



BACH
The Cello Suites
STEVEN ISSERLIS

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 11</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 17</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)



- Suite No 1 in G major** BWV1007 [16'11]
- 1 Prelude [2'29]
 - 2 Allemande [3'22]
 - 3 Courante [2'30]
 - 4 Sarabande [2'46]
 - 5 Menuet I — Menuet II [3'19]
 - 6 Gigue [1'41]
- Suite No 2 in D minor** BWV1008 [17'27]
- 7 Prelude [3'43]
 - 8 Allemande [2'33]
 - 9 Courante [2'01]
 - 10 Sarabande [3'55]
 - 11 Menuet I — Menuet II [2'45]
 - 12 Gigue [2'27]
- Suite No 3 in C major** BWV1009 [19'46]
- 13 Prelude [3'24]
 - 14 Allemande [3'19]
 - 15 Courante [2'44]
 - 16 Sarabande [3'53]
 - 17 Bourrée I — Bourrée II [3'17]
 - 18 Gigue [3'06]
- Suite No 4 in E flat major** BWV1010 .. [21'35]
- 19 Prelude [3'31]
 - 20 Allemande [3'27]
 - 21 Courante [3'22]
 - 22 Sarabande [3'56]
 - 23 Bourrée I — Bourrée II [4'42]
 - 24 Gigue [2'32]
- Suite No 5 in C minor** BWV1011 [24'06]
- 25 Prelude [5'55]
 - 26 Allemande [5'30]
 - 27 Courante [1'59]
 - 28 Sarabande [3'33]
 - 29 Gavotte I — Gavotte II [4'27]
 - 30 Gigue [2'37]
- Suite No 6 in D major** BWV1012 [27'26]
- 31 Prelude [4'33]
 - 32 Allemande [7'37]
 - 33 Courante [3'26]
 - 34 Sarabande [4'35]
 - 35 Gavotte I — Gavotte II [3'09]
 - 36 Gigue [4'03]
- 37 **The Song of the Birds** [2'44]
Catalan folksong, arranged by Sally Beamish (b1956)
- 38 **Prelude from Suite No 1** [2'24]
from the Anna Magdalena manuscript
- 39 **Prelude from Suite No 1** [2'21]
from the Johann Peter Kellner manuscript
- 40 **Prelude from Suite No 1** [2'29]
from the collection of Johann Christoph Westphal

cello STEVEN ISSERLIS

Bach's Six Cello Suites

The genesis of the suites

The existence of Bach's six suites for cello remains something of a mystery. We do not know exactly when he wrote them, nor why, nor for whom; but it does seem as if they must date from the early 1720s. From 1717 to 1723 Bach held the post of *Kapellmeister* at the court of Prince Leopold at Cöthen. This was the only period of his professional life during which he had a virtuoso chamber ensemble, but no choir, at his disposal; therefore a lot of his instrumental works—including the Brandenburg concertos, the partitas and sonatas for violin and almost certainly the cello suites—date from these years. A distinguished gamba player, C F Abel, worked at the court, as did a cellist called Linigke, so it is certainly possible that Bach wrote the suites for one of them; but it is also possible that, fascinated by the potential of the cello, he wrote them just for himself, to fulfil a need to branch out in yet another new direction. At any rate, the suites—seemingly the earliest works written for solo cello in Germany—exploit the potential of the cello more fully and more satisfyingly than any work since. And like many mysterious works of art whose genesis remains unexplained, they retain the aura of a miracle.

A brief history

The suites are explicitly mentioned in the first biography of Bach, written by Johann Nikolaus Forkel, so they cannot be said to have been lost at any time; but they were not always held in the esteem which they enjoy today. The first edition appeared in Paris around 1824—about a century after the suites had been composed, in fact. Gradually more editions appeared; but some of them rather missed the point. Late in his life, Schumann, who considered the suites to be 'the most beautiful and important compositions ever written

for the cello' nevertheless provided piano accompaniments for them (now lost); other editions superimposed vast swathes of dynamic indications and lengthy slurs onto the text, or treated the suites as exercises. It was not until the great Catalan cellist Pablo Casals started to perform the suites (having worked on them avidly for twelve years) that they really entered the musical public's consciousness; any history of the suites must pay homage to his devotion and artistry. I pay him a little musical tribute here with a performance—as one of the 'extras' at the end of this recording—of an arrangement of a Catalan folksong with which he is particularly associated: 'The Song of the Birds'.

The text

There is no surviving manuscript of the suites in Bach's own hand, but we have two copies dating from Bach's lifetime: one in the hand of his wife Anna Magdalena, the other in the hand of a cantor and organist who probably knew Bach personally, Johann Peter Kellner. There are also two copies in anonymous hands from the latter part of the eighteenth century, and an autograph manuscript of Bach's lute transcription of the fifth suite. The Kellner, presumed to date from around 1726, is thought to be the earliest copy in existence; but thank goodness it is not the only extant version, since a large part of the fifth suite is missing—including the Sarabande. How much poorer a world would this be without that astonishing movement! It is fascinating—and endlessly bemusing—to compare the Kellner version with Anna Magdalena's copy. Apart from the variations one would expect in hand-written copies, there are passages so unlike each other as to suggest that Kellner's manuscript might have been taken from an earlier version of the suites that Bach himself later revised. (Also, the Kellner version contains many

more ornaments than Anna Magdalena's copy.) So any cellist working on these suites has a seemingly infinite number of decisions to make when choosing between the different versions. How much easier would our lives be if Bach's own manuscript(s) had survived . . .

Actually, the later eighteenth-century manuscripts, which are fairly similar to each other, have more obviously sensible bowings than the two earlier ones; but this implies (to me, at any rate) that they may have been compiled by players for their own use. And since their direct connection to a Bach autograph is impossible to prove, I have tended to consult them only when a direct clash between Anna Magdalena and Kellner has led me to seek a third and fourth opinion. (There was one particularly bad day when I discovered a chord in the Sarabande of the sixth suite that was different in every version!) It is true that both Anna Magdalena and Kellner's copies are full of obvious mistakes; and both are considerably less careful than Bach's surviving copy of his works for solo violin. But by meticulous sifting, and with a lot of thought, each player can come up with his or her own edition of the suites, based on these sources.

The versions on this recording are based primarily on the Anna Magdalena manuscript, but with considerable input from Mr Kellner and some help from the two later copyists—with the occasional flash of wise advice from Mr Bach himself, thanks to his manuscripts for lute and for violin. As another added extra, I have provided three different readings of the first Prelude, following as closely as I could the earliest three manuscripts, mistakes included—although even here there is an element of interpretation involved, since it is sometimes well-nigh impossible to decipher the exact beginnings and endings of slurs, or even a few of the notes.

The instrument

There is no question that the first five suites, at least, were written for cello. It is interesting to see, though, that, having pushed the technical possibilities of the normal four-stringed cello to its limits with the fourth suite, Bach's experiments go further: the fifth suite calls for *scordatura*, or re-tuning (in this case of the top string, the A, down to G); and the sixth suite requires five strings, an extra E string being added above the A. Some have conjectured that this last suite was in fact written for the viola pomposa, a five-string instrument invented in the 1720s. It is true that Kellner describes the suites as being for 'viola de basso'; but the names of instruments were far less firmly fixed then than now, so that is probably just his way of describing the cello. (Kellner also designates the suites as sonatas—or rather, as 'suonaten'—showing that he was fairly free in his descriptions.) It does seem unlikely that Bach would have given up on the cello just for the last suite and turned to the viola—even a hybrid one.

