

Johann Sebastian Bach
Cello Suites
Ophélie Gaillard





Enregistré en septembre et octobre 2010 à / *Recorded in September and October 2010 at: IRCAM*
Remerciements à / *Thanks to: Michel Lucas, Guy Coquoz.*
Directeur artistique / *Recording producer: Nicolas Bartholomé*
Montage et mixage / *Editing and mixing: Virginie Lefebvre (Studio Little Tribeca)*
Traduction / *Translation: Mary Pardoe*
Photos © Caroline Dautre
Avec la participation du / *With the participation of: CIC*

Johann Sebastian Bach

Cello Suites

Ophélie Gaillard

CD1

Suite n°1 en sol majeur / *in G major*, BWV 1007

1	Prélude	2'41
2	Allemande	4'36
3	Courante	2'39
4	Sarabande	2'41
5	Menuets I et II	3'14
6	Gigue	1'48

Suite n°2 en ré mineur / *in D minor*, BWV 1008

7	Prélude	3'56
8	Allemande	3'44
9	Courante	2'06
10	Sarabande	4'25
11	Menuets I et II	2'50
12	Gigue	2'47

Suite n°3 en ut majeur / *in C major*, BWV 1009

13	Prélude	3'54
14	Allemande	3'58
15	Courante	3'06
16	Sarabande	3'37
17	Bourrées I et II	3'35
18	Gigue	3'23

CD2

Suite n°4 en mi bémol majeur / *in E flat major*, BWV 1010

1	Prélude	4'34
2	Allemande	4'37
3	Courante	3'26
4	Sarabande	4'02
5	Bourrées I et II	4'56
6	Gigue	2'51

Suite n°5 en ut mineur / *in C minor*, BWV 1011

7	Prélude	6'11
8	Allemande	5'40
9	Courante	2'24
10	Sarabande	2'54
11	Gavottes I et II	4'43
12	Gigue	2'11

Suite n°6 en ré majeur / *in D major*, BWV 1012

13	Prélude	4'34
14	Allemande	7'29
15	Courante	3'49
16	Sarabande	4'38
17	Gavottes I et II	4'29
18	Gigue	4'30

Ophélie Gaillard

Vous avez gravé en 2000 pour le label Ambrosio une première version des six Suites de Bach. Votre approche de ces Suites vous semble-t-elle avoir beaucoup changé depuis ce premier enregistrement ?

Je dois avouer que cette nouvelle proposition de mon éditeur m'a tout autant inspirée qu'il y a onze ans. Le pari est toujours aussi fou, mais j'ai un nouveau partenaire dans cette grande aventure. Le fait d'avoir la chance de jouer sur un somptueux violoncelle et de pouvoir prendre le temps de l'appivoiser m'a ouvert des perspectives radicalement nouvelles. Et c'est sur un violoncelle à cinq cordes que j'interprète la sixième Suite comme le requiert Bach dans le manuscrit de sa seconde épouse, Anna Magdalena.

Un musicien, en somme, est avant tout un artisan, qui travaille et sculpte la matière sonore. L'enregistrement, précédé d'un dur labeur, d'une remise en question radicale, est un instant de vérité capté sur le vif. Au milieu du brouhaha du monde, en secret, ce que l'on cherche alors, ce sont ces moments de grâce où le son fait sens, à la seconde même où il surgit du silence abyssal du studio.

Quant à mon interprétation, ce n'est pas à moi d'en dire plus. Mais je fais volontiers mienne cette phrase de Hermann Hesse :

« *C'est le secret de la musique qu'elle n'exige que*

notre âme, mais qu'elle la veille tout entière. » Alors oui, bien évidemment, ma lecture a changé ! Et j'ai grandi, comme on le dit d'un enfant, car face à cette musique, l'on reste comme un enfant émerveillé...

Je me souviendrai toujours du regard lumineux averti, comme dirait René Char, que Tortelier a porté un jour sur l'enfant que j'étais, émerveillée justement à la fin d'un de ses récitals consacré aux Suites de Bach. Et le fait de jouer si souvent ces Suites en concert pour des publics très différents, d'interroger sans relâche ce texte exigeant qui constitue un foyer central de ma vie d'artiste, contribue aussi sans nul doute à faire grandir, car la fonction de l'interprète est de mettre ce rayonnement au service de l'œuvre.

J'ajouterais que cette musique exige peut-être plus que tout autre la mobilisation du corps, car elle est substantiellement liée à la danse. À ce que l'on appelle les caractères de la belle danse, bien sûr, mais surtout à l'esprit de la danse.

Comment expliquez-vous cette nécessité, tout comme l'évoquait déjà Pau Casals et, à sa suite, bien d'autres violoncellistes, de revenir constamment aux Suites de Bach ?

Autant demander à un jardinier pourquoi il continue d'arroser les racines de l'arbre plutôt que ses feuilles, ou au talmudiste pourquoi il commente encore la Torah. On aurait aussi pu suggérer à Cézanne de faire un petit tour du côté des Vosges

plutôt que de rester au pied de la montagne Saint-Victoire...

