

JOHANN SEBASTIAN BACH
The Complete Cello Suites
Bruno Philippe

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

The Complete Cello Suites

Suite No. 1 BWV 1007

G major / *Sol majeur* / G-Dur

| | | | |
|---|--|-------------------|------|
| 1 | | I. Prélude | 2'09 |
| 2 | | II. Allemande | 4'29 |
| 3 | | III. Courante | 2'22 |
| 4 | | IV. Sarabande | 2'53 |
| 5 | | V. Menuets I & II | 2'46 |
| 6 | | VI. Gigue | 1'21 |

Suite No. 2 BWV 1008

D minor / *ré mineur* / d-Moll

| | | | |
|----|--|-------------------|------|
| 7 | | I. Prélude | 3'35 |
| 8 | | II. Allemande | 2'41 |
| 9 | | III. Courante | 1'37 |
| 10 | | IV. Sarabande | 4'17 |
| 11 | | V. Menuets I & II | 3'05 |
| 12 | | VI. Gigue | 2'27 |

Suite No. 3 BWV 1009

C major / *Do majeur* / C-Dur

| | | | |
|----|--|--------------------|------|
| 13 | | I. Prélude | 2'44 |
| 14 | | II. Allemande | 3'30 |
| 15 | | III. Courante | 2'35 |
| 16 | | IV. Sarabande | 3'50 |
| 17 | | V. Bourrées I & II | 2'55 |
| 18 | | VI. Gigue | 2'50 |

Suite No. 4 BWV 1010

E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

| | | | |
|---|--|--------------------|------|
| 1 | | I. Prélude | 3'26 |
| 2 | | II. Allemande | 3'44 |
| 3 | | III. Courante | 2'58 |
| 4 | | IV. Sarabande | 4'17 |
| 5 | | V. Bourrées I & II | 3'56 |
| 6 | | VI. Gigue | 2'21 |

Suite No. 5 BWV 1011

C minor / *do mineur* / c-Moll

| | | | |
|----|--|--------------------|------|
| 7 | | I. Prélude | 5'13 |
| 8 | | II. Allemande | 5'08 |
| 9 | | III. Courante | 2'02 |
| 10 | | IV. Sarabande | 3'31 |
| 11 | | V. Gavottes I & II | 4'10 |
| 12 | | VI. Gigue | 2'18 |

Suite No. 6 BWV 1012

D major / *Ré majeur* / D-Dur

| | | | |
|----|--|--------------------|------|
| 13 | | I. Prélude | 4'44 |
| 14 | | II. Allemande | 8'11 |
| 15 | | III. Courante | 3'20 |
| 16 | | IV. Sarabande | 4'30 |
| 17 | | V. Gavottes I & II | 3'59 |
| 18 | | VI. Gigue | 3'57 |

Bruno Philippe, *cello*

Nous sommes en mars 2020 et le monde se “confine” pour la première fois. Plus de concerts, plus de déplacements, un calendrier vide jusqu’à nouvel ordre... Que faire de tout ce temps libre arrivé si soudainement ? La réponse est presque évidente. Je décide de me rapprocher de Jean-Sébastien Bach et de ses *Suites pour violoncelle seul*.

Ces six *Suites*, je les joue, je les travaille depuis ma plus tendre enfance. Mais cette fois, j’ai envie d’aller plus loin. Moi qui n’avais étudié jusqu’à présent que le manuscrit d’Anna Magdalena Bach, j’en explore d’autres, notamment celui de Kellner. Je suis fasciné par ce que j’y trouve : des éléments de réponse à certaines interrogations concernant les *tempi* et les articulations.

Jusqu’ici, je travaille sur des cordes en métal. Mais depuis quelques années, j’appriivoise le jeu sur boyau avec l’ensemble baroque Jupiter de Thomas Dunford. Thomas, génial luthiste, et Jean Rondeau, magnifique claveciniste, m’ont accueilli à bras ouverts au sein de leur continuo et je n’aurais pu espérer être mieux entouré pour faire mes armes dans le répertoire baroque. C’est donc un nouveau monde qui s’ouvre à moi : le *tactus*, la manière dont un archet baroque réagit aux cordes en boyaux tout en dévoilant un “flow” d’un naturel déconcertant... Moi qui n’avais jamais approché ces *Suites* de Bach de cette manière, je décide de franchir le pas.

Les premiers jours sont difficiles : je dois presque réapprendre à jouer Bach, gommer les automatismes pris sur mon matériel habituel. Beaucoup de choses changent : les *tempi* principalement, mais aussi le rapport aux rebonds, aux temps forts et aux temps faibles dans les mouvements de danse, ou encore la densité des spectres harmoniques lorsque je joue des accords par exemple. J’explore de nouvelles sensations.

Nous sommes en mars et la perspective de m’immerger totalement dans cette musique, et seulement celle-là, ne se reproduira peut-être plus jamais ! J’appelle donc Christian Girardin, directeur d’harmonia mundi, et lui propose d’enregistrer ces *Suites* dès la fin du confinement. Il accepte. Je suis tellement heureux et honoré de la confiance qui m’est accordée.

Juillet 2020, l’enregistrement commence. C’est la première fois que j’enregistre seul. C’est une expérience assez vertigineuse que de se retrouver seul face aux micros, très différente de ce à quoi j’ai été habitué jusqu’ici. Cet exercice solitaire se transforme bien vite en duo avec, à la prise de son et à la direction artistique, Alban Moraud.

