
harmonia mundi
JOHANN SEBASTIAN BACH
Complete Cello Suites
EMMANUELLE BERTRAND
Baroque cello

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Six Suites pour violoncelle seul BWV 1007-1012
Six Suites for Cello solo

Suite n° 1 BWV 1007
G major / *Sol majeur* / G-Dur

1	I.	Prélude	2’28
2	II.	Allemande	4’18
3	III.	Courante	2’35
4	IV.	Sarabande	3’04
5	V.	Menuets 1 & 2	2’59
6	VI.	Gigue	1’46

Suite n° 2 BWV 1008
D minor / *ré mineur* / d-Moll

7	I.	Prélude	3’27
8	II.	Allemande	3’14
9	III.	Courante	1’53
10	IV.	Sarabande	5’02
11	V.	Menuets 1 & 2	2’58
12	VI.	Gigue	2’28

Suite n° 3 BWV 1009
C major / *Ut majeur* / C-Dur

13	I.	Prélude	3’29
14	II.	Allemande	3’45
15	III.	Courante	3’06
16	IV.	Sarabande	4’05
17	V.	Bourrées 1 & 2	3’19
18	VI.	Gigue	3’13

Suite n° 4 BWV 1010
E-flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

1	I.	Prélude	4’41
2	II.	Allemande	3’49
3	III.	Courante	3’25
4	IV.	Sarabande	4’03
5	V.	Bourrées 1 & 2	5’01
6	VI.	Gigue	2’43

Suite n° 5 “discordable” BWV 1011
C minor / *ut mineur* / c-Moll

7	I.	Prélude	5’30
8	II.	Allemande	5’14
9	III.	Courante	2’03
10	IV.	Sarabande	3’53
11	V.	Gavottes 1 & 2	4’46
12	VI.	Gigue	2’26

Suite n° 6 BWV 1012
D major / *Ré majeur* / D-Dur

13	I.	Prélude	4’24
14	II.	Allemande	7’31
15	III.	Courante	3’39
16	IV.	Sarabande	5’40
17	V.	Gavottes 1 & 2	4’16
18	VI.	Gigue	4’22

Emmanuelle Bertrand

violoncelle de Carlo Tononi, Venise, début du XVIII^e siècle,
archet baroque de René-William et Michel Groppe

Introduction

On doit à Pablo Casals d'avoir livré au public à l'aube du XXe siècle les *Six Suites pour violoncelle seul* de Johann Sebastian Bach : c'est grâce à ses interprétations publiques, à ses enregistrements et à son enseignement qu'elles ont intégré peu à peu le répertoire de concert des violoncellistes. Avant lui, elles n'étaient pratiquées que comme des exercices d'apprentissage, réduites au statut d'études, confinées à la salle de cours ou à l'entraînement quotidien, comme de nombreuses autres grandes réalisations de Bach. La première édition imprimée (Janet & Cotelle, Paris *ca.* 1824) portait d'ailleurs le sous-titre de "*Six Sonates ou Études pour le violoncelle solo*", le terme d'"études" restant prégnant jusque dans certaines éditions du XXe siècle. Alors que le violoncelle n'avait pas encore acquis le statut d'instrument soliste à part entière, quelques adorateurs de l'art de Bach du XIXe siècle, tels Ignaz Moscheles ou Robert Schumann, avaient même imaginé des accompagnements pianistiques afin de révéler dans les salons et dans les concerts publics les pages dont ils avaient perçu tout le potentiel expressif.

Néanmoins, ces *Six Suites* ne doivent rien au registre de la virtuosité destinée à impressionner. Telles les *Six Partitas pour clavecin*, conçues "*pour le divertissement des amateurs*", elles invitent à la réalisation personnelle de l'interprète dans sa recherche d'une transcendance de la technique instrumentale par la seule force de l'écriture musicale ; l'enjeu principal de la composition étant ici l'effacement des limites entre la ligne de basse obligée et la mélodie. Dans les années 1720, écrire ainsi pour cet instrument et s'y intéresser au point de lui conférer l'espace expressif jusqu'alors réservé, dans ce registre, à la seule basse de viole, reste un geste exceptionnel. Quelques Italiens de la seconde moitié du XVIIe siècle (Domenico Gabrielli, Giovanni Battista Degli Antoni, Giuseppe Maria Jacchini, etc.) avaient déjà consacré plusieurs pièces solistes au *violoncello*, mais sur le modèle du *ricercare* hérité du répertoire de la viole de gambe. Peut-être Bach fut-il sollicité, motivé ou inspiré par quelque violoncelliste zélé de son temps, comme Christian Bernhard Linike (1673-1751), l'un des musiciens avec lesquels il travaillait pour le jeune prince Leopold à la cour de Köthen de 1717 à 1723. On ne dispose malheureusement d'aucun renseignement sur les circonstances de la composition de cet opus, à plus d'un titre fondateur du répertoire pour violoncelle seul, dont le manuscrit autographe est d'ailleurs aujourd'hui perdu, les quelques sources restantes étant des copies (notamment celle de Johann Peter Kellner et celle d'Anna Magdalena Bach) présentant bon nombre de différences de texte.