Cela dit, ce travail n'est en rien exclusif pour l'interprète, et ces Suites m'ont amenée à jouer avec bonheur le répertoire foisonnant du vingtième siècle, tout comme Bach stimule et inspire bien des compositeurs d'aujourd'hui. Comme l'explique si bien Pau Casals, qui était un grand humaniste, jouer Bach est une éthique de vie, un exercice spirituel et corporel de tous les jours. Les jouer comme les écouter, c'est partir pour un grand voyage. Comme l'écrivait dans *L'usage du monde* Nicolas Bouvier, ce grand voyageur devant l'éternel: « *On croit qu'on va faire un voyage, et c'est le voyage qui vous fait* ».

Il ajoutait ceci: « *On ne voyage pas pour garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore.* »

Que pensez-vous de l'évolution des récentes recherches sur l'interprétation des Suites ?

Il me paraît toujours aussi primordial que le musicien maîtrise autant que possible le contexte historique et artistique qui a permis l'éclosion improbable d'un cycle pour violoncelle seul d'une telle ampleur.

Il est en effet très différent de faire la découverte de ces Suites pour violoncelle en commençant par les sources du répertoire pour basse solo, ce qui implique de faire des fouilles organologiques, plutôt que de porter sur elles un regard uniquement rétrospectif,

même si ce regard peut aussi être très fécond. Ce travail de contextualisation n'enlève rien à la singularité absolue de cette œuvre ni au choc sidérant qu'elle ne cesse de provoquer.

Il s'agit en fait de façonner la matière sonore, de s'approprier un langage (articulations, le sens de la rhétorique, ses timbres) et une syntaxe (l'harmonie, les formes, les caractères de la danse), pour en arriver à une certaine justesse du propos.

Dès lors, comment ne pas aller plus loin, jusqu'à se poser la question essentielle du geste originel de Bach ?

On sait par exemple qu'à Leipzig le Cantor improvisait au clavier des réalisations des sonates et partitas pour violon seul.

La version de la cinquième Suite pour violoncelle transcrite par Bach pour *la luth à monsieur de Schouster* fut pour moi une pure révélation !

Même les luthistes conviennent pourtant que ces œuvres, aux tonalités mal commodes et improbables, pourraient bien finalement avoir été destinées à un clavier...

Mais alors, sur quel instrument Bach a-t-il improvisé et ébauché ces suites de danses avant de les coucher sur le papier ?

Et si c'était à la viola da spalla ? Ce très curieux instrument apporte très concrètement une alternative miraculeuse au violoncelle, sur lequel il est bien difficile de réaliser avec fluidité certains doigtés, avec la viola da spalla, on y gagne en aisance et en flexibilité dans les danses, ce qui est bien tentant... Mais comment renoncer aux qualités admirables

du violoncelle, à la longueur en bouche des basses harmoniques, à la tonicité des articulations que lui vaut notamment l'incomparable longueur de corde vibrante, à la différenciation de ses registres, à sa sonorité enfin qui parle d'elle-même?

Ces recherches multiples en tout cas me passionnent, et c'est ce manuscrit lui-même qui nous invite à multiplier les tentatives de lecture, les fenêtres d'entrée, tout comme l'on continue d'interroger les grands textes sacrés sans pour autant en percer le mystère.

Que voulez-vous dire quand vous parlez de sens de la rhétorique, alors même qu'il n'y a pas de texte et qu'il s'agit de musique profane ?

Effectivement, aucun texte ne sous-tend l'écriture de ces suites de danses. Pourtant, on ne peut qu'être sensible à leur éloquence, comme si le violoncelle parlait.

Dans ses passions, dans ses cantates, Bach développe une rhétorique musicale qui magnifie et, parfois, interroge le texte littéraire. Ce « verbe », pourrait-on dire, est toujours premier et la musique toujours seconde. Les notes traduisent en sons l'affect du mot.

En revanche, ses cycles de pièces pour instrument soliste sont par définition profanes. Il s'agit bien là d'une musique pure, d'avant ou d'après le verbe.

Bach parvient pourtant à créer un discours fait de trois dimensions au moins : rythmique, mélodique, et bien sûr polyphonique, la dimen-

sion polyphonique étant surtout explicite et plus complexe dans les cycles pour clavier ou pour luth.

Dans les Suites pour violoncelle, Bach choisit de dépouiller une partie du discours de ces triples et quadruples cordes omniprésentes dans les sonates et partitas pour violon.

Le parcours harmonique devient alors une épure : certaines lignes ne sont qu'esquissées, comme « sous-entendues ». Par cette écriture comme « en pointillé », le compositeur parie sur l'intelligence de l'interprète et l'intuition de l'auditeur.

Il nous donne la lourde mais réjouissante responsabilité de comprendre et de faire partager ce qu'il sous-entend à travers les indices qu'il nous livre. Ainsi, jouer cette musique nous élève, elle rend meilleur celui qui l'offre et celui qui la reçoit.