Reste encore à choisir l’ordre dans lequel les *Suites* seront enregistrées. Un ordre pratique ? Les plus difficiles d’abord ? Non, plutôt un choix d’affinité : 5, 6, 4, 3, 2, 1.

De par leur tonalité, les *Suites* peuvent s’apparenter à un voyage d’Homme :

- 1 *Sol* majeur : la naissance
- 2 *Ré* mineur : l’expérience
- 3 *Do* majeur : la vie
- 4 *Mi* bémol majeur : la spiritualité
- 5 *Do* mineur : la mort
- 6 *Ré* majeur : la résurrection

Je décide de commencer par le thème que j’ai l’impression de mieux connaître : la mort (en tant que spectateur je vous rassure !). Je me sens proche de la manière dont Bach la représente avec son style “à la française”, surpointé et distancé.

La mort pour démarrer, mais surtout la naissance pour terminer. Depuis peu, je suis papa. Ma petite Héloïse, née le 26 avril 2020, m’a accompagné durant une longue partie de ce travail. Je suis tellement fier et heureux de pouvoir lui offrir cet enregistrement ! Son arrivée a totalement bouleversé ma vie, mais aussi mes choix d’interprétation. Après tout, une naissance, c’est comme un feu d’artifice ! Au calme et à la candeur autrefois imaginés sur le prélude de cette première *Suite* en *sol* majeur par exemple, s’ajoute l’urgence de se présenter au monde, de tout découvrir et déjà de s’interroger !

De nombreux et sublimes enregistrements de ces *Suites* existent déjà, alors pourquoi les graver à nouveau ? Pour faire comme d’autres ? Ou l’exact opposé ? Certainement pas. Je suis convaincu que de l’honnêteté et de la foi en ses idées peuvent naître une forme de singularité. Il existe donc autant d’interprétations possibles que de violoncellistes prêts à servir cette musique. Ainsi, pour aiguiser mes convictions et pour m’approprier les plus belles pages jamais écrites pour mon instrument, ce passage devant les micros fut nécessaire.

Enfin, l’étape de post-production se présente à nous. On réécoute toutes les prises, on se perd, on est parfois tenté de tout abandonner... Maintenant que le disque est entre vos mains, je peux vous le dire : je n’ai jamais été confronté de toute ma vie à un exercice aussi difficile ! J’y ai mis tellement de choses, tant au niveau de l’artisanat que de l’affect, qu’il est assez intimidant de le laisser partir rejoindre vos oreilles... De tous mes enregistrements, il s’agit sans doute de celui où je me présente le plus intimement : il contient mes forces, mes faiblesses et mes imperfections. J’y ai mis tout ce que j’avais.

“Es ist vollbracht.”

BRUNO PHILIPPE

Johann Sebastian Bach : 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso

Le cycle de six suites pour violoncelle seul de Johann Sebastian Bach – avec les six œuvres sœurs pour violon seul – constitue sans conteste un sommet de la musique pour cordes occidentale. Ces œuvres, qui n'ont rien perdu de leur actualité et de leur fascination au fil du temps, ont posé de nouveaux jalons du point de vue tant du jeu que de la composition. Dès le XVIII^e siècle, on reconnaissait la qualité exceptionnelle de ces suites, même si l'on en appréciait diversement l'importance artistique. Pour le deuxième fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, elles représentaient en premier lieu un abrégé des connaissances approfondies de son père dans le domaine de l'écriture idiomatique pour instruments à cordes, d'où leur valeur en tant que matériel d'étude unique : “[J. S. Bach] entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes. Ses œuvres pour violon ou violoncelle seul en témoignent. Un des plus grands violonistes me dit un jour qu'il n'avait rien vu de plus parfait pour devenir un bon violoniste et qu'il ne pouvait rien recommander de meilleur à ceux désireux d'apprendre que ces pièces pour violon seul que je viens de dire.” (Lettre à Johann Nikolaus Forkel, 1774). Quant à Johann Philipp Kirnberger, élève de Bach, il soulignait avant tout la prouesse technique que représentait la composition de ces œuvres. Pour lui, la grande école de composition polyphonique consistait dans l'art de l'omission ; seul maîtrisait vraiment les mystères complexes de l'harmonie et du contrepoint celui qui pouvait les présenter – et donc les dévoiler – dans une œuvre à peu de voix. Dans la première partie de son traité *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771), Kirnberger, après avoir expliqué les fugues à trois et deux voix, aborde logiquement les œuvres pour instrument mélodique non accompagné : “Il est encore plus difficile d'écrire un simple chant sans le moindre accompagnement si harmonieux qu'il ne soit possible d'y ajouter une voix sans faute ; outre que la voix ajoutée serait tout à fait enchanteable et maladroite. Dans ce genre, on a de J. S. Bach, sans aucun accompagnement, six sonates pour le violon et six pour le violoncelle.” L'extraordinaire difficulté à laquelle Bach s'est confronté en réduisant délibérément les moyens sonores consistait à réaliser, sans faire de concessions notables, toute la richesse harmonique et polyphonique de son langage musical sur un instrument mélodique où les possibilités de jouer en accords et en polyphonie sont limitées. Une remarque de Johann Friedrich Reichardt va dans le même sens : pour lui, la maîtrise démontrée dans les solos témoigne de la capacité du compositeur à se mouvoir avec le maximum de liberté et de sécurité dans les limites qu'il s'est lui-même imposées.

