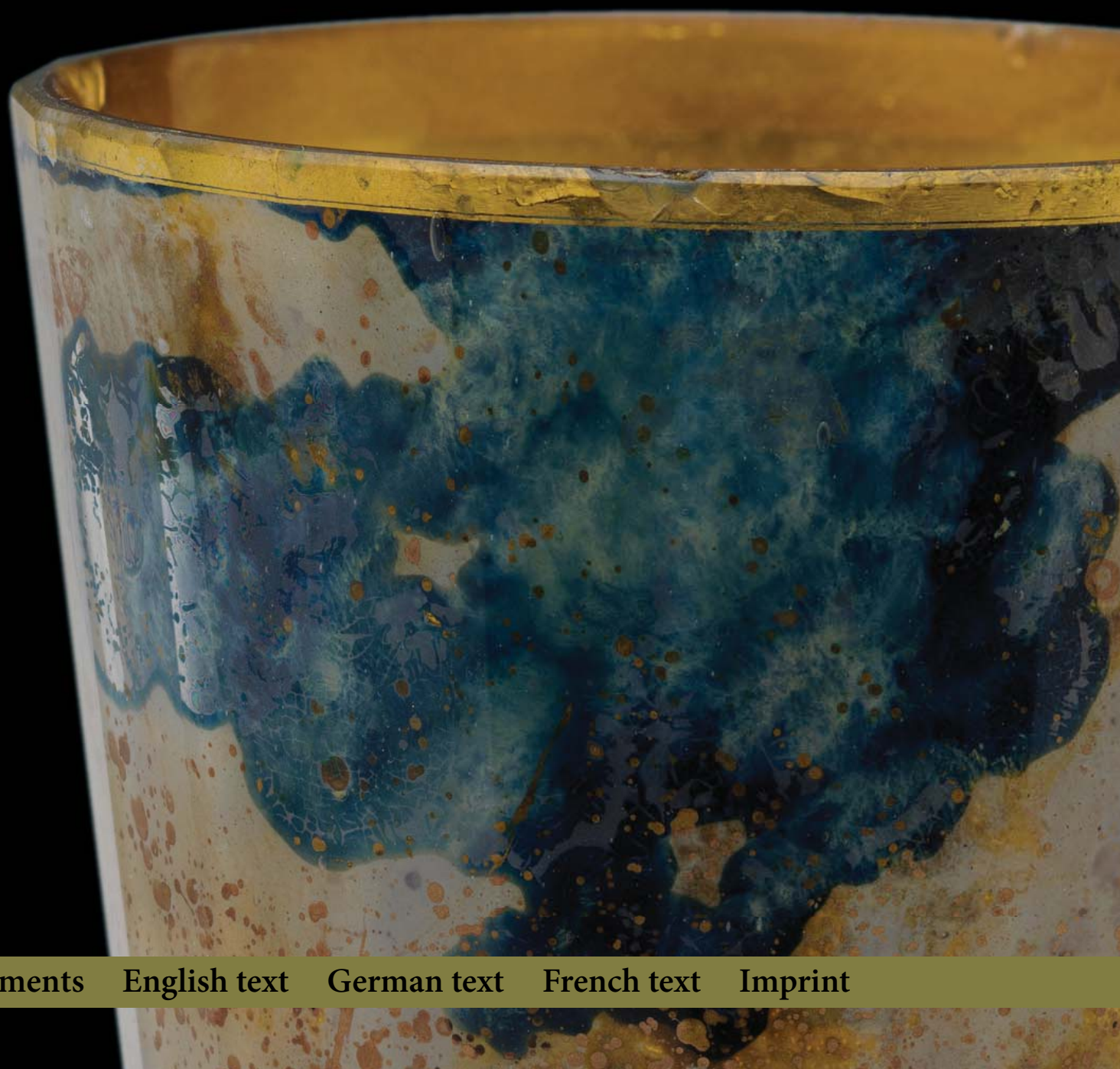


JOHANN SEBASTIAN BACH

The Cello Suites
on Six Different Instruments

Ronan Kernoa



Programme Instruments English text German text French text Imprint

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

The Cello Suites *on Six Different Instruments*

VOLUME 1	Suite No. 1, BWV 1007 transposed to C major — Treble viol		
	1	Prélude	3:34
	2	Allemande	6:01
	3	Courante	2:49
	4	Sarabande	3:12
	5	Menuets I-II	3:17
	6	Gigue	1:51
	Suite No. 2, BWV 1008 in D minor — Seven-string bass viol		
	7	Prélude	4:50
	8	Allemande	4:22
	9	Courante	2:20
	10	Sarabande	4:54
	11	Menuets I-II	3:07
	12	Gigue	3:08
	Suite No. 3, BWV 1009 in C major — Four-string cello piccolo		
	13	Prélude	3:52
	14	Allemande	4:09
	15	Courante	2:54
	16	Sarabande	4:38
	17	Bourrées I-II	3:32
	18	Gigue	3:27

VOLUME 2	Suite No. 4, BWV 1010 transposed to G major — Six-string bass viol		
	1	Prélude	4:10
	2	Allemande	5:46
	3	Courante	3:44
	4	Sarabande	4:35
	5	Bourrées I-II	5:17
	6	Gigue	3:53
	Suite No. 5, BWV 1011 in C minor — Grand four-string cello		
	7	Prélude	7:32
	8	Allemande	5:29
	9	Courante	2:43
	10	Sarabande	2:46
	11	Gavottes I-II	4:56
	12	Gigue	2:06
	Suite No. 6, BWV 1012 in D major — Five-string cello piccolo		
	13	Prélude	5:28
	14	Allemande	8:04
	15	Courante	4:05
	16	Sarabande	3:12
	17	Gavottes I-II	4:29
	18	Gigue	4:40