Il me semble dès lors plus juste de parler d'un partage plutôt que d'une offrande musicale. Car le lien qui se crée dépasse chacun de nous et fait de l'espace scénique un espace sacré. J'entends ici comme en écho troublant, et poignant, ces propos de la danseuse et chorégraphe Pina Bausch, confiés peu de temps avant sa subite disparition :

« Longtemps, j'ai pensé que le rôle de l'artiste était de secouer le public. Aujourd'hui, je veux lui offrir sur scène ce que le monde, devenu trop dur, ne lui donne plus : des moments d'amour pur. »

J. S. BACH

Les six Suites pour violoncelle seul

Œuvres fétiches, alpha et oméga de la musique pour le violoncelle, les six Suites comptent de nos jours parmi les œuvres de Bach les plus enregistrées et les plus aimées d'un vaste public. On a peine à croire que cette notoriété soit relativement récente. À l'origine connues d'un cercle très restreint de professionnels, il a fallu attendre un siècle pour qu'une première édition en soit donnée, en 1825. Et encore ont-elles paru sous le titre de *Six Sonates ou Études pour le violoncelle solo*, titre doublement faux: ce ne sont ni des sonates, ni des études. À défaut de l'autographe perdu, la plus ancienne copie manuscrite connue, due à Anna Magdalena Bach, porte la mention de *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach, Maître de Chapelle*. Il faudra encore attendre bien longtemps pour qu'elles ne soient plus considérées comme des études mais bien comme d'authentiques chefs-d'œuvre, quand à la fin du XIX^e siècle Pau Casals en découvre la musique et en fait son pain quotidien, entraînant à sa suite l'admiration des violoncellistes, puis bien plus tard encore des mélomanes du monde entier. À juste titre.

Anna Magdalena a bien noté que les Suites étaient destinées au violoncelle. Or en ces premières décennies du XVIII^e siècle, le violoncelle était un instrument relativement nouveau. Ni sa facture, ni ses dimensions, ni ses modes de jeu n'étaient encore codifiés. À l'époque même des Suites, Antonio Stradivari construit des violoncelles et en établit le prototype en en réduisant la caisse de résonance. Mais le plus fameux des luthiers spécialistes du violoncelle reste alors Matteo Goffriller, le premier maître de l'École vénitienne, qui s'inspire des modèles légués par la famille Amati.

De quelle facture pouvaient donc être les violoncelles des musiciens de la principauté de Coethen, au cœur des terres germaniques, en ce début du XVIII^e siècle? On en ignore tout. Et qu'en est-il de l'instrument de la sixième Suite, à cinq cordes? Sans doute un violoncelle piccolo, instrument que Bach utilisera en neuf de ses cantates. Le musicien lui-même maîtrisait le violoncelle pisque, à en croire son fils Carl Philipp Emanuel, « *il entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes: ses œuvres pour violon ou violoncelle seul en témoignent* ». De quel(s) instrument(s) jouait-il lui-même? À se reporter à l'inventaire de ses biens à son décès, on apprend que, parmi les dix instruments à cordes en sa possession, figurent

une petite basse et deux violoncelles, en plus d'une viole de gambe. Mais aucune précision n'est donnée.

Quoi qu'il en soit, l'iconographie nous montre que selon ses dimensions, on joue le violoncelle assis, en le serrant entre les genoux, ou debout, l'instrument posé sur un tabouret, puisque la pique ne sera inventée que plus tard. On le joue même en marchant, attaché au cou par une sangle. Précisément, des hypothèses suggèrent aujourd'hui que l'instrument pourrait être la *viola da spalla*, ou viole d'épaule, mythique *viola pomposa* dont à l'époque on prêtait à tort l'invention à Bach lui-même, entre un gros alto et un petit violoncelle pendu au cou à la manière d'un luth.

Ce qui est certain, et le plus important, c'est que ces pièces consacrent résolument les pouvoirs d'un instrument moderne. En raison de sa puissance sonore et de la profondeur de son assise, on utilisait le violoncelle, la basse d'archet en général, pour participer au continuo et soutenir un ensemble instrumental ou vocal. En soliste, c'était encore alors la viole de gambe qui avait tous les suffrages. Quelques musiciens, Degli Antoni ou Domenico Gabrielli entre autres, avaient bien destiné des pages au violoncelle seul, mais c'est à Bach qu'il revient d'avoir imposé à la fois, et les hautes qualités expressives de l'instrument et le fait de lui confier des œuvres musicales

en soliste, sans accompagnement. Suivra en effet une longue cohorte d'admirables œuvres pour violoncelle seul, de Kodály, Britten, Crumb, Lutoslawski, Dutilleux, Xenakis, Henze, Schnittke, Dusapin et tant d'autres.

Il y a donc en ces œuvres un aspect novateur et expérimental. Certes, le schéma des Suites, identique pour chacune, n'est pas neuf, mais directement hérité de celui qu'au siècle précédent avait proposé Champion de Chambonnières au clavecin, qui tient aussi de la Sonate d'église, avec la succession de quatre danses stylisées, une Allemande, une Courante, une Sarabande et une Gigue. Entre Sarabande et Gigue, des « Galanteries », en l'occurrence ici deux Menuets, deux Bourrées ou deux Gavottes, avec reprise de la première. Pour introduire le tout, un Prélude. C'est exactement ainsi que Bach procède dans ses Suites anglaises pour clavecin, et ce schéma même qu'il adopte, en le modifiant, en maintes de ses œuvres pour le clavecin ou pour divers instruments. On remarquera que dans cette architecture, la gigue finale répond au prélude initial, et qu'au centre, la sarabande, élégante danse lente empreinte de poésie, devient le cœur de la Suite, son pivot expressif vers lequel convergent les autres mouvements.