Avec ses œuvres pour instrument seul sans accompagnement, Bach s'est aventuré dans un univers sonore que peu de compositeurs avaient exploré avant lui et dont le potentiel était encore loin d'être épuisé à l'époque. Alors que, dans les quelques œuvres qui ont précédé les siennes, la tentative de présenter, pour l'essentiel, une harmonie pleine en une ligne mélodique unique, souvent brisée, et d'élever ainsi ce type de composition au niveau du grand art, n'a réussi, au mieux, que partiellement, il semble que ce soit justement le défi de l'instrument seul qui ait incité Bach à imiter, voire à dépasser, la richesse sonore de ses grandes œuvres pour orgue et clavecin – peut-être parce que celle-ci ne peut être que suggérée par l'interprète et ne se déploie vraiment que dans l'imagination et la sensibilité de l'auditeur attentif. Le mot de Philipp Spitta à propos de la Chaconne de la deuxième Partita pour violon seul – “*le triomphe de l'esprit sur la matière*” – pourrait s'appliquer très justement à l'ensemble du cycle monumental des suites pour violoncelle.

Les œuvres ne sont pas datées dans les quatre copies qui nous sont parvenues, mais on peut supposer qu'elles ont été commencées après l'achèvement des solos pour violon – donc en 1720, année où la vie de Bach a été marquée par deux événements : la mort de sa première épouse, Maria Barbara, et l'échec de sa candidature au poste d'organiste à l'église Saint-Jacques de Hambourg. On ne connaît pas non plus de circonstance concrète, ni d'éventuel commanditaire ou dédicataire. On notera que l'autographe des solos pour violon porte la mention “Libro Primo”, qui semble indiquer que Bach avait pour projet une série de cycles instrumentaux similaires. Les suites pour violoncelle pourraient ainsi être considérées comme le “Libro Secondo”, tandis que la Partita pour flûte BWV 1013, qui se trouve isolée, constitue peut-être le fragment d'un “Libro Terzo” qui n'aurait pas été achevé par la suite. Le fait que le cycle s'inscrive dans un projet créatif plus vaste n'exclut en aucun cas qu'il ait été destiné à un exécutant précis, mais relativise l'importance de cette question.

Dans leur conception formelle, les suites pour violoncelle seul ressemblent à ce que l'on appelle les *Suites anglaises*. Ici comme ailleurs, la succession des quatre mouvements de base traditionnels (allemande, courante, sarabande, gigue) est introduite par un grand prélude et complétée, avant le mouvement final, par une paire de “galanteries” modernes. Il est typique de la pensée systématique de Bach qu'il utilise comme galanteries deux menusets pour chacune des suites I et II, deux bourrées pour les suites III et IV et deux gavottes pour les suites V et VI. D'un point de vue musical, le compositeur est cependant loin de tout schématiser. Chaque suite revêt un caractère unique, et chaque mouvement développe même son propre monde musical. Les exigences rythmiques et formelles des différents types de danses ont manifestement incité Bach à concevoir des réalisations toujours nouvelles – des allemandes dignes, des courantes rapides, des sarabandes rêveuses ou mélancoliques, et des giges aux envolées virtuoses. Alors qu'il traite les quatre premières suites pour ainsi dire comme des variations sur le modèle de base en six mouvements, Bach emprunte des voies nettement différentes dans la cinquième suite. En demandant que la corde *la* soit accordée un ton plus bas, en *sol*, il obtient une sonorité nouvelle grâce à la modification des rapports de résonance et permet un plus grand emploi de doubles cordes. Mais les types de mouvements subissent également des changements notables dans cette suite. Le début est un prélude en deux parties, dont la deuxième est une fugue écrite dans les règles de l'art. Exceptionnellement, la courante ne correspond pas au type italien, plus rapide, mais suit le modèle français, plus lent, avec ses changements rythmiques. Il en va de même pour la gigue, tandis que la sarabande élégiaque renonce à presque toutes les caractéristiques de la danse. La sixième et dernière suite est également à part, car elle demande un instrument à cinq cordes (avec une corde *mi* supplémentaire dans l'aigu). Bach revient certes ici aux types de mouvements des quatre premières suites, mais il en rehausse encore nettement le contenu expressif et en augmente les difficultés musicales et techniques. Cette œuvre apparaît ainsi comme l'apogée éclatant de l'ensemble du grand cycle, qui représente un jalon majeur dans l'histoire du violoncelle.

Avec ses six suites pour violoncelle seul, Bach a conçu d'authentiques chefs-d'œuvre pendant ses années de *Kapellmeister* à Köthen. La facture contrapuntique latente de ces pièces nous montre qu'il aspirait, même dans sa musique de chambre la plus intime, à l'idéal d'une belle harmonie qui se manifeste dans l'ingénieuse combinaison des voix – ce qui représentait, dans sa conception esthétique, la plus grande perfection de l'art musical.

PETER WOLLNY, 2021
Traduction : Dennis Collins

It's March 2020 and the world is 'going into lockdown' for the first time. No more concerts, no more travel, an empty calendar until further notice . . . What to do with all this free time that has appeared so suddenly? The answer is almost self-evident. I decide to get to closer grips with Johann Sebastian Bach and his Solo Cello Suites.