A more likely candidate for the sixth suite, perhaps, would have been a violoncello piccolo, an instrument which Bach himself may have invented and which he used in several of his cantatas written in Leipzig between 1724 and 1726. But on the other hand there were many five-string cellos around at the time, and it is probable that Bach would have known this; indeed, one of his early cantatas, *Gott ist mein König*, BWV71, seems to require one. So on balance it does seem that all six suites for cello really *are* suites for cello.

Incidentally, although I spent several interested hours playing a five-string cello before I made this recording, I opted instead for the usual four strings for the sixth suite. The sonority of a five-string cello is so much thinner than the sound of the Stradivarius which I used for the first four suites, and the Guadagnini that I used (because of

the different tuning) for the fifth, that I decided that it would sound anti-climactic; and the sixth suite should be anything but anti-climactic!

The dances

The *Prelude*, the only non-dance movement in the suite, was traditionally a chance for the performer/composer to improvise and show his skills, as well as establishing the tonality of the ensuing work. Bach, of course, goes worlds beyond such a purpose; here each Prelude, from the very first notes, enshrines the mood, the soul, of the entire suite.

Allemande: originating in Germany but taken over by the French, the Allemande was a highly stylized dance. In these suites, the Allemandes are the most complex and highly developed of the dance movements; a short upbeat introduces a pattern of strong first beat, weak second, and third and fourth beats leading back to the first. Incidentally, both Anna Magdalena and Kellner—interestingly, if rather puzzlingly—mark the Allemandes in suites 1, 4 and 5 ‘alla breve’ (i.e. in two beats rather than four).

Courante: the Courante, a triple-time dance, also rose to prominence in France, becoming a favourite of Louis XIV. It may have been derived, however, from the Italian *corrente*, which seems to have been closer in spirit to Bach’s Courantes; the French version tended to be quite slow and dramatic, despite the name. Bach’s Courantes are invariably energetic; the most serious one, the fifth, is a little more spacious than the others, being written in $\frac{3}{4}$ metre rather than $\frac{3}{8}$.

Sarabande: surprisingly, the Sarabande was originally a lively dance, hailing from Spain and Latin America; at one point it was even banned for its lasciviousness! By Bach’s time, however, it had calmed down considerably; it was obviously a favourite of his, since he wrote more Sarabandes than any other dance form, always making

full expressive use of the strong second beat that is a feature of the dance. These six Sarabandes are emotionally as well as physically at the very heart of each suite.

Minuets (suites 1 and 2): also imported from France, these moderately paced dances were in triple time, with light second beats. The pairs of minuets here are highly contrasted, the second minuets in both these suites being in their respective tonic minor and major.

Bourrées (suites 3 and 4): also French, the Bourrée is a duple-time dance in moderate tempo, starting with a crotchet upbeat. These two pairs of Bourrées are quite different from each other: the second Bourrée in the third suite is poignantly set in the tonic minor, whereas that of the fourth remains in the major and is the shortest movement in all the suites, creating a humorous effect.

Gavottes (suites 5 and 6): also in duple time, but, unlike the Bourrée, starting on the second main beat, the Gavotte is yet another Gallic dance—the French were fond of their dancing! Bach’s use of Gavottes is here quite free, the second Gavotte in the fifth suite consisting of ghostly triplet figures, while that in the sixth seems to be (as far as one can decipher Anna Magdalena’s and Kellner’s rather unclear markings) a ‘Gavotte en Rondeau’—an ABACA form, with no second repeat.

Gigue: at last, a British dance—perhaps not surprisingly, since the Gigue (or ‘jig’) was traditionally associated with rollicking drunkenness! The Giges in the suites are either in $\frac{6}{8}$ (Nos 1, 4 and 6) or $\frac{3}{8}$ (Nos 2, 3 and 5). It is extraordinary how Bach expands the emotional breadth of the Giges as the suites progress, culminating in the haunting sigh-like pauses of the fifth and the celebratory richness of texture in the sixth.

A personal feeling (definitely not a theory!)

As with all unexplained miracles—Stonehenge, the cave painting of Lascaux and so on—the Bach suites have

lain prey to endless theories about their inner meaning. Frequently, these theories—particularly about Bach’s use of numerology—have filled the heads of cellists and have totally ruined their interpretations. (We’re an easily bewildered lot at the best of times!) I have no desire to add to this array of complications. For me, the suites are first and foremost just that—dance suites—and should be played as such. However, there is no denying that as the suites progress, Bach’s music frequently transcends the physical sense of dance. One can scarcely imagine, for instance, anyone dancing to the Allemande of the sixth suite; this movement sounds more like an aria, with only the metric stresses reminding us that the structure underlying this sublime statement is that of an Allemande.

So, despite the abstract purity of the music—and in no way undermining that quality—I have always felt instinctively that there was a story behind the suites. The profound sadness of the fifth, for instance, has always made me think of the Passion of Christ, the loneliness of the Sarabande—that inexplicable movement, without chords, with no real melody, and with no particular rhythmic events, which has nevertheless become the most famous movement in all the suites—seeming to depict Christ’s darkest moments on the Cross. And then the sonorous bells at the beginning of the sixth suite have always brought to mind the joy of the Resurrection. Gradually this feeling began to expand, particularly after I’d read some of the pioneering works of Professor Helga Thöne, who has detected references to Lutheran Chorales in the partitas and sonatas for solo violin; I am sure that they are embedded in the cello suites as well. Furthermore, Professor Thöne has suggested that the works for violin are tied to specific Christian festivals; again, I feel that this could apply equally to the cello suites. The idea of expressing religious devotion through dance is certainly not unusual in baroque music; many

of the movements of Biber’s famous ‘Mystery Sonatas’ for violin, for instance, are dances—and Bach himself constantly uses dance-forms in his cantatas.

In fact, I have come to think of the suites as ‘Mystery Suites’, representing the three kinds of ‘Sacred Mystery’: the Joyful, the Sorrowful and the Glorious. Perhaps this is too Catholic a concept for the Lutheran Bach (although his first settings of Latin texts do date from just after the end of his time in Cöthen); but it fits the expressive journey of the suites perfectly. It would need a proper Bach scholar (which I am most certainly not) to prove this—if indeed it could ever be proved. There are a few suggestions of evidence: the arpeggiated figures of the first Prelude, for instance, are very similar to those—also for cello—in a movement of Bach’s Cantata No 56, where they represent the rocking of a ship entering the voyage of life; the Sarabande of the fifth suite is quite strongly reminiscent of a much later work, the tragic ‘Et incarnatus est’ from the B minor Mass; and so on. But as I say, this is a feeling, not a theory, and I am sure that any evidence I could offer would be questioned, to put it mildly. Furthermore, I endeavoured not to let this feeling affect any of my purely musical decisions. (The only exception came with the chords at the end of the Prelude of the second suite: these are curious—five unadorned chords, lasting a whole bar each, with no question of ornamentation in any of the four manuscripts, and no established pattern that could be continued from earlier in the movement. There is nothing like them in any other suite, and many performers—including myself, in the past—have played broken chords or improvised a melodic line to fill up the sparse texture. Once I had read of the symbolic importance of the Five Wounds of Christ, however, I decided to play them just as they are written—five stark, uncompromising chords.)

So, I would—very tentatively—suggest the following

six possible sub-texts to the suites, with the 'story' unfolded in the Preludes, and developed in the succeeding movements:

No 1: Joyful Mystery: The Nativity—with its innocence, and gentle sense of journey.

No 2: Sorrowful Mystery: The Agony in the Garden. A tender and lonely meditation, ending with a foreshadowing of the Crucifixion.

No 3: Glorious Mystery: The Descent of the Holy Spirit. The joyous descending passage of the opening bars is followed by a hymn of praise, exulting in the 'pure' key of C major. Perhaps the scales and arpeggios, travelling through almost all related keys, represent the violent winds from heaven that accompanied the appearance of the Holy Spirit?