On observera aussi comment en cette époque de la fin de l'âge « baroque » se

forge un langage musical européen. À côté de l'Allemande, la courante est une danse d'origine italienne, la sarabande d'origine espagnole, la gigue d'origine anglaise ou irlandaise. Quant au menuet, à la bourrée et à la gavotte, elles viennent de la France, patrie de la danse et du ballet de cour. C'est là l'idéal prôné par Couperin de la « Réunion des goûts ». Bach va plus loin, dans la mesure où sa pensée syncrétique n'emprunte jamais un modèle que pour le fondre en une unité supérieure, créant ainsi le langage si profond, si personnel et immédiatement reconnaissable qui est le sien. Ainsi, la robuste structure des œuvres doit à la solidité du contrepoint allemand, tandis que la jubilation rythmique est marquée du sceau de la musique italienne, et que le discours est ornémenté à la française.

Si Bach ne cherche pas ici quelque originalité formelle, c'est dans les ressources expressives demandées à l'instrument qu'il innove, cet instrument que l'on jugeait alors rétif à toute subtilité. Il suffirait pour le montrer de confronter les six Préludes. Loin de tout schéma rythmique imposé, ils sont le lieu par excellence de la fantaisie et de l'imagination. Quelle imagination ! Le musicien ne cultive jamais la virtuosité pour elle-même, il ne se confronte pas à son instrument dans cette perpétuelle lutte de l'esprit contre la matière qui sera peu après le fait des Sonates et Partitas

pour violon seul. C'est l'expressivité instrumentale qu'il semble ici vouloir mettre en valeur, à l'écoute des harmoniques de l'instrument, dans l'épanouissement de lignes mélodiques exaltées ou rêveuses. Libre alors à l'auditeur de laisser mentalement se reconstituer la polyphonie du discours que le texte n'aura que suggéré.

La composition des six Suites remonte aux années 1718-1720. Bach est alors depuis peu le *Capellmeister* et *Director musicus* de la petite cour d'Anhalt-Coethen. Il y dispose d'un ensemble instrumental formé de musiciens de toute première qualité, avec notamment le violoncelliste Linigke et le gambiste Abel qui joue aussi du violoncelle. Le prince lui-même pratique la viole de gambe. Le musicien a-t-il destiné les Suites à son prince, à l'un de ses musiciens, ou s'est-il réservé le plaisir de les jouer lui-même à la cour ? On l'ignore.

C'est sous son signe de l'eau que Bach ouvre la série des six Suites, avec le Prélude de la **Suite n°1 en sol majeur**. S'élevant peu à peu en volutes, cet accord arpégé montant et descendant figure l'onde qui s'écoule, comme il pourrait aussi le faire du temps qui passe, sur une note pédale insistante et bientôt obsédante. L'Allemande paraît directement issue du Prélude ; puis, entre une Courante bondissante et deux ravissants Menuets, la Sarabande médiane contraste par le climat d'intériorité qu'elle

impose, élégante et grave. Une gigue légèrement syncopée conclut dans l'allégresse.

La **Suite n°2 en ré mineur** s'ouvre plus gravement encore que la première, à la manière d'un prélude non mesuré à la française, dont le caractère poignant pourrait être celui d'un Tombeau. Puis tout se passe comme si l'Allemande qui suit venait gloser pour le préciser le propos du prélude. Dans son éloquence, la Courante n'apporte aucun répit à tant de sombre grandeur, il faut attendre la Sarabande pour prendre le temps de la méditation, pudique mais intense. Dans leur élégance altière, les deux Menuets poursuivent ce cheminement intérieur que couronnera la Gigue finale, refermant la Suite dans une grande unité de ton et de caractère, dont on imagine qu'il pourrait être celui d'une réflexion sur la mort.

Tout autre est la **Suite n°3 en ut majeur**. Les grandes vagues du Prélude, sa coda péremptoire, l'animation de l'Allemande, dans son jeu de doubles et de triples croches, l'obstination régulière de la Courante, tout concourt à une affirmation résolue qui se manifeste dans le motif descendant par lequel s'ouvre chacun des trois premiers morceaux. Des six, la Sarabande est à la fois la plus importante et la plus polyphonique, avec des accords de quatre sons soutenant une grave mélodie. Au contraire des menuets aristocratiques des deux

premières suites, les deux Bourrées se souviennent de leur origine populaire en sabots, la seconde contrastant en mineur avec la première. La Gigue finale s'oppose au prélude initial, en retournant le mouvement, qui à présent s'élève au lieu de s'affaïsser.

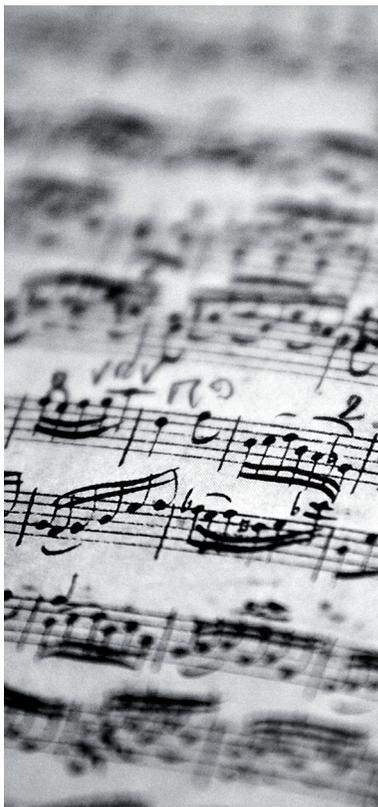
Comme la première Suite, la **Suite n°4 en mi bémol majeur** s'ouvre par un Prélude en accords brisés soutenus par des notes pédales. Alors que l'Allemande déroule paisiblement ses festons, la Courante bondit en opposant rythmes binaires et ternaires. Après une Sarabande d'une altière beauté, voici à nouveau deux Bourrées villageoises, la première virevoltante et un peu folle, la seconde au contraire qui languit pesamment. La Gigue finale emporte le tout dans un tournoiement incessant.