I have been playing and practising these six suites ever since I was a boy. But this time, I want to go further. I have only studied the manuscript of Anna Magdalena Bach up to this point, but now I explore others, especially the Kellner MS. I'm fascinated by what I find there: possible answers to some of my questions about tempo and articulation.

Until now I've used metal strings. But over the past few years I've been learning to play on gut strings with Thomas Dunford's Baroque ensemble Jupiter. Thomas, an inspired lutenist, and Jean Rondeau, a magnificent harpsichordist, have welcomed me into their continuo team with open arms, and I couldn't have hoped for better company in which to learn the Baroque repertory. A new world has opened up for me: the tactus, the way a Baroque bow reacts to gut strings while revealing a bewilderingly natural flow . . . Having never tried to perform the Bach Suites in this way, I decide to take the plunge.

The first few days are tough going: I almost have to relearn how to play Bach, to erase the reflexes I've picked using my usual bow and strings. A lot of things change: mainly the tempi, but also the relationship to bounces, to strong and weak beats in the dance movements, or the density of the harmonic spectra when I play chords, for example. I'm exploring new sensations.

Here we are in March, and the prospect of immersing myself totally in this music, and only this music, may never occur again! So I call Christian Girardin, director of harmonia mundi, and suggest that we record the Suites as soon as the lockdown is over. He agrees. I am so happy and so honoured by the trust placed in me.

July 2020: the recording begins. This is the first time I've recorded alone. It's quite a dizzying experience to be by myself in front of the microphones, very different from what I've been used to until now. This solitary exercise soon turns into a duo with Alban Moraud as sound engineer and recording producer.

The order in which the Suites will be recorded still remains to be decided. A practical order? The most difficult ones first? No, rather a choice based on affinity: 5, 6, 4, 3, 2, 1.

By virtue of their key scheme, the Suites can be likened to a human being's journey through life:

- 1 G major: birth
- 2 D minor: experience
- 3 C major: life
- 4 E flat major: spirituality
- 5 C minor: death
- 6 D major: resurrection

I decide to start with the subject I feel I know best: death (as a spectator, I assure you!). I feel close to the way Bach represents it with his 'French style', overdotted and distanced.

Death to start with, but, above all, birth to finish with. I recently became a father. My little Héloïse, born on 26 April 2020, accompanied me during a large part of this project. I am so proud and happy to be able to offer her this recording! Her arrival has totally changed my life, but also my interpretative options. After all, a birth is like a fireworks display! To the calm and ingenuousness I once imagined in the prelude to the First Suite in G major, for example, is added the urgency of presenting oneself to the world, of discovering everything and already of questioning oneself!

Many magnificent recordings of these Suites already exist, so why record them again? To do what others have done? Or the exact opposite? Certainly not. I am convinced that honesty and faith in one's ideas can result in a form of individuality. Which means there are as many possible interpretations as there are cellists ready to serve this music. Hence these sessions in front of the microphones were a necessary step in honing my convictions and enabling me to appropriate the most sublime pages ever written for my instrument.

Finally, we come to the post-production stage. We listen to all the takes again, we get lost, we're sometimes tempted to give up . . . Now that the recording is in your hands, I can tell you: I have never been faced with such a difficult undertaking in my life! I've put so much into it, in terms of both craftsmanship and affect, that it's quite a daunting feeling to let go of it and allow it to reach your ears . . . Of all my recordings, this is probably the one where I present myself most intimately: it contains my strengths, my weaknesses and my imperfections. I have put everything I have into it.

Es ist vollbracht.

BRUNO PHILIPPE
Translation: Charles Johnston

Johann Sebastian Bach: 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso

Johann Sebastian Bach's cycle of six suites for solo cello – along with its six sister works for unaccompanied violin – undoubtedly marks a high point in western string music. These works, which have lost none of their relevance and fascination over the centuries, set new standards in both playing and compositional technique. Their exceptional quality was already recognised in the eighteenth century, even if their artistic significance was diversely interpreted. For Bach's second son Carl Philipp Emanuel, these compositions represented first and foremost a compendium of his father's profound knowledge of the idiomatic handling of string instruments, which gave them their value as unique material for study: '[J. S. Bach] understood to perfection the possibilities of all stringed instruments. This is evidenced by his solos for the violin and for the violoncello without bass. One of the greatest violinists told me once that he had seen nothing more perfect for learning to become a good violinist, and could suggest nothing better to those eager to learn, than the aforementioned violin solos without bass' (letter of 1774 to Johann Nikolaus Forkel). Bach's pupil Johann Philipp Kirnberger emphasised above all the works' achievement in terms of compositional technique. In his view, true supremacy in polyphonic composition lay in the art of omission; only a true master of the intricate secrets of harmony and counterpoint could present them unadorned in a work for a reduced number of voices. In the first part of his treatise *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (The art of true composition in music, 1771), after dealing with fugues in three and two voices, Kirnberger logically goes on to discuss works for an unaccompanied melody instrument: 'It is even more difficult, without the slightest accompaniment, to write a simple melody so harmonically determined that it is impossible to add a voice to it without making mistakes; not to mention the fact that the added voice would be quite unsingable and clumsy. In this style we possess six sonatas for the violin and six for the violoncello, entirely without accompaniment, by J. S. Bach.' The extraordinary difficulty Bach created for himself, in thus deliberately reducing his sonic resources to the bare minimum, was to realise the full harmonic and polyphonic richness of his musical language without noticeable concessions on a melody instrument that has only a limited capacity for playing chords or polyphony. This is further confirmed by a remark by Johann Friedrich Reichardt, for whom the mastery demonstrated in the solo works shows the composer's ability to move within his self-imposed limitations with the utmost freedom and confidence.

