour laquelle le clavecin se voit attribuer, dans le titre de ces œuvres, la même importance que l'instrument supposé soliste, ce qui devait conduire à l'usage qui consiste à donner la préséance au clavier, ainsi qu'en attestent les Sonates pour Piano et Violon que Mozart composa à la fin des années 1770.

INTERVIEW

Au fil de la carrière mouvementée de Karine Georgian, la façon d'interpréter les œuvres pour violoncelle de Bach a subi une nette évolution, tout particulièrement dans sa Russie natale.

En évoquant l'historique, depuis deux siècles, des interprétations de Bach, elle m'a rappelé que Schumann avait écrit une partie de piano pour l'accompagnement des Sonates et Partitas pour violon et des Suites de violoncelle : si, de toute évidence, ce procédé fut compris comme un hommage, il n'en est pas moins tombé dans la plus complète désuétude en terme d'interprétation publique, même si Karine utilise la version de Schumann avec ses étudiants pour leur donner une idée de l'harmonie sous-tendue par la partie de violoncelle.

Nous avons décidé de parler de l'interprétation de Bach d'après les canons de l'école russe. « Je dois commencer par le tout début », explique-t-elle, « car c'est un parcours pour le moins long et sinueux qui remonte à mon adolescence ! »

« La première fois qui m'a été donné de jouer une suite de Bach, il s'agissait de la sixième (la moitié seulement), lors d'une soirée au Conservatoire de Moscou lors de laquelle se produisirent des élèves de Rostropovitch. À l'époque, c'est-à-dire dans les années 1960, l'interprétation de Bach en était

encore au Moyen-Âge, tandis que, comme vous le savez, naissait en Angleterre tout un courant vers l'interprétation d'époque... À la fin des années 1960, Rostropovitch enregistra, pour une radio new yorkaise, une des suites : plus tard, il renia lui-même cet enregistrement. »

« Cela vous donne un aperçu de la façon dont nous avons été éduqué en ce qui concerne l'interprétation de Bach. Je ne pense pas avoir modifié mon interprétation du Prélude de la sixième suite autant que ma façon de jouer l'Allemande dont je sentais déjà à l'époque qu'elle était inadéquate, c'est-à-dire trop romantique. Mais il y avait encore autre chose ... »

« Dans les années 1960, c'était, si vous voulez, la manière russe de jouer Bach. J'ignore ce qui serait advenu si j'étais restée là-bas, mais il est évident que mon installation en Angleterre, et mes séjours en Allemagne, m'ont révélé Bach sous un jour radicalement différent. Sans parler de la façon dont j'ai été marquée par les enregistrements de grands interprètes de musique ancienne, parmi lesquels mon collègue Christophe Coin, l'Orchestre des Lumières, et par dessus tout, le bonheur de rencontrer et de travailler avec Gary Cooper qui est une immense source d'inspiration en matière d'interprétation dans le style baroque. »

« Lorsque j'étais en Allemagne, j'ai découvert le livre de Nikolaus Harnoncourt, « *Musik als Klangrede* » (*Le Discours musical...*Je n'ai jamais trouvé une traduction satisfaisante). Son expérience, son approche globale de l'interprétation des danses baroques, et sa perspective historique m'ont ouvert les yeux en grand. »

« Ma prise de distance avec le style russe de ma première éducation, est le résultat d'un processus graduel. J'avais appris à chercher un son soutenu, ancré dans la profondeur de l'instrument, alors qu'ici tout était différent : j'y ai découvert la technique de l'archet baroque, même si, moi-même, je ne n'utilise pas ce type d'archet et que mon violoncelle (quoique datant de 1730) n'est pas un instrument baroque. La façon de produire le son donne l'impression de respirer avec l'archet, ce qui met en valeur sa vitesse. Et si, comme je le fais, vous continuez à interpréter le répertoire romantique et contemporain, vous devez pour ainsi dire dédoubler votre personnalité lorsque vous êtes en situation de jouer ce genre de musique. D'une certaine façon, adopter une personnalité différente fait réellement de vous une autre personne lorsque vous interprétez cette musique. »

Puis, Karine me fait une confidence fort surprenante : « Je dois vous dire que j'ai essayé de jouer les sonates pour viole de gambe avec un accordéoniste.