Dans le ton d'une sombre douleur, la **Suite n°5 en ut mineur** est atypique à bien des égards. D'abord par l'accord particulier demandé au violoncelle, technique de la *scordatura* permettant de jouer plus aisément en polyphonie. Son Prélude, ensuite, en deux volets, à la manière d'un prélude et fugue, puisque au noble récitatif du prélude proprement dit succède un mouvement fugué animé, en mètre ternaire, où l'on devine le contrepoint de plusieurs voix. L'Allemande est parcourue de ces valeurs pointées qui étaient alors le symbole de la majesté, de même que la paisible Courante.

Bouleversante, la Sarabande est sans doute le moment le plus intense des six Suites, à la limite du silence de l'âme. C'est ce morceau que le cinéaste Ingmar Bergman a choisi pour son film ultime, précisément nommé *Sarabande*. Si l'on revient au monde avec les deux Gavottes, c'est cependant dans le souvenir de ce moment extraordinaire. Atypique, encore, la Gigue sans joie, aux rythmes pointés.

La *Suite n°6 en ré majeur*, enfin, est écrite dans une tessiture plus élevée que les autres. Le Prélude y abonde en notes répétées, qui lui confèrent un caractère obsessionnel. Par contraste, le long discours de l'Allemande est chargé de riches efflorescences ornementales. Après une Courante qui ne touche pas terre, la Sarabande prend le caractère noble et posé d'une parfaite danse de cour. Changement complet avec les deux pittoresques Gavottes, tout droit sorties d'une fête populaire. Quant à la Gigue finale, elle paraît retentir des lointains échos d'une partie de chasse.

Gilles Cantagrel



Ophélie Gaillard

Éclectique dans ses choix musicaux comme dans sa pratique instrumentale, la violoncelliste franco-helvétique Ophélie Gaillard s'est très tôt spécialisée dans des domaines aussi divers que ceux des musiques baroque, classique, romantique ou contemporaine. Elue en 2003 «Révélation soliste instrumental» aux Victoires de la Musique Classique, elle se produit en récital dans les salles les plus prestigieuses et défend le répertoire solo du violoncelle, des *Suites* de Bach jusqu'à la création contemporaine.

Ses enregistrements pour le label Ambrosie ont été chaleureusement récompensés par la critique internationale (Diapason d'Or, Choc du Monde de la musique, recommandé par Répertoire et Scherzo, **** de Goldberg et Joker de Crescendo, distinction Strad Magazine). En 2009, le label Aparté (distribué par Harmonia Mundi) a publié un album de transcriptions enregistré à Abbey Road avec le Royal Philharmonic Orchestra, puis, en 2010, un disque consacré à Chopin avec la pianiste Edna Stern, tous deux plébiscités par le public.

Elle joue aussi en soliste avec les orchestres les plus prestigieux et en récital dans les principaux festivals européens. On peut

ainsi l'entendre aux Concertgebouw de Bruges et d'Amsterdam, au Bozart de Bruxelles, aux théâtres de Bordeaux, d'Avignon, de Poissy, d'Aix-en-Provence et du Châtelet, au Oji Hall de Tokyo et au Wigmore Hall de Londres.

Lauréate de trois premiers prix au CNSMDP (Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris), titulaire du certificat d'aptitude de violoncelle et de la licence de musicologie, elle enseigne depuis 2000, donne régulièrement des masterclasses au Japon et en Corée, en Amérique latine et centrale, ainsi qu'en Europe centrale et au Canada. Ses disques sont régulièrement diffusés sur les ondes de France Musique, la BBC, Radio 3, et la voir sur France 2, Mezzo ou Arte.

Ophélie Gaillard joue un violoncelle de Francesco Goffriller 1737 prêté par le CIC et un violoncelle piccolo flamand anonyme.





Ophélie Gaillard

You first recorded Bach's six Cello Suites in 2000 for the Ambrosie label. Do you feel that your approach to these works has changed very much since then?

I have to admit that this new opportunity to record them inspired me just as much as the first one, eleven years ago. It is still a wild gamble, but this time I have a new partner in this great adventure. Being lucky enough to play on such a magnificent cello, and be able to take the time to get to know it, opened up radically new perspectives. And I play Suite no. 6 on a five-string instrument as Bach requests in the manuscript copied by his second wife, Anna-Magdalena.

A musician after all is primarily a craftsman, who kneads and shapes the sound material. The recording, which comes after hard work as well as a radical reappraisal, captures a moment of truth. Amidst the commotion of this world, secretly, what we are seeking are those moments of grace when the sound makes sense from the second it emerges from the abysmal silence of the studio.

As for my interpretation, it is not for me to say any more than that. Although I willingly adopt Hermann Hesse's words:

"The secret of music is that it requires only our soul, but the whole of it."

Well, yes of course, my reading has changed! And I have *grown up*, although this music continues to fill me with the same wonderment as when I was a child. I will never forget the "luminously understanding" look (to borrow an expression coined by René Char) that Paul Tortelier gave me as a child, when he saw my expression of wonder at the end of one of his recitals devoted to the Bach Suites.

