



CD-803/804 DIGITAL

**J.S. Bach**

Six Suites for  
Solo Cello

Torleif Thedéen

**BACH, Johann Sebastian** (1685-1750)**6 Suiten BWV 1007-1012 für Violoncello allein**  
**Six Suites for Solo Cello, BWV 1007-1012****140'14**

BIS-CD-803

Playing time: 62'12

**Suite Nr. 1 G-Dur** (Suite No. 1 in G major), BWV 1007**16'21**

- |          |                         |      |
|----------|-------------------------|------|
| <b>1</b> | I. Prélude              | 2'08 |
| <b>2</b> | II. Allemande           | 3'14 |
| <b>3</b> | III. Courante           | 2'21 |
| <b>4</b> | IV. Sarabande           | 3'19 |
| <b>5</b> | V. Menuet I – Menuet II | 3'31 |
| <b>6</b> | VI. Gigue               | 1'35 |

**Suite Nr. 2 d-moll** (Suite No. 2 in D minor), BWV 1008**21'17**

- |           |                         |      |
|-----------|-------------------------|------|
| <b>7</b>  | I. Prélude              | 3'59 |
| <b>8</b>  | II. Allemande           | 3'13 |
| <b>9</b>  | III. Courante           | 2'08 |
| <b>10</b> | IV. Sarabande           | 5'43 |
| <b>11</b> | V. Menuet I – Menuet II | 3'26 |
| <b>12</b> | VI. Gigue               | 2'32 |

**Suite Nr. 3 C-Dur** (Suite No. 3 in C major), BWV 1009**23'28**

- |           |                         |      |
|-----------|-------------------------|------|
| <b>13</b> | I. Prélude              | 3'42 |
| <b>14</b> | II. Allemande           | 3'46 |
| <b>15</b> | III. Courante           | 3'20 |
| <b>16</b> | IV. Sarabande           | 5'12 |
| <b>17</b> | V. Bourée I – Bourée II | 4'17 |
| <b>18</b> | VI. Gigue               | 3'08 |

**Suite Nr. 4 Es-Dur** (Suite No. 4 in E flat major), BWV 1010**24'06**

<b>1</b>	I. Prélude	3'28
<b>2</b>	II. Allemande	3'51
<b>3</b>	III. Courante	3'00
<b>4</b>	IV. Sarabande	5'02
<b>5</b>	V. Bourée I – Bourée II	5'39
<b>6</b>	VI. Gigue	2'58

---

**Suite Nr. 5 c-moll** (Suite No. 5 in C minor), BWV 1011**25'02**

<b>7</b>	I. Prélude	6'28
<b>8</b>	II. Allemande	5'44
<b>9</b>	III. Courante	2'03
<b>10</b>	IV. Sarabande	3'47
<b>11</b>	V. Gavotte I – Gavotte II	4'37
<b>12</b>	VI. Gigue	2'07

---

**Suite Nr. 6 D-Dur** (Suite No. 6 in D major), BWV 1012**29'20**

<b>13</b>	I. Prélude	4'36
<b>14</b>	II. Allemande	7'33
<b>15</b>	III. Courante	3'32
<b>16</b>	IV. Sarabande	5'01
<b>17</b>	V. Gavotte I – Gavotte II	4'22
<b>18</b>	VI. Gigue	3'56

---

**Torleif Thedéen**, cello**INSTRUMENTARIUM**

Cello: David Tecchler 1711

Bow: Vigneron

With his *Six Sonatas and Partitas* for solo violin, BWV 1001-1006 (labelled 'Sei solo' in the autograph manuscript), the *Six Suites* for solo cello, BWV 1007-1012, and the *Partita in A minor* for solo flute, BWV 1013, **Johann Sebastian Bach** turned to a genre which was almost ignored at that time – works for solo instrument. Even in chamber music, a figured bass, to be filled in with chords from a continuo instrument, was seen as an indispensable foundation for a well-regulated piece of music. (Only seldom, as in Bach's sonatas BWV 1014-1019, did Bach add a separate obbligato harpsichord part to the melody instrument throughout the entire piece.) All the more interest, also from a compositional/technical perspective, should be paid to the slender repertoire for a single melody instrument, preferably the violin, that had been written since the end of the 18th century. Bach's 'Sei solo' thus join the loosely assembled ranks of technically and musically demanding compositions, alongside such works as the *Passacaglia* with which Heinrich Ignaz Franz Biber concludes his *Rosenkranzsonaten* (ca. 1674) and also the *Suite pour le violon seul sans basse* (printed in Paris in 1683) and six further suites (published in Dresden in 1696) by Johann Paul von Westhoff (1656-1705). These works testify to the artistry of Westhoff, a composer who later also worked in Weimar. It is quite believable that Bach might have become familiar with this collection during his own years at that court (1708-1717): although he was principally known there as an outstanding organist, he also mastered the violin and viola. This is also demonstrated by his nomination as 'Concertmeister' in 1714, after he had rejected the offer of a position at the Liebfrauenkirche in Halle: in this way, after years of service as an organist, he chose to follow a different path, one bound to music-making at court. 'Perhaps it will not at first be very good for me to become a cantor instead of a Capellmeister [...]'

Exactly when, for what reason and for whom the *Sonatas and Partitas* for solo violin and the *Six Suites* for solo cello were written can not be determined. The inspiration for the *Sonatas and Partitas* might have come from Bach's meeting with his old friend Johann Georg Pisendel (1687-1755), a violinist, during a visit to Dresden in 1717. On that occasion he may have encountered the technically complicated *Fantasia in C minor* by Nicola Matteis (ca. 1670-1749), a violinist working in Vienna; Pisendel had had a copy of that work made. All that can be said with certainty is that Bach made an autograph fair copy of the *Sonatas and Partitas* in Karlsbad in 1720. As for the *Six Suites* for solo cello – which Bach's biographer Philipp Spitta once suggested to have been the work of Christian Ferdinand Abel (1683-1737), who had been a gambist and cellist in the orchestra of Prince Leopold von Anhalt-Köthen since 1717 – only four copies have survived. There are many differences of detail between these four copies, and they

also differ markedly in terms of articulation and ornamentation, and it is thus impossible to arrive at a definitive 'Urtext'. Alongside a copy made by Johann Peter Kellner in 1726 (which, compared with the others, represents an earlier stage of the compositional process), the copy made by Anna Magdalena Bach of the *Sonatas and Partitas* and the *Six Suites* (ca. 1727-1731) is of special interest. This copy was made for Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774), who was active at the Wolfenbüttel court: 'Pars 1. / Violino Solo / senza Basso / composée / par / Sr. Jean Seb: Bach. / Pars 2. / Violoncello Solo. / senza Basso. / composée / par / Sr. J. S. Bach. [...]'. As Anna Magdalena's copy of the *Sonatas and Partitas* for solo violin is demonstrably based on Bach's own manuscript (where the collection is moreover termed *Libro primo*), it is likely that the same was the case for the *Six Suites*. The two other sources, both considerably later, present the suites with generous ornamentation. A comparison with some copies of the *Inventions and Sinfonias*, BWV 772-801, in which the reductions have been preserved and are unequivocally Bach's own, suggests itself.

Whereas, in his music for solo violin, Bach may have been inspired by earlier compositions that he had encountered, it is unlikely that he would have known any of the genuinely rare pieces for solo cello – such as the *Ricercari* by Domenico Gabrielli (1651-1690), the *Trattimento musicale* (1691), a collection of twelve sonatas by Domenico Galli, or a *Sonata* by Giuseppe Maria Jaccini (1663-1727). The fact that hardly any other original compositions for solo cello were written in the late eighteenth and nineteenth centuries – apart from display pieces and studies – is unsurprising when we bear in mind the extent to which the piano was favoured. In this regard a comment by Johann Nikolaus Forkel in his biography of Bach (1802) is characteristic: 'For many years, violin solos were regarded by the finest violinists as the best means of making an eager student fully conversant with his instrument. In this respect, solos for cello are of equal value.' The first printed edition of the *Suites* appeared in Paris in 1824 and also bears the title *Six Sonates ou Etudes* – a nomenclature also used by the excellent cellist Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860) for his edition (Leipzig, 1826). A perceived need to make the pieces 'suitable for salon use' is shown, for example, by the fact that Robert Schumann prepared a piano accompaniment both for the *Sonatas and Partitas* and for the *Suites*.