CORINNE SCHNEIDER

Entretien avec Emmanuelle Bertrand

Vous livrez pour la première fois au disque les *Six Suites* de Johann Sebastian Bach…

Cet enregistrement découle de ma rencontre avec un instrument ancien. Après une vingtaine d'années passées à jouer un magnifique violoncelle moderne signé Jean-Louis Prochasson (1995) avec lequel j'ai eu le bonheur d'aborder tout le répertoire et la création contemporaine, j'ai découvert en avril 2016 un violoncelle du début du XVIIIe siècle, conçu par le luthier vénitien Carlo Tononi. Dès les premières notes jouées sur cet instrument, j'ai su qu'il me fallait revenir à Bach avec lui. Avant cette rencontre, je concevais une sonorité et recherchais le geste qui me permette de la traduire sur l'instrument ; mais au contact de ce violoncelle qui a traversé presque trois siècles, c'est la démarche inverse qui s'est imposée à moi. Il me fallait mettre mes pas dans les siens et explorer les propositions infinies qu'il m'offrait, puisant plus en profondeur dans ses graves et cherchant toujours plus de lumière dans ses aigus. Comme pour l'en remercier, j'ai souhaité lui redonner sa voix originelle en lui offrant des cordes en boyau, un archet baroque et un diapason à 415 Hz. Pendant deux années, je suis partie à l'aventure et je livre aujourd'hui au disque le fruit de cette exploration.

Qu'est-ce que cet instrument de Tononi vous a apporté dans l'interprétation des *Six Suites* ?

Mon cheminement avec cet instrument de Tononi a révélé une liberté nouvelle dans la lecture de ces pages que je pratique depuis mon enfance et qui touchent au plus intime de l'interprète. D'abord monodique, l'écriture de Bach dans ces suites repose sur une conception harmonique sous-jacente : déployés, étirés ou brodés, les accords sont perceptibles et offrent un parcours harmonique d'une grande densité. La création de la polyphonie ne peut s'effectuer que grâce à la résonance de ces sonorités : il s'agit bien d'une polyphonie virtuelle, créée par l'oreille de l'interprète et de l'auditeur. Ce que je ressens de l'œuvre est en partie conditionné par l'écoute de cette résonance, depuis le choix des *tempi* jusqu'aux articulations ou à l'ornementation. Dès le début du travail, j'ai eu l'impression que s'opéraient au travers de ce violoncelle, une convergence, une simultanéité entre l'écriture de Bach et sa matérialisation sonore : une connexion inouïe !
Chacune des suites doit son caractère à la tonalité qui la porte : tout découle de cette couleur, depuis l'appui de chacun des doigts sur les cordes pour timbrer différemment telle ou telle note jusqu'au phrasé de l'archet. Les différentes pièces de chaque suite permettent alors à cette tonalité de se révéler aussi bien dans la souplesse des Allemandes que dans l'entrain des Courantes, mais aussi dans la densité des Sarabandes, la fantaisie des Menuets, des Gavottes et des Bourrées et dans l'esprit si terrien des Gigues. Quant à l'écriture des Préludes, elle est d'un tout autre registre et reste imprévisible et exploratoire d'une suite à l'autre.

Comment pourriez-vous décrire chacune des suites qui composent ce cycle ?

La *Suite n°1* est la plus évidente avec sa tonalité lumineuse de *sol* majeur ; si elle est ~~aussi~~ la plus connue, il faut néanmoins toujours revenir à une certaine forme de candeur. Pour ma part, elle est comme l'enfance, complètement ouverte sur le monde. Quel contraste avec la *Suite n°2*, plus introspective, dont la tonalité de *ré* mineur porte en héritage une connotation funèbre avec cette errance dès le Prélude, mais aussi beaucoup de dignité ! La *Suite n°3* en *ut* majeur est solaire, éclatante, brillante, avec son écriture véhémente. Cette jubilation est commune à l'ensemble des six suites, y compris à celles qui sont dans les tonalités mineures ; l'écriture de Bach procure ce sentiment heureux et cette allure réjouissante même dans l'ombre. La tonalité de *mi* bémol majeur de la *Suite n°4* est moins naturelle à faire sonner au violoncelle : il faut la fabriquer de toutes pièces et la travailler comme on travaille la terre ; elle requiert une énergie physique qui lui est particulière. On retrouve une certaine évidence dans la tonalité d'*ut* mineur de la *Suite n°5*, avec la *scordatura* (abaissement de la corde de *la* au *sol* pour obtenir l'accord des cordes suivant : *do, sol, ré, sol*) qui permet de doubler le *sol* "à vide" et d'offrir une belle résonance avec la corde de *do*. Cet *ut* mineur n'a rien à voir avec le caractère introspectif de la *Suite n°2* : on assiste ici à une extériorisation pleine de colère. La *Suite n°5* est plus développée que les autres : elle présente une écriture fuguée rigoureuse, un Prélude en forme d'ouverture à la française, sévère, et au centre de la partition, la Sarabande – sommet de l'expression en si peu de notes ! Enfin la *Suite n°6* en *ré* majeur, aérienne voire céleste, porte plus de chant et une polyphonie plus aboutie, notamment dans la Sarabande avec ses accords de trois ou quatre sons. La musique de l'Allemande représente l'amour pur, le lien universel, la source de la vie…

Y a-t-il une unité stylistique pouvant caractériser l'ensemble de ce cycle ?