« Je n'étais pas satisfaite de la sonorité de cet instrument et de son taux de diffusion des harmoniques, mais malgré cela, cette expérience s'est avérée positive durant le processus d'étude de ces suites. L'idée, dans son principe, n'était pas mauvaise, et je me rappelle que lorsque j'enseignais en Allemagne, et que je jouais avec un accordéoniste, tout le monde venait écouter ! Chacun pour des raisons différentes ... »

« Mais je dois dire que les réactions, dans leur ensemble, m'ont étonnée, dans la mesure où la plupart des gens se rendaient compte qu'il ne s'agissait pas d'une trahison des principes de Bach, car l'accordéon est, en définitive, une sorte d'orgue miniature. »

Après cette révélation stupéfiante, nous poursuivîmes notre discussion à bâtons rompus, tout en dégustant un déjeuner italien dans un restaurant bondé situé en haut de Birmingham's New Street. Musique, gastronomie et bon vin : peut-être Bach lui-même, dans sa hardiesse, aurait approuvé, lui qui, assurément, appréciait son café.

© Christopher Morley 2009

Née à Moscou dans une famille de musiciens, **Karine Georgian** a débuté l'étude du violoncelle à l'âge de cinq ans avec son père, avant de poursuivre sa formation au Conservatoire de Moscou dans la classe de Rostropovitch. Après avoir obtenu le Premier Prix et la Médaille d'Or au Troisième Concours International Tchaïkovski, elle entama une carrière internationale qui l'a conduite dans tous les pays de l'ex-Union Soviétique, en Europe de l'Est et de l'Ouest, en Extrême Orient et aux Etats-Unis où elle a fait ses débuts avec l'Orchestre Symphonique de Chicago en interprétant, sous la direction du compositeur, la création américaine de la *Rhapsodie pour violoncelle* de Khachaturian. Son répertoire comprends plus de 40 concertos et un vaste éventail de musique instrumentale et chambriste. Elle a été associée à plusieurs compositeurs de notre époque, tels que Alfred Schnittke, Howard Skempton, Krzysztof Penderecki, Elena Firsova, Sofia Gubaidulina, Dmitri Smirnov, Alexander Raskatov et Alexander Goehr, qui ont tous écrit des œuvres à son intention. En 1994, elle a donné son premier concert en Australie en y interprétant la création de la Symphonie pour Violoncelle et Orchestre de Britten.

En 1980, Karine Georgian s'est installée à Londres, et deux ans plus tard a été nommée professeur de violoncelle à la Musikhochschule de Detmold, en Allemagne. À présent, elle enseigne au Royal Northern College of Music de Manchester, et donne des masterclasses dans le monde entier,

notamment à l'Académie Internationale d'Été de Dartington à laquelle elle participe tous les ans depuis plus de deux décennies. Son enregistrement, pour le label SOMM, des sonates de Britten et de Chostakovitch, avec le pianiste Jeremy Young, et de la Troisième Suite pour violoncelle solo de Britten, a été salué par la critique lors de sa parution en 2007.

Gary Cooper a étudié au John Loosemore Centre de Chetham, puis au New College d'Oxford. Il est à présent reconnu comme un des plus éminents ambassadeurs du clavecin et du piano forte, notamment en tant qu'interprète de l'œuvre pour clavier de Bach et Mozart, mais aussi pour avoir dirigé des concerts et opéras de musique ancienne.

Après avoir fait ses débuts en solo au Wigmore Hall, il s'est produit partout en Europe, ainsi qu'en Amérique et en Asie, et il a participé à un grand nombre d'enregistrements, parmi lesquels une intégrale, récompensée, du Clavier Bien Tempéré de Bach.