No 4: Joyful Mystery: The Presentation in the Temple. The arch-like arpeggios seem to suggest a great edifice. This suite as a whole seems to be the most down-to-earth—perhaps as if portraying Christ's adoring followers.

No 5: Sorrowful Mystery: The Crucifixion. The arresting narrative opening leads to the only fugue in the suites

(albeit only an implied fugue, since there is never more than one voice heard at any time), ending with a powerful 'tierce de Picardie'—a concluding transformation from minor to major mode. This suite is the most dramatic of the six—and the closest in spirit to Bach's two monumental settings of the Passion story.

No 6: Glorious Mystery: The Resurrection. A peal of bells announces that Christ has returned from the dead to bring redemption to mankind. After the dark textures of the *scordatura* lowering of the top string in the fifth suite, the extra range of the upper fifth in this suite (the added string possibly symbolizing the extra dimension Christ's body has acquired in his Resurrection) is all the more radiant, ending the suites in a blaze of light.

If all this strikes a chord with the listener, I shall be delighted; but if not—then just ignore it! These images are only there for those who may find them inspiring (as I do); but there is certainly no need for any extra-musical input. The suites are perfect in themselves.

STEVEN ISSERLIS © 2007

Thanks

Apart from the people credited in this booklet, I have several others to thank for their part in this undertaking. I am very grateful to the staff of the Royal Academy of Music, for allowing me free access to their five-string cello; to the creators of the Bach Cantata website—www.bach-cantatas.com—surely one of the finest classical music

sites on the internet; to Jerome Carrington, for sharing with me his very interesting thoughts about the suites, particularly as regards ornamentation; and finally, to John Butt, who answered my endless queries about textual and historical puzzles in these works with impressive patience and good-humoured wisdom.

For my wonderful father—just in time for his ninetieth birthday

STEVEN ISSERLIS

STEVEN ISSERLIS

Steven Isserlis is a cellist whose passion for music transcends conventional divisions. Acclaimed worldwide for his musicality and technique alike, he is equally at home drawing the audience into his circle of friends for chamber music or in recital; delving into the historical archives to emerge with a forgotten gem; or on the concert platform with some of the world's most prestigious orchestras and conductors.

For Hyperion Steven Isserlis has recorded the two cello sonatas by Brahms (CDA67529, voted 'disc of the year' by BBC Radio 3's *CD Review*, and a recording that *BBC Music Magazine* believes 'displaces all others'), and cello sonatas by Franck and Rachmaninov (CDA67376, described by *Gramophone* as 'serene and eloquent'), both discs with Stephen Hough; and the three cello sonatas by Martinů with Peter Evans (CDH55185). Steven Isserlis's children's history of the lives of six great composers, *Why Beethoven Threw the Stew*, was published by Faber & Faber in 2001, and a second book, *Why Handel Waggled his Wig*, appeared in 2006.

A keen exponent of contemporary music, Steven Isserlis has premiered many works, including Sir John Tavener's work for cello and orchestra *The Protecting Veil*, of which Isserlis made the first recording. He was awarded a CBE in 1998 in recognition of his services to music, and in 2000 received the Schumann Prize of the City of Zwickau (Schumann's birthplace). In 2001 he received a Classic FM 'Red f Award' for his contribution towards increasing the popularity of classical music, while the London magazine *Time Out* named him 'Classical Artist of the Year' in 2002. He takes a strong interest in musical education, and frequently gives concerts for children; he is also Artistic Director of the International Musicians' Seminar in Cornwall, England, where he gives annual masterclasses.



© Graham Topping

Steven Isserlis plays the Feuermann Stradivarius of 1730, kindly loaned by The Nippon Music Foundation of Japan. For more information on this artist see Steven Isserlis's website: www.stevenisserlis.com



All Hyperion recordings may be purchased over the internet at
www.hyperion-records.co.uk
where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 4–8 December 2005
and 17–19 July 2006 (Suites 5 & 6)
Recording Engineer SIMON EADON
Recording Producer ANDREW KEENER
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVII
Front photograph of Steven Isserlis by Graham Topping

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

Les six Suites pour violoncelle de Bach

La genèse des suites

L'existence des six suites pour violoncelle de Bach relève encore du mystère. Quand, au juste, furent-elles écrites, pour quoi et pour qui ? Nous l'ignorons, mais il semble bien qu'il faille les dater du début des années 1720, quand Bach était *Kapellmeister* (1717–1723) à la cour du prince Léopold, à Cöthen. Pour la première et unique fois de sa carrière, il disposa alors d'un ensemble de chambre virtuose, mais pas d'un chœur, d'où les très nombreuses œuvres instrumentales (dont les Concertos brandebourgeois, les partitas et sonates pour violon et, très certainement, les suites pour violoncelle) datant de cette époque-là. Bach put écrire les suites soit pour l'émérite gambiste C.F. Abel, soit pour le violoncelliste Linigke, tous deux employés à la cour. Mais il se peut tout autant que, fasciné par le potentiel du violoncelle, il les ait composées juste pour lui, pour satisfaire son envie de s'embarquer dans une direction nouvelle. Quoi qu'il en soit, ces pages—apparemment les plus anciennes pièces pour violoncelle solo écrites en Allemagne—exploitent comme jamais le potentiel du violoncelle, d'une manière pleine et convaincante. Et comme tant d'œuvres d'art mystérieuses, à la genèse inexplicée, elles gardent une aura de miracle.

Un bref historique

La première biographie de Bach, celle de Johannes Nikolaus Forkel, mentionne explicitement les suites qui, pour n'avoir jamais été perdues, n'ont pas toujours joui de l'estime actuelle. La première édition parut à Paris, en 1824 (soit environ un siècle après leur composition), puis d'autres suivirent, qui passèrent parfois à côté de l'essentiel des œuvres. À la fin de sa vie, Schumann, qui y voyait pourtant « les plus belles et les plus importantes compositions jamais écrites pour violoncelle », leur

concocta des accompagnements pianistiques (désormais perdus) ; d'autres édition surimposèrent au texte de vastes pans d'indications de dynamique et de très longues liaisons ; d'autres encore les traitèrent comme des exercices. Et ce ne fut que lorsque Pablo Casals commença de les jouer (après douze années passées à les travailler avidement) qu'elles entrèrent vraiment dans la conscience du public mélomane : tout historique des suites se doit de saluer le dévouement et le talent artistique de ce grand violoncelliste catalan. Je lui rends d'ailleurs un petit hommage musical en interprétant—parmi les « bonus » de fin d'enregistrement—l'arrangement d'un chant populaire catalan auquel il est particulièrement associé : « Le chant des oiseaux ».

Le texte

Aucun manuscrit des suites, écrit de la main de Bach, ne nous a été conservé mais nous possédons deux copies réalisées du vivant du compositeur : l'une par sa femme Anna Magdalena, l'autre par un chantre et organiste qui le connut peut-être personnellement, Johann Peter Kellner. S'y ajoutent deux exemplaires copiés par des mains anonymes (seconde moitié du XVIII^e siècle) et un manuscrit de la transcription bachienne, pour luth, de la Suite n^o 5. La copie de Kellner (environ 1726) est tenue pour le plus ancien exemplaire encore existant ; mais, grâce à Dieu, nous en avons d'autres, car il lui manque une large portion de la Suite n^o 5—y compris la Sarabande. Que le monde serait plus médiocre sans cet étonnant mouvement ! Il est fascinant—et infiniment déconcertant—de comparer les versions de Kellner et d'Anna Magdalena. Il y a, bien sûr, les variantes prévisibles entre deux exemplaires manuscrits, mais certains passages sont si dissemblables que le manuscrit de Kellner pourrait reposer sur une version antérieure des suites

révisée, plus tard, par Bach lui-même. (Par surcroît, la version de Kellner contient bien plus d'ornements que celle d'Anna Magdalena.) Tout violoncelliste travaillant ces suites a donc un nombre, apparemment infini, de décisions à prendre dès lors qu'il choisit entre les différentes versions. Comme notre vie serait plus facile si les manuscrits personnels de Bach avaient survécu ...