Dès lors qu'on les conçoit comme un cycle, les *Six Suites* de Bach offrent une sorte de parcours complet, depuis le commencement jusqu'à la fin de la vie en passant par toutes les douleurs et toutes les joies. La force de son écriture réside dans cette alliance de ces multiples dimensions de la vie, avec ses questionnements, ses recherches, ses doutes, ses aspirations et ses combats, en même temps qu'une forme d'acceptation, de réparation et d'apaisement.

Vous rêviez depuis longtemps de jouer et d'enregistrer ces *Six Suites pour violoncelle*, pourquoi avoir tant attendu ?

Eh bien il m'a fallu attendre une rencontre, *la* rencontre… celle de la musicienne et de son instrument. J'ai le sentiment d'être de passage dans son existence. Son histoire est secrète et insondable, et j'ai souvent l'impression en le jouant qu'il m'en délivre quelques secrets au travers de sa sonorité profonde et généreuse. Lorsque ce violoncelle est entré dans ma vie, j'ai eu la sensation, dès les premières notes, qu'il était la voix que j'avais toujours attendue, celle qui me ramènerait vers la musique qui avait fait de moi une violoncelliste : les *Suites* de Bach. Pourquoi ? Parce qu'elles sont l'alpha et l'oméga, l'union idéale du sacré et du profane, l'essence de l'âme populaire sublimée par un esprit bâtisseur.
Je mesure aujourd'hui la chance qui m'est donnée de vivre une telle expérience, c'est un peu comme si toutes les pièces d'un puzzle, collectionnées depuis tant d'années, trouvaient leur place avec évidence, me permettant ainsi de servir le plus universel des projets : partager la plus simple et la plus grande des musiques.

Propos recueillis par Corinne Schneider, mai 2019

Introduction

Pablo Casals was responsible for bringing Johann Sebastian Bach's Six Suites for unaccompanied cello before the public at the very start of the twentieth century: it was thanks to his public performances, recordings and teaching that they gradually became part of the concert repertory of cellists. Before Casals, they were used only as technical exercises, reduced to the status of études, confined to the classroom or to musicians' daily practice sessions, like many of Bach's other great achievements. Indeed, the first printed edition (Paris: Janet & Cotelle, *ca*. 1824) was entitled '*Six Sonates ou Études pour le violoncelle solo*', and the term 'études' still had currency even in some editions of the twentieth century. At a time when the cello had not yet acquired the status of a fully-fledged solo instrument, some nineteenth-century Bach lovers, including Ignaz Moscheles and Robert Schumann, even produced piano accompaniments in order to introduce these pieces, whose full expressive potential they had perceived, into salons and public concerts.

Nevertheless, the Six Suites owe nothing to the virtuoso style that aims to impress the listener. Like the Six Partitas for harpsichord, composed 'for music lovers, to delight their spirits', they invite performers to realise their personalities in the quest for a transcendence of instrumental technique through the sole power of the musical writing; for here the principal challenge of the composition is the blurring of the limits between the obbligato bass line and the melody. In the 1720s, to write for the cello in this way and to be interested enough in it to grant it the expressive scope previously reserved, in this register, for the bass viol alone, was still an exceptional gesture. Some Italian composers of the second half of the seventeenth century (among them Domenico Gabrielli, Giovanni Battista Degli Antoni, Giuseppe Maria Jacchini) had already written solo pieces for the violoncello, but their model was the ricercare inherited from the viola da gamba repertory. Perhaps Bach was commissioned, motivated or inspired by some prominent cellist of his time, such as Christian Bernhard Linike (1673-1751), one of the musicians with whom he worked in the service of the young Prince Leopold at the court of Cöthen from 1717 to 1723. Unfortunately, we have no information on the circumstances of composition of this set, which is in more than one respect the foundation stone of the solo cello repertory: the autograph manuscript is now lost, and the few remaining sources are copies (notably those made by Johann Peter Kellner and Anna Magdalena Bach) that display numerous textual divergences.

CORINNE SCHNEIDER

Interview with Emmanuelle Bertrand

This is first time you have recorded the Six Suites of Johann Sebastian Bach.