Avec le violoniste baroque Rachel Podger, il a formé un duo qui fait une carrière mondiale. Ils ont enregistré une intégrale des Sonates pour Clavier et Violon de Mozart qui a remporté d'innombrables récompenses, parmi lesquelles plusieurs Diapason d'Or et Gramophone Editor's Choice.

Les opéras dont il a récemment assumé la direction artistique sont Alcina de Haendel et *l'Enlèvement au Séрай* de Mozart ; également, une nouvelle production d'*Orlando* de Haendel, au Sadler's Well Theatre de Londres, et dans des plusieurs opéras en Belgique et en Allemagne. Il dirige l'Orchestre Baroque d'Irlande, l'Académie de Musique Ancienne Arion de Montréal, et est « artiste en résidence » du tout nouvel ensemble belge B'Rock qui joue sur instruments d'époque. Gary Cooper a été invité dans plusieurs festivals importants en Europe, tels que ceux de Flandres, de Bruges, d'Utrecht, de Postdam et d'Innsbruck, ainsi que partout dans le Royaume-Uni.

Gary Cooper enseigne actuellement le clavecin et le piano forte au Royal Welsh College of Music & Drama, au Conservatoire de Birmingham et à l'Université de York, tout en étant professeur invité au Royal College of Music.

Traduction : Baudime Jam © 2009

Johann Sebastian Bach verbrachte die Jahre 1717 bis 1723 in den Diensten von Prinz Leopold in Anhalt-Köthen und dieser Zeitabschnitt war der einzige in seiner Karriere, in dem er sich auf das Schaffen von weltlicher Instrumentalmusik konzentrierte, anstatt Werke zu komponieren, die von dem strengen Kalender des Kirchenjahres bestimmt waren. Prinz Leopolds ausgezeichnete Orchesterspieler gaben Bach den Ansporn für eine Vielfalt von talentierten Instrumentalisten komponieren zu können und er war von dieser Gelegenheit deutlich entzückt.

Einige der *Brandenburgischen Konzerte* und mindestens eine seiner Orchestersuiten stammen aus dieser Zeit, sowie die drei berühmten Violinkonzerte und Werke für Kammermusik-Ensemble. In diesen sechs Jahren entstand auch die Komposition der großen Reihe von Sonaten und Partiten für Solo-Violine und die sechs Suiten für Solo-Cello. Diese zwei Zusammenfassungen sind wahrscheinlich als die ausführlichsten Werke bestehen geblieben, was das Erforschen der Eigenschaften eines Solo-Instruments betrifft. Beide zaubern prächtige harmonische Ausweichungen herbei, breiten kontrapunktische Stimmen aus und bringen außergewöhnlich gefühlvolle Resonanzen hervor: den Musiker hier im Einklang mit seinem Instrument wahrzunehmen ist ein tief ergreifendes Erlebnis.

Die Suiten für Cello wurden möglicherweise für Christian Ferdinand Abel komponiert. Trotz ihrer scheinbar beschaulichen Art finden sie stolz ihren Nachhall mit den Tanzeinlagen, die zur Satzfolge gehören. Jede Suite beginnt mit einem nachdenklichen Präludium. Es klingt fast wie eine Improvisation, die den Zweck erfüllen soll den Charakter der gewählten Tonlage herauszukitzeln, dann kommen die Stilisierungen des zeitgenössischen Tanzes, dessen Art sich von höfisch bis bäuerlich streckt.

Die *Allemande* war ein vornehmer Tanz für sich an der Hand haltende Tanzpaare, während die *Courante* sie mit hüpfenden Zick-Zack Bewegungen auseinanderhielt. Das Mittelstück der Suiten, die *Sarabande* war langsam und vornehm und gab angeblich den Fuß der Damen erotisch frei. Das Menuett hatte einen weniger umstrittenen Einfluss und ist von eleganter adeliger Hoheit erfüllt. Die *Bourrée*, ein französischer Volkstanz war lebhaft und bescheiden. Die *Gavotte* mit ihrem idyllischen, ländlichen Mittelteil war befriedigend gemustert. Die *Gigue*, die offensichtlich von der englischen 'jig' abstammt bildete in jeder Suite einen lebhaften und erheiternden Abschluss.