En fait, les manuscrits de la fin du XVIII^e siècle—tous plus ou moins semblables—présentent des coups d'archet à l'évidence plus judicieux que ceux des deux premières copies ; ce qui sous-entend (pour moi, du moins) qu'ils ont pu être compilés par des interprètes, pour leur usage personnel. Mais comme rien ne permet d'établir leur lien direct avec un autographe de Bach, j'ai eu tendance à les consulter dans les seuls cas de franche incompatibilité entre les moutures de Kellner et d'Anna Magdalena, quand il me fallait rechercher une troisième, une quatrième opinion. (Qu'il fut triste ce jour où je découvris un accord de la Sarabande de la Suite n^o 6 différent dans chaque version !) Certes, et la copie d'Anna Magdalena, et celle de Kellner regorgent d'erreurs manifestes, et toutes deux sont considérablement moins soignées que la copie bachienne des œuvres pour violon solo. Mais à force de criblage méticuleux et de réflexion, chaque interprète pourra établir, d'après ces sources, sa propre édition des suites.

Les versions de cet enregistrement reposent essentiellement sur le manuscrit d'Anna Magdalena, mais avec l'apport considérable de M. Kellner et l'aide des deux copistes ultérieurs—sans oublier, parfois, la pointe de sagesse fournie par M. Bach en personne, par le biais de ses manuscrits pour luth et pour violon. En guise de supplément, j'ai choisi de proposer trois différentes lectures du premier Prélude en suivant, aussi fidèlement que possible, les trois plus anciens manuscrits, erreurs comprises—bien que, même ici, une certaine part

d'interprétation soit inévitable, tant il est parfois presque impossible de lire où les liaisons commencent, où elles finissent, voire de déchiffrer certaines notes.

L'instrument

Les cinq premières suites, au moins, furent indubitablement écrites pour violoncelle mais il est intéressant de voir que Bach, après avoir poussé à leurs limites les possibilités techniques du violoncelle à quatre cordes (dans la quatrième suite), alla encore plus loin dans l'expérimentation : la cinquième suite appelle en effet une *scordatura*, un changement d'accord (en l'occurrence de la corde aiguë, celle de la, abaissée à sol) ; quant à la sixième suite, elle requiert cinq cordes, avec l'ajout d'une corde de mi au-dessus de celle de la, d'aucuns conjecturant même qu'elle aurait été écrite pour une *viola pomposa*, un instrument à cinq cordes inventé dans les années 1720. Certes, Kellner décrit les suites comme étant pour « viola de basso »—ainsi désignait-il probablement le violoncelle, car les dénominations des instruments n'étaient pas, à l'époque, aussi fermement établies qu'aujourd'hui (Kellner qualifie aussi ces pages de sonates—ou plutôt de « suonaten »—, preuve des licences qu'il pouvait s'autoriser dans ses descriptions.) De toute façon, il semble fort improbable que Bach ait abandonné le violoncelle au profit de l'alto—ou même d'un instrument hybride—juste pour la dernière suite.

La sixième suite s'adressa peut-être, plus probablement, à un violoncello piccolo, un instrument que Bach, son possible inventeur, utilisa dans plusieurs de ses cantates écrites à Leipzig (1724–1726). D'un autre côté, bien des violoncelles de l'époque comptaient cinq cordes, et Bach le savait sans doute : l'une de ses premières cantates, *Gott ist mein König* (BWV71), paraît en requérir un. En fin de compte, il semble que ces six suites soient toutes bel et bien pour violoncelle.

Bien qu'ayant, par intérêt personnel, passé plusieurs heures à jouer d'un violoncelle à cinq cordes avant de réaliser cet enregistrement, j'ai finalement préféré interpréter la sixième suite sur un instrument normal, à quatre cordes. La sonorité d'un violoncelle à cinq cordes est tellement plus grêle que celle du Stradivarius dont je me suis servi pour les quatre premières suites—mais aussi du Guadagnini que j'ai utilisé pour la cinquième (à cause de l'accord différent)—que j'ai pensé qu'elle serait décevante; or la sixième suite doit être tout sauf décevante!

Les danses

Seul mouvement de la suite à ne pas être un mouvement de danse, le *Prélude* permettait traditionnellement à l'interprète-compositeur d'improviser et de montrer ses talents, tout en instaurant la tonalité de l'œuvre à venir. Bach, bien sûr, va nettement plus loin: dès les premières notes, chaque Prélude englobe le climat, l'âme de la suite tout entière.

Allemande: originaire d'Allemagne, mais reprise par les Français, l'allemande était une danse des plus stylisées. Ici, les allemandes sont les mouvements de danse les plus complexes et les plus hautement développés: une courte anacrouse introduit un schéma composé d'un premier temps fort et d'un deuxième temps faible, les deux derniers temps ramenant au premier. Pour la petite histoire, les versions d'Anna Magdalena et de Kellner marquent—fait intéressant, quoiqu'assez déroutant—les allemandes des suites 1, 4 et 5 « alla breve » (i.e. à deux temps au lieu de quatre).

Courante: ternaire, la courante se hissa, elle aussi, au premier rang en France, devenant l'une des danses préférées de Louis XIV. Il se peut cependant qu'elle dérive de la *corrente* italienne, d'un esprit plus proche, semble-t-il, des courantes de Bach. Tandis que la version française

tendait, malgré son nom, à être très lente et dramatique, ces dernières sont invariablement enjouées. La plus sérieuse, la cinquième, est un peu plus étendue que les autres et est écrite non à $\frac{3}{4}$ mais à $\frac{3}{2}$.

Sarabande: étonnamment, la sarabande était, à l'origine, une danse enjouée, venue d'Espagne et d'Amérique latine; à un moment, elle fut même interdite pour lascivité! À l'époque de Bach, cependant, elle s'était considérablement assagie. C'était, à l'évidence, l'une des danses préférées du compositeur, qui écrivit dans cette forme plus que dans toute autre, en exploitant toujours pleinement la force expressive du deuxième temps fort, l'une des caractéristiques de la sarabande. Les six sarabandes sont, émotionnellement comme physiquement, au cœur même de chaque suite.

Menuets (suites 1 et 2): également importées de France, ces danses à l'allure modérée étaient ternaires, avec des deuxièmes temps légers. Les diptyques de menuets sont ici fort contrastés, les seconds menuets des deux suites étant chacun dans leurs mineur et majeur de la tonique.

Bourrées (suites 3 et 4): elle aussi française, la bourrée est une danse binaire, dans un tempo modéré, qui s'ouvre sur une anacrouse d'une noire. Les deux diptyques de bourrées sont très différents: la seconde bourrée de la troisième suite est placée, de façon poignante, dans le mineur de la tonique, cependant que celle de la quatrième reste dans le majeur et constitue le mouvement le plus court de toutes les suites—d'où un effet amusant.