RONAN KERNOA
www.ronankernoa.com

INSTRUMENTS

Suite 1

Treble viol by Tilman Muthesius, after Michel Colichon

Light viol bow by Luis Emilio Carrington

Suite 2

Seven-string bass viol by François Danger, after Nicolas Bertrand

Bass viol bow by Luis Emilio Carrington

Bass viol bow by Craig Ryder

Suite 3

Four-string cello piccolo by Gérard Sambot, after Antonio Stradivari

Short cello bow by Luis Emilio Carrington

Suite 4

Six-string bass viol by Alexander Batov, after Henry Jaye

Light viol bow by Luis Emilio Carrington

Suite 5

Grand four-string cello by Lütz II

Long cello bow by Craig Ryder

Suite 6

Five-string cello piccolo by Gérard Sambot, after Antonio Stradivari

Short cello bow by Luis Emilio Carrington

THE CELLO SUITES BWV 1007–1012

In terms of their structure and the manner of their composition, Johann Sebastian Bach’s Suites for Solo Cello are among his most interesting chamber music works — there is scarcely any other comparable work that dates from the time of their composition. In the same manner as he had already done with the Sonatas and Partitas for Solo Violin (BWV1001–1006), Bach here developed an immensely complex body of musical richness within the smallest of frames for the Suites for Solo Cello. We should note that the cello had only recently acquired its modern four-string format thanks to the crucial influence of Antonio Stradivari, and that the instrument’s use as a solo instrument was rare before 1720. According to the lexicographer Ernst Ludwig Gerber (1746–1819), Bach is said to have complained about the cello’s slow response and still undeveloped technique. Gerber gives the following reasons for his own request for an instrument with a fifth string on e' in his *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig, 1790): “The stiff manner in which violoncellos were treated in his time compelled him, in view of the lively bass lines in his works, to invent what he called the viola pomposa; this instrument, was somewhat longer and larger than a viola; in addition to

the depth of tone and the four strings of the violoncello it had a fifth string on e' and was placed on the arm. This comfortable instrument enabled the player to perform the above high and fast passages more easily”.

Bach’s sixth Suite (BWV 1012) in fact requires a five-stringed instrument, the fifth string being tuned to e' above the A string. It is, however, doubtful whether Bach actually intended Gerber’s viola pomposa for the sixth suite, as the term simply does not appear in any of the surviving sources of Bach’s works. Bach scholars have therefore long suspected that this instrument is in fact the similarly described *violoncello piccolo* — an instrument that Bach actually used — although we should remember that the term *violoncello* was particularly fluid in the early 18th century: it referred to a wide range of bowed stringed instruments of different sizes and shapes, generally with four or five strings; some of these instruments were held between the knees and others were supported by the arm. The *violoncello piccolo* referred to here is more likely to have been a large viola placed on the arm and which was played using violin fingerings rather than those of the cello. It is therefore not unlikely that Bach — who is said to have played both violin and viola excellently himself — initially composed the suites for his own use, even if modern re-

search has not yet proved this beyond doubt. It is, however, also possible that he composed these works for other virtuosi known to him, these including Gregor Christoph Eyllenstein, concertmaster of the Weimar court orchestra, and the Leipzig violinist Carl Gotthelf Gerlach. While being excellent violinists, they were also known as experts on the cello and viola d'amore respectively.

In contrast to the Sonatas and Partitas for Solo Violin, the Cello Suites all follow the same formal scheme: Bach uses the basic form of four movements — Allemande, Courante, Sarabande and Gigue — that had been developed by Johann Jacob Froberger (1616–1677) for all six suites. These are all interrupted between the Sarabande and Gigue by an additional pair of movements in A–B–A form, and are introduced by a long Prelude; a similar procedure occurs in the English Suites. The first and second suites include two Menuets, the third and fourth suites add two Bourrées, whilst the fifth and sixth suites introduce two Gavottes. A possible explanation of these insertions is that they represent the more fashionable dances of the period in which the sheer joy of playing predominates, while the surrounding movements display a greater degree of artistic stylisation.

It is unfortunately impossible today to determine exactly when Bach composed the six Cello Suites. They were most probably composed between 1717 and 1723, during the time he was working as master of the court orchestra for Prince Leopold of Anhalt-Köthen. Given that the autograph has disappeared, the copy made by Anna Magdalena, Bach's second wife, is considered to be the most reliable of the four surviving sources. Another copy made by organist Johann Peter Kellner is incomplete and contains many insertions of dubious authenticity. Two other copies date from the second half of the 18th century. Anna Magdalena was commissioned to make a copy of the Cello Suites in the late 1720s by Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger (1696–1774), a musician at the Wolfenbüttel court who had been Bach's pupil for some time in Leipzig. Schwanenberger kept this copy together with the copy of the six Sonatas and Partitas for Solo Violin and inscribed the following on the joint title page of the two works: "*Pars. 1. Violino Solo Senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. violoncello solo. Senza Basso. composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipzic. écrite par Madame Bachen. Son Epouse.*"

The phrase "*écrite par Madame Bachen*" prompted Martin Jarvis, Professor of Musi-

cology at the Charles Darwin University in Australia, to claim in the popular 2014 film *Written by Mrs Bach* that Anna Magdalena had not simply copied the Cello Suites; the word *ecrite* should rather be translated and understood as “composed”. He also deliberately ignored the fact that Schwanenberger states twice on his title page that the works were composed by Bach. Apart from this, a close examination of Anna Magdalen’s copy of the Cello Suites shows beyond all doubt that she made many typical copying mistakes and that her manuscript shows no creative compositional process on her part. All speculation that she was not only the copyist but also the composer of the Cello Suites can safely be discounted.