And the fact of playing these Suites in concert so often and for very different audiences, and relentlessly examining this very demanding text, which is a central focus of my artistic life, also undoubtedly contributes to that growing-up, that gaining of maturity.

I would add that this music, perhaps more than any other, requires the involvement of the whole body, because it is substantially related to the dance. To what we call *la belle danse*, of course – the dances typical of Baroque – but especially to the *spirit* of the dance.

How do you explain the necessity, mentioned by Pau Casals, and many other cellists after him, to return over and over again to Bach's Suites?

You might as well ask a gardener why he goes on watering the roots of a tree rather than its leaves, or a Talmudist why he goes on providing commentaries on the Torah. Or why Cézanne concentrated on

the Montagne Saint-Victoire, rather than going off to paint in the Vosges! Having said that, working on the Suites is by no means exclusive; they have led me take great pleasure in playing the abundant repertoire of the twentieth century, just as Bach also stimulates and inspires many composers of today.

As Pau Casals – who was a great humanist – explained so well, playing Bach is an ethic to live by, a daily spiritual and physical exercise. Playing these pieces, or listening to them, is like going on a long journey. As the great traveller Nicolas Bouvier wrote in *L'usage du monde*, “*You think you are going to make a journey, but it is the journey that makes you.*” He added, “*You do not travel in order to decorate yourself like a Christmas tree with exoticism and anecdotes, but so that the journey will pluck you clean, rinse you, wring you dry.*”

What do you think of the evolution of recent research into interpretation of the Suites?

I still think it is essential for musicians to master insofar as possible the historical and artistic context that enabled the unlikely emergence of a cycle for unaccompanied cello of such magnitude.

Indeed, discovering these Cello Suites, beginning with the sources of the repertoire for unaccompanied bass, which means delving into organology, is very different

from simply looking at them retrospectively, although that can also be very fruitful. Setting the Suites in their context does not detract from the absolute singularity of the work or the staggering impact it continues to have.

Essentially it is a question of fashioning the sound material and appropriating a language (articulations, meaning of the rhetoric, timbres) and a syntax (harmony, forms, features of the dance), in order to achieve some kind of idiomatic playing. And why not go further, and pose the essential question: what was Bach's original gesture?

We know, for example, that for the Sonatas and Partitas for solo violin, the Cantor of Leipzig would improvise on the keyboard. Bach's version of Suite no. 5, transcribed for “*la luth à monsieur de Schouster*”, came as a pure revelation to me!

But even lutenists agree that these works, with their awkward and unlikely keys, might well have been intended for a keyboard instrument...

But then, which instrument did Bach use to improvise and sketch out these dance suites before putting them down on paper? And what if they were meant for a *viola da spalla*? In concrete terms that very curious instrument provides a miraculous alternative to the cello. It is very difficult to achieve some of the fingering smoothly on the cello, and the *viola da spalla* gives greater ease and flexibility in the dances,

which is very tempting... But how can we give up the admirable qualities of the cello, the lingering savour of the harmonic basses, the tonicity of the articulations (due in particular to the incomparable length of vibrating string), the differentiation of the registers, and finally its sonority, which speaks for itself?

Anyway I find all this research fascinating. The manuscript itself invites us to multiply our attempts at reading it, at finding the way in, just as we continue to examine the great sacred texts without for all that solving their mystery.

What do you mean when you speak about a sense of rhetoric, when there is no text and the music is secular?

Indeed, there is no text in these dance suites. Yet we cannot help being touched by their eloquence, as if the cello were speaking.

In his Passions, his cantatas, Bach develops a musical rhetoric that magnifies, and sometimes, examines the literary text. The “word” always comes first and the music always second. The notes convey through sound the affect of the word.

On the other hand, his cycles of pieces for solo instrument are secular by definition. In that case it is indeed pure music, from before or after the word.

Bach succeeds however in creating a discourse that is at least three-dimensional

– with rhythm, melody and, of course, polyphony – the polyphonic dimension being particularly explicit and more complex in the cycles written for the keyboard or the lute.

In the Cello Suites, Bach chooses to strip part of the discourse of the triple and quadruple stopping that is omnipresent in the Sonatas and Partitas for solo violin. The harmonic course thus becomes a blueprint, with some lines only sketched, as if “implied”. Through this writing, which is only “outlined”, so to speak, the composer counts on the performer’s intelligence and the listener’s intuition.

He gives us the heavy, but delightful, responsibility of understanding and sharing what is implied by the clues he gives. And thus playing this music elevates us, it betters both giver and receiver.

It seems to me more accurate to speak of *sharing*. For the bond that is created goes beyond each one of us, and the performance area becomes a sacred space.

As a poignant and troubling echo, I hear at this point the words of the dancer and choreographer Pina Bausch, who said shortly before her sudden death:

“For a long time I thought the artist’s role was to shock audiences. Now on stage I want to give people what the world, which has become too hard, no longer gives them: moments of pure love.”