The real significance of the works in compositional and historical terms was first recognized by Max Reger, who immediately turned his own creative energies to the same solo genre. Although his *Four Sonatas for Solo Violin*, Op. 42 (1900) are still entirely 'homophonic', he first applied himself to the problem of a more linear unfolding of the structure in the *Seven Sonatas for Solo Violin*, Op. 91 (1905) and finally, in 1914/15, created with his Op. 131 a repertoire-

widening collection of six preludes and fugues for solo violin, three duos in the old style for two violins and three suites for solo cello and for solo viola. With their reduction in the size of the forces required, these pieces were wholly alien to their time. In these works, which to some extent reflect those of Bach, it sometimes seems difficult to break free from the vertical harmonic framework and move towards a horizontal unfolding of the process. Within a short space of time (1917) Ernst Kurth had picked this out as a central theme in a much-discussed study that was of great importance for the development of compositional style in the 1920s, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie (Fundamentals of Linear Counterpoint. Introduction to the Style and Technique of Bach's Melodic Polyphony)*. Here Kurth pointed out a phenomenon that is highly characteristic of Bach's compositions: a latent polyphony. This does not refer to passages notated in double or triple stopping, but on the contrary to voices which complement each other within a *single* line, without being primarily related to a chordally conceived harmony (on the other hand, melodic progress is sometimes concealed within passages of broken chords in Bach's music): 'Alongside the effect of filling in the harmonies, further purposeful technical formal means are concentrated upon the aim of creating the impression of polyphony and of a richer texture by means of a single line. Over and above the material that can actually be presented by a single voice, there are innumerable suggestions that additional lines might also be participating; these are astonishingly skilfully employed and woven into the line itself. In Bach's lines a technique is developed according to which, in the development of a single line, there is a latent polyphony; this encourages us, as listeners, to grasp and mentally to complement, with richer and more varied musical nuances, that which can actually be heard within a single line.'

If this is evident in, for example, the *Prélude* of the *Suite in G major*, BWV 1007, or in the *Allemande* and *Bourée I* of the *Suite in C major*, BWV 1009, then the *Suite in C minor*, BWV 1011, displays technical idiosyncrasies as well as certain unusual formal features. Apart from the *scordatura* of the cello (the A string is tuned down to G) this applies first of all to the slow introduction to the *Prélude*, with its numerous double-stopped chords, as well as the fugue that begins with a change to 3/8-time. The simple sequential arrangement of the thematic entries and also the effective cadenza-like conclusion (by comparison with the considerably more concise and polyphonically formulated fugues in the solo violin sonatas BWV 1001, 1003 and 1005) create the impression of a transcription. The striking suspensions of the *Gigue*, which interrupt the flow of the rhythm, also tend to indicate an arrangement of a work that had originally been written for more than one voice rather than an original composition. If, in addition,

we consider the multi-sectional construction of the *Prélude* and the notation of the *Courante* in 3/2 (instead of 6/8), features which do not recur in the other solo suites, we can observe the work's proximity to the *English Suites*, BWV 806-811, which are for solo keyboard and were probably written as early as Bach's Köthen period. The *English Suites*, too, are introduced by large-scale, free movements; in addition to the four obligatory dances – Allemande, Courante, Sarabande and Gigue – a further pair of dances is added in penultimate position (in the solo cello suites: minuet, bourrée or gavotte).

Johann Mattheson, in his first major piece of writing – the *Neu-Eröffnete Orchestre*, printed in Hamburg in 1713 – gives a basic idea of what Bach's contemporaries understood by the term 'suite'. Mattheson's work is not a didactic tome overloaded with theory, but rather a sort of handbook for the reader's orientation, or – as he himself wrote in the subtitle – 'a universal and fundamental introduction as to how a gallant man may acquire a complete grasp of the majesty and dignity of the noble art of music; how he may comprehend the technical terms and may skilfully apply reason to this excellent subject'. The chapter entitled *Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten* (*On Various Sorts and Types of Composition*) starts with general remarks about how the writing is dependent upon the instrumental forces (larger ensemble or solo keyboard); later Mattheson provides revealing descriptions of the individual dance movements:

'§. 27. Suites are such instrumental pieces which begin with an overture, sinfonia or intrada and then, according to the composer's desire, incorporate a whole series of other pieces of all types such as allemandes, courantes and so on. Such suites are sometimes for the keyboard, in which case they tend to have a toccata instead of an overture; usually, though, they are for all sorts of common instruments, albeit with a style which differs greatly from that of the keyboard; for example: an allemande, scored for many instruments, retains its true and predominant melody in the highest part. If on the other hand it is played on the keyboard, the melody is taken to pieces and broken up, with all of the middle parts also participating [...]

§. 29. [...] The præambula and præludia can also be numbered among these keyboard pieces, but only follow the master's intentions, and tend commonly to be played without precise observation of the beat, like in toccatas [...]

§. 38. The allemanda is a serious melody played by instruments, and no longer performed vocally; it has a constant 4/4-time and two reprises, each of almost identical duration [...]

§. 39. The courante or corrente is a lively melody in triple time, likewise principally on instruments, in particular the popular keyboard [...]

§. 40. The sarabanda is a weighty, rather short and commonly found melody especially popular among the Spanish, always in slow triple time, and with two reprises [...]

§. 43. A bourrée has a regular 4/4-beat [...] Moreover it has a dactylic metre, so that usually a crotchet is followed by two quavers [...]

§. 46. Gavottes are dances which sometimes progress fast, sometimes slowly

§. 47. [...] An ordinary gigue does not bounce as much as a canary [...] although it is brisk by nature [...]

§. 49. Everyone will be familiar with the minuet, but will not necessarily know that it originates from the French province of Poitou.'

In Bach's suites for solo cello (as in the *Sonatas and Partitas* for solo violin), special compositional procedures suited to the technical capabilities of the instrument are combined with these general characterizations of ideal types of movement that define the external stratum of the works. As a result the writing seems tailor-made for the cello. Apart from multiple-stopping (up to four notes at a time), the wide-ranging scale writing and spread triad figurations are especially suited to the string instrument idiom, as is the charming 'bariolage' (the rapid alternation of strings, with a note played alternately on open and stopped strings).

All of these can be found in the *Prélude* of the first suite, BWV 1007 in G major, the structure of which is reminiscent of the *Prelude in C minor*, BWV 847, from the first part of *The Well-Tempered Clavier*: the chords, neatly arranged into a single sonic atmosphere by means of arpeggios, are followed by a second, more freely formulated section with a *stretto*-like character. In the *Courante* Bach combines broad spread triads – which cover the entire compass of the instrument – with a narrow, diatonic figuration motif; these recur in modified form and in inversion at the beginning of the *Menuet I*. Behind the relaxed façade of the *Gigue* (which is a mere 34 bars long) is a very carefully composed movement of melodic passages and a deliberately planned harmonic progress.

In the various movements of the second suite, BWV 1008 in D minor, Bach strikes a consistently melancholy character, which is emphasized in particular by the constant accentuation of the minor sixth, B. Moreover, in the *Prélude*, there are wave-like surges of melancholy, each of which pauses for a moment on the highest note. The *Sarabande*, in which the lower register

of the instrument is emphasized, is genuinely gloomy. Even the *Menuet II*, which turns to D major, can barely manage to brighten up the tone of expression. In the *Gigue*, a striking feature is the introduction of a latent bass line which rapidly becomes a pulsating pedal point.

For long stretches of the *Prélude* of the third suite, BWV 1009 in C major, a large-scale motion in arpeggios is to the fore. Although the final *stretto* with its double-stops and pauses develops qualities that are almost dramatic, Bach defines the actual corner-points of the movement with a simple descending scale. This forms the starting point for the *Allemande* which, as it progresses, becomes increasingly demanding both rhythmically and technically. At the beginning of the following movement, a *Courante*, Bach effectively uses a spread triad, covering two octaves, as a contrast to the scale fragments. Despite the fundamentally short-breathed character of the *Bourée*, Bach succeeds in spinning out lengthy melodic lines. Finally, in the *Gigue*, a wide variety of performing and composing techniques are combined into an occasionally burlesque whole.