This recording is the result of my encounter with an early instrument. After spending twenty years playing a magnificent modern cello by Jean-Louis Prochasson (1995), with which I had the pleasure of working on the entire repertory and on contemporary works, in April 2016 I discovered a cello from the early eighteenth century, built by the Venetian luthier Carlo Tononi. From the very first notes I played on this instrument, I knew I had to revisit Bach with it. Before this encounter, I had a sound in mind and then looked for the playing style that would allow me to convey that sound on the instrument; but when I came into contact with this cello that is almost three centuries old, it was the opposite approach that urged itself on me. I had to let it guide me and explore the endless propositions it made to me, digging more deeply into its bass and seeking ever more light in its treble. As if to thank the cello for that, I decided to restore its original voice by giving it gut strings, a Baroque bow and pitch at 415 Hz. I embarked on an adventure for two years, and today I am sharing the results of that exploration on record.

What did the Tononi cello bring to your interpretation of the Six Suites?

My experience with it revealed a new freedom when I read through these pieces which I have been playing since childhood and which strike the deepest chord in the performer. Though initially monophonic, Bach's writing in these suites is founded on an underlying harmonic conception: whether set out note by note, stretched out or decorated, the chords are perceptible and present a harmonic trajectory of great density. The only means of creating polyphony is through the resonance of these sonorities: we're dealing here with a virtual polyphony, created by the ear of the performer and the listener. My approach to the Suites is partly conditioned by listening to that resonance, from the choice of tempi to the articulation and the ornamentation. Right from the start of my work on the project, I had the impression that this cello brought about a convergence, a simultaneity between Bach's writing and its materialisation in sound: a connection I had never experienced before!
Each suite owes its character to the key that underpins it: everything derives from this colour, from the pressure of each finger on the strings, which gives this or that note a different timbre, to the bowing. The different pieces of each suite then allow the key to reveal itself, in the flexibility of the allemandes and the liveliness of the courantes, the density of the sarabandes, the fantasy of the minuets, the gavottes and the bourrées, and the eminently rustic spirit of the gigues. The style of the preludes belongs to a completely different register and remains unpredictable and exploratory from one suite to the next.

How would you describe the suites that make up this cycle?

Suite no. 1 is the most accessible, with its luminous key of G major; even if it's the most famous, you still need to regain a certain form of ingenuousness to play it. I see it as being like childhood, completely open to the world. What a contrast with Suite no. 2, which is more introspective: its key of D minor key carries a connotation of mourning, with the way it starts wandering right from the Prélude, but it also has great dignity! Suite no. 3 in C major is radiant, sparkling, brilliant, with its vehement writing. That sort of jubilation is common to all six suites, including the ones in minor keys; Bach's writing produces a happy feeling and a sense of exhilaration even when you're in the shadows. The key of E flat major in Suite no. 4 is less natural for the cello, it's harder to make it sound well: you have to built it up from scratch and work at it the way you work the earth; it requires a special physical energy all its own. We're back to something more accessible with the key of C minor in Suite no. 5; here the scordatura (in which the A string is tuned down to G, so that the strings are tuned to C, G, D, G) makes it possible to double the 'open' G and to offer a beautiful resonance with the C string. The key of C minor in this suite is completely different from the introspective character of Suite no. 2: here we see something more extravert and full of anger. Suite no. 5 is more developed than the others. It has a rigorous fugal style, a Prélude in the form of a severe *ouverture à la française*, and at the centre of the score, the Sarabande – a summit of expression in so few notes! Finally, Suite no. 6 in D major is ethereal, even celestial; it's more cantabile and features more elaborate polyphony, especially in the Sarabande with its three- or four-note chords. The music of the Allemande represents pure love, the universal bond, the source of life . . .

Do you perceive a stylistic unity that can characterise the whole cycle?

If you conceive them as a cycle, Bach's Six Suites offer a complete itinerary, you might say, from the beginning of life to the end, passing through every sorrow and every joy. The power of his music lies in the combination of these multiple dimensions of life, with its questionings, its searchings, its doubts, its aspirations and its struggles, at the same time as a form of acceptance, recovery and calm.

You dreamt for years of playing and recording the Six Cello Suites. Why did you wait so long?

Well, I had to wait for an encounter, *the* encounter . . . when a musician meets her instrument. I have the feeling that I'm just a phase in my cello's existence. Its history is hidden and unfathomable, and I often get the impression when I play it that it is telling me some of its secrets in its deep and generous sound. When this cello came into my life, I had the feeling, from the very first notes, that it was the voice I had always been waiting for, which would lead me back to the music that had made me become a cellist: the Bach Suites. Why? Because they are the alpha and omega, the ideal union of sacred and profane, the essence of the popular spirit sublimated by the mind of a master builder.
I realise today just how lucky I am to enjoy such an experience; it's rather as if all the pieces of the jigsaw, collected over so many years, have found their place quite naturally, thus enabling me to serve the most universal of projects, to share the simplest and the greatest of music.