The Cello Suites were initially forgotten after Bach’s death. They first appeared in print in Paris in 1824, one hundred years after their composition, although the title of this edition refers to the works not as suites but as sonatas or etudes, meaning that they had long been used primarily for teaching purposes and had been considered as studies for the development of technique in particular. They were considered unsuitable for public performance, especially as the Sixth Suite had long had the reputation of being almost unplayable. Pablo Casals, the first cellist to perform individual suites in their entirety in concert, made the

first complete recording of the Suites between 1927 and 1939. This was such a great success that its influence on the how the Suites were approached from that time onwards can hardly be overestimated: it is no exaggeration to say that Bach’s Cello Suites have since become an indispensable part of the repertoire of every great soloist on this instrument.

Christiane Hausmann
(Translation: Peter Lockwood)

THE SIX SUITES ON SIX DIFFERENT INSTRUMENTS

The modern view of many of Bach’s works (the Mass in B minor, for example) as cycles is often mistaken, and rightly so. The Suites for Solo Cello (and the Sonatas and Partitas for Solo Violin), however, clearly form a unified group that, while not intended by Bach as a concert piece, nonetheless constitutes a work as a whole.

This led me to try to uncover a narrative logic in the Six Suites, and this aspect was a determining factor in my choice of instruments. The instruments to be used for some of the Suites seemed obvious to me very quickly — I couldn’t see myself using anything other than a four-string cello with a *scordatura* tun-

ing for the Fifth and a five-string piccolo for the Sixth. I initially attempted to find a balance between four factors, notably the music, the instrument, the bow and the pitch for each of the Suites.

Whilst each instrument has its own temperament and thus is better suited to a certain pitch (and sometimes several pitches), I nonetheless soon abandoned the idea of having a different pitch for each instrument and remained with the *Tief-Cammerton* (around 400 Hz) for five of the instruments and with the *Chorton* (a tone higher) for the sixth. This decision seemed to me to be the right one from a historical point of view, as the low pitch was certainly very common in Köthen in the 1720s. Only one thing remained for me to do: create an alchemy between three elements: the music, an instrument, and a bow.

Suite 1: Transposed to C major, treble viol

Beginning the *Prélude* to this Suite an eleventh (an octave plus a fourth) higher than we are used to allowed me to try out a number of new ideas. Rather like an organist doing registrations, I imagined this First Suite as a true beginning — a birth — and then as an expression of somewhat naive wonder when confronted with Creation. What is more, the *dessus de viole* allows a lighter style of playing than a bass instrument.

Suite 2: Seven-string bass viol

This Suite and its *Allemande* in particular seem to me to be very much in the French style. The *Prelude* and *Sarabande* are full of gravity, and this viol seemed to provide the depth the music required. I used a bow by Luis Emilio Carrington that is quite heavy for the slow movements, and a bow by Craig Ryder that offers more rhythmic definition for the fast movements.

Suite 3: Four-string cello piccolo

The choice of the 7/8 cello for this Suite seemed obvious to me, as it brings out the sunny aspect that I feel inhabits this work. Its small size also allows for a certain agility and responsiveness in the *Courante* and *Gigue*. It is also possible in certain passages to use diatonic fingerings as on the violin or violoncello *da spalla*.

Suite 4: Transposed to G major, six-string bass viol in *Chorton*

This viol has a very special personality, halfway between a plucked and a bowed string instrument. This led me to play the *Sarabande* almost as if I were playing a lute. The combination with the bow underlines the gentle fragility of the instrument's sound, which I find to be very human. The nature of the *Prelude* is so intrinsically harmonic that the choice of

this instrument was natural and immediately clear.

Suite 5: Grand four-string cello in *scordatura*

I decided to play this Suite with this cello as soon as I had played the first notes (literally the first note, in fact, the C-C octave). It provides the great depth that the music demands, is relatively large and is wonderfully suited to the *scordatura* C-G-d-g. Craig Ryder's bow seemed to inspire the cello and make it breathe, so I yielded to its charms.

Suite 6: Five-string cello piccolo

I've tried this Suite on various instruments, and each time I had to use different stratagems in order to play the music exactly as written. So there was no other choice: the music needed a five-string cello tuned in fifths. The cycle of Suites ends as it began: on the heights!

ACKNOWLEDGEMENTS

I can't possibly name all the people, musicians and non-musicians alike, who inspired this project – please accept my apologies:

—My parents, Patrig Kernoa and José Stockmann, and my sisters, Soazig and Gaëlle Kernoa, for their infinite and unconditional support;

—Sien Huybrechts and Louanne Kernoa for their infectious and powerful *joie de vivre*;

—Christiane Verbeeck, for her valued friendship and immense generosity;

—My teachers, Alain Gervreau and Philippe Pierlot; without them I wouldn't be who I am today;

—Rainer Arndt, for his friendship, his trust, and his ever-inspiring comments.