With its wide-ranging scheme of modulation, the *Prélude* of the fourth suite, BWV 1010 in E flat major, occupies a special position within this set of six suites. The change takes place by the gradual alteration of individual notes within the almost uninterrupted flow of quavers; these also indicate the linear development of the movement. As a contrast to this even progress, Bach surprises us in the *Courante* with music that alternates variously between quavers, triplets and semiquavers. The rhythmic element is also emphasized in the *Sarabande* with a dotted rhythm which to a large extent determines the course of the music. In total contrast, the *Bourée* owes hardly anything to the strictly regulated model. The *Gigue* is dominated by a simple alternating motif.

Lasting a full 223-bars, with a two-part prelude and fugue structure and an almost *concertante* character, the *Prélude* of the fifth suite, BWV 1011 in G minor, appears so substantial that (as with the four great orchestral suites, BWV 1066-1069) the dance movements that follow seem like a relaxed postlude. Nevertheless, they demand attention on account of their intrinsic musical substance: the *Allemande*, for example, for its bar-length, recurring motion, and the *Courante* for its strict formulation. With the *Sarabande*, for one voice throughout and with numerous 'sighing' motifs, Bach created a miniature lament. In the two *Gavottes*, challenging harmonies and playful virtuosity are combined.

Bach caused considerable confusion by writing the sixth suite, BWV 1012 in D major, for a five-stringed (!) instrument. Admittedly this special sort of cello did exist in the eighteenth century, but it is also possible that Bach wrote the piece for the viola pomposa, an instrument which

rested on the arm and the shoulder of the player. Nowadays the work presents the performer with the challenge of making various double-stops playable on a four-stringed instrument, by the alteration or omission of individual notes. The additional E string envisaged by Bach is reflected in the consistent use of the upper register of the instrument. This is immediately apparent in the extensive *Prélude*, in which large-scale, effective echo effects are explored. The dance movements that follow also show a clear tendency to emphasize the upper register; moreover, the *Sarabande* and *Gavotte II* are written polyphonically almost throughout.

© **Michael Kube 2000**

The cellist **Torleif Thedéen** is one of the most celebrated musicians in Scandinavia. He gained international recognition in 1985 by winning three of the world's most prestigious competitions for cellists: the Hammer-Rostropovich prize in Los Angeles, the Pablo Casals competition in Budapest and the TIJI-Tribune, the European Broadcasting Union's Tribune for young interpreters in Bratislava. He began his studies with Frans Helmerson at the age of 15. His solo début, when he was 19, was a performance of Dvořák's *Cello Concerto* with the Swedish Radio Symphony Orchestra under Neeme Järvi, and then came further studies with William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff and Paul Tortelier. Over the past ten years Torleif Thedéen has performed with major orchestras and leading conductors all over the world. He is also a regular guest at festivals such as the Schleswig-Holstein Festival, the Prague Spring Festival, the Kuhmo and Korsholm Festivals in Finland, the Bordeaux Festival in France, the Bath International Festival in England and the Australian Festival of Chamber Music. In addition, he is a professor at the Edsberg Music Institute, Stockholm. In 1991 he performed Lutosławski's *Cello Concerto* under the composer's baton to great acclaim. He records exclusively for BIS, and was given the Cannes Classical Award for his CD of the two Shostakovich cello concertos (BIS-CD-626). He plays the ex-Harrell Tecchler cello from 1711.

---

**M**it seinen 6 *Sonaten und Partiten* BWV 1001-1006 für Violine allein (im Autograph als „*Sei Solo*“ bezeichnet), den 6 *Suiten* BWV 1007-1012 für Violoncello allein und der *Partita a-moll* BWV 1013 für Flöte allein widmete sich **Johann Sebastian Bach** der zu seiner Zeit kaum beachteten solistischen Besetzung. Denn der bezifferte, von einem Continuoinstrument akkordisch aufzufüllende Baß galt auch im Bereich der Kammermusik als unverzichtbare Grundlage eines regulierten musikalischen Satzes. (Nur selten wurde dem Melodieinstrument, wie in Bachs Sonaten BWV 1014-1019, einmal ein durchweg obligat geführter, also selbständiger Cembalopart an die Seite gestellt.) Umso mehr Interesse verdient auch aus kompositionstechnischer Perspektive das seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert entstehende schmale Repertoire für nur ein Melodieinstrument – vorzugsweise die Violine. So reihen sich Bachs „*Sei Solo*“ in eine lose Folge von gleichermaßen technisch wie musikalisch anspruchsvollen Kompositionen ein, zu denen etwa jene *Passacaglia* zählt, mit der Heinrich Ignaz Franz Biber seine um 1674 entstandenen *Rosenkranzsonaten* abschließt, aber auch die 1683 in Paris gedruckte *Suite pour le violon seul sans basse* und sechs weitere, 1696 in Dresden veröffentlichte Suiten, die Zeugnis über die Spielkunst ihres späterhin auch in Weimar tätigen Komponisten Johann Paul von Westhoff (1656-1705) ablegen. Es wäre mithin durchaus vorstellbar, daß Bach während seiner eigenen Jahre an diesem Hof (1708-1717) mit dieser Sammlung bekannt wurde – obwohl er sich vor allem als herausragender Organist profilierte, beherrschte er doch auch die Violine und Viola. Dies dokumentiert auch seine Ernennung zum „Concertmeister“ im Jahre 1714, nachdem er den Ruf an die Liebfrauenkirche zu Halle abgelehnt hatte und sich damit nach Jahren des Organistendienstes einen anderen, an das höfische Musiklebens gebundenen Weg einschlug. Entsprechend schwer fiel es ihm später, sich mit dem Wechsel von Köthen nach Leipzig anzufreunden: „Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden [...]“

Wann genau, von welchem Anlaß und für wen die *Sonaten und Partiten* für Violine allein und die 6 *Suiten* für Violoncello allein entstanden, läßt sich nicht mehr ermitteln. Vielleicht geht die Anregung zu der ersten Werkgruppe auf eine Begegnung Bachs mit dem schon seit langem mit ihm befreundeten Violinisten Johann Georg Pisendel (1687-1755) während eines Dresdener Aufenthalts im Jahre 1717 zurück. Möglicherweise lernte er dabei auch die grifftechnisch komplizierte *Fantasia c-moll* des in Wien wirkenden Geigers Nicola Matteis (ca. 1670-1749) kennen, von der sich Pisendel eine Abschrift hatte herstellen lassen. Sicher ist nur, daß Bach eine autographe Reinschrift der *Sonaten und Partiten* 1720 in Karlsbad angefertigt hat. Von den 6 *Suiten* für Violoncello allein, die einst der Bach-Biograph Philipp Spitta mit dem seit 1717 zur

Kapelle des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen gehörenden Gambisten und Cellisten Christian Ferdinand Abel (1683-1737) in Zusammenhang brachte, haben sich hingegen nur vier in manchen Details, vor allem aber in Fragen der Artikulation und Ornamentik stark voneinander abweichende Abschriften erhalten, aus denen nicht mehr ein verbindlicher „Urtext“ ermittelt werden kann. Neben einer um 1726 angefertigten Kopie von Johann Peter Kellner (die gegenüber den anderen auf ein früheres Stadium der Kompositionen verweist) ist besonders die von Anna Magdalena Bachs Hand stammende, etwa auf 1727-1731 zu datierende Abschrift der *Sonaten und Partiten* sowie der *Suiten* von Interesse, die für den am Wolfenbütteler Hof tätigen Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) entstand: „Pars 1. / Violino Solo / senza Basso / composita / par / Sr. Jean Seb: Bach. / Pars 2. / Violoncello Solo. / senza Basso. / composita / par / Sr. J. S. Bach. [...]“ So wie für Anna Magdalenas Abschrift der *Sonaten und Partiten* für Violine allein Bachs Autograph nachweislich als Vorlage diente (dort wird die Sammlung zudem als *Libro primo* bezeichnet), so wäre dies auch für die *Suiten* für Violoncello allein zu vermuten. Die beiden wesentlich jüngeren Quellen überliefern letztere mit reichen Verzierungen. Ein Vergleich mit den in einigen Abschriften der *Inventionen und Sinfonien* BWV 772-801 überlieferten und eindeutig auf Bach zurückgehenden Diminutionen liegt nahe.