Interview by Corinne Schneider, May 2019
Translation: Charles Johnston

Einleitung

Es ist Pablo Casals zu verdanken, dass die *Sechs Suiten für Violoncello solo* von Johann Sebastian Bach am Anfang des 20. Jahrhunderts beim Publikum Bekanntheit erlangten. Nach und nach konnten sie durch seine Auftritte und Aufnahmen sowie durch seine Lehrtätigkeit ins Konzertrepertoire der Cellisten gelangen. Davor waren sie auf den Status von Etüden reduziert und wurden lediglich als Lehrstücke gespielt und nur im Unterricht oder beim täglichen Üben, genauso wie zahlreiche weitere große Werke von Bach. Die erste gedruckte Ausgabe (Janet & Cotelle, Paris *ca.* 1824) trug den Untertitel *Sechs Sonaten oder Etüden für das Violoncello solo*, und der Begriff „Etüde" sollte in gewissen Editionen noch bis ins 20. Jahrhundert vorherrschend bleiben. Als das Violoncello im 19. Jahrhundert noch nicht als Soloinstrument angesehen wurde, kamen Bewunderer von Bachs Kunst wie Ignaz Moscheles oder Robert Schumann auf die Idee, eine Klavierbegleitung zu schaffen, um die Stücke, deren Ausdruckspotential sie erkannt hatten, in den Salons und Konzertsälen zu Gehör zu bringen.

Doch gehören die *Sechs Suiten* nicht zu den Werken, die durch Virtuosität beeindrucken sollen. Wie die *Sechs Partiten für Cembalo*, die für „deren Liebhaber zur Gemütsergötzung verfertigt" wurden, laden sie den Interpreten bei dessen Streben nach Überschreiten der technischen Möglichkeiten allein durch die Kraft der Tonsprache zu einer ganz persönlichen Realisierung ein; die große Herausforderung bei dieser Komposition besteht darin, die Grenzen zwischen der obligaten Basslinie und der Melodie zu verwischen. In den 1720er Jahren war es eine Ausnahmetat, derartig für dieses Instrument zu schreiben und so weit zu gehen, die musikalische Gestaltung in einer Tonlage anzusiedeln, die bis dahin der Gambe vorbehalten war. Einige italienische Komponisten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Domenico Gabrielli, Giovanni Battista Degli Antoni, Giuseppe Maria Jacchini usw.) hatten dem Violoncello bereits etliche Solostücke gewidmet, doch immer richteten sie sich nach dem Modell des *ricercare* aus dem Gambenrepertoire. Vielleicht wurde Bach von einem beflissenen Cellisten seiner Zeit um diese Komposition nachgesucht, dazu ermuntert oder inspiriert, vielleicht von Christian Bernhard Linike (1673-1751), der zu den Musikern gehörte, mit denen Bach von 1717 bis 1723 am Hof des jungen Fürsten Leopold in Köthen arbeitete. Leider ist nichts bekannt über die Umstände der Entstehung dieses Werks, mit dem das Repertoire für Violoncello solo begründet wurde. Das Autograf ist verschollen, und bei den verbliebenen Quellen handelt es sich um Kopien (von Bedeutung vor allem die von Johann Peter Kellner und Anna Magdalena Bach), die jedoch in vielem voneinander abweichen.

CORINNE SCHNEIDER

Gespräch mit Emmanuelle Bertrand

Sie nehmen zum ersten Mal die *Sechs Cellosuiten* von Johann Sebastian Bach auf…

Diese Einspielung hat sich aus meiner Begegnung mit einem alten Instrument ergeben. Nachdem ich etwa zwanzig Jahre lang auf einem wunderbaren modernen Cello von Jean-Louis Prochasson (1995) gespielt hatte und mich dabei mit großem Vergnügen dem zeitgenössischen Repertoire widmete, entdeckte ich im April 2016 ein Violoncello, das Anfang des 18. Jahrhunderts von dem venezianischen Geigenbauer Carlo Tononi gebaut worden war. Als ich die ersten Töne spielte, wusste ich sogleich, dass ich damit zu Bach zurückkehren musste. Vor dieser Begegnung war es so, dass ich jeweils eine bestimmte Klangvorstellung hatte und nach dem richtigen Spiel suchte, um sie auf dem Instrument umzusetzen; doch mit diesem Violoncello, das fast drei Jahrhunderte alt ist, drängte sich mir die gegenteilige Herangehensweise auf: Ich musste mich auf sein Wesen einstellen und die unzähligen Möglichkeiten finden, die es mir bieten kann; tief aus dem Untergrund schöpfen in der unteren Lage und in den hohen Tönen immer mehr Licht finden. Wie um mich bei ihm zu bedanken, bin ich an seine Ursprünge zurückgekehrt, habe es mit Darmsaiten bespannen lassen und spiele mit einem Barockbogen und einem Kammerton von 415 Hz. Vor zwei Jahren hat das Abenteuer begonnen, und die vorliegende Aufnahme ist die Frucht dieser Entdeckungsreise.