Eigentlich wurden nicht alle dieser sechs Suiten für genau dasselbe Instrument komponiert. Die leeren Saiten des Cellos, die normalerweise auf C,G,D und A gestimmt sind waren in der fünften Suite in c-Moll auf C,G, D und G heruntergestimmt. Ein Grund dafür ist die Tatsache, dass das Werk tatsächlich eine Transkription war, die Bach von seiner g-Moll Suite für Laute schrieb und der Komponist musste

einige Spieltechniken greifbarer machen. Er wollte auch einen volleren Klang haben und opferte folglich die verhältnismäßige Helligkeit der hohen A-Saite.

Die letzte Suite wurde für ein ganz anderes Instrument komponiert. Obwohl es für Cellisten heutzutage gewöhnlich ist, ihre Schwierigkeiten auf ihren „normalen“ Instrumenten heldenhaft zu überwinden. Bach fordert hier fünf Saiten, die auf C, G, D, A und E, die gerade den Violinschlüssel betrifft gestimmt sind (Cellisten zu Bachs Zeiten waren es angeblich nicht gewohnt hohe Tonleitern auf ihrer vierten Saite zu erreichen, somit machte diese zusätzliche Saite mehr Noten in der Höhe erreichbar).

Dieses neue Instrument wurde „Violoncello piccolo“ oder „Viola pomposa“ genannt und einige Experten schreiben Bach diese Erfundung zu. „Dieses Instrument (Viola pomposa) ist wie ein Violoncello gestimmt, hat aber in der Höhe eine Saite mehr, ist etwas größer als eine Bratsche und wird mit einem Banne so befestigt, sodass man es vor der Brust und auf dem Arm halten kann. Der seelige Kapellmeister Herr Bach hat es erfunden.“ Sechzehn Jahre später schrieb J.N. Forkel in seinem Musikalischen Almanach für das Jahr 1782 in Göttingen fast dasselbe über die Viola pomposa und fügte hinzu, dass das Instrument ein Kompromiss sei und so gebaut wurde, damit es eine Solo-Violine begleiten kann ohne sie zu übertönen und ihr den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo

Obwohl Bach für die Viola da Gamba in seinem letzten, sechsten *Brandenburgischen Konzert* komponierte, kennen viele dieses Instrument wahrscheinlich nur aus Bachs Komposition der eher gewundenen *obligati*, die er als Teil der zweiten Häfte der *Matthäuspassion* schrieb. Das sechssaitige Instrument lässt aber einen weitaus größeren Ausdrucksumfang zu, was in diesen zwei zermürbenden, reumütigen Beispielen nicht veranschaulicht wird und diese drei Sonaten in G-Dur, D-dur und g-Moll stellen dies unter Beweis. Ihre Jahreszahl ist fraglich. Einige Experten stufen sie als Köthen Werke ein, andere als viel spätere Werke, die in Leipzig komponiert wurden. Im letzteren Fall hätten sie vielleicht für Carl Friedrich Abel (Sohn des oben erwähnten Christian Ferdinand Abel) zugedacht gewesen sein können. Carl Friedrich sollte ein enger Kollege von Bachs jüngstem Sohn, Johann Christian Bach werden. Es ist nicht einmal sicher, dass die drei Sonaten als eine Reihe komponiert wurden; angeblich wurden sie zum ersten Mal in einer Ausgabe, die im 19.Jahrhundert veröffentlicht wurde zusammengebracht.