Während sich Bach zu den Werken für Violine allein vielleicht durch bereits vorliegende, ihm bekannt gewordene Kompositionen anregen ließ, wird er kaum eines der wirklich raren Stücke für Violoncello allein gekannt haben, wie etwa die *Ricercari* von Domenico Gabrielli (1651-1690), das *Trattenimento musicale* (1691), eine Sammlung von 12 Sonaten von Domenico Galli und eine *Sonate* von Giuseppe Maria Jaccini (1663-1727). Daß im späten 18. wie auch im 19. Jahrhundert – abgesehen von Bravourpiècen und wirklichen Übungsstücken – kaum weitere Originalkompositionen entstanden, muß bei der Bevorzugung des Klaviers nicht weiter überraschen. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht eine Bemerkung von Johann Nikolaus Forkel in seiner 1802 veröffentlichten Bach-Biographie: „Die Violinsolos wurden lange Jahre hindurch von den größten Violinisten allgemein für das beste Mittel gehalten, einen Lehrbegierigen seines Instruments völlig mächtig zu machen. Die Violoncello-Solos sind in dieser Rücksicht von gleichem Werth.“ Der 1824 in Paris erschienene Erstdruck der *Suiten* ist denn auch *Six Sonates ou Etudes* überschrieben, den schließlich auch der ausgezeichnete Cellist Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860) für seine Leipziger Ausgabe von 1826 übernahm. Daß die Kompositionen offensichtlich erst „salonfähig“ gemacht werden mußten, zeigt u.a. die von Robert Schumann den *Sonaten und Partiten* wie auch den *Suiten* hinzugefügte Klavierbegleitung.

Die wahre kompositionsgeschichtliche Bedeutung der Werke erkannte wohl als erster Max

Reger, der sich auch sogleich schöpferisch der solistischen Besetzung annahm. Sind seine *Vier Sonaten für Violine allein* op.42 (1900) noch durchweg „homophon“ konzipiert, setzte er sich mit dem Problem einer mehr linearen Entfaltung des Verlaufs erstmals in den *Sieben Sonaten für Violine allein* op.91 (1905) auseinander, um schließlich 1914/15 mit seinem op.131 eine in der Reduktion der äußeren Mittel in jenen Jahren vollkommen unzeitgemäße, jedoch repertoirebildende Sammlung mit sechs Präludien und Fugen für Violine allein, drei Duos im alten Stil für zwei Violinen sowie je drei Suiten für Violoncello allein und Viola allein zu schaffen. Die in diesen gewissermaßen Bach reflektierenden Werken gelegentlich aufscheinende Schwierigkeit, sich vom vertikalen harmonischen Gerüst zugunsten einer horizontalen Entfaltung des Verlauf zu lösen, thematisierte nur wenig später (1917) Ernst Kurth in seiner vieldiskutierten, für die Entwicklung der Satztechnik in der 20er Jahren so wichtigen Studie über die *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*. Kurth wies dabei auf das für Bachs Kompositionen so charakteristische Phänomen einer latenten Mehrstimmigkeit hin. Nicht gemeint sind damit durchgehend zwei- oder mehrstimmig notierte Verläufe, sondern sich gegenseitig innerhalb *einer* Linie ergänzende Stimmen, ohne daß diese vorrangig auf eine akkordisch gedachte Harmonik zu beziehen sind (andererseits sind bei Bach in Satzstrecken mit gebrochenen Akkorden auch melodische Fortschreitung verborgen): „Aber auf das Ziel, mittels einer einzigen Stimme den Eindruck von Mehrstimmigkeit und reicherer Setzweise hervorzurufen, konzentrieren sich noch neben den harmonischen Füllwirkungen weitere zielbewusste technische Gestaltungsmittel; über den Gehalt dessen, was mit dem Material einer einziger Stimme wirklich erklingen kann, reichen zahllose, bewundernswert geschickt angebrachte, in die Stimme verwobene Andeutungen von weiteren beteiligten Stimmen hinaus und in Bach's Linien ist eine Technik herausgebildet, nach welcher in der einstimmigen Linienentwicklung eine Mehrstimmigkeit latent liegt und welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklingen gelangt.“

Läßt sich dies geradezu beispielhaft im *Prélude* der *Suite G-Dur* BWV 1007 sowie in *Allermande* und *Bourrée I* der *Suite C-Dur* BWV 1009 beobachten, so weist die *Suite c-moll* BWV 1011 neben einigen formalen Besonderheiten auch satztechnische Eigentümlichkeiten auf. Abgesehen von der Skordatur des Violoncellos (die a-Saite wird auf g herabgestimmt) betrifft dies zunächst im *Prélude* die mit zahlreichen Doppelgriffen akkordisch aufgefüllte langsame Einleitung wie auch die mit dem Wechsel in den 3/8-Takt einsetzende Fuge. Die bloße Aneinanderreihung der Themeneinsätze, aber auch der wirkungsvoll abkadenzierende Schluß hinter-

lassen (im Vergleich zu den wesentlich prägnanter und polyphon formulierten Fugen der Sonten für Violine allein BWV 1001, 1003 und 1005) den Eindruck einer Transkription. Auch die auffälligen, den Bewegungsrhythmus unterbrechenden Haltetöne der abschließenden *Gigue* weisen eher auf die – auf Kompromißlösungen angewiesenen – Bearbeitung einer mehrstimmigen Vorlage als auf eine Originalkomposition hin. Bedenkt man ferner die mehrteilige Anlage des *Prélude* und die Notierung der *Courante* im 3/2-Takt (statt 6/8) – sie kehren in den anderen Solo-Suiten nicht wieder – so rückt das Werk schnell in die Nähe der vermutlich schon in Köthen entstandenen und für das Clavier bestimmten *Englischen Suiten* BWV 806-811. Auch diese werden von einem umfangreichen freien Satz eingeleitet; zu den vier obligatorischen Tänzen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue tritt an vorletzter Stelle jeweils ein weiteres Satzpaar hinzu (in den Suiten für Violoncello allein: Menuet, Bourée oder Gavotte).

Was Bachs Zeitgenossen überhaupt unter einer Suite verstanden, davon gibt Johann Mattheson in seiner ersten umfangreichen Schrift, dem 1713 in Hamburg gedruckten *Neu-Eröffnete Orchestre*, eine gründliche Vorstellung. Es handelt sich dabei nicht um ein theoretisch überfrachtetes Lehrbuch, sondern um eine Art Handreichung zur Orientierung, oder wie Mattheson selbst im Untertitel schrieb, um eine *Universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge*. Im Kapitel *Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten* findet sich zunächst ein allgemeiner Hinweis auf die von der Besetzung (größeres Ensemble oder lediglich Clavier) abhängige satztechnische Gestaltung, später gibt Mattheson aufschlußreiche Charakterisierungen der einzelnen Tanzsätze:

„§. 27. Suiten sind solche Instrumental-Sachen / die erstlich eine Ouverture, Symphonie oder Intrade, und nachgehends nach des Componisten Gutbefinden eine ganze Reihe allerhand Piecen, als da sind: Allemanden, Couranten, und so weiter / in sich begreifen. Eigentlich werden solche Suiten fürs Clavier gesetzt / und denn pflegen sie an statt der Ouverture auch wol eine Toccata zu haben; am meisten aber für allerhand gebräuchliche Instrumente, jedoch mit einem vom Clavier ganz differirenden Stylo; denn Z. E. da eine Allemanda, für vielerley Instrumente gesetzt, in der obersten Stimme allein eine richtige und prædominirende Melodie behält / so hat sie hergegen solche Melodie auf dem Clavier zertheilet und zerbrochen / daß alle Mittel-Stimmen daran theil nehmen / und was des Unterschieds mehr. [...]

§. 29. [...] Præambula und Præludia sind auch unter der Zahl solcher Clavier-Sachen / richten sich aber bloß nach des Meisters Intention, und wollen gemeinlich gerne ohne genaue Observirung des Tactes, gleich den Toccaten, tractiret seyn. [...]