Inwiefern hat das Instrument von Tononi Ihre Interpretation der *Sechs Cellosuiten* beeinflusst?

Durch die Beschäftigung mit diesem Cello hat sich eine neue Freiheit in der Deutung dieses Werks ergeben, das ich seit meiner Kindheit spiele und das die Interpreten bis ins Innerste berührt. Die Tonsprache Bachs ist in diesen Suiten eigentlich monodisch angelegt, birgt aber in sich eine harmonische Konzeption: Werden die Akkorde entfaltet, gedehnt und gestaltet, sind sie wahrnehmbar und lassen einen harmonischen Gang von großer Dichte erkennen. Die Polyphonie kann nur mit Hilfe der Resonanz dieser Klänge entstehen: Es handelt sich sehr wohl um eine virtuelle Polyphonie, die vom Ohr des Interpreten und des Zuhörers hergestellt wird. Was ich bei diesem Werk empfinde, ergibt sich teilweise durch das Hören dieser Resonanz und wirkt sich dann auf die Wahl der Tempi, aber auch auf Artikulation und Verzierungen aus. Seit Beginn dieser Beschäftigung hatte ich stets den Eindruck, dass über dieses Cello eine Übereinstimmung, eine Gleichzeitigkeit zwischen Bachs Komposition und ihrer klanglichen Materialisierung stattfindet: Das ist eine unglaubliche Verbindung!

Der Charakter jeder Suite wird von der Tonart bestimmt, in der sie steht: Alles ergibt sich aus dieser Farbe, vom Aufsatz des einzelnen Fingers auf die Saiten, um diesem oder jenem Ton einen unterschiedlichen Klang zu geben, bis zur Phrasierung mit dem Bogen. In den verschiedenen Suitensätzen offenbaren die jeweiligen Tonarten ihr Wesen: im geschmeidigen Fluss der Allemandes ebenso wie im Schwung der Courantes, aber auch in der getragenen Prägnanz der Sarabandes, den launigen Einfällen der Menuette, Gavotten und Bourrées sowie im ländlichen Naturell der Gigues. Was die Tonsprache der Préludes betrifft, so ist sie von ganz anderer Art und zeigt sich von einer Suite zur nächsten unvorhersehbar und als ob hier die Dinge ausgetestet werden sollen.

Wie würden Sie die Suiten dieses Zyklus beschreiben?

Die *Suite Nr. 1* stellt sich am klarsten dar mit ihrer leuchtenden Tonart G-Dur. Sie ist auch die bekannteste, aber man muss ihr immer wieder eine gewisse Arglosigkeit zurückgeben. Meiner Ansicht nach verhält es sich mit ihr wie mit der Kindheit, wo gegenüber der Welt alles vollkommen offen ist. Ein scharfer Kontrast zu der mehr nach innen gewandten *Suite Nr. 2* mit ihrem gleich vom Prélude an herrschenden Umherirren und ihrer Tonart d-Moll, die mit Trauer assoziiert wird, aber auch mit viel Würde! Die *Suite Nr. 3* in C-Dur ist in ihrer ungestümen Art wie von Sonnenschein durchdrungen, strahlend und glanzvoll. Dieser Frohsinn ist allen sechs Suiten eigen, auch denen, die in einer Molltonart stehen; Bach vermittelt Glücksgefühl und Freudentaumel selbst in düsteren Passagen. Die Tonart Es-Dur der *Suite Nr. 4* ist auf dem Violoncello nicht ganz einfach zu spielen: Man muss sie selbst herstellen und sie wie Erde bearbeiten; sie erfordert eine körperliche Energie, die charakteristisch für sie ist. Es gibt eine gewisse Plausibilität bei der Tonart c-Moll der *Suite Nr. 5* mit der *scordatura* (dem Herunterstimmen der a-Saite auf g, um den Akkord C-G-d-g zu bekommen), die die Verdoppelung des Tons G (leere Saite) vorsieht, so dass eine schöne Resonanz mit der C-Saite entsteht. Dieses c-Moll hat nichts zu tun mit dem introvertierten Charakter der *Suite Nr. 2*: Man erlebt hier vielmehr einen Ausdruck von großer Wut. Die *Suite Nr. 5* ist differenzierter ausgeführt als die anderen. Sie weist einen strikt fugierten Tonsatz auf, ein Prélude in der strengen Form einer französischen Ouvertüre und in zentraler Position die Sarabande – der Inbegriff von großem Ausdruck mit sparsamsten Mitteln! Die *Suite Nr. 6* in D-Dur schließlich ist luftig, um nicht zu sagen himmlisch, außerdem gesanglicher, und ihre Polyphonie ist raffinierter konstruiert, insbesondere in der Sarabande mit ihren drei- oder vierstimmigen Akkorden. Die Musik der Allemande stellt die reine Liebe dar, die allumfassenden Bande, die Quelle des Lebens…

Gibt es eine stilistische Einheit, womit der Zyklus charakterisiert werden könnte?