Gavottes (suites 5 et 6): également binaire mais commençant sur le deuxième temps principal (contrairement à la bourrée), la gavotte est encore une danse française—les Français adoraient danser! Bach en fait ici un libre usage: la seconde gavotte de la cinquième suite est constituée de fantomatiques figures de triolets, tandis

que celle de la sixième semble être (pour autant qu'on puisse déchiffrer les indications peu claires d'Anna Magdalena et de Kellner) une « gavotte en rondeau »—une forme ABACA, sans seconde reprise.

Gigue : enfin une danse britannique—ce qui n'a peut-être rien de surprenant quand on sait que la gigue (ou « jig ») était traditionnellement associé à une folle ivrognerie ! Ici, les giges sont soit à $\frac{6}{8}$ (n^{os} 1, 4 et 6), soit à $\frac{3}{8}$ (n^{os} 2, 3 et 5). Extraordinaire, cette manière dont Bach, suite après suite, étire le souffle émotionnel des giges pour culminer dans les lancinantes pauses soupirantes de la cinquième et dans la riche texture festive de la sixième.

Un sentiment personnel (et surtout pas une théorie !)

Comme tous les miracles inexplicables—Stonehenge, les peintures rupestres de Lascaux, etc.—, les Suites de Bach ont suscité d'innombrables théories sur leur sens profond, des théories qui, surtout lorsqu'elles portaient sur l'usage bachien de la numérogie, ont farci la tête des violoncellistes et totalement ruiné leurs interprétations. (Nous sommes des gens facilement déroutés, même quand tout va bien !) Je n'ai aucune envie d'ajouter à toutes ces complications. Pour moi, les suites sont d'abord et avant tout des suites de danse, à jouer comme telles. Il est néanmoins indéniable que, de suite en suite, la musique de Bach transcende souvent la sensation physique de la danse. Et l'on n'imagine guère, par exemple, quelqu'un en train de danser sur l'allemande de la sixième suite : ce mouvement ressemble plus à une aria et seuls les accents métriques nous rappellent que la structure à la base de cette sublime énonciation est bel et bien celle d'une allemande.

C'est pourquoi, malgré la pureté de la musique—et sans rien saper de cette qualité—, j'ai toujours senti d'instinct que ces suites cachaient une histoire. La profonde

tristesse de la cinquième, par exemple, a toujours évoqué en moi la Passion du Christ, tandis que la solitude de la Sarabande—cet inexplicable mouvement, sans accord, sans réelle mélodie et sans événements rythmiques particuliers, qui n'en est pas moins devenu le plus célèbre mouvement des six suites—, me semble dépeindre les heures les plus sombres du Christ sur la Croix. Quant aux cloches retentissantes du début de la sixième suite, elles m'ont toujours rappelé la joie de la Résurrection. Or ce sentiment a pris peu à peu de l'ampleur, surtout après ma lecture de certains travaux novateurs du professeur Helga Thöne qui décèle, dans les partitas et sonates pour violon solo, des références à des chorals luthériens—lesquelles, j'en suis convaincu, sont également enchâssées dans les suites pour violoncelle. Le professeur Thöne suggère en outre que les œuvres pour violon sont liées à des fêtes chrétiennes particulières ; et, là encore, cette hypothèse pourrait tout aussi bien s'appliquer, je le sens, aux suites pour violoncelle. Utiliser la danse pour exprimer la dévotion religieuse n'a assurément rien d'inhabituel dans la musique baroque : maints mouvements des fameuses « Sonates du rosaire » pour violon de Biber sont ainsi des danses—et Bach lui-même recourt constamment, dans ses cantates, à des formes de danses.

En définitive, j'en suis venu à considérer ces suites comme des « Suites du rosaire », symboles des trois groupes du « Mystère sacré » : joyeux, douloureux et glorieux. Peut-être est-ce là un concept par trop catholique pour le luthérien Bach (encore que ses premières mises en musique de textes latins aient immédiatement suivi la fin de ses années passées à Cöthen), mais il convient idéalement au voyage expressif incarné par les suites. Seul un vrai spécialiste de Bach (ce que je ne suis très certainement pas) pourrait prouver cette hypothèse—si tant est qu'elle soit prouvable. Quelques soupçons de preuves existent cependant : les figures arpégées du

premier Prélude, par exemple, ressemblent fort à celles (également pour violoncelle) d'un mouvement de la Cantate n° 56 de Bach, où elles symbolisent le ballonnement d'un navire entreprenant le voyage de la vie ; la Sarabande de la cinquième suite, elle, rappelle très fortement une œuvre bien plus tardive, le tragique « Et incarnatus est » de la Messe en si mineur ; etc. Mais c'est, je le redis, un sentiment, non une théorie, et je suis certain que toutes les preuves que je pourrais apporter seraient systématiquement contestées—et c'est un euphémisme. En outre, je me suis efforcé de ne pas laisser ce sentiment affecter une seule de mes décisions purement musicales. (Sauf en ce qui concerne les accords de la fin du Prélude de la deuxième suite : ils sont curieux—cinq accords dépouillés, d'une mesure chacun, sans qu'il soit question d'ornementation, dans aucun des quatre manuscrits, et sans qu'un motif établi puisse être poursuivi en partant de ce qui se passe avant, dans le mouvement. Les autres suites ne présentent absolument rien de semblable et maints interprètes—y compris moi, par le passé—ont comblé cette texture clairsemée en jouant des arpèges ou en improvisant une ligne mélodique. Mais avoir lu l'importance symbolique des Cinq blessures du Christ m'a convaincu de les jouer simplement, comme ils sont écrits : cinq accords nus, sans concession.)

Aussi aimerais-je suggérer, juste à titre d'essai, les six sous-textes que voici, avec le « récit » dévoilé dans les Préludes et développé dans les mouvements suivants :

N° 1 : Mystère joyeux : la Nativité—avec son innocence et un paisible sentiment de voyage.

N° 2 : Mystère douloureux : l'Agonie dans le jardin des Oliviers. Une tendre méditation solitaire, qui s'achève sur le présage de la Crucifixion.

N° 3 : Mystère glorieux : la Descente du Saint-Esprit. Le joyeux passage descendant des mesures d'ouverture débouche sur une hymne de louange, exultant dans la tonalité « pure » d'ut majeur. Peut-être les gammes et les arpèges, qui empruntent presque toutes les tonalités voisines, incarnent-ils les violents vents célestes qui accompagnèrent l'apparition du Saint-Esprit ?

N° 4 : Mystère joyeux : Jésus retrouvé au Temple. Les arpèges en arche semblent suggérer un grand édifice. Cette suite apparaît, dans l'ensemble, comme la plus terre à terre—comme pour peindre, peut-être, les disciples adorant le Christ.

N° 5 : Mystère douloureux : la Crucifixion. La saisissante ouverture narrative mène à l'unique fugue des suites (quoique ce soit une fugue implicite, car on n'entend jamais plus d'une voix à la fois), qui s'achève sur une puissante « tierce de Picardie »—une transformation finale du mode mineur en majeur. Cette suite, la plus dramatique des six, est la plus proche, par l'esprit, des deux monumentales Passions de Bach.

N° 6 : Mystère glorieux : la Résurrection. Un carillon annonce que le Christ est revenu d'entre les morts pour apporter la rédemption à l'humanité. Après les sombres textures de la *scordatura* (abaissement de la corde aiguë), dans la cinquième suite, l'étendue supplémentaire qui survient ici paraît encore plus radieuse, closant l'ensemble dans un flamboiement de lumière.

Si l'auditeur se reconnaît dans cette démarche, j'en serai ravi, sinon, qu'il l'ignore, tout simplement ! Ces images ne s'adressent qu'à ceux qui peuvent les trouver inspirantes (je suis de ceux-là) ; mais on peut assurément se passer d'apport extramusical : les suites sont, en elles-mêmes, parfaites.