In his works for an unaccompanied solo instrument Bach was venturing into a field that had been explored by few composers before him, and whose potential was very far from being exhausted. Whereas his rare predecessors had only, at best, made a start on their basic intention of representing a full harmonic texture in a single, repeatedly broken melodic line and thus of elevating this type of composition to the status of high art, it seems as if the very challenge of the solo medium stimulated Bach to equal, if not indeed surpass the rich sound of his great organ and keyboard works – perhaps because here the harmonies can merely be suggested by the performer, and truly blossom only in the receptive imagination of an attentive listener. In this respect, Philipp Spitta's reference to the Ciaccona of the Second Partita for solo violin as a 'triumph of mind over matter' is also a telling characterisation of the whole monumental cycle of Cello Suites.

The latter works are not dated in the four extant copies, but, like the Sonatas and Partitas for solo violin, they must have been completed around 1720 – a year in which Bach's life was marked by two major events, the death of his first wife Maria Barbara and his unsuccessful application for the post of organist at the Jacobikirche in Hamburg. We know very little about the circumstances of the works' genesis and who may have commissioned them or been intended as their dedicatee. It is noteworthy that the autograph of the *solli* for violin is designated as 'libro primo', which points to the project of a further series of similar instrumental cycles. This would imply that the cello suites were considered as the 'libro secondo', whilst the isolated Partita for flute BWV 1013 might possibly form a fragment of a 'libro terzo' which was most likely not taken any further. Bach's discernible intention of fitting the cycle into a larger creative scheme by no means excludes the possibility of a dedication to a specific performer, but it does relativise the significance of the issue.

In their formal layout, the Cello Suites resemble the so-called 'English' Suites for keyboard. In both cases, the basic sequence of movements of the 'classical' suite (allemande, courante, sarabande, gigue) is introduced by a large-scale prelude and expanded by the addition of a pair of modern *galanteries* before the final movement. It is characteristic of Bach's systematic turn of mind that these *galanteries* are two minuets in both Suites I and II, two bourrées in Suites III and IV, and two gavottes in Suites V and VI. In musical terms, though, the composer is light-years away from any sort of schematism. Each suite possesses its individual, unmistakable character; indeed, each movement develops its own musical world. The rhythmic and formal demands of the specific dance types evidently stimulated Bach to come up with something new every time – dignified allemandes, swift, hurried courantes, dreamy or sometimes melancholy sarabandes, and virtuosic, racing giges. Whereas, in the first four suites, he might be said to ring the changes on the basic six-movement model, in the fifth he embarks on a quite different path. The prescribed retuning of the A string to G, by modifying the conditions of resonance, produces a new sonority and makes it possible to introduce a wider range of double stops. What is more, the typology of the movements is significantly altered in this work. It begins with a two-part Prelude, whose second section is a fugue worked out against all the rules of the art.

The Courante here, exceptionally, does not belong to the faster Italian type, but follows the more leisurely, rhythmically fluctuating French model. The same applies to the Gigue, while the elegiac Sarabande divests itself of virtually all the characteristics of that dance. The concluding Sixth Suite also stands apart insofar as it requires an instrument fitted with five strings (adding a high E string). Here, though Bach does return to the movement types of the first four suites, he again noticeably steps up the expressive content and the musical and technical difficulties. Thus this work appears as the radiant peak of the whole great cycle, which represents a significant milestone in the history of cello playing.

With his Six Suites for solo violoncello, Bach created a set of true masterpieces during his years as Kapellmeister in Cöthen. The latent contrapuntal texture of these pieces shows us that, even in the medium of the most intimate chamber music, Bach strove for the ideal of a melodious harmony manifesting itself in the skilled combination of voices, which in his aesthetic understanding represented the highest perfection of musical art.

PETER WOLLNY, 2021
Translation: Charles Johnston

März 2020, die Welt „schottete sich“ erstmals im Corona-Lockdown „ab“. Keine Konzerte mehr, keine Reisen, ein bis auf Weiteres leerer Terminkalender ... Was sollte ich mit all der freien, so plötzlich zur Verfügung stehenden Zeit anfangen? Die Antwort lag für mich fast auf der Hand, nämlich eine Annäherung an Johann Sebastian Bach und seine *Suiten* für Violoncello solo.

Diese sechs *Suiten* übe und spielte ich schon seit frühester Kindheit. Aber dieses Mal wollte ich einen Schritt weiter gehen. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich stets nur mit Anna Magdalena Bachs Handschrift gearbeitet, nun befasste ich mich auch mit anderen Abschriften, insbesondere der von Kellner. Ich war fasziniert von dem, was ich dort fand, nämlich Antworten auf einige Fragen zu Tempi und Artikulationen.

Bislang hatte ich auf Metallsaiten gespielt. Doch seit einigen Jahren eignete ich mir das Spiel auf Darmsaiten bei Thomas Dunfords Barockensemble *Jupiter* an. Thomas Dunford, ein genialer Lautenist, und Jean Rondeau, ein wunderbarer Cembalist, haben mich mit offenen Armen in ihr Continuo aufgenommen; für den Einstieg ins Barockrepertoire hätte ich mir keine bessere Entourage wünschen können. Eine neue Welt eröffnete sich mir nun: Der *Tactus*, die Art und Weise, wie ein Barockbogen auf Darmsaiten reagiert und dabei zugleich einen verblüffend natürlichen „Flow“ zu Wege bringt... Ich hatte mich den Bach-Suiten ja noch nie auf diese Weise angenähert, aber jetzt beschloss ich, diesen Schritt zu wagen.