Ronan Kernoa
(Translation: Peter Lockwood)



DIE CELLO-SUITEN BWV 1007–1012

Johann Sebastian Bachs Suiten für Violoncello solo gehören in ihrer Anlage und kompositionstechnischen Ausführung zu seinen interessantesten Kammermusikwerken – in ihrem zeitgenössischen Umfeld ist kaum etwas Vergleichbares zu finden. Ebenso wie in den Sonaten und Partiten für Violine solo (BWV 1001–1006) vermag Bach in den Suiten für Violoncello solo auf engstem Raum einen immens komplexen musikalischen Reichtum zu entfalten. Dabei muss bedacht werden, dass das Violoncello zu seiner durch Antonio Stradivari maßgeblich beeinflussten, modernen viersaitigen Form gerade eben erst entwickelt worden war und ein solistischer Einsatz vor 1720 selten blieb. Dem Lexikographen Ernst Ludwig Gerber (1746–1819) zufolge soll Bach über die Schwerfälligkeit und noch wenig entwickelte Technik des Cellos geklagt haben. Für ein von ihm gefordertes Instrument mit einer fünften Saite auf e' gibt Gerber (*Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790) die folgende Begründung: »Die steife Art womit zu seiner Zeit die Violonzells behandelt wurden, nöthigten ihn, bey den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung der von ihm so genannten Viola pomposa, welche bey etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche,

zu der Tiefe und den vier Saiten des Violoncells noch eine Quinte, e, hatte, und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler in den Stand, die vorhandenen hohen und geschwinden Paßagien, leichter auszuführen.«

In der Tat erfordert die sechste Suite (BWV 1012) ein fünsaitiges Instrument, das über der a-Saite noch mit einer Quint-Saite e' bezogen ist. Ob Bach nun tatsächlich zur Ausführung der 6. Suite die von Gerber beschriebene »Viola pomposa« vorgesehen hat, ist jedoch zu bezweifeln, denn der Begriff »Viola pomposa« erscheint schlichtweg in keiner der überlieferten Quellen von Bachs Werken. Seit langem vermuten Bachforscher daher, dass es sich bei diesem Instrument in Wirklichkeit um das ähnlich beschriebene und von Bach tatsächlich eingesetzte »Violoncello piccolo« handelt. Allerdings muss konstatiert werden, dass der Terminus »Violoncello« im frühen 18. Jahrhundert ein fließendes Konzept umriss: Er bezeichnete eine breite Spanne von gestrichenen Saiteninstrumenten verschiedener Größe und Form, generell mit vier oder fünf Saiten, wobei einige dieser Instrumente zwischen den Knien gehalten und andere am Arm gespielt wurden. Bei dem hier genannten »Violoncello piccolo« handelt es sich eher um eine große Bratsche, die am Arm und mit dem Fingersatzsystem der Vio-

line (und nicht mit dem des Cellos) gespielt wurde. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass Bach, der selbst sowohl Violine als auch Viola exzellent gespielt haben soll, die Suiten zunächst zum eigenen Gebrauch komponiert hat, auch wenn dies von der Forschung bisher nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann. Denkbar ist aber auch, dass er diese Werke für andere, ihm bekannte Virtuosen, wie den Konzertmeister der Weimarer Hofkapelle, Gregor Christoph Eyllenstein, oder den Leipziger Geiger Carl Gotthelf Gerlach komponiert hat. Beide waren neben dem Spiel auf der Violine auch als Könnner auf dem Cello bzw. auf der Viola d'amore bekannt.

Im Gegensatz zu den je drei Sonaten und Partiten für Violine solo folgen die Cello-Suiten alle demselben Schema: In allen sechs Suiten verwendet Bach die von Johann Jacob Froberger (1616–1677) entwickelte Grundform mit den vier Sätzen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Diese werden an der damals üblichen Stelle – nämlich zwischen Sarabande und Gigue, durch ein zusätzliches Satz-Paar in A–B–A Reihung unterbrochen – ähnlich wie in den englischen Suiten, mit denen sie auch das vorangestellte längere Prélude gemeinsam haben. Und zwar sind in den Suiten eins und zwei je zwei Menuette, in den Suiten drei und vier zwei Bourrées und in den Suiten fünf und sechs

zwei Gavotten eingefügt. Man könnte diese Anordnung so interpretieren, dass diese Einschübe die etwas modischeren Tänze repräsentieren, in denen eine spielfreudige Bewegung vorherrschend ist, während die umgebenden Sätze einen höheren Grad an kunstvoller Stilisierung aufweisen.

Wann genau Bach die sechs Cello-Suiten komponierte, kann heute leider nicht mehr festgestellt werden. Wahrscheinlich entstanden sie zwischen 1717 und 1723, als er in Köthen als Hofkapellmeister für Fürst Leopold von Anhalt-Köthen tätig war. Da das Autograph verschollen ist, gilt die Abschrift von Bachs zweiter Ehefrau Anna Magdalena als die vertrauenswürdigste unter den insgesamt vier überlieferten Quellen. Eine weitere Abschrift, angefertigt von dem Organisten Johann Peter Kellner, liegt nur unvollständig und mit vielen Eintragungen von zweifelhafter Autorschaft vor. Zwei weitere stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Anna Magdalena kopierte die Cello-Suiten in den späten 1720er Jahren im Auftrag von Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger (1696–1774), einem Musiker am Wolfenbütteler Hof, der einige Zeit als Schüler Bachs in Leipzig verbrachte. Schwanenberger bewahrte diese Abschrift gemeinsam mit der Kopie der Sechs Sonaten und Partiten für Violine solo auf und beschriftete das gemeinsame Titelblatt

der beiden Werke folgendermaßen: »*Pars. 1. Violino Solo Senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo. Senza Basso. composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipzig. écrite par Madame Bachen. Son Epouse.*«