Sobald man Bachs *Sechs Cellosuiten* als Zyklus auffasst, stellen sie sich einem als eine Art abgeschlossene Wegstrecke dar, die vom Anfang des Lebens bis zu dessen Ende verläuft, mit all seinen Freuden und Leiden. Die Stärke dieser Musik liegt darin, dass sie die verschiedenen Aspekte des Lebens vereint, das Suchen und Fragen, die Zweifel, Sehnsüchte und Kämpfe, aber eben auch das Hinnehmen, die Genugtuung und Gelassenheit.

Es war schon immer Ihr Traum, die *Sechs Cellosuiten* zu spielen und aufzunehmen. Was hielt Sie so lange davon ab?

Nun, ich musste auf eine Begegnung warten, auf *die* entscheidende Begegnung… nämlich die zwischen der Musikerin und ihrem Instrument. Ich habe das Gefühl, auf der Durchreise durch sein Dasein zu sein. Seine Geschichte ist geheim und unergründlich, und wenn ich auf ihm spiele, habe ich oft den Eindruck, dass es mir über seinen tiefen, üppigen Klang ein paar Geheimnisse aus seiner Geschichte verrät. Als dieses Violoncello in mein Leben trat, spürte ich von den ersten Tönen an, dass es über die Stimme verfügt, auf die ich immer gewartet hatte und die mich zu der Musik zurückführen würde, die aus mir eine Cellistin gemacht hat: die Suiten von Bach. Weshalb? Weil sie das Alpha und Omega sind, die ideale Vereinigung des Geistlichen und Weltlichen, das Wesentliche der Volksseele, das durch ein musikalisches Genie sublimiert wird.
Heute kann ich ermessen, welches Glück es für mich ist, dies zu erleben; es ist ein wenig so, wie wenn die Puzzleteile, die ich seit vielen Jahren gesammelt habe, nunmehr alle ihren richtigen Platz gefunden hätten und mir nun ermöglichten, die Dienerin des universellsten aller Projekte zu sein und an der einfachsten und zugleich größten Musik teilzuhaben.

Das Gespräch führte Corinne Schneider im Mai 2019
Überstezung: Irène Weber-Froboese



Personnalité rayonnante et généreuse, Emmanuelle Bertrand se distingue par sa capacité à rendre accessibles et à faire partager au plus grand nombre des choix de répertoire audacieux et une curiosité insatiable. Dès 1999, elle travaille avec le compositeur Henri Dutilleux qui parle d'elle comme d'une "véritable révélation". Elle est dédicataire d'œuvres de Nicolas Bacri, Édith Canat de Chizy, Pascal Amoyel, Bernard Cavanna ou Thierry Escaich. Elle a également donné en première mondiale *Chanson pour Pierre Boulez* de Luciano Berio.

Révélée au grand public par une Victoire de la Musique en 2002, élue Artiste de l'année 2011 par le magazine *Diapason* et les auditeurs de France Musique, elle reçoit en 2017 le prestigieux Prix d'Interprétation Simone et Cino Del Duca de l'Académie des beaux-arts.

Passionnée de musique de chambre, elle forme un duo avec le pianiste Pascal Amoyel et enregistre une dizaine de disques à ses côtés. En 2017, elle fonde le Stimmung Trio avec le violoniste Christophe Giovaninetti et le pianiste Michaël Levinas. Elle enseigne au Conservatoire national supérieur de musique et de danse à Paris. Elle se consacre aussi à l'écriture et à la création de spectacles tels que *Le Block 15* qui raconte l'histoire vraie de musiciens rescapés des camps durant la Seconde Guerre mondiale, ou plus récemment *Le Violoncelle de guerre* (2018) en hommage à Maurice Maréchal et à son violoncelle de fortune fabriqué dans les tranchées de la Première Guerre mondiale. Ces deux programmes ont fait l'objet d'adaptions pour France Télévision. Elle joue depuis 2016 un violoncelle de Carlo Tononi datant du début du XVIII[e] siècle.

A radiant and generous personality, Emmanuelle Bertrand stands out for her ability to make her bold repertoire choices and her insatiable curiosity accessible to others and share them with as many people as possible. From 1999 she worked with the composer Henri Dutilleux, who described her as a 'genuine revelation'. She is the dedicatee of works by Nicolas Bacri, Édith Canat de Chizy, Pascal Amoyel, Bernard Cavanna and Thierry Escaich. She also gave the world premiere of Luciano Berio's *Chanson pour Pierre Boulez*.

Discovered by a wide public when she was awarded a Victoire de la Musique in 2002, voted Artist of the Year 2011 by *Diapason* magazine and the listeners of France Musique, she received the prestigious Prix d'Interprétation Simone et Cino Del Duca from the Académie des Beaux-Arts in 2017.