STEVEN ISSERLIS © 2007
Traduction HYPERION

Remerciements

Outre les personnes citées dans ce livret, je dois remercier tous ceux qui ont joué un rôle dans cette entreprise. Mon immense gratitude va au personnel de la Royal Academy of Music, pour m'avoir laissé accéder librement au violoncelle à cinq cordes de l'institution ; aux créateurs du site internet Bach Cantata (www.bach-cantatas.com), sûrement l'un des meilleurs sites de musique classique

du réseau ; à Jerome Carrington, pour m'avoir fait partager ses passionnantes réflexions sur les suites, surtout sur l'ornementation ; et enfin à John Butt, qui a répondu à mes interminables interrogations sur les énigmes textuelles et historiques des suites avec une patience impressionnante et une sagesse amicale.

STEVEN ISSERLIN

Traduction HYPERION

Bach: Sechs Cellosuiten

Die Entstehungsgeschichte der Suiten

Die Existenz von Bachs sechs Suiten für Cello bleibt nach wie vor ein Rätsel. Wir wissen nicht genau, wann er sie schrieb, oder warum oder für wen. Es scheint jedoch, dass sie aus den 1720er Jahren stammen müssen. Von 1717 bis 1723 hatte Bach den Posten als Kapellmeister am Hof des Fürsten Leopold in Köthen inne. Dies war die einzige Periode in seinem Leben, in der ihm ein virtuoseres Kammermusikensemble aber kein Chor zur Verfügung stand, und daher entstanden viele seiner Instrumentalwerke—einschließlich der Brandenburger Konzerte, Partiten und Sonaten für Violine und höchstwahrscheinlich auch die Cellosuiten—in diesen Jahren. Am Hof wirkten der renommierte Gambist C. F. Abel sowie ein Cellist namens Linike, und es ist also durchaus möglich, dass Bach die Suiten für einen von ihnen schrieb. Andererseits könnte es auch sein, dass er sie aus Faszination mit den Möglichkeiten des Cellos nur für sich schrieb, um einen Bedarf zu befriedigen, weitere neue Richtungen zu erforschen. Wie dem auch sei, die Suiten—anscheinend die ersten Werke für Solocello in Deutschland—nutzen das Potential des Cellos ausgiebiger und befriedigender als alle Werke seitdem. Und wie viele rätselhafte Kunstwerke, deren Entstehung unerklärt bleibt, behalten sie eine Aura von Wunder bei.

Eine kurze Geschichte

Die Suiten werden in der ersten Bach-Biographie, die von Johann Nikolaus Forkel geschrieben wurde, ausdrücklich erwähnt, man kann also nicht behaupten, dass sie je verschollen waren, aber sie wurden nicht immer so hoch geschätzt, wie heute. Die erste Ausgabe erschien um 1824 in Paris—also etwa ein Jahrhundert nach ihrer Komposition. Nach und nach erschienen weitere Ausgaben, obwohl einige ihren Sinn nicht recht begriffen. Schumann,

der die Suiten als die schönsten und bedeutendsten Kompositionen betrachtete, die je für Cello geschrieben wurden, versah sie spät in seinem Leben dennoch mit Klavierbegleitungen (heute verschollen); andere Ausgaben fügten dem Text dicke Schwaden von dynamischen Bezeichnungen und lange Legatobögen zu oder behandelten die Suiten als Übungen. Erst seit der große katalanische Cellist Pablo Casals begann, die Suiten aufzuführen (nachdem er zwölf Jahre lang intensiv an ihnen gearbeitet hatte), sind sie wirklich in das Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit vorgedrungen, und jede Geschichte der Suiten muss seiner Hingabe und Kunst Beitrag zollen. Ich widme ihm hier—als eines der „Extras“ am Ende dieser Einspielung—ein kleines musikalisches Tribut mit der Bearbeitung eines katalanischen Volkslieds, mit dem er besonders assoziiert wird: „Lied der Vögel“

Der Text

Für die Suiten existiert kein Manuskript in Bachs eigener Hand, aber aus Bachs Lebzeiten sind zwei Kopien überliefert: eine in der Handschrift seiner Frau Anna Magdalena, die andere in der von Johann Peter Kellner, eines Kantors und Organisten, den Bach wahrscheinlich persönlich kannte. Außerdem existieren zwei weitere anonyme Abschriften aus dem späteren 18. Jahrhundert und ein autographes Manuskript von Bachs Transkription der fünften Suite für Laute. Die Kellner-Kopie, die vermutlich um 1726 datiert, wird als die früheste Quelle betrachtet, ist aber glücklicherweise nicht die einzige erhaltene Kopie, denn ein Großteil der fünften Suite—einschließlich der Sarabande—fehlt. Wie viel ärmer wäre die Welt ohne diesen erstaunlichen Satz! Es ist faszinierend—und stets verwirrend—die Kellner-Version mit Anna Madgalenas Kopie zu vergleichen. Abgesehen von den Abweichungen, die man in handschriftlichen Kopien

erwartet, gibt es Passagen, die so wenig Ähnlichkeiten aufweisen, dass man nur vermuten kann, dass Kellners Abschrift von einer früheren Fassung der Suiten stammen könnte, die Bach später selbst revidierte. (Die Kellnersche Fassung enthält außerdem wesentlich mehr Verzierungen als Anna Magdalenas Exemplar.) Jeder Cellist, der an den Suiten arbeitet, muss also eine scheinbar unendliche Anzahl von Entscheidungen treffen, wenn er zwischen den verschiedenen Versionen wählt. Wie viel einfacher unser Leben wäre, wenn Bachs eigenes Manuskript überlebt hätte ...

Die Manuskripte aus dem späten 18. Jahrhunderts, die sich sehr ähnlich sind, haben offensichtlicher sinnvolle Bogenanweisungen als die frühereren; aber das deutet (zumindest meiner Ansicht nach) an, dass sie wohl von Spielern zum eigenen Gebrauch angefertigt wurden. Und da es unmöglich ist, sie direkt mit einem Bach-Autograph zu verbinden, habe ich sie nur dann in Betracht gezogen, wenn ein direkter Widerspruch zwischen Anna Magdalena und Kellner mich dazu veranlasste, eine dritte oder vierte Ansicht einzuholen. (Ein besonders schlechter Tag war, als ich entdeckte, dass ein bestimmter Akkord in der Sarabande der Sechsten Suite in jeder Fassung anders war!) Sowohl Anna Magdalenas als auch Kellners Exemplar steckt zwar voller offensichtlicher Fehler, und beide wurden wesentlich weniger sorgfältig angelegt als Bachs überlieferte Kopie seiner Werke für Solovioline, aber nach sorgfältiger Durchsicht und gründlicher Überlegung kann jeder Spieler anhand dieser Quellen seine eigene Ausgabe der Suiten erstellen.

Die Versionen auf dieser Aufnahme beruhen hauptsächlich auf dem Manuskript von Anna Magdalena, mit erheblicher Eingabe von Herrn Kellner und einiger Hilfe von den beiden späteren Kopisten—und gelegentlichen klugen Ratschlägen von Herrn Bach selbst dank seiner

Manuskripte für Laute und Violine. Als andere Zugabe habe ich drei verschiedene Aufführungen des ersten Präludiums eingespielt, die sich (einschließlich der Fehler) so nahe wie möglich an die drei frühesten Manuskripte halten—obwohl auch hier ein gewisses Element der Interpretation nötig ist, da es manchmal nahezu unmöglich ist, den genauen Anfang von Legatobögen oder sogar die Noten selbst akkurat zu bestimmen.