Weil es Sonaten und nicht Suiten sind, gibt es in jedem Werk weniger Sätze (sie folgen der standartisierten Norm früherer Komponisten der Barockzeit wie zum Beispiel Corelli) und Tanzelemente überwiegen hier nicht. An ihrer Stelle haben wir eine volle Stil- und Aufbaupalette mit fachkundigem

kontrapunktischen Stimmaustausch. Auf die zweiteiligen Formen der Suitesätze wird zum größten Teil verzichtet und Bach verleiht einem inzwischen veralteten Instrument eine Zusammenfassung und einen Überblick über seine frühere Wirksamkeit, ganz gleich, ob als ein schlichtes Anhängsel an das Cembalo oder als ein Mittel für atemberaubende Virtuosität.

Bach betont auch die Bedeutung des Cembalos in der Partnerschaft, indem er den Teil der rechten Hand ausschreibt und es somit dem Spieler nicht überlässt über einem Generalbass zu improvisieren. Für die diversen Sonaten, die er für Violine und Flöte komponierte bediente er sich derselben Quelle. In der Benennung wird dem Cembalo dieselbe Bedeutung verliehen wie dem vermeintlichen 'Solo' – Instrument und dies führte zu der Gewohnheit, dem Tasteninstrument den Vorrang zu geben. Die Sonaten für Klavier und Violine, die Mozart in den späten 1770er Jahren komponierte legen dafür Zeugnis ab.

INTERVIEW

Die rege Karriere von Karine Georgian hat über die Jahre hin einen deutlichen Wandel in der Einstellung zur Interpretation von Bachs Cello Musik gesehen, eine Stiländerung, die besonders in ihrer Heimat Russland deutlich war.

Während wir über 'Bach Aufführung' in den zwei letzten Jahrhundertern sprechen erinnert sie mich, dass Schumann im Jahr 1853 Klavierbegleitungen für die Violinsonaten und Partiten und Suiten für Cello schrieb. Obwohl diese Übung deutlich als Hommage gedacht war sieht es so aus, als ob sie, was öffentliche Aufführung betrifft, spurlos verschwunden sei, obwohl Karine den Schumann an ihren Schülern ausprobiert, um ihnen eine Vorstellung von der Harmonie in der Solo-Cello Komposition zu geben.

Wir sprechen über die „russische“ Schule der Bach Interpretation. „Ich muss hier ganz von vorne anfangen“, beteuert sie, „denn es ist ein ziemlich langer, und manchmal gewundener Weg von meinen Teenagerjahren!“

„Das erste Mal, als ich irgendeine der Suiten öffentlich spielte, war es die Hälfte der sechsten Suite. Studenten von Rostropovich vom Moskauer Konservatorium gaben an diesem Abend Aufführungen. Wenn wir von damals, den 60er Jahren sprechen, so war diese Zeit eine Art von 'Mittelalter' was Bach-Interpretation betrifft, und ich brauche Ihnen nicht zu erzählen, was damals in England los war (die

Bewegung in die Richtung der 'historischen' Aufführungspraxis). Es gibt eine Radioaufnahme von Rostropovich von einer der Suiten, die Ende der 60er Jahre in New York aufgenommen wurde und von der er sich später distanzierte.

„Also gibt das sozusagen eine gewisse Vorstellung wie wir bezüglich der Bach-Interpretation aufgewachsen sind. Ich glaube nicht, dass ich meine Interpretation des Präludiums in der sechsten Suite so sehr geändert habe wie meine Interpretation der Allemande, von der ich sogar damals intuitiv das Gefühl hatte, dass sie auf den falschen Linien notiert war. Es war eher zu romantisch, und es gab auch noch andere Sachen....