Die ersten Tage waren schwierig: Ich musste praktisch neu lernen, Bach zu spielen, und die auf meinem herkömmlichen Instrumenten-Material erworbenen Automatismen aus meinem Gedächtnis streichen. Vieles änderte sich, vor allem die Tempi, aber auch der Umgang mit den Bogensprüngen, den Taktschwerpunkten und unbetonten Zählzeiten in den Tanzsätzen oder die Dichte des harmonischen Spektrums, zum Beispiel beim Spielen von Akkorden. Ich ging neuen Empfindungen nach.

Dann kam der März und die Gelegenheit, mich ganz in diese Musik – und wirklich nur in diese – zu versenken, sollte sich vielleicht nie wieder ergeben! Ich rief also Christian Girardin, den Chef des Labels *harmonia mundi*, an und schlug ihm vor, diese Suiten unmittelbar nach Beendigung des Lockdowns einzuspielen. Er sagte zu. Das mir entgegengebrachte Vertrauen machte mich so glücklich und ich fühlte mich dadurch geehrt.

Juli 2020, Beginn der Aufnahmen. Meine allererste Soloeinspielung! Es war eine ziemlich schwindelerregende Erfahrung, allein vor den Mikrofonen zu stehen, so ganz anders als alles, was ich bislang gewohnt war. Aus dieser einsamen Tätigkeit ergab sich jedoch rasch ein Duo mit Alban Moraud, der für die Tonaufnahme und die künstlerische Leitung verantwortlich zeichnet.

Zu klären blieb noch, in welcher Reihenfolge die *Suiten* aufgenommen werden sollten. Eher nach praktischen Gesichtspunkten? Oder die schwierigsten Stücke zuerst? Nein, es ergab sich vielmehr eine Auswahl hinsichtlich der Affinität in der Abfolge 5, 6, 4, 3, 2, 1.

Aufgrund ihrer jeweiligen Tonart könnte man die einzelnen *Suiten* mit der Lebensreise eines Menschen vergleichen:

- 1 G-Dur: Geburt
- 2 D-Moll: Erfahrung
- 3 C-Dur: Leben
- 4 Es-Dur: Spiritualität
- 5 C-Moll: Tod
- 6 D-Dur: Auferstehung

Ich beschloss, mit dem Thema zu beginnen, welches mir am besten vertraut zu sein schien, nämlich mit dem Tod (keine Sorge, nur aus den Medien!). Ich fühlte mich der Art und Weise nahe, wie Bach mit seinem überpunkteten und distanzierten Stil „à la française“ das Ableben illustriert.

Der Tod zu Beginn, aber vor allem die Geburt als Abschluss. Vor kurzem erst war ich Vater geworden. Meine kleine, am 26. April 2020 geborene Héloïse hat mich während dieser Arbeit über weite Strecken begleitet. Ich war so stolz und glücklich, ihr diese Einspielung schenken zu können! Ihre Ankunft hat nicht nur mein Leben völlig auf den Kopf gestellt, sondern auch meine Interpretationsentscheidungen. Schließlich ist eine Geburt wie ein Feuerwerk! Zu der früher beispielsweise beim Präludium dieser ersten Suite in G-Dur imaginierten Ruhe und kindlichen Treuherzigkeit gesellte sich nun der unbedingte Drang hinzu, sich der Welt vorzustellen, alles zu entdecken sowie sich schon Gedanken dazu zu machen!

Es gibt bereits zahlreiche wunderschöne Aufnahmen dieser *Suiten*, warum sollte man sie also noch einmal einspielen? Um es anderen gleich zu tun? Oder das genaue Gegenteil? Ganz gewiss nicht. Ich bin davon überzeugt, dass aus Ehrlichkeit und dem Glauben an die eigenen Ideen eine Form der Einzigartigkeit entstehen kann. Es gibt also genauso viele mögliche Interpretationen wie es Cellisten gibt, die bereit sind, dieser Musik zu dienen. Um meine Überzeugungen zu festigen und mir die erhabensten Werke, die je für mein Instrument geschrieben wurden, zu eigen zu machen, war der Gang ins Aufnahmestudio daher notwendig.

Schließlich kam dann die Phase der Postproduktion auf uns zu. Ich hörte mir alle Takes noch einmal an, fühlte mich verunsichert und war manchmal versucht, alles aufzugeben... Nun, da Sie die Aufnahme in Ihren Händen halten, kann ich es Ihnen ja sagen: Noch nie in meinem Leben musste ich eine solch schwierige Aufgabe bewältigen! In diese Einspielung habe ich so viel investiert, sowohl „handwerklich“ als auch emotional, dass es eine ziemlich beängstigende Vorstellung war, sie Ihrem „Gehör“ zu unterbreiten... Von all meinen CD-Aufnahmen zeige ich mich in der hier vorliegenden wohl von meiner persönlichsten Seite: Sie enthält meine Stärken, meine Schwächen und meine Unvollkommenheiten. Ich habe alles, was mir zu Gebote stand, in dieses Album einfließen lassen.