J. S. BACH

Six Suites for Unaccompanied Cello

Emblematic works, the alpha and omega of cello music, Bach's six Cello Suites are today among the most frequently recorded and most widely loved of all his compositions. Yet amazingly their fame is relatively recent. Originally known only to a very limited circle of professional musicians and Bach scholars, they were not published until 1825, a century after their composition. And then they appeared as *Six Sonates ou Etudes pour le violoncelle solo*, a title that is erroneous on two accounts: they are neither sonatas, nor studies. The autograph manuscript has been lost and the earliest known handwritten copy, made by Anna Magdalena Bach, bears the title *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach, Maitre de Chapelle*. For a long time they continued to be seen only as studies, exercises, and it was only after Pau Casals discovered them at the end of the nineteenth century and made them the mainstay of his repertoire that it was realised what extraordinary masterpieces we possess in these works, and they attained mass appeal.

Anna Magdalena Bach indicated that the Suites were intended for the cello. But in those early decades of the eighteenth century, the cello

was a relatively new instrument. The norms for its making, its size and its playing had not yet been settled. At the time the Suites were written, Antonio Stradivari (1644-1737) was building cellos, and he established the prototype by reducing the size of the instrument's body. But the most famous cello maker was Matteo Goffriller (1659-1742), initiator of the great Venetian violin-making tradition, who took inspiration from the models left by the Amati family.

So what can the cellos played by the musicians of the principality of Coethen have been like at the beginning of the eighteenth century? We know nothing about them. And what about the five-string instrument required for Suite no. 6? It was no doubt a *violoncello piccolo*, an instrument that Bach was to use in nine of his cantatas. We learn from his son Carl Philipp Emanuel that "*he understood to perfection the possibilities of all string instruments. This is evidenced by his solos for the violin and the violoncello without bass*". Which instrument (or instruments) did Bach play himself? From the inventory drawn up after his death, we know that he then possessed ten string instruments, including a small bass, two cellos and a viola da gamba. But no details are given.

Iconographical sources show that, depending on its size, the cello was played seated, with the instrument held between the knees, or standing, with the instrument resting on a stool (the end pin had not yet been invented).

The musician could even be mobile, carrying his instrument on a strap around his neck. It has now been suggested that the instrument Bach used was a *viola da spalla*, or “shoulder viola” – the mythical *viola pomposa* whose invention was erroneously ascribed to him at that time – an instrument between a large viola and a small cello in size.

What is certain, and most important, is that these pieces were written for the capacities of a *modern* instrument. Because of its powerful sound and the solid foundation it provides, the cello – like bass bowed instruments in general – was used in the continuo, to support an instrumental or vocal ensemble. As a soloist the viola da gamba still obtained unanimous approval at that time. A few musicians, including Degli Antoni and Domenico Gabrielli, had written pieces for the cello as a soloist, but Bach was the first to bring out the great expressive qualities of the instrument and to use it for *unaccompanied* solo compositions. A whole host of admirable works for unaccompanied cello were to follow, written by Kodály, Britten, Crumb, Lutoslawski, Dutilleux, Xenakis, Henze, Schnittke, Dusápin, and many others.

So there is an innovative, experimental aspect to these works. In their form, on the other hand, they follow the scheme established by Chambonnières in the previous century for the harpsichord suite, which adopted the succession of four stylised dances – allemande,

courante, sarabande and gigue – that were also a feature of the chamber sonata, or *sonata da camera*. Bach added a prelude as an introductory movement and inserted two *galanteries*, between the sarabande and the gigue: a pair of minuets in the first two, a pair of bourrées in nos. 3 and 4, a pair of gavottes in nos. 5 and 6, with the first of each pair repeated. He proceeded in exactly the same way in his English Suites for harpsichord and adopted basically the same pattern in many of his compositions for harpsichord or for various instruments. We notice that within that structure, the final gigue is the counterpart of the opening prelude, and that the sarabande, a slow, elegant, poetic dance, comes in the middle as the heart of the suite, the expressive pivot on which all the other movements converge.

The two pairs of slow and fast dances, allemande, courante, sarabande and gigue, originated in four different countries – Germany, Italy, Spain, England (or Ireland) – and the minuet, bourrée and gavotte came from France. So these pieces also show the emergence at that time, the end of the “Baroque” era, of a European musical language, the ideal of “les goûts réunis” advocated by Couperin. However Bach does not simply borrow and copy models from others, but he integrates them into some larger entity, so creating the very deep, very personal language that is immediately recognisable as his. Thus the robust structure of the pieces is indebted to the solidity of German counterpoint, while the jubilant rhythms bear

the stamp of Italian music, and the discourse carries ornamentation *à la française*.

Although they embody no significant formal innovations, Bach's Suites are original in the expressive resources they demand of the cello, an instrument that was regarded as recalcitrant to the idea of subtlety. To see that, we only have to compare the six preludes of these Suites. Far from adopting an imposed rhythmic pattern, they are fanciful and full of imagination – *what* imagination! Bach never uses virtuosity for its own sake in these pieces; he does not try to write abstract, intellectual music that seems to go “against” the instrument, as he does in the Sonatas and Partitas for unaccompanied violin. It is the *expressiveness* of the instrument that he seems to be interested in, listening for the instrument's harmonics, developing impassioned or dreamy melodic lines. Then it is up to the listener to let the polyphony of the discourse (merely suggested in the text) re-form in his mind.

The composition of the six Suites dates back to the years 1718-1720, when Bach had recently been appointed *Capellmeister* and *Director musices* of the small court of Anhalt-Coethen. He had at his disposal there an instrumental ensemble composed of some of the finest musicians available, including the cellist Linigke and the gambist Abel (who also played the cello). And his employer also played the viola da gamba. But we do not know whether Bach wrote the Cello Suites for his prince, for one

of his musicians, or for himself to play at court.