Das Instrument

Es besteht kein Zweifel daran, dass zumindest die ersten fünf Suiten für Cello geschrieben wurden. Es ist interessant, dass Bach, nachdem er mit der vierten Suite die technischen Möglichkeiten des normalen viersaitigen Cellos bis an seine Grenzen gedrängt hatte, weiter experimentiert: die fünfte Suite verlangt *Scordatura*, oder eine Umstimmung der Saiten (in diesem Fall der höchsten Saite nach unten von A nach G), und die sechste Suite erfordert fünf Saiten—eine zusätzliche hohe E-Saite über der A-Saite. Einige Kommentatoren vermuten, dass diese letzte Suite für die Viola pomposa geschrieben wurde, ein fünfsaitiges Instrument, das in den 1720er Jahren erfunden wurde. Kellner beschreibt die Suiten als für „Viola de basso“, aber damals waren Instrumentennamen wesentlich weniger fixiert als heute, und er beschreibt damit wahrscheinlich nur das Cello. (Er bezeichnet die Suiten auch als Sonaten—oder vielmehr „Suonaten“—was zeigt, dass er mit seinen Beschreibungen recht frei war.) Es ist eher unwahrscheinlich, dass Bach nur für die letzte Suite das Cello aufgegeben und stattdessen eine Viola—wenn auch in hybrider Form—gewählt hätte.

Ein besserer Kandidat für die sechste Suite wäre vielleicht ein Violoncello piccolo, ein Instrument, das Bach selbst erfunden haben könnte, und das er in mehreren 1724–1726 in Leipzig geschriebenen Kantaten

verwendete. Andererseits waren damals viele fünfsaitige Celli im Gebrauch, und Bach wäre sich dessen wohl bewusst gewesen. Eine seiner frühen Kantaten, *Gott ist mein König*, BWV71, scheint ein solches zu verlangen. Alles in allem gesehen, scheinen alle sechs Suiten tatsächlich für Cello zu sein.

Aber obwohl ich einige interessierte Stunden damit verbrachte, ein fünfsaitiges Cello zu spielen, bevor ich diese Aufnahme einspielte, entschied ich mich trotzdem für die üblichen vier Saiten für die sechste Suite. Der Klang des fünfsaitigen Instruments war so viel dünner als der des Stradivarius, das ich für die ersten vier Suiten verwendete und des Guadagnini (wegen der unterschiedlichen Stimmung) für die fünfte, dass ich fand, dass der Klang enttäuschen würde—und die sechste Suite sollte alles andere als ein Antiklimax sein!

Die Tänze

Das *Präludium*, der einzige Satz in der Suite, der kein Tanzsatz ist, stellte traditionell für den Spieler/Komponisten eine Gelegenheit dar, zu improvisieren und seine Kunst zur Schau zu stellen sowie die Tonart des folgenden Werks zu etablieren. Bach geht natürlich weit über diese Absicht hinaus: hier erfasst jedes Präludium von der ersten Note an die Stimmung und die Seele der gesamten Suite.

Allemande: Ein höchst stilisierter Tanz von deutschem Ursprung, aber von den Franzosen übernommen. In diesen Suiten sind die Allemanden die kompliziertesten und am höchsten entwickelten Sätze; ein kurzer Auftakt führt ein Muster von stark betontem erstem Taktschlag mit schwächerem zweitem ein, und der dritte und vierte Schlag führen wieder zum ersten zurück. Interessanterweise, wenn auch rätselhaft, markieren sowohl Anna Magdalena als auch Kellner die Allemanden in Suite 1, 4 und 5 „alla breve“ (d.h. in zwei Taktschlägen statt vier).

Courante: ein Tanz im Dreiertakt, der ebenfalls in Frankreich zur Prominenz kam und einer der Lieblingstänze Ludwigs XIV war. Er könnte sich jedoch aus dem italienischen *Corrente* entwickelt haben, der Bachs Couranten im Geiste näher stand, denn die französische Version war trotz ihres Namens eher langsam und dramatisch. Bachs Couranten sind durchweg lebhaft; die seriöseste, die fünfte im $\frac{3}{2}$ - statt $\frac{3}{4}$ -Takt, ist etwas breiter.

Sarabande: überraschenderweise war die Sarabande ursprünglich ein lebhafter Tanz und stammt aus Spanien und Südamerika—seinerzeit sogar wegen seiner Lüsterheit verboten! Zu Bachs Zeiten hatte sie sich jedoch wesentlich beruhigt, und sie war offensichtlich einer seiner Lieblingstänze, denn er schrieb mehr Sarabanden als andere Tänze und machte immer ausdrucksvoll vom betonten zweiten Taktschlag Gebrauch, der das Merkmal dieses Tanzes ist. Diese sechs Sarabanden stehen sowohl emotional als auch real im Herzen der Suiten.

Menuette (Suite 1 und 2): ebenfalls aus Frankreich importierte Tänze von mäßigem Tempo im Dreiertakt mit leichtem zweiten Taktschlag. Die Menuettpaare hier stehen in krassem Kontrast; das zweite Menuett jeder Suite steht jeweils in der Moll- oder Durvariante der Tonika.

Bourrées (Suite 3 und 4): ebenfalls ein französischer Tanz im Zweiertakt und in mäßigem Tempo, das mit einem Viertel-Auftakt beginnt. Diese beiden Bourrée-paare sind ganz unterschiedlich voneinander: die zweite Bourrée in der dritten Suite ist ergreifend in der Molltonika gesetzt, während die der dritten in Dur bleibt; sie ist einer der kürzesten Sätze in allen Suiten und erzeugt eine komische Wirkung.

Gavotten (Suite 5 und 6): ebenfalls im Zweiertakt, aber anders als die Bourrée beginnt die Gavotte auf dem zweiten Hauptschlag. Sie ist wiederum ein gallischer Tanz—die Franzosen liebten den Tanz! Bachs Gebrauch der Gavotten ist hier recht frei, die zweite Gavotte der

fünften Suite besteht aus geisterhaften Triolenfiguren, während die in der sechsten (so weit man Anna Magdalenas und Kellners etwas undeutliche Markierung entziffern kann) eine „Gavotte en Rondeau“—in ABACA-Form ohne zweite Wiederholung—ist.

Gigue: zuletzt ein britischer Tanz—vielleicht nicht überraschend da die Gigue (oder „Jig“) traditionell mit ausgelassener Trunkenheit assoziiert wurde! Die Giges in den Suiten stehen entweder im $\frac{6}{8}$ -Takt (Nrn. 1, 4 und 6) oder im $\frac{3}{8}$ -Takt (Nrn. 2, 3 und 5). Es ist außerordentlich, wie Bach im Verlauf der Suiten die emotionale Breite der Giges ausweitet, die in den eindringlichen seufzerhaften Fermaten der fünften und feierlichen Satzdicke der sechsten kulminiert.

Ein persönliches Gefühl (und keineswegs eine Theorie!)

Wie alle unerklärlichen Wunder—Stonehenge, die Höhlenmalerei von Lascaux usw.—sind auch die Bach-Suiten unendlichen Theorien über ihre innere Bedeutung ausgesetzt. Diese Theorien—besonders über Bachs Gebrauch der Numerologie—haben oft die Köpfe der Cellisten vollgestopft und ihre Interpretationen völlig verdorben. (Wir sind auch im besten Falle leicht zu verwirren!) Ich habe keinerlei Absicht, weitere Komplikationen hinzuzufügen. Für mich sind die Suiten vor allem Tanz-Suiten und sollten als solche gespielt werden. Man kann jedoch nicht verleugnen, dass Bachs Musik im Verlauf der Suiten oft den physischen Aspekt des Tanzes transzendiert. So kann man sich kaum vorstellen, dass jemand zur Allemande der sechsten Suite tanzen könnte—dieser Satz klingt eher wie eine Arie, in der nur die Taktbetonungen uns daran erinnern, dass die Grundstruktur dieses feinsinnigen Satzes die einer Allemande ist.