„Es ist vollbracht!“

BRUNO PHILIPPE
Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Johann Sebastian Bach: 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso

Johann Sebastian Bachs Zyklus von sechs Suiten für Violoncello solo bildet – gemeinsam mit den sechs Schwesterwerken für unbegleitete Violine – unbezweifelbar einen Gipfelpunkt der abendländischen Musik für Streichinstrumente. Diese Werke, die über die Zeiten hinweg nichts von ihrer Aktualität und Faszination eingebüßt haben, setzten sowohl in spiel- als auch in kompositionstechnischer Hinsicht neue Maßstäbe. Die außergewöhnlich hohe Qualität der Kompositionen wurde bereits im 18. Jahrhundert erkannt, wenngleich ihre künstlerische Bedeutung unterschiedlich bewertet wurde. Für den zweitältesten Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel stellten sie in erster Linie ein Kompendium der profunden Kenntnisse seines Vaters in der idiomatischen Behandlung von Streichinstrumenten dar, woraus ihr Wert als einzigartiges Studienmaterial resultierte: „[J. S. Bach] verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeugen seine *Soli* für die Violine und für das Violoncell ohne Baß. Einer der größten Geiger sagte mir einmahl, daß er nichts vollkommneres, um ein guter Geiger zu werden, gesehen hätte u. nichts besseres den Lehrbegierigen anrathen könnte, als obengenannte Violinsoli ohne Baß“ (Brief an Johann Nikolaus Forkel, 1774). Der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger hob vor allem die kompositionstechnische Leistung der Werke hervor. Für ihn bestand die hohe Schule des polyphonen Satzes in der Kunst des Weglassens; nur der beherrschte wirklich die intrikaten Geheimnisse von Harmonie und Kontrapunkt, der sie in einem geringstimmigen Werk – und damit unverhüllt – darstellen könne. Im ersten Teil seiner Abhandlung *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1774) kommt Kirnberger nach der Erläuterung von drei- und zweistimmigen Fugen folgerichtig auch auf Werke für ein unbegleitetes Melodieinstrument zu sprechen: „Noch schwerer ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen: nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst unsingbar und ungeschickt seyn würde. In dieser Art hat man von J. S. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell“. Die außergewöhnliche Schwierigkeit, der Bach sich bei dieser bewussten Reduzierung der klanglichen Mittel stellte, bestand darin, auf einem Melodieinstrument mit nur begrenzten Möglichkeiten zu akkordischem und polyphonem Spiel ohne merkliche Abstriche den ganzen harmonischen und polyphonen Reichtum seiner Musiksprache zu realisieren. In diese Richtung zielt auch eine Bemerkung von Johann Friedrich Reichardt, der die in den *Soli* demonstrierte Meisterschaft in dem Vermögen des Komponisten erkennt, sich innerhalb der selbstauferlegten Beschränkungen mit der maximalen Freiheit und Sicherheit zu bewegen.

Mit seinen Werken für unbegleitetes Soloinstrument wagte Bach sich an ein Klangmedium, das vor ihm nur wenige Komponisten erkundet hatten und dessen Potential seinerzeit noch nicht einmal annähernd ausgeschöpft war. Während in den wenigen Vorgängerwerken das Vorhaben, einen harmonisch vollen Satz im Wesentlichen in einer einzigen, vielfach gebrochenen melodischen Linie darzustellen und damit diese Art von Komposition in den Bereich der hohen Kunst zu erheben, bestenfalls in Ansätzen gelang, scheint es, als hätte gerade die Herausforderung des solistischen Mediums Bach dazu angeregt, den klanglichen Reichtum seiner großen Orgel- und Klavierwerke nachzuahmen, wenn nicht gar noch zu übertreffen – vielleicht weil dieser durch den Ausführenden nur angedeutet werden kann und sich so recht erst in der nachvollziehenden Phantasie des aufmerksamen Hörers entfaltet. Philipp Spittas auf die Ciaccona aus der zweiten Partita für Violine solo bezogenes Wort vom „Triumph des Geistes über die Materie“ ist damit eine treffende Charakterisierung auch des gesamten monumentalen Zyklus der Cello-Suiten.

Die Werke sind in den vier erhaltenen Abschriften nicht datiert, doch ist anzunehmen, dass sie nach der Fertigstellung der Violin-Soli begonnen wurden – 1720 also, in dem Jahr, in dem Bachs Leben von zwei Ereignissen bestimmt war, dem Tod seiner ersten Frau Maria Barbara und der missglückten Bewerbung um die Organistenstelle an der Hamburger Jakobikirche. Über einen konkreten Anlass ist ebenso wenig bekannt wie über einen möglichen Auftraggeber oder Widmungsträger. Bemerkenswert ist die Kennzeichnung des Autographs der Violin-Soli als „Libro Primo“, die auf einen Plan zu einer Serie ähnlicher Instrumentalzyklen deutet. Die Cello-Suiten dürften damit als das „Libro Secondo“ gelten, während die einzeln stehende Partita für Flöte BWV 1013 möglicherweise das Bruchstück eines vermutlich nicht weiter realisierten „Libro Terzo“ bildet. Die erkennbare Einordnung des Zyklus in einen größeren Schaffensplan schließt die Zueignung an einen konkreten Spieler keineswegs aus, relativiert aber die Bedeutung dieser Frage.