„In den 60er Jahren war das, wenn man so will, die „russische“ Einstellung zur Bach-Interpretation. Ich weiss wirklich nicht was geschehen wäre, wenn ich dort geblieben wäre. Aber dadurch, dass ich nach England gekommen bin und danach einige Zeit in Deutschland verbrachte, habe ich Bach offensichtlich in einer ganz anderen Umgebung gesehen. Geschweige denn die große Anzahl von historischen Musikern, die ich gehört habe: um nur ein Paar Beispiele zu nennen, mein Kollege Christophe Coin, das Orchestra of the Age of Enlightenment und vor allem die Freude Gary Cooper zu treffen und mit ihm zu arbeiten. Er ist eine Inspiration für die Musik im Barockstil.

„Als ich nach Deutschland kam, fand ich zufällig das Buch „Musik als Klangrede“ von Nikolaus Harnoncourt. Dieses Buch hat mir die Augen geöffnet. Jemand mit seiner Erfahrung und seiner allgemeinen Haltung zum Barockstil in der Interpretation von Tänzen, wissen Sie, und die historische Perspektive.

„Ich konnte nur schrittweise von dem russischen Stil, mit dem ich aufgewachsen war wegkommen. Dieser Stil beabsichtigte einen anhaltenden Klang zu erzeugen, einen Klang, der gewissermaßen in das Instrument eindrang. Hier tat ich aber etwas ganz anderes. Der Klang kam ursprünglich von dem Barockbogen (obwohl ich eigentlich mit keinem Barockbogen und nicht einmal auf einem Barockcello spiele, im Grunde genommen wurde mein Cello um 1730 gebaut). Der Klang wird beinahe so erzeugt, als ob man mit dem Bogen atmen würde und dabei die Anschlagstärke des Bogens reflektiert. Wenn man, wie ich weiterhin romantisches und zeitgenössisches Repertoire spielt, dann muss man fast eine gespaltene Persönlichkeit haben, wenn man schließlich diese Art von Musik spielt. In gewisser Hinsicht muss man während der Aufführung eine andere Person werden, wenn man sich eine andere Persönlichkeit aneignet.

Darauf folgt eine riesige Überraschung: „ Ich muss Ihnen eins sagen: Ich habe schon damit experimentiert Gambasonaten mit einem Akkordeonspieler aufzuführen. Ein Akkordeon! Was für eine sehr höfliche Reaktion von Ihnen!

„Ich war mit dem Klang des Instruments und seiner Schallabklingzeit nicht zufrieden. Obwohl das Ganze nicht wirklich klappte war es eine gute Methode die Sonaten zu lernen. An der Idee war im Prinzip nichts auszusetzen und ich erinnere mich noch gut, dass, während meiner Zeit als Lehrerin in Deutschland und als ich mit dem Akkordeonspieler spielte jeder kam, um uns zu hören! Gut, vielleicht kamen sie auch mit allen möglichen Absichten....

Ich muss aber sagen, dass mich die allgemeine Reaktion in gewisser Hinsicht überraschte, denn die meisten Leute konnten sehen, dass es an sich kein Verstoß gegen Bachs Prinzipien war, weil das Akkordeon eigentlich fast eine kleine Orgel ist.“

Und nach dieser verblüffenden Enthüllung reden wir über andere Sachen weiter, während wir uns ein italienisches Mittagessen in einem belebten Restaurant am oberen Ende der New Street in Birmingham schmecken lassen. Musik, gutes Essen und ein schönes Glas Wein, etwas, das sogar der beherzte Johann Sebastian gebilligt hätte (er trank natürlich seinen Kaffee sehr gern).