§. 38. Allemanda ist eine ernsthaftte Melodie vor Instrumente / nimmer aber vor Sing-Stimmen; sie haben beständig einen Vierviertel-Takt und zwey Reprisen, beyde fast gleicher Länge. [...]

§. 39. Courante oder Corrente ist eine im Tripel-Tacte lauffende lebhaftte Melodie, ebenfalls hauptsächlich auf Instrumenten, insonderheit auf dem beliebten Clavier gebräuchlich. [...]

§. 40. Sarabanda ist eine gravitætische / denen Spaniern insonderheit sehr beliebte und gebräuchliche etwas kurze Melodie, welche allezeit im Tripel-Tact, langsam geschlagen / und zwey Reprien hat [...]

§. 43. Bourée hat ordentlich einen Vierviertel Tact / [...] Sie haben übrigens ein dactylisches Metrum, so daß gemeinlich auf ein Viertel zwey Achtel folgen [...]

§. 46. Gavotten sind Tänze, [die] bißweilen hurtig / bißweilen langsam gehen.

§. 47. [...] Eine ordinaire Gigue aber hüpfet nicht so sehr als eine Canarie [...], wiewol ihre Natur hurtig ist [...]

§. 49. Menuetten wird wol ein jeder kennen / aber eben so genau nicht wissen / daß sie uhrsprünglich aus der Französischen Province Poitou herkommen.“

Zu diesen allgemeinen Charakterisierungen idealer Satztypen, welche die formale Außen-schicht der Werke beschreiben, kommen in Bachs *Suiten* für Violoncello (gleich den *Sonaten und Partiten* für Violine allein) noch besondere kompositionstechnische Verfahren hinzu, die den spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments angepaßt sind – so daß der Satz schließlich dem Cello „wie auf den Leib geschrieben“ anmutet. Neben den bis zu vier Tönen umfassenden Doppelgriffen sind es besonders die weitläufigen Skalengänge und gebrochenen Dreiklangs-figurationen sowie das auch klanglich reizvolle Bariolagespiel (der rasche Saitenwechsel bei dem höhere Töne auf der tieferen Saite zu spielen sind), die der Idiomatik eines Saiteninstruments gerecht werden.

All diese Momente finden sich bereits im *Prélude* der Suite Nr. 1 (G-Dur) BWV 1007, das von seinem Ablauf her an das *Präludium c-moll* BWV 847 aus dem *Wohltemperierten Klavier* (I. Teil) erinnert – den in Arpeggien zu einer Klangfläche aufgefächerten Akkorden schließt sich ein zweiter, mehr frei formulierter strettaartiger Teil an. In der *Courante* verbindet Bach weite,

den Ambitus durchmessende Dreiklangsbrechungen mit einem engen diatonischen Figurationsmotiv; sie kehren variiert und in Umkehrung zu Beginn des *Menuet I* wieder. Hinter der lockeren Oberfläche der mit nur 34 Takten knapp gefaßten *Gigue* verbirgt sich ein sehr bewußt auskomponiertes Spiel von melodischem Verlauf und intendierter Fortschreitung der Harmonik.

Einen durchgehend melancholischen Charakter schlägt Bach in den Sätzen der Suite Nr. 2 (d-moll) BWV 1008 an, der vor allem durch die beständige Akzentuierung der kleinen Sexte b Gestalt annimmt. Wellenartig erfolgen zudem im *Prélude* die schwermütigen Aufschwünge, um jeweils für einen Moment auf dem geradezu erreichten Hochtou zu verharren. Geradezu düster wirkt die *Sarabande*, in der das tiefe Register des Instruments betont wird. Selbst das nach D-Dur gewendete *Menuet II* kann kaum zur Aufhellung des Ausdrucks beitragen. Von frappierender Wirkung ist in der *Gigue* die Einführung einer latenten Baßlinie, die rasch in einen pulsierenden Orgelpunkt übergeht.

Im *Prélude* der Suite Nr. 3 (C-Dur) BWV 1009 steht über weite Strecken wieder eine Bewegung in raumgreifenden Arpeggien im Vordergrund. Obwohl die Schlußstretta mit ihren Doppelgriffen und Pausen fast dramatische Qualitäten entwickelt, definiert Bach die eigentlichen Eckpunkte des Satzes durch eine schlichte absteigende Skala. Sie bildet auch den Ausgangspunkt für die *Allemande*, die im weiteren Verlauf sowohl rhythmisch als auch spieltechnisch zusehends höhere Anforderungen stellt. Den Skalenausschnitten stellt Bach gleich zu Beginn der anschließenden *Courante* wirkungsvoll einen zwei Oktaven durchmessenden gebrochenen Dreiklang entgegen. Trotz der kurzatmigen Grundbewegung der *Bourée* gelingt es ihm, ausgreifende Linienzüge aufzuspannen. In der *Gigue* werden schließlich die unterschiedlichsten Spiel- und Satztechniken zu einem mitunter burlesken Ganzen zusammengefügt.

Mit seinem weitschweifigen Modulationsplan nimmt das *Prélude* der Suite Nr. 4 (Es-Dur) BWV 1010 im Rahmen der sechsteiligen Sammlung eine Sonderstellung ein. Der Wechsel erfolgt dabei in der kaum unterbrochenen Achtelkette durch die schrittweise Veränderung einzelner Töne; sie lassen denn auch eine lineare Entwicklung des Satzes erkennen. Gegenüber dieser gleichmäßigen Fortschreitung überrascht Bach in der *Courante* mit einer mehrfach zwischen Achteln, Triolen und Sechzehnteln wechselnden Bewegung. Der rhythmische Aspekt wird auch in der *Sarabande* mit einer den Verlauf weithin bestimmenden Punktierung betont. Den Gegenpol hierzu bildet die kaum mehr dem streng regulierten Idealtyp verpflichtete *Bourée*. In der *Gigue* herrscht ein schlichtes Wechselnotenmotiv vor.

Der 223 Takte messende Umfang, die zweiteilige Anlage als Präludium und Fuge sowie der nahezu konzertanten Charakters läßt das *Prélude* der Suite Nr. 5 (g-moll) BWV 1011 so ge-

wichtig erscheinen, daß – vergleichbar den vier großen Orchestersuiten BWV 1066-1069 – die folgenden Tanzsätze wie ein locker geführter Anhang wirken. Sie beanspruchen jedoch wegen ihres eigenen musikalischen Gewichtes selbst Aufmerksamkeit: die *Allemande* etwa mit ihrem taktweise wiederkehrenden Bewegungsmodell und die *Courante* wegen ihrer strengen Formulierung. Durchgehend einstimmig und mit zahlreichen Seufzerfiguren notiert Bach die *Sarabande* als *Lamento en miniature*. Anspruchsvolle Harmonik und spielerische Virtuosität werden in den beiden *Gavotten* miteinander verbunden.

Für vielfache Verwirrung sorgte Bach mit der Notierung der Suite (Nr. 6) D-Dur BWV 1012 für ein fünfsaitiges (!) Instrument. Zwar ist ein solches Violoncello als Sonderform im 18. Jahrhundert nachzuweisen, möglicherweise schrieb Bach das Werk aber auch für die auf Arm und Schulter liegende Viola pomposa. Heute stellt die Komposition den Interpreten vor die Aufgabe, für sein viersaitiges Instrument den einen oder anderen Doppelgriff durch Umlegung oder Auslassung einzelner Töne einzurichten. Die von Bach vorgesehene zusätzliche e'-Saite spiegelt sich vor allem in der durchwegs hohen Lage der Sätze wider. Dies zeigt sich bereits im ausgreifenden *Prélude*, in dem ebenso weitschweifig wie effektiv Echowirkungen ausgelotet werden. Auch die anschließenden Tanzsätze weisen eine deutliche Tendenz zur Betonung des Diskantbereiches auf; *Sarabande* und *Gavotte II* sind zudem nahezu durchgängig mehrstimmig notiert.