Bach opens the set with an impression of flowing water, or of passing time: in the Prelude to **Suite no. 1 in G major** an arpeggiated chord rises and falls, while at the same gradually ascending in volutes over an insistent pedal point that soon becomes obsessive. The Allemande seems to stem directly from the Prelude; then a bouncing Courante enters, and two delightful Minuets. The central Sarabande, elegant and serious, introduces a contrast with its mood of interiority. A lightly syncopated Gigue concludes the suite cheerfully.

Suite no. 2 in D minor begins even more seriously than the first with an unmeasured French prelude that has the poignancy of a *tombeau*. Then the Allemande provides as it were a gloss of the Prelude. The eloquent Courante allows no respite in all this sombre grandeur, we have to wait until the Sarabande for a discreet but intense moment of meditation. The two Minuets with their lofty elegance continue this intimate progression, which is crowned by the final Gigue, closing the piece with great unity of tone and character; we imagine that Suite no. 2 could be a reflection on death.

Suite no. 3 in C major is very different. The great waves of the Prelude, its peremptory coda, the liveliness of the Allemande with its play of semi- and demisemiquavers, the regular inflexibility of the Courante: everything

combines to express a resolute affirmation, that is shown in the descending motif that begins each of the first three movements. Of the six, the Sarabande is both the longest and the most polyphonic of the movements, with four-note chords supporting a solemn melody. Very different from the noble minuets of the first two suites, the two Bourrées here recall their rustic, popular origin, and the second one, in minor, contrasts with the first. By rising, the final Gigue counters the descending Prelude heard at the beginning.

Like the first suite, ***Suite no. 4 in E flat major*** opens with a Prelude in broken chords over pedal notes. Whereas the Allemande calmly presents its festoons, the Courante is a dashing piece, with a contrast of binary and ternary rhythms. After a Sarabande of elevated beauty come the two rustic Bourrées, the first one flitting and a little wild, the second one heavily languishing. Finally the Gigue carries the piece away in an unceasing whirl.

Suite no. 5 in C minor, with its tone of sombre grief, is in many ways atypical. First of all there is the unusual tuning requested for the cello – *scordatura*, a technique enabling the player to perform polyphonically with more ease. Then there is the Prelude, in two parts like a prelude and fugue: the noble recitative of the beginning is followed by a lively fugal movement in triple metre, in which we can make out several voices in counterpoint. Dotted values, regarded at that time as a

symbol of majesty, run through the Allemande, and also through the peaceful Courante. The most intense of all the movements in these six Suites is no doubt the intimate and very moving Sarabande, almost attaining the silence of the soul. This is the movement that film director Ingmar Bergman chose for his very last work, which bears the name of the dance as its title. The two Gavottes bring us back down to earth, but without letting us forget the extraordinary moment we have just experienced. Atypical, once again, is the joyless Gigue, with its dotted rhythms.

Suite no. 6 in D major is written in a higher register than the other five. Its Prelude abounds in repeated notes, which gives it an obsessive character. In contrast, the Allemande's long discourse is laden with rich ornamentation. After a Courante that hardly touches the ground, the Sarabande has the stately composure of a perfect court dance. The two pretty Gavottes, straight from a village celebration, provide a complete change. Finally, the Gigue seems to resound with the distant echoes of a hunt.

Gilles Cantagrel

Ophélie Gaillard

Ophélie Gaillard is as eclectic in her musical choices as she is in her instrumental practice, and she has always taken a keen interest in music from a diversity of periods: Baroque, Classical, Romantic and Contemporary. In 2003 she was voted "Revelation: Solo Instrumentalist of the Year" at the French Victoires de la Musique Classique. She now gives recitals in the world's great concert halls and champions the solo cello repertoire, from the Suites of J. S. Bach to works by composers of today.

Her recordings for Ambrosie were highly acclaimed by the international press (*Diapason*, *Le Monde de la Musique*, *Classica-Répertoire*, *Scherzo*, *Goldberg*, *Crescendo*, *The Strad Magazine*). In 2009 the Aparté label (distributed by Harmonia Mundi) brought out an album of transcriptions recorded at the Abbey Road Studios with the Royal Philharmonic Orchestra, followed in 2010 by a recording devoted to Chopin with the pianist Edna Stern; both CDs have received remarkable public acclaim.

She is invited to take part in major European festivals and to appear at prestigious venues such as the Concertgebouw in Bruges and in Amsterdam, the Brussels Centre for Fine Arts (Bozar), the Wigmore

Hall, London, Oji Hall, Tokyo, and theatres in Paris (including Le Châtelet), Bordeaux, Avignon, Poissy and Aix-en-Provence.

Ophélie Gaillard studied at the Paris Conservatoire (CNSMDP) where she was awarded three *premiers prix*. She also has a degree in musicology from the Sorbonne and a national teaching diploma (cello). She has been teaching since 2000, regularly gives masterclasses in Japan and Korea, Central and Latin America, Central Europe and Canada. She often appears on radio (France Musique, BBC Radio 3) and television (France 2, Mezzo and Arte).

Ophélie Gaillard plays a cello by Francesco Goffriller (1737), loaned to her by the CIC, and an anonymous Flemish *violoncello piccolo*.