Trotz der Reinheit der Musik—und ohne diese Qualität unterminieren zu wollen—habe ich von jeher

instinktiv das Gefühl gehabt, dass sich in den Suiten eine Geschichte verbirgt. Die tiefe Trauer der fünften Suite hat mich zum Beispiel immer an die Leidensgeschichte Christi erinnert, die Einsamkeit der Sarabande, jenes unerklärlichen Satzes ohne Akkorde, ohne echte Melodie und ohne spezifische rhythmische Ereignisse, die trotzdem der berühmteste Satz aller Suiten werden sollte, scheint die dunkelsten Momente Christi am Kreuz zu schildern. Und die volltönigen Glocken am Anfang der sechsten Suite haben mich immer an die Freude der Auferstehung erinnert. Dieses Gefühl hat sich nach und nach erweitert, besonders nachdem ich die wegweisenden Werke von Professor Helga Thöne las, die in den Partiten und Sonaten für Violine Anspielungen auf lutherische Choräle entdeckte. Ich bin sicher, dass sie auch in den Cellosuiten stecken. Professor Thöne vermutet, dass die Werke für Violine mit bestimmten christlichen Feiertagen verbunden sind, und ich glaube, dass das auch auf die Cellosuiten zutreffen könnte. Die Idee, religiöse Hingabe durch Tanz auszudrücken ist in der Barockmusik nicht ungewöhnlich; so sind etwa viele Sätze in Bibers berühmten „Mysterien-sonaten“ (auch: „Rosenkranz-sonaten“) für Violine Tänze—und Bach selbst verwendet in seinen Kantaten häufig Tanzformen.

Ich habe sogar begonnen, die Suiten als „Mysterien“-oder „Rosenkranzsuiten“, zu betrachten, die drei Arten von „Rosenkranzgeheimnissen“ repräsentieren: freudereich, schmerzhaft und glorreich. Vielleicht ist das ein zu katholisches Konzept für den Lutheraner Bach (obwohl seine ersten Vertonungen lateinischer Texte schon kurz nach seiner Zeit in Köthen beginnen), aber es passt perfekt auf den expressiven Weg der Suiten. Es bräuchte einen echten Bachforscher (der ich absolut nicht bin), um dies zu beweisen—wenn es sich überhaupt je beweisen ließe. Es gibt jedoche einige konkrete Hinweise: die Arpeggiofiguren des ersten Präludiums zum Beispiel

sind denen—ebenfalls für Cello—eines Satzes in Bachs Kantate Nr. 56 ganz ähnlich, wo sie das Wiegen eines Schiffes darstellen, das auf sich auf die Lebensreise begibt; die Sarabande der fünften Suite erinnert stark an ein wesentlich späteres Werk, das tragische „Et incarnatus est“ aus der h-Moll-Messe, usw. Aber wie gesagt, es ist ein Gefühl, keine Theorie, und ich bin sicher, dass alle Belege, die ich vorbringen könnte, mild ausgedrückt, in Frage gestellt würden. Außerdem habe ich mich bemüht, meine rein musikalischen Entscheidungen nicht durch dieses Gefühl beeinflussen zu lassen. (Die einzige Ausnahme sind die Akkorde am Ende des Präludiums der zweiten Suite: diese sind seltsam—fünf schmucklose Akkorde, die jeweils einen Takt lang dauern, in allen vier Manuskripten ohne jegliche Verzierung und ohne etabliertes Muster, das sich früher im Satz erkennen ließe. In keiner anderen Suite findet sich etwas ähnliches, und viele Interpreten, ich eingeschlossen, haben bisher gebrochene Akkorde gespielt, oder eine Melodielinie improvisiert, die die karge Struktur ausfüllte. Nachdem ich jedoch über die symbolische Bedeutung der fünf Wunden Christi las, beschloss ich, sie genau so zu spielen, wie sie notiert sind—als fünf öde, kompromisslose Akkorde.)

So würde ich—äußerst zögernd—die folgenden sechs möglichen unterschweligen Bedeutungen für die Suiten vorschlagen, wobei die „Geschichte“ sich im Präludium entfaltet und in den folgenden Sätzen behandelt wird:

Nr. 1: Freudenreiches Geheimnis: Die Geburt Christi—mit ihrer Unschuld und einem zarten Gefühl einer Reise.

Nr. 2: Schmerzreiches Geheimnis: Die Angst im Garten Gethsemane. Eine sanfte, einsame Meditation, die mit einer Vorahnung auf die Kreuzigung schließt.

Nr. 3: Glorreiches Geheimnis: Die Niederkunft des Heiligen Geistes. Der freudigen absteigenden Passage der

Anfangstakte folgt eine frohlockende Lobeshymne in der „reinen“ Tonart C-Dur. Vielleicht repräsentieren die Skalen und Arpeggien, die durch nahezu alle verwandten Tonarten wandern, die heftigen Winde vom Himmel, die das Erscheinen des Heiligen Geistes begleiteten?

Nr. 4: Freudenreiches Geheimnis: Das Finden im Tempel. Die bogenförmigen Arpeggien scheinen ein großes Gebäude anzudeuten. Diese Suite scheint insgesamt die bodenständigste—als ob sie Christi bewundernde Anhänger porträtieren wolle.

Nr. 5: Schmerzreiches Geheimnis: Die Kreuzigung. Der spannende, erzählerische Anfang leitet in die einzige Fuge in den Suiten über (wenn auch eine implizite Fuge, da zu keinem Zeitpunkt mehr als eine Stimme zu hören ist), die mit einer ausdrucksvollen „pikardischen Terz“ schließt—einer Schlußtransformierung von Moll nach Dur. Diese Suite ist die dramatischste der sechs—und spirituell Bachs zwei monumentalen Passionsvertonungen am nächsten.

Nr. 6: Glorreiches Geheimnis: Die Auferstehung. Glockengeläut kündigt an, dass Christus von den Toten auferstanden ist, um der Menschheit Erlösung zu bringen. Nach dem dunklen Gewebe der fünften Suite, deren *Scordatura* die Erniedrigung der höchsten Saite verlangte, lässt der um eine Quinte nach oben erweiterte Umfang diese Suite besonders hell erklingen und schließt den Zyklus in strahlendem Lichterglanz.

Falls all dies den Hörer anspricht, freue ich mich, wenn nicht—vergessen Sie es! Diese Bilder sind nur für diejenigen gedacht, die (wie ich) in ihnen Inspiration finden, aber es besteht absolut keine Notwendigkeit für außermusikalische Zusätze. Die Suiten sind in sich perfekt.

STEVEN ISSERLIS © 2007
Übersetzung RENATE WENDEL

Dank

Abgesehen von den bereits in diesem Heft erwähnten Personen, muss ich einigen weiteren für ihren Anteil an diesem Unternehmen danken. Ich bin dem Personal der Royal Academy of Music in London besonders dankbar, das mir Zugang zu ihrem fünfsaitigen Cello erlaubte; den Urhebern der Bach-Cantata-Website—www.bach-cantatas.com—bestimmt eine der besten

Sites für klassische Musik im Internet; Jerome Carrington, der seine interessanten Gedanken über die Suiten, besonders über Verzierungen mit mir teilte; und schließlich John Butt, der meine endlosen Fragen über textliche und historische Rätsel in der Suite mit beeindruckender Geduld und gutmüther Weisheit beantwortete.

STEVEN ISSERLIS

Übersetzung RENATE WENDEL