Die in dieser Titelbeschriftung enthaltene Formulierung »*écrite par Madame Bachen*« veranlasste Martin Jarvis, Professor für Musikwissenschaft an der Charles Darwin University in Australien, in seinem sehr populär gewordenen Film *Written by Mrs. Bach* von 2014 zu behaupten, dass Anna Magdalena die Cello-Suiten nicht nur einfach kopiert habe; das Wort *écrite* (»geschrieben«) sei vielmehr im Sinne von »komponiert« zu übersetzen und zu verstehen. Dass Schwanenberger auf seinem Titelblatt gleich zweimal darauf hinweist, dass die Werke von Bach komponiert worden seien, lässt er dabei geflissentlich unter den Tisch fallen. Abgesehen davon zeigt eine genaue Untersuchung von Anna Magdalenas Abschrift der Cello-Suiten zweifelsfrei, dass sie viele typische Kopierfehler machte und ihr Manuskript eben nicht einen kreativen kompositorischen Prozess ihrerseits dokumentiert. Daher können Spekulationen dahingehend, dass sie nicht nur die Kopistin, sondern die Komponistin der Cello-Suiten sei, getrost *ad acta* gelegt werden.

Nach Bachs Tod gerieten die Cello-Suiten zunächst in Vergessenheit. Die erste Druckausgabe erschien 1824 in Paris, hundert Jahre nach ihrer Entstehung. Der Titel dieser Edition bezeichnet die Werke jedoch nicht als Suiten, sondern als »Sonaten oder Etüden«, was wahrscheinlich dazu führte, dass sie für lange Zeit in erster Linie zu Unterrichtszwecken, insbesondere für technische Studien, herangezogen wurden. Sie galten als wenig geeignet für den öffentlichen Vortrag, zumal die sechste Suite lange in dem Ruf stand, nahezu unspielbar zu sein. Pablo Casals war der erste Cellist, der einzelne Suiten vollständig im Konzert vortrug und in den Jahren zwischen 1927 bis 1939 die erste Gesamtaufnahme dieses Werks vorlegte. Diese hatte einen so großen Erfolg, dass ihr Einfluss auf die weitere Rezeptionsgeschichte kaum zu überschätzen ist: Man kann ohne Übertreibung sagen, dass seither Bachs Cello-Suiten zu einem unverzichtbaren Bestandteil des Repertoires aller bedeutenden Solisten auf diesem Instrument geworden sind.

Christiane Hausmann

DIE SECHS SUITEN AUF SECHS VERSCHIEDENEN INSTRUMENTEN

Man denkt oft – und zurecht –, dass die moderne Auffassung vieler Werke Bachs als Zyklen (wie etwa der h-Moll-Messe) falsch ist. Doch im Fall der Suiten für Violoncello solo (ebenso wie bei den Sonaten und Partiten für Violine solo) handelt es sich tatsächlich um ein »Ensemble«, das zwar vom Komponisten nicht als Konzertstück konzipiert wurde, aber dennoch eine Einheit bildet.

Dies brachte mich dazu, in den sechs Suiten eine narrative Logik zu suchen, und dieser Aspekt war entscheidend für die Auswahl der Instrumente. Für bestimmte Suiten erschien mir die Wahl des passenden Instruments sofort offensichtlich. So konnte ich mir für die Fünfte Suite nichts anderes vorstellen als ein viersaitiges Cello in Skordatur, und für die Sechste Suite nur ein fünfsaitiges Piccolocello. Zunächst habe ich versucht, für jede Suite ein Gleichgewicht zwischen vier Faktoren zu finden: der Musik, dem Instrument, dem Bogen und der Stimmtonhöhe.

Tatsächlich hat jedes Instrument ein eigenes Temperament, das besser zu einem bestimmten Stimmton passt (manchmal auch zu mehreren). Doch habe ich den Gedanken,

für jedes Instrument eine andere Stimmtonhöhe zu wählen, ziemlich schnell aufgegeben und mich auf den Tief-Kammerton (etwa 400 Hz) für fünf der Instrumente und auf den Chorton (eine große Sekunde höher) für das sechste beschränkt. Diese Entscheidung erschien mir aus historischer Sicht gerechtfertigt, da der tiefe Kammerton in Köthen in den 1720er Jahren mit Sicherheit sehr geläufig war. Es blieb mir also »nur noch«, die Alchemie zwischen drei Elementen zu finden: der Musik, einem Instrument und einem Bogen.

Suite Nr. 1: Transponiert nach C-Dur, Diskantgambe

Das Präludium dieser Suite eine Undezime (eine Oktave und eine Quarte) höher zu beginnen, als wir es zu hören gewohnt sind, hat es mir ermöglicht, eine Vielzahl neuer Ideen zu entwickeln. Ganz ähnlich wie ein Organist, der verschiedene Register zieht, habe ich mir diese Erste Suite als einen echten Anfang vorgestellt – eine Geburt –, und dann als ein etwas naives Staunen über die Schöpfung. Zudem ermöglicht die Diskantgambe mehr Leichtigkeit als ein Bassinstrument.

Suite 2: Siebensaitige Bassgambe

Diese Suite, insbesondere die Allemande, scheint mir stark vom französischen Stil geprägt. Das Präludium und die Sarabande sind von großer Ernsthaftigkeit erfüllt, und diese

Gambe schien mir die nötige Tiefe dafür zu bieten. Für die langsamen Sätze habe ich einen recht schweren Bogen von Luis Emilio Carrington verwendet, für die schnellen hingegen einen Bogen von Craig Ryder, der mehr Rhythmus und Klarheit ermöglicht.