© 2009 Christopher Morley

Karine Georgian wurde in eine Musikerfamilie geboren und begann ihr Cellostudium im Alter von fünf Jahren mit ihrem Vater. Später studierte sie am Moskauer Konservatorium unter Rostropovich. Nachdem sie den ersten Preis und die Goldmedaille im dritten Internationalen Tschaikowsky Wettbewerb gewonnen hatte startete sie eine internationale Karriere, die sich über alle Länder der ehemaligen Sowjetunion, Ost- und Westeuropa, den Fernen Osten und Amerika streckte. Ihr Debüt hatte sie mit dem Chicago Symphony Orchestra mit der amerikanischen Uraufführung der *Cello Rhapsodie* von Khachaturian, die der Komponist selbst dirigierte. Ihr Repertoire umfasst mehr als vierzig Konzerte und eine sehr große Auswahl von instrumental- und Kammermusik. Sie wird mit vielen Komponisten aus unserer Zeit in Verbindung gebracht, wie zum Beispiel Alfred Schnittke, Howard Skempton, Krzysztof Penderecki, Elena Firsova, Sofia Gubaidulina, Dimitri Smirnov, Alexander Raskatov und Alexander Goehr, die mit ihr gearbeitet und für sie Werke komponiert haben. Im Jahr 1994 machte sie ihren ersten Besuch in Australien, wo sie die australische Uraufführung von Brittens Cello-Sinfonie gab.

Karine Georgian nahm sich 1980 in London einen Wohnsitz und zwei Jahre später wurde sie als Celloprofessorin an der Musikhochschule in Detmold, Deutschland bestellt. Jetzt unterrichtet sie am Royal Northern College of Music in Manchester und sie gibt Meisterklassen auf der ganzen Welt, vor allem bekannt sind die Meisterklassen an der International Summer School in Dartington, wo sie seit mehr als zwanzig Jahren jedes Jahr aufführt. Ihre CD für Somm mit Sonaten von Britten und Schostakowitsch, zusammen mit Brittens dritter Suite für Solocello, die sie mit dem Pianisten Jeremy Young aufgenommen hat wurde 2007 unter großem Beifall der Kritiker veröffentlicht.

Gary Cooper studierte am John Loosemore Centre in Chetham und New College, Oxford. Er wird jetzt als einer der führenden Repräsentanten des Cembalos und des Hammerklaviers anerkannt – vor allem als Interpret der Musik für Tasteninstrumente von Bach und Mozart und als Leiter der historischen Aufführungspraxis für Konzerte und Opern.

Nach seinem Solodebüt in der Wigmore Hall führt er jetzt in ganz Europa, Nordamerika und Asien auf. Er hat zahllose Aufnahmen gemacht einschließlich einer preisgekrönten CD mit Aufnahmen von Bachs ‘das Wohltemperierte Klavier’.

Er ist in einer Duo-Partnerschaft mit der Barock-Violinistin Rachel Podger und beide haben weltweit aufgeführt. Rachel und Gary haben die Gesamt-Sonatenwerke für Tasteninstrumente und Violine von Mozart aufgenommen, für die sie mit zahllosen Preisen ausgezeichnet wurden, einschließlich mehrfacher Diapason d’Or Preise und ‘Gramophone Editor’s Choices’.

Neueste Opern sind unter anderen Händels Alcina und Mozarts *die Entführung aus dem Serail*, eine neue Inszenierung von Händels *Orlando* am Sadler’s Wells Theatre in London und Operninszenierungen in Belgien und Deutschland. Gary ist Leiter des Irish Baroque Orchestras, der Akademie für Alte Musik Arion in Montreal und er ist ‘artist-in-residence’ des neuen belgischen Barockensembles B’Rock. Gary spielt auf bedeutenden europäischen Festspielen in Flandern, Brügge, Potsdam und Innsbruck und auch in der UK.

Soloaufnahmen umfassen Bachs Concerti für Tasteninstrumente und die Goldberg Variationen sowie Beethoven Sonaten und die Diabelli Variationen.

Gary ist auch ein Gründungsmitglied des ensembleF2, ein neues Ensemble für historische Instrumente, das im Frühjahr 2009 in der Wigmore Hall in London zum ersten Mal vorgestellt wurde.

Zur Zeit unterrichtet Gary Cembalo und Hammerklavier an dem Royal Welsh College of Music & Drama, am Konservatorium in Birmingham und an der Universität in York. Er ist auch Gastprofessor am Royal College of Music.

Übersetzung : Ilse Herlihy



Karine Georgian