© Michael Kube 2000

**Torleif Thedéen** gehört zu den gefeiertsten Solocellisten in Skandinavien. 1985 wurde die Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet, als er drei der bedeutendsten Cellowettbewerbe gewann: den Hammer-Rostropowitsch-Preis in Los Angeles, den Pablo-Casals-Wettbewerb in Budapest und die von der European Broadcasting Union veranstalteten TIJI-Tribune für junge Interpreten in Preßburg. Als Fünfzehnjähriger begann er seine Studien bei Frans Helmerson. Sein solistisches Debüt im Alter von 19 Jahren war eine Aufführung von Dvořáks *Cellokonzert* mit dem Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks unter Neeme Järvi, wonach er bei Lehrern wie William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff und Paul Tortelier weiterstudierte. In den vergangenen zehn Jahren trat Torleif Thedéen mit großen Orchestern und führenden Dirigenten in aller Welt auf. Er gastiert regelmäßig bei Festivals wie dem Schleswig-Holstein-Festival, dem Prager Frühling, den Kuhmo- und Korsholm-Festivals in Finnland, dem Bordeaux-Festival in Frankreich, dem Bath International Festival in England und dem Australian Festival of Chamber Music. Außerdem ist er Professor am Musikinstitut Edsberg, Stockholm. 1991 spielte er mit

großem Erfolg Lutosławskis *Cellokonzert* unter der Leitung des Komponisten. Torleif Thedéen ist Exklusivkünstler bei BIS und erhielt den klassischen Preis von Cannes für seine CD mit Schostakowitschs beiden Cellokonzerten (BIS-CD-626). Er spielt ein Tecchler-Cello aus dem Jahre 1711, früher im Besitz von Lynn Harrell.

---

Avec ses *Six Sonates et Partitas* pour violon solo BWV 1001-1006 (marquées “Sei solo” dans le manuscrit autographe), les *Six Suites* pour violoncelle solo BWV 1007-1012 et la *Partita en la mineur* pour flûte solo BWV 1013, **Johann Sebastian Bach** se tourna vers un genre qui était presque ignoré en ce temps-là – les œuvres pour instrument solo. Même en musique de chambre, une basse chiffrée à être remplie avec des accords par un instrument de continuo était considérée comme une fondation indispensable à une pièce de musique bien construite. (Bach n’ajouta qui rarement une partie de clavecin *obbligato* séparée à l’instrument mélodique tout au long de la pièce, comme dans ses sonates BWV 1014-1019.) On devrait accorder d’autant plus d’importance, aussi du point de vue de la composition/technique, au mince répertoire pour un seul instrument mélodique, de préférence le violon, qui avait été écrit depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle. Les “Sei solo” de Bach se joignent ainsi aux rangs lâchement assemblés de compositions techniquement et musicalement exigeantes, aux côtés d’œuvres comme la *Passacaglia* avec laquelle Heinrich Ignaz Franz Biber conclut sa *Rosenkranzsonaten* (ca 1674) et aussi la *Suite pour le violon seul sans basse* (imprimée à Paris en 1683) et six autres suites (publiées à Dresde en 1696) de Johann Paul von Westhoff (1656-1705). Ces œuvres témoignent du talent de Westhoff, un compositeur qui travailla aussi plus tard à Weimar. Il est fort possible que Bach fût devenu familier avec cette collection au cours de ses propres années à cette cour (1708-1717): quoiqu’il y fût principalement connu comme un organiste exceptionnel, il maîtrisait aussi le violon et l’alto. Ceci est aussi prouvé par sa nomination au poste de “Konzertmeister” en 1714, après qu’il eût rejeté l’offre d’un poste à la Liebfrauenkirche à Halle: de cette façon, après des années de service comme organiste, il choisit de suivre une voie différente, celle rattachée à la musique de cour. “Il ne me sera peut-être d’abord pas très bon de devenir un cantor au lieu d’un Capellmeister [...]”.

On ne peut pas déterminer exactement quand, pour quelle raison et pour qui les *Sonates et Partitas* pour violon solo et les *Six Suites* pour violoncelle solo ont été écrites. L’inspiration pour les *Sonates et Partitas* pourrait être venue d’une rencontre de Bach avec son vieil ami le violoniste Johann Georg Pisendel (1687-1755), au cours d’une visite à Dresde en 1717. Il aurait pu alors avoir mis la main sur la *Fantasia en do mineur*, techniquement compliquée, de Nicola Matteis (ca 1670-1749), un violoniste qui travaillait à Vienne; Pisendel fit faire une copie de cette œuvre. Tout ce qu’on peut dire en toute certitude est que Bach fit une copie propre autographe des *Sonates et Partitas* à Karlsbad en 1720. Quant aux *Six Suites* pour violoncelle solo, que le biographe de Bach Philipp Spitta suggéra une fois être l’œuvre de Christian Ferdinand Abel (1683-1737) qui avait été gambiste et violoncelliste à l’orchestre du prince Leopold

von Anhalt-Köthen depuis 1717, seules quatre copies ont survécu. Il y a plusieurs différences de détails entre ces quatre copies et elles se distinguent nettement l'une de l'autre en termes d'articulation et d'ornementation; il est ainsi impossible d'arriver à un "Urtext" définitif. En plus d'une copie faite par Johann Peter Kellner en 1726 (qui, comparée aux autres, représente un stade antérieur du processus de composition), la copie faite par Anna Magdalena Bach des *Sonates et Partitas* et des *Six Suites* (env. 1727-1731) est d'intérêt spécial. Cette copie fut faite pour Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) qui travaillait à la cour de Wolfenbüttel: "Pars 1. / Violino Solo / senza Basso / composée / par / Sr. Jean Seb: Bach. / Pars 2. / Violoncello Solo. / senza Basso. / composée / par / Sr. J. S. Bach. [...]" Comme la copie d'Anna Magdalena des *Sonates et Partitas* pour violon solo repose évidemment sur le manuscrit même de Bach (où la collection est de plus appelée *Liber primo*), il est probable que c'était aussi le cas des *Six Suites*. Les deux autres sources, toutes deux considérablement plus récentes, présentent les suites avec une ornementation généreuse. Une comparaison avec quelques copies des *Inventiones et Sinfonias* BWV 772-801, où les réductions ont été conservées et sont sans équivoque celles mêmes de Bach, est tout indiquée.

Tandis que, dans sa musique pour violon solo, Bach pourrait avoir été inspiré de compositions qu'il avait connues auparavant, il est peu probable qu'il aurait connu une des pièces vraiment rares pour violoncelle solo – comme les *Ricercari* de Domenico Gabrielli (1651-1690), le *Trattenimento musicale* (1691), une collection de douze sonates de Domenico Galli, ou une *Sonate* de Giuseppe Maria Jaccini (1663-1727). Le fait qu'à peine d'autres compositions originales pour violoncelle solo aient été écrites à la fin du 18<sup>e</sup> et au 19<sup>e</sup> siècle – sauf quelques pièces de parade et des études – n'est pas surprenant quand on se rappelle à quel point le clavecin était préféré. Un commentaire de Johann Nikolaus Forkel dans sa biographie de Bach (1802) est caractéristique à ce sujet: "Pendant plusieurs années, les solos de violon étaient considérés par les plus grands violonistes comme le meilleur moyen pour un étudiant enthousiaste de connaître à fond son instrument. De ce point de vue, les solos pour violoncelle sont de valeur égale." La première édition imprimée des *Suites* sortit à Paris en 1824 et porte aussi le titre de *Six Sonates ou Etudes* – une appellation utilisée également par l'excellent violoncelliste Johann Friedrich Dotzauer (1783-1860) pour son édition (Leipzig, 1826). Un besoin perçu de rendre les pièces "appropriées à l'emploi de salon" est montré, par exemple, par le fait que Robert Schumann prépara un accompagnement de piano pour les *Sonates et Partitas* et pour les *Suites*.