A passionate champion of chamber music, she forms a duo with the pianist Pascal Amoyel and has made some ten recordings with him. In 2017 she founded the Stimmung Trio with the violinist Christophe Giovaninetti and the pianist Michaël Levinas. She teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. She also writes and creates performance pieces such as *Le Block 15*, which tells the true story of musicians who survived the camps during the Second World War, and more recently *Le Violoncelle de guerre* (2018), a tribute to Maurice Maréchal and the makeshift cello he built in the trenches of the First World War. Both these programmes were adapted for France Télévision. Since 2016 she has played a cello by Carlo Tononi dating from the early eighteenth century.

Emmanuelle Bertrand ist eine großmütige Persönlichkeit von einnehmender Ausstrahlung und unersättlicher Neugier. Ihre Stärke liegt darin, einem breiten Publikum ein kühnes Repertoire zu vermitteln und mit ihm zu teilen. Von 1999 an arbeitete sie mit dem Komponisten Henri Dutilleux zusammen, für den sie eine „wahrhafte Entdeckung" war. Komponisten wie Nicolas Bacri, Édith Canat de Chizy, Pascal Amoyel, Bernard Cavanna und Thierry Escaich widmeten ihr ihre Werke, und sie brachte auch Luciano Berios *Chanson pour Pierre Boulez* zur Welturaufführung.

Durch die Auszeichnung „Victoire de la Musique" erlangte sie 2002 große Bekanntheit. 2011 wurde sie von der Zeitschrift Diapason und den Hörern von France Musique zur Künstlerin des Jahres gewählt, und 2017 erhielt sie auf Vorschlag der Académie des beaux-arts hin den bedeutenden Prix d'Interprétation der Pariser Stiftung Simone et Cino Del Duca. Emmanuelle Bertrand hegt eine große Leidenschaft für die Kammermusik und spielt im Duo mit dem Pianisten Pascal Amoyel, mit dem sie rund zehn Einspielungen machte. 2017 gründete sie das Stimmung Trio mit dem Violoncellisten Christophe Giovaninetti und dem Pianisten Michaël Lévinas. Sie unterrichtet am Conservatoire National Supérieur de Musique von Paris.

Außerdem ist Emmanuelle Bertrand auch schöpferisch tätig und entwickelt szenische Projekte: In *Le Block 15* wird die wahre Geschichte zweier Musiker erzählt, die im Zweiten Weltkrieg Konzentrationslager überlebten, und das in jüngerer Zeit konzipierte Programm *Le Violoncelle de guerre* (2018) ist eine Hommage an Maurice Maréchal und sein „Schicksalsvioloncello", das in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs für ihn gebaut wurde. Beide Projekte erfuhren eine Umsetzung für France Télévision. Seit 2016 spielt sie ein Violoncello, das Anfang des 18. Jahrhunderts von Carlo Tononi gebaut wurde.

Emmanuelle Bertrand – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

ERNEST BLOCH
Suites for solo cello no. 1, 2 & 3
Méditations hébraïques, Jewish Life
With Pascal Amoyel, piano
CD HMA 1951810





FRÉDÉRIC CHOPIN
1846, dernière année à Nohant
Sonata for cello and piano / Piano works
With Pascal Amoyel, piano
CD HMC 902199



HENRI DUTILLEUX
Cello concerto "Tout un monde lointain"
Trois Strophes sur le nom de Sacher
With Pascal Amoyel, piano
Luzerner Sinfonieorchester, James Gaffigan
CD HMC 902209

OLIVIER GREIF
Sonate de Requiem op. 283
Piano Trio
With Pascal Amoyel, piano
Antje Weithaas, violin
CD HMG 501900



FRANZ LISZT
La Lugubre Gondole
Works for cello and piano
+ CHARLES-VALENTIN ALKAN
Sonate de Concert op. 47
With Pascal Amoyel, piano
CD HMG 501758





CAMILLE SAINT-SAËNS
Cello Concerto no. 1
Sonatas for cello and piano nos. 2 & 3
With Pascal Amoyel, piano
Luzerner Sinfonieorchester, James Gaffigan
CD HMM 902210



DMITRI SHOSTAKOVICH
Cello Concerto no. 1 op. 107
Sonata for cello and piano op. 40
With Pascal Amoyel, piano
BBC National Orchestra of Wales, Pascal Rophé
CD HMC 902142



"Le violoncelle parle"
Cello works of CASSADÓ, BRITTEN, AMOYEL, KODÁLY
CD + DVD HMC 902078

"Le violoncelle au XX^e siècle"
Cello works of CASSADÓ, BRITTEN, AMOYEL, KODÁLY, DUTILLEUX, HENZE, CRUMB, LIGETI, BACRI
2 CD HMG 508466.67



harmonia mundi musique s.a.s
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles Ⓟ 2019
Enregistrement : février & mars 2018, Notre-Dame de Bon Secours, Paris (France)
Réalisation, prise de son et direction artistique : Alban Moraud Audio
Montage : Alban Moraud et Aude Besnard
Mastering : Alexandra Evrard
Photos : Aurianne Skybyk
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902293.94