

The background of the entire image is a solid red color with a pattern of concentric circles. The circles are centered in the middle of the image and expand outwards to the edges. They are drawn with thin, dark red lines, creating a subtle, hypnotic effect.

BACH
CELLO SUITES

BRUNO COCSET

α

α

C O L L E C T I O N

02

MENU

TRACKLIST

UNE INTERVIEW INÉDITE DE BRUNO COCSET

A NEW INTERVIEW WITH BRUNO COCSET

MIT EINEM NEUEN INTERVIEW MIT BRUNO COCSET

ALPHA COLLECTION

CELLO SUITES, BWV 1007-1012

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

CD₁

CELLO SUITE NO.1 IN G MAJOR, BWV 1007

- | | | |
|----------|----------------|------|
| 1 | PRÉLUDE | 2'04 |
| 2 | ALLEMANDE | 4'17 |
| 3 | COURANTE | 2'23 |
| 4 | SARABANDE | 2'55 |
| 5 | MENUETS I & II | 2'45 |
| 6 | GIGUE | 1'29 |

CELLO SUITE NO.2 IN D MINOR, BWV 1008

- | | | |
|-----------|----------------|------|
| 7 | PRÉLUDE | 3'38 |
| 8 | ALLEMANDE | 3'29 |
| 9 | COURANTE | 1'55 |
| 10 | SARABANDE | 4'50 |
| 11 | MENUETS I & II | 2'42 |
| 12 | GIGUE | 2'26 |

CELLO SUITE NO.3 IN C MAJOR, BWV 1009

- | | | |
|-----------|-----------------|------|
| 13 | PRÉLUDE | 2'50 |
| 14 | ALLEMANDE | 3'23 |
| 15 | COURANTE | 2'55 |
| 16 | SARABANDE | 5'11 |
| 17 | BOURRÉES I & II | 3'11 |
| 18 | GIGUE | 2'49 |

TOTAL TIME: 55'12

CD₂**CELLO SUITE NO.4 IN E FLAT MAJOR, BWV 1010**

1	PRÉLUDE	3'41
2	ALLEMANDE	4'36
3	COURANTE	3'13
4	SARABANDE	4'33
5	BOURRÉES I & II	4'17
6	GIGUE	2'49

CELLO SUITE NO.5 IN C MINOR, BWV 1011

7	PRÉLUDE	5'31
8	ALLEMANDE	5'28
9	COURANTE	1'54
10	SARABANDE	3'54
11	GAVOTTES I & II	4'13
12	GIGUE	1'38

CELLO SUITE NO.6 IN D MAJOR, BWV 1012

13	PRÉLUDE	3'54
14	ALLEMANDE	7'18
15	COURANTE	3'25
16	SARABANDE	5'07
17	GAVOTTES I & II	3'43
18	GIGUE	3'43

TOTAL TIME: 73'08

BRUNO COCSET CELLO

SUITES NOS.1 & 5:

cello by Charles Riché, 2000 (after Gasparo Da Salò, c.1600),
with *scordatura* for Suite no.5 (C-G-D-G)

SUITES NOS.2 & 4:

cello by Charles Riché, 2001 (after Pietro Guarneri, 1734)

SUITE NO.3:

cello by Charles Riché, 1996 (after Antonio Stradivari, 1700)

SUITE NO.6:

cello by Charles Riché, 1992 (after Antonio and Girolamo Amati, 1600)

D'autres textes sur cet enregistrement ainsi que leurs traductions anglaise et allemande sont disponibles sur notre site /

Other texts about this recording and their French and German translations are available on our Website /

Andere Texte zu dieser Aufnahme sind (auch in englischer und französischer Übersetzung) auf unserer Website abrufbar /

alpha-classics.com

Recorded from 2 to 7 October 2001

Chapelle de l'Hôpital Notre-Dame de Bon Secours (Paris, France)

Nicolas Bartholomée SOUND ENGINEER & RECORDING PRODUCER

Jiri Heger ASSISTANT

Alessandra Galleron (Musica Numéris) EDITING

ALPHA CLASSICS

Didier Martin DIRECTOR

Pauline Pujol PRODUCTION

Valérie Lagarde ARTWORK

Claire Boisteau BOOKLET EDITOR

Charles Johnston ENGLISH TRANSLATION

Achim Russer GERMAN TRANSLATION

PHOTO: Gueorgui Pinkhassov, *Russia, Moscow*, 2008

© Gueorgui Pinkhassov/Magnum Photos

Alpha 301

Made in the Netherlands

© Alpha 2001 & © Alpha Classics/Outhere Music France 2015



**« FAIRE
ENTENDRE
DES MONDES
SENSIBLES
SUBTILEMENT
DIFFÉRENTS »**

BRUNO COCSET

VOUS AVEZ ENREGISTRÉ CES SIX SUITES POUR VIOLONCELLE SEUL DE BACH EN 2001.

COMMENT LES AVEZ-VOUS ABORDÉES ? FURENT-ELLES UN POINT DE DÉPART OU UN ABOUTISSEMENT ?

BRUNO COCSET. Les suites de Bach sont comme un puzzle : vous vivez avec elles depuis votre enfance, vous les abordez par intermittence puisque ce sont des pièces qui font partie du répertoire, vous les travaillez les unes après les autres pour les découvrir. Et puis vous avez parfois l'occasion d'en jouer, soit une, soit des extraits, d'abord pour des examens ou des auditions lorsque vous êtes étudiant, puis au concert. C'est donc un corpus qui prend forme de façon fragmentaire, petit à petit. Pour moi, le désir et la possibilité de jouer ces pièces d'un bout à l'autre et de les enregistrer ont émergé assez naturellement. Le puzzle s'est mis en place progressivement jusqu'à ce que je trouve mon chemin dans ce que ces suites me renvoyaient à moi-même. À un moment donné, j'ai eu le sentiment d'une sorte de démystification : ces suites sont des danses, pourquoi ne pas les jouer simplement comme