La signification réelle des œuvres en termes de composition et d'histoire fut reconnue d'abord par Max Reger qui tourna immédiatement ses propres énergies créatrices vers le même

genre solo. Quoique ses *Quatre Sonates pour violon solo* op.42 (1900) soient encore entièrement “homophoniques”, il s’appliqua au problème d’un déroulement de structure plus linéaire dans les *Sept Sonates pour violon solo* op.91 (1905) et, finalement, en 1914/15, il créa, avec son op. 131, une collection de six préludes et fugues pour violon solo, trois duos dans le style ancien pour deux violons et trois suites pour violoncelle solo et pour alto solo, œuvres qui élargirent considérablement le répertoire. Avec leur réduction de grandeur des forces requises, ces pièces étaient totalement étrangères à leur temps. Dans ces œuvres, qui reflètent jusqu’à un certain point celles de Bach, il semble parfois difficile de se libérer du cadre d’harmonie verticale et de se diriger vers un déroulement horizontal du processus. En un court laps de temps (1917), Ernst Kurth avait lancé ceci comme thème central d’une étude très discutée de grande importance pour le développement du style de composition dans les années 1920, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach’s melodischer Polyphonie (Principes essentiels du contrepoint linéaire. Introduction au style et à la technique de la polyphonie mélodique de Bach)*. Kurth a indiqué ici un phénomène qui est fortement caractéristique des compositions de Bach: une polyphonie latente. Ceci ne se réfère pas à des passages notés en doubles ou triples cordes, mais au contraire aux voix qui se complètent dans le cadre d’une ligne *unique*, sans être primairement reliées à une harmonie conçue en termes d’accords (d’une autre côté, la progression mélodique est parfois cachée dans des passages d’accords brisés dans la musique de Bach): “En plus de l’effet de remplir les harmonies, d’autres moyens formels techniques délibérés sont concentrés sur le but de créer l’impression de polyphonie et d’une texture plus riche au moyen d’une seule ligne. Au-dessus du matériel qui peut en fait être présenté par une seule voix, il y a d’innombrables suggestions que des lignes additionnelles pourraient aussi être participantes; ces dernières sont employées avec une adresse étonnante et tissées dans la ligne même. Dans les lignes de Bach, une technique est développée selon laquelle, dans le développement d’une seule ligne, se trouve une polyphonie latente; ceci nous encourage, nous les auditeurs, à saisir et à compléter mentalement, avec des nuances musicales plus riches et musicalement plus variées, ce qui en fait est entendu dans une seule voix.”

Si ceci est évident dans, par exemple, le *Prélude* de la *Suite en sol majeur* BWV 1007, ou dans l’*Allemande* et *Bourée I* de la *Suite en do majeur* BWV 1009, la *Suite en do mineur* BWV 1011 montre des particularités ainsi que certains traits formels inhabituels. A part la *scordatura* du violoncelle (la corde de la est désaccordée d’une seconde, sur sol), ceci s’applique d’abord à l’introduction lente du *Prélude* avec ses nombreux accords de doubles cordes, ainsi qu’à la fugue qui commence avec le changement de chiffrage pour 3/8. Le simple arrangement séquen-

tiel des entrées thématiques et la conclusion à effet de type cadence (comparée aux fugues considérablement plus concises et de forme polyphonique des sonates pour violon solo BWV 1001, 1003 et 1005) donnent l'impression d'une transcription. Les retards frappants de la *Gigue*, qui interrompent le cours du rythme, ont aussi tendance à indiquer un arrangement d'une œuvre écrite d'abord pour plus d'une voix plutôt qu'une composition originale. Si, de plus, on considère la construction multisectionnelle du *Prélude* et la notation de la *Courante* en 3/2 (au lieu de 6/8), traits qui ne se présentent pas dans les autres suites solos, on peut observer la proximité de l'œuvre aux *Suites anglaises* BWV 806-811 qui sont pour clavier solo et furent écrites probablement déjà dans la période de Bach à Köthen. Les *Suites anglaises* aussi sont introduites par des mouvements libres sur une grande échelle; en plus des quatre danses obligatoires – Allemande, Courante, Sarabande et Gigue – une autre paire de danses est ajoutée en avant-dernière position (dans les suites pour violoncelle solo: menuet, bourrée ou gavotte).

Dans son premier écrit important – le *Neu-Eröffnete Orchestre*, édité à Hambourg en 1713 – Johann Mattheson donne une idée de base de ce que les contemporains de Bach comprenaient par le terme “suite”. L'œuvre de Mattheson n'est pas un tome didactique débordant de théorie, mais plutôt une sorte de manuel pour l'orientation du lecteur ou – comme il écrivit lui-même dans le sous-titre – “une introduction universelle et fondamentale à la manière dont un homme galant peut acquérir une compréhension complète de la majesté et de la dignité du noble art de la musique; comment il peut comprendre les termes techniques et habilement faire un raisonnement sur cet excellent sujet.” Le chapitre intitulé *Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorte* (*Des différentes sortes et types de composition*) commence par des remarques générales sur la manière dont l'écriture est dépendante des forces instrumentales (ensemble plus large ou clavier solo); plus loin, Mattheson fournit des descriptions révélatrices des mouvements individuels de danse.

“§. 27. Les suites sont des pièces instrumentales qui commencent par une ouverture, sinfonia ou intrada et puis, au souhait du compositeur, renferment toute une série d'autres pièces de tous types tels qu'allemandes, courantes et ainsi de suite. De telles suites sont parfois pour le clavier, dans lequel cas elles ont tendance à avoir une toccata au lieu d'une ouverture; habituellement, cependant, elles sont pour toute sorte d'instruments communs, quoique dans un style qui diffère grandement de celui du clavier; par exemple: une allemande, écrite pour plusieurs instruments, garde sa mélodie véritable et prédominante dans la partie la plus élevée. Si d'un autre côté elle est

jouée sur le clavier, la mélodie est mise en pièces et morcelée, avec la participation aussi de toutes les parties du milieu [...]

§. 29. [...] Les *præambula* et *præludia* peuvent aussi être comptés parmi ces pièces pour clavier mais elles ne suivent que les intentions du maître et ont communément tendance à être jouées sans observation précise du temps battu, comme dans des *toccatas* [...]

§. 38. L'allemande est une mélodie sérieuse jouée par des instruments et non plus exécutée vocalement; elle est dans un chiffre constant de 4/4 et elle a deux reprises, chacune d'une durée presque identique [...]

§. 39. La courante ou corrente est une mélodie animée en mesures à trois temps, principalement aussi sur des instruments, en particulier le clavier populaire [...]

§. 40. La sarabande est une mélodie lourde, assez brève et commune, spécialement populaire chez les Espagnols, toujours en mesures lentes à trois temps et avec deux reprises [...]

§. 43. Une bourrée a un chiffre régulier de 4/4 [...] De plus, elle a un mètre dactylique, de sorte qu'habituellement une noire est suivie de deux croches [...]

§. 46. Les gavottes sont des danses qui progressent parfois rapidement, parfois lentement.

§. 47. [...] Une gigue ordinaire n'oscille pas autant qu'un canari (danse animée des Iles Canaries) [...] quoiqu'elle soit vive par nature [...]

§. 49. Tout le monde sera familier avec le menuet mais ne saura pas nécessairement qu'il provient de la province française du Poitou.”

Dans les suites de Bach pour violoncelle solo (comme dans les *Sonates et Partitas* pour violon solo), des procédés spéciaux de compositions appropriés aux possibilités techniques de l'instrument sont alliés à ces caractérisations générales de types idéals de mouvement, types qui définissent la couche externe des œuvres. Il en résulte que l'écriture semble faite sur mesure pour le violoncelle. Sauf les cordes multiples (jusqu'à quatre notes à la fois), l'écriture étendue et les figures d'accords parfaits en position disjointe conviennent particulièrement bien à l'idiome de l'instrument, tout comme l'est le charmant “bariolage” (l'alternance rapide de cordes avec une note jouée alternativement sur des cordes à vide et pressées).

Tout cela peut être trouvé dans le *Prélude* de la première suite BWV 1007 en sol majeur, dont la structure rappelle celle du *Prélude en do mineur* BWV 847 tiré de la première partie du

*Clavecin bien tempéré*: soigneusement arrangés en une seule atmosphère sonique au moyen d'arpèges, les accords sont suivis d'une seconde section, plus libre, avec un caractère de *stretto*. Dans la *Courante*, Bach allie des accords parfaits en position disjointe – couvrant l'étendue entière de l'instrument – à un motif diatonique étroit; ils reviennent dans une forme modifiée et en renversement au début du *Menuet I*. Derrière la façade détendue de la *Gigue* (qui n'est longue que de 34 mesures), on trouve un mouvement très soigneusement composé de passages mélodiques et une progression harmonique délibérément planifiée.