Suite 3: Viersaitiges Violoncello piccolo

Für diese Suite erschien mir die Wahl des 7/8-Cellos auf der Hand zu liegen. Es verleiht dem Werk eine Helligkeit, eine beinahe sonnige Qualität, die für mich in dieser Musik spürbar ist. Seine kleinere Mensur ermöglicht eine gewisse Beweglichkeit und Reaktionsfreude, besonders in der Courante und der Gigue. Außerdem lassen sich in bestimmten Passagen diatonische Fingersätze verwenden – ähnlich wie auf der Violine oder dem Violoncello da spalla.

Suite 4: Transponiert nach G-Dur, sechssaitige Bassgambe im Chorton

Diese englische Gambe, ein sechssaitiges Instrument mit ganz eigenem Charakter, bewegt sich klanglich zwischen der Welt der gezupften und der gestrichenen Saiteninstrumente. Diese Doppelidentität hat mich dazu veranlasst, die Sarabande im »Lautenstil« zu spielen. Im Zusammenspiel von Bogen und Instrument tritt die feine, fast menschliche Zerbrechlichkeit in seinem Klang besonders hervor. Die harmonische Anlage des Préludes

dieser Suite schien geradezu dieses Instrument zu verlangen.

Suite 5: Viersaitiges Violoncello in Skordatur

Bereits nach dem ersten Ton (oder genauer: nach der ersten Oktave c–c) war für mich klar, dass diese Suite auf diesem Violoncello erklingen sollte. Das Instrument bietet durch seine größere Bauform die notwendige Tiefe und Klangfülle, die dieser Musik angemessen erscheint, und es eignet sich besonders gut für die eingesetzte Skordatur C–G–d–g. Der Bogen von Craig Ryder schien das Violoncello nicht nur zu inspirieren, sondern es regelrecht zum Atmen zu bringen – und so habe ich mich ihm schlicht anvertraut.

Suite 6: Fünfsaitiges Violoncello piccolo

Ich habe diese Suite auf verschiedenen Instrumenten ausprobiert, doch stets waren besondere Anpassungen nötig, um der Musik gerecht zu werden. Ohne Zweifel verlangt diese Suite ein fünfsaitiges Violoncello in Quintenstimmung. Der Zyklus der Suiten schließt, wie er begonnen hat – in den klanglichen Höhen.

DANKSAGUNG

Es ist mir schlichtweg unmöglich, alle zu nennen, die dieses Projekt inspiriert haben, seien es Musiker oder Nichtmusiker – mögen sie mir bitte verzeihen:

—Meine Eltern, Patrig Kernoa und José Stockmann, und meine Schwestern Soazig und Gaëlle Kernoa, für ihre uneingeschränkte und vorbehaltlose Unterstützung;

—Sien Huybrechts und Louanne Kernoa für ihre ansteckende Lebensfreude;

—Christiane Verbeeck für ihre wertvolle Freundschaft und ihre immense Großzügigkeit;

—Meine Lehrer Alain Gervreau und Philippe Pierlot, ohne die ich heute nicht derselbe wäre.

—Rainer Arndt für sein freundschaftliches Vertrauen und seine stets inspirierenden Kommentare.

Ronan Kernoa
(Übersetzung: Rainer Arndt)

LES SUITES POUR VIOLONCELLE BWV 1007-1012

Les Suites pour violoncelle seul de Johann Sebastian Bach comptent parmi ses œuvres de musique de chambre les plus intéressantes en termes de structure et de technique de composition ; à peu près rien d'équivalent ne fut composé à la même époque. Tout comme dans les Sonates et Partitas pour violon seul (BWV 1001-1006), Bach parvint à déployer dans leur espace très restreint une complexité musicale d'une grande richesse. Il faut garder à l'esprit que le violoncelle, dans sa forme moderne à quatre cordes fortement influencée par Antonio Stradivari, venait tout juste d'être développé et que son utilisation en tant qu'instrument solo resta rare jusqu'en 1720. Selon le musicologue Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), Bach se serait plaint de la lourdeur et de la technique encore peu développée du violoncelle. Gerber (*Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790) explique ainsi la demande de Bach de pouvoir disposer d'un instrument doté d'une cinquième corde, *mi* : « La rigidité avec laquelle le violoncelle était traité à l'époque le contraignit, pour jouer la basse dynamique de ses œuvres, à inventer ce qu'il appela la *viola pomposa*, qui était légèrement plus longue et plus haute que l'alto, avait outre la profondeur

et les quatre cordes du violoncelle une quinte supplémentaire, *mi*, et se plaçait sur le bras ; cet instrument commode permettait au musicien d'exécuter plus facilement les passages aigus et rapides. »