In ihrer formalen Anlage ähneln die Cello-Suiten den sogenannten Englischen Suiten. Hier wie dort wird die Folge der klassischen „Stammsätze“ (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) durch ein großes Präludium eingeleitet und vor dem Schlusssatz durch ein Paar moderner „Galanterie“-Sätze erweitert. Es ist typisch für Bachs systematisches Denken, wenn er für die Suiten I und II als Galanterien jeweils zwei Menuette, für die Suiten III und IV zwei Bourrées und für die Suiten V und VI zwei Gavotten verwendet. In musikalischer Hinsicht ist der Komponist allerdings von jeglichem Schematismus weit entfernt. Jede Suite erhält ihren unverwechselbaren Charakter, ja jeder Satz entwickelt seine eigene musikalische Welt. Die rhythmischen und formalen Vorgaben der einzelnen Tanztypen regten Bach offenbar zu immer neuen Realisierungen an – zu würdevollen Allemanden, hurtig eilenden Couranten, verträumten oder auch melancholischen Sarabanden und virtuos dahin rauschenden Gigueen. Während er in den ersten vier Suiten das zugrundeliegende sechssätzig Modell gleichsam variativ behandelt, beschreitet Bach in der fünften Suite deutlich andere Wege. Das hier geforderte Umstimmen der A-Saite auf G bewirkt durch die Veränderung der Resonanzverhältnisse einen neuen Klang und ermöglicht in größerem Umfang den Einsatz von Doppelgriffen. Doch auch die Satztypen erfahren in diesem Werk merkliche Änderungen. Zu Beginn steht ein zweiteiliges Präludium, dessen zweiter Teil eine nach allen Regeln der Kunst durchgeführte Fuge ist. Die Courante entspricht hier ausnahmsweise nicht dem schnelleren italienischen Typ, sondern folgt dem gemächlicheren, rhythmisch changierenden französischen Modell. Das gleiche trifft auf die Gigue zu, während die elegische Sarabande fast alle Merkmale des Tanzes abstreift. Die abschließende sechste Suite steht ebenfalls separat, da sie ein fünfsaitiges (mit einer hohen E-Saite) ausgestattetes Instrument verlangt. Bach kehrt hier zwar wieder zu den Satztypen der ersten vier Suiten zurück, steigert jedoch den Ausdrucksgehalt sowie die musikalischen und spieltechnischen Schwierigkeiten nochmals deutlich. So erscheint dieses Werk als der strahlende Höhepunkt des gesamten großen Zyklus, der einen bedeutenden Markstein in der Geschichte des Cello-Spiels darstellt.

Mit seinen sechs Suiten für Violoncello solo hat Bach in seinen Köthener Kapellmeisterjahren wahre Meisterwerke geschaffen. Die latente kontrapunktische Faktur dieser Stücke zeigt uns, dass Bach auch im Medium der intimsten Kammermusik nach dem Ideal einer im kunstvollen Stimmenverband sich manifestierenden wohlklingenden Harmonie strebte, die in seinem ästhetischen Verständnis die höchste Vollkommenheit der musikalischen Kunst darstellte.

PETER WOLLNY, 2021

Bruno Philippe - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Violin Sonata no. 9 'Kreutzer', op. 47

Transcription for cello by Carl Czerny

FRANZ SCHUBERT

Arpeggione Sonata, D. 821

Lieder transcriptions

With Tanguy de Williencourt, piano

CD HMN 916109



SERGEI PROKOFIEV
Sinfonia Concertante
Sonate pour violoncelle et piano, op.119

Tanguy de Williencourt, piano

Frankfurt Radio Symphony, Christoph Eschenbach

CD HMM 902608



SERGEI RACHMANINOV
2 Pieces, op. 2

Cello Sonata, op. 19

NIKOLAI MYASKOVSKY

Cello Sonata no. 1, op.12

With Jérôme Ducros, piano

CD HMM 902340



Découvrez la nouvelle boutique en ligne

All the latest news of the label and its releases on

www.harmoniamundi.com

Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés

Une boutique en ligne est désormais disponible sur l'onglet Boutique ou à l'adresse **boutique.harmoniamundi.com**

NEW! An online store is now accessible on the tab 'Store' or at **store.harmoniamundi.com**

Remerciements :

Christian Girardin, Sylvain Henry, Jean-Marc Berns, Laurent Didailler
et toutes les équipes d'harmonia mundi et [PIAS] ;
Alban Moraud, Alexandra Evrard, La Courroie, Chantal, Alice, Socquette ;
Pirastro et tout particulièrement Adrian Müller ;
Francesco Coquoz, Joséphine Tomachot, Roland Houël, Orlando Faneite ;
l'Abbaye de Royaumont et particulièrement François Naulot ;
mes professeurs : Jérôme Pernoo, Frans Helmerson, Clemens Hagen ;
mes agents : Suzanne Doyle, Clémentine Richard, Clément Ledoux, Marine Morello ;
ma famille et mes amis : Saskia, Héloïse, Manon, Bertrand, Iris, Jérôme, Léo, Pauline, Tanguy, Antoine, Eliette
et tous ceux qui m'ont inspiré durant ce projet.

Cet enregistrement est dédié à ma fille Héloïse.

Avec l'aimable collaboration de la Fondation Royaumont



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : juillet 2020 et août 2021, La Courroie, Entraigues-sur-la-Sorgue (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud

Montage : Alban Moraud et Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Clément Vayssieres

Maquette : Atelier harmonia mundi

HMM 902684.85