Dans les différents mouvements de la seconde suite BWV 1008 en ré mineur, Bach choisit un caractère continuellement mélancolique qui est souligné en particulier par l'accentuation constante de la sixte mineure, si. De plus, le *Prélude* renferme des mouvements en vagues de mélancolie, chacun faisant une pause momentanée sur la note la plus aiguë. La *Sarabande*, où le registre grave de l'instrument est mis en relief, est authentiquement sombre. Même le *Menuet II*, qui passe à ré majeur, réussit à peine à éclaircir le ton de l'expression. Dans la *Gigue*, un trait frappant est l'introduction d'une ligne de basse latente qui devient rapidement une pédale pulsative.

Un grand mouvement d'arpèges domine de longs passages du *Prélude* de la troisième suite BWV 1009 en do majeur. Quoique le *stretto* final, avec ses doubles cordes et ses silences, développe des qualités qui sont presque dramatiques, Bach définit les véritables points angulaires du mouvement par une simple gamme descendante. Ceci forme le point de départ de l'*Allemande* qui, au cours de son déroulement, devient de plus en plus exigeante rythmiquement et techniquement. Au début du mouvement suivant, une *Courante*, Bach utilise avec effet un accord parfait disjoint, couvrant deux octaves, comme contraste aux fragments de gammes. Malgré le caractère au souffle fondamentalement court de la *Bourée*, Bach réussit à dérouler de longues lignes mélodiques. Finalement, dans la *Gigue*, une grande variété de techniques d'exécution et de composition sont associées en un tout occasionnellement burlesque.

Avec son large schème de modulations, le *Prélude* de la quatrième suite BWV 1010 en mi bémol majeur occupe une position spéciale dans cette série de six suites. Le changement prend place par l'altération graduelle de notes individuelles dans le cadre du cours presque ininterrompu de noires; elles indiquent aussi le développement linéaire du mouvement. Par contraste à cette progression égale, Bach nous surprend dans la *Courante* avec de la musique qui alterne avec variété entre des noires, croches et doubles croches. L'élément rythmique est aussi souligné dans la *Sarabande* par un rythme pointé qui, en majeure partie, détermine le cours de la musique. Par contraste total, la *Bourée* n'a presque rien à voir avec le modère strictement réglé. La

*Gigue* est dominée par un simple motif d'alternance.

Avec ses 223 mesures complètes et une structure de prélude et fugue en deux parties dans un caractère presque *concertante*, le *Prélude* de la cinquième suite BWV 1011 en sol mineur apparaît si substantiel que (tout comme les quatre grandes suites pour orchestre BWV 1066-1069) que les mouvements de danse suivants ressemblent à un postlude détendu. Elles demandent néanmoins de l'attention à cause de leur substance musicale intrinsèque: l'*Allemande*, par exemple, pour la longueur de ses mesures, mouvement répétés, et la *Courante* pour sa formulation stricte. Avec la *Sarabande*, pour une voix tout le long et avec plusieurs motifs de "soupir", Bach créa une lamentation en miniature. Dans les deux *Gavottes*, des harmonies déifiantes vont de pair avec une virtuosité enjouée.

Bach causa une confusion considérable en écrivant la sixième suite BWV 1012 en ré majeur pour un instrument à cinq (!) cordes. On reconnaît que cette sorte spéciale de violoncelle existait au 18<sup>e</sup> siècle mais il est aussi possible que Bach ait écrit la pièce pour la viola pomposa, un instrument placé sur la bras et l'épaule de l'instrumentiste. Aujourd'hui, l'œuvre lance à l'interprète le défi de rendre diverses doubles cordes jouables sur un instrument à quatre cordes, en altérant ou omettant certaines notes. La corde additionnelle en mi envisagée par Bach est reflétée par l'emploi conséquent du registre aigu de l'instrument. Ceci se voit tout de suite dans le long *Prélude* qui explore de grands effets d'écho. Les mouvements de danse qui suivent montrent aussi une claire tendance à souligner le registre supérieur; de plus, la *Sarabande* et la *Gavotte II* sont écrites presque entièrement en polyphonie.

© **Michael Kube 2000**

**Torleif Thedéen** est l'un des violoncellistes les plus célèbres de la Scandinavie. Ses mérites ont été reconnus dans le monde entier en 1985 quand il gagna trois des compétitions les plus prestigieuses du monde pour violoncellistes: le prix Hammer-Rostropovitch à Los Angeles, le concours Pablo Casals à Budapest et le TIJJ-Tribune, le Prix de l'Union de Diffusion Européenne pour jeunes interprètes à Bratislava. Il entreprit ses études avec Frans Helmerson à l'âge de 15 ans. Il fit ses débuts de soliste à 19 ans dans une interprétation du *Concerto pour violoncelle* de Dvořák avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise dirigé par Neeme Järvi; il poursuivit ensuite ses études avec William Pleeth, Jacqueline Du Pré, Heinrich Schiff et Paul Tortelier entre autres. Ces dix dernières années, Torleif Thedéen s'est produit avec des orchestres majeurs et des chefs illustres partout au monde. Il est régulièrement invité à participer

aux festivals de Schleswig-Holstein, du Printemps à Prague, de Kuhmo et Korsholm en Finlande, de Bordeaux en France, au Festival International de Bath en Angleterre et au Festival Australien de Musique de Chambre. De plus, il enseigne à l'Institut de Musique Edsberg à Stockholm. En 1991, il remporta un grand succès avec le *Concerto pour violoncelle* de Lutosławski sous la direction du compositeur. Il enregistre exclusivement sur étiquette BIS et il reçut le Prix Classique de Cannes pour son CD des deux concertos pour violoncelle de Chostakovitch (BIS-CD-626). Il joue sur un violoncelle Tecchler de 1711 ayant appartenu à Lynn Harrell.

---

Recording data: October 1995 (Suites 3 & 4), May 1996 (Suites 1 & 2), December 1996 (Suite 5) and  
March 1999 (Suite 6) at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Hans Kipfer

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm; Fostex D-20 DAT recorder /  
Genex GX 8000 MOD recorder. Stax headphones

**Producer: Hans Kipfer**

Digital editing: Rita Hermayer, Martin Nagorni

Cover text: © Michael Kube 2000

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover picture: *Before Noon*. © Jukka Väntinen / BUS 2000

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

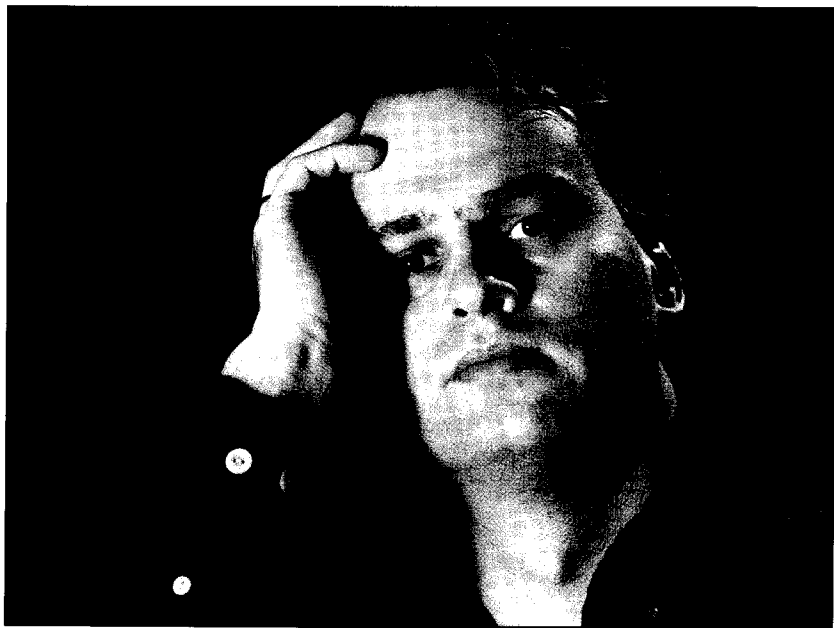
If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se [www.bis.se](http://www.bis.se)

© 1995, 1996 & 1999, © 2000, BIS Records AB



**Torleif Thedéen**