En effet, la Sixième Suite (BWV 1012) nécessite un instrument à cinq cordes, avec une corde de *mi* au-dessus de celle de *la*. On peut toutefois douter que Bach ait réellement prévu d'utiliser la *viola pomposa* décrite par Gerber pour exécuter cette suite, car le terme « *viola pomposa* » n'apparaît tout simplement dans aucune des sources conservées de ses œuvres. Cela fait longtemps que les chercheurs spécialisés dans l'œuvre de Bach supposent que cet instrument est en réalité le « *violoncello piccolo* », qui présente les mêmes caractéristiques et fut effectivement utilisé par Bach. Il faut toutefois noter qu'au début du XVIII^e siècle, le terme « *violoncello* » désignait un concept assez vague : une large gamme d'instruments à quatre ou cinq cordes frottées de différentes tailles et formes, certains étant tenus entre les genoux et d'autres joués sur le bras. Le « *violoncello piccolo* » en question serait un grand alto, joué sur le bras avec le doigté du violon plutôt que celui du violoncelle. Il n'est donc pas improbable que Bach, qui aurait lui-même joué aussi bien du violon que de l'alto, ait d'abord composé les suites pour son usage personnel, même si cela n'a

pas encore pu être prouvé par la recherche. Ou peut-être composa-t-il ces œuvres pour d'autres virtuoses de sa connaissance, tels que le premier violon de l'orchestre de la cour de Weimar, Gregor Christoph Eylenstein, ou le violoniste de Leipzig Carl Gotthelf Gerlach. Outre du violon, tous deux étaient également connus pour leur maîtrise du violoncelle et de la viole d'amour.

Contrairement aux Sonates et Partitas pour violon seul, les suites pour violoncelle suivent toutes le même schéma : Bach y utilise la structure de base développée par Johann Jacob Froberger (1616-1677) – allemande, courante, sarabande et gigue. Celles-ci sont interrompues à l'endroit habituel pour l'époque, à savoir entre la sarabande et la gigue, par une paire de mouvements supplémentaires joués dans un ordre A-B-A, comme dans les suites anglaises, avec lesquelles les Suites pour violoncelle ont également en commun le long prélude qui les introduit. Ainsi, deux menuets sont insérés dans les suites 1 et 2, deux bourrées dans les suites 3 et 4 et deux gavottes dans les suites 5 et 6. On peut envisager cette disposition comme signifiant que les danses insérées étaient un peu plus à la mode, avec un mouvement joyeux prédominant, tandis que les autres mouvements étaient plus stylisés.

Il est malheureusement impossible aujourd'hui de déterminer avec précision quand Bach composa les Six Suites pour violoncelle. Elles virent probablement le jour entre 1717 et 1723, alors qu'il était maître de chapelle à Köthen pour le prince Léopold d'Anhalt-Köthen. L'autographe ayant disparu, la copie réalisée par la deuxième épouse de Bach, Anna Magdalena, est considérée comme la plus fiable parmi les quatre sources qui nous sont parvenues. Une autre copie, celle de l'organiste Johann Peter Kellner, est incomplète et comporte de nombreuses annotations dont l'auteur est incertain. Deux autres datent de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Anna Magdalena copia les suites à la fin des années 1720 à la demande de Georg Heinrich Ludwig Schwanenberger (1696-1774), musicien à la cour de Wolfenbüttel, qui fut l'élève de Bach à Leipzig pendant quelque temps. Schwanenberger conserva cette copie avec celle des Six Sonates et Partitas pour violon seul et inscrivit sur la page de titre commune aux deux œuvres : « Pars. 1. Violino Solo Senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo. Senza Basso. composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipzic. ecrite par Madame Bachen. Son Epouse. » La formulation « ecrite par Madame Bachen » incita Martin Jarvis, professeur de musicologie à l'Université Charles-Darwin en Australie,

à affirmer dans son film *Written by Mrs. Bach* (2014) qu'il fallait comprendre par là qu'Anna Magdalena avait « composé » ces œuvres, omettant délibérément le fait que Schwanenberger avait indiqué à deux reprises que les œuvres étaient de la main de Johann Sebastian. Un examen minutieux de la transcription des suites pour violoncelle montre de façon certaine que l'épouse du compositeur commit de nombreuses erreurs typiques de la copie et que le document manuscrit ne témoigne d'aucun processus de composition créatif. Ainsi, l'hypothèse selon laquelle elle serait non seulement la copiste, mais aussi la compositrice des suites pour violoncelle peut être rejetée sans crainte.

Après la mort de Bach, les Suites pour violoncelle tombèrent dans l'oubli. La première édition imprimée parut à Paris cent ans après leur composition, en 1824. Le titre de cette édition ne qualifie toutefois pas ces œuvres de « suites », mais de « sonates ou études », ce qui explique probablement pourquoi elles furent longtemps utilisées principalement à des fins pédagogiques, en particulier comme études techniques. Elles étaient considérées comme peu adaptées à l'exécution publique, d'autant plus que la Sixième Suite eut longtemps la réputation d'être pratiquement injouable. Pablo Casals fut le premier violoncelliste à interpréter quelques-unes des suites en concert

et à en graver l'intégralité entre 1927 et 1939. L'enregistrement connut un tel succès que son influence sur la réception de l'œuvre est difficile à surestimer : on peut dire sans avoir peur d'exagérer que depuis lors, les Suites pour violoncelle de Bach sont devenues un élément incontournable du répertoire de tous les grands solistes de l'instrument.

Christiane Hausmann
(Traduction : Catherine Meeùs)

LES SIX SUITES SUR SIX INSTRUMENTS DIFFÉRENTS

On pense souvent, à raison, que la vision moderne de nombreuses œuvres de Bach (la Messe en *si* mineur, par exemple) comme des cycles est erronée. Mais en ce qui concerne les Suites pour violoncelle seul (ainsi que les Sonates et Partitas pour violon seul), il s'agit bel et bien d'un « ensemble », qui, certes, n'a pas été imaginé par le compositeur comme une pièce de concert, mais qui constitue néanmoins un tout.

Ceci m'a conduit à tenter de discerner une logique narrative dans les six suites et cet aspect a été déterminant pour le choix des instruments. Pour certaines suites, l'instrument

à utiliser m'a très vite semblé évident. Ainsi, je ne me voyais pas utiliser autre chose qu'un violoncelle à quatre cordes en *scordatura* pour la Cinquième et un piccolo à cinq cordes pour la Sixième. Dans un premier temps, pour chacune des suites, j'ai tenté de trouver une adéquation entre quatre facteurs : la musique, l'instrument, l'archet et le diapason.

En effet, chaque instrument possède un tempérament propre qui s'accommode mieux à un certain diapason (et parfois à plusieurs). Mais j'ai assez vite abandonné l'idée d'avoir un diapason différent pour chaque instrument et me suis cantonné au *Tief-Cammerton* (autour de 400 Hz) pour cinq des instruments et au *Chorton* (un ton plus haut) pour le sixième. Cette décision m'a semblé juste d'un point de vue historique, car le diapason bas était très certainement fort courant à Köthen dans les années 1720. Il ne me restait alors « plus qu' » à trouver l'alchimie entre trois éléments : la musique, un instrument et un archet.

Suite 1 : transposée en *do* majeur, dessus de viole

Commencer le prélude de cette suite une onzième (une octave et une quarte) plus haut que ce à quoi nous sommes habitués m'a permis d'en dégager nombre de nouvelles idées. Un peu à l'instar de l'organiste qui procède à des registrations, j'ai imaginé cette Première Suite comme un véritable commencement,

une naissance, et puis un émerveillement un peu naïf face à la Création. Par ailleurs, le dessus de viole permet plus de légèreté qu'un instrument de basse.

Suite 2 : basse de viole à sept cordes

Cette suite, et notamment son Allemande, me paraît très marquée par le style français. Le Prélude et la Sarabande sont emplis de gravité et cette viole me semblait apporter la profondeur nécessaire. Pour les mouvements lents, j'ai utilisé un archet de Luis Emilio Carrington, assez dense, et pour les mouvements rapides, un archet de Craig Ryder, offrant plus de rythme et de définition.

Suite 3 : violoncelle piccolo à quatre cordes

Pour cette suite, le choix du violoncelle 7/8 m'a vite semblé évident, car il apporte l'aspect solaire qui me paraît habiter cette œuvre. Sa petite taille permet en outre une certaine agilité, et une réactivité dans la Courante et dans la Gigue. Il est par ailleurs possible, dans certains passages, de recourir à des doigtés diatoniques comme au violon (ou au *violoncello da spalla*).

Suite 4 : transposée en *sol* majeur, basse de viole à six cordes au *Chorton*

Cette viole présente une personnalité toute particulière, à mi-chemin entre l'instrument à cordes pincées et l'instrument à cordes frot-

tées. Cela m'a amené à jouer la Sarabande en « jeu de luth ». Le mariage avec l'archet utilisé souligne la douce fragilité de la sonorité de l'instrument, très humaine, me semble-t-il. La nature du Prélude est si intrinsèquement harmonique que le choix de cet instrument s'est imposé tout naturellement.

Suite 5 : Grand violoncelle à quatre cordes en *scordatura*

J'ai décidé de jouer cette suite avec le violoncelle dès après en avoir joué les premières notes (littéralement la première, en réalité, l'octave *do-do*). Il apporte la très grande profondeur que la musique demande, est relativement grand et s'accommode merveilleusement de la *scordatura Do-Sol-ré-sol*. L'archet de Craig Ryder semblait inspirer et faire respirer le violoncelle, je me suis donc incliné.

Suite 6 : Violoncelle piccolo à cinq cordes

J'ai essayé cette suite sur différents instruments, et à chaque fois, il fallait user de stratagèmes pour en rendre la musique fidèlement. Aucune hésitation, donc : il lui fallait un violoncelle à cinq cordes accordé en quintes. Le cycle des suites se conclut comme il a commencé : dans les hauteurs !

REMERCIEMENTS

Il m'est impossible de nommer l'ensemble de celles et ceux, musiciens ou non, qui ont inspiré ce projet – qu'ils aient la bonté de m'en excuser :

—Mes parents, Patrig Kernoa et José Stockmann, et mes sœurs, Soazig et Gaëlle Kernoa, pour leur soutien infini et inconditionnel ;

—Sien Huybrechts et Louanne Kernoa pour la puissance de leur joie de vivre, si communicative ;

—Christiane Verbeeck, pour sa précieuse amitié et son immense générosité ;

—Alain Gervreau et Philippe Pierlot, mes professeurs, sans qui je ne serais pas le même aujourd'hui ;

—Rainer Arndt, pour sa confiance amicale et ses commentaires toujours inspirants.

Ronan Kernoa

Recorded 9–11 July and 7–9 August 2024 at Saint-Apollinaire's Church, Bolland, Belgium

Artistic direction, audio production, graphic design: Rainer Arndt

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Production: Ronan Kernoa

Cover: Beaker, lacquered and gilt double-walled glass,

Zwischengold technique, Dresden early 18th century

Photos: © The Metropolitan Museum of Art (cover), © Sylvestre Vergez (pp. 4, 11)

RAM 2404

© 2025 Ronan Kernoa — © 2025 Outhere Music

RAMÉE

www.ramee.org

outhere
M U S I C

www.outhere-music.com

PREVIOUSLY RELEASED WITH RONAN KERNOA

D'ASTORGA & LALLI

CANTATAS · SONATAS

LES ABBAGLIATI



D'ASTORGA & LALLI

Cantatas – Sonatas

Les Abbagliati

RAM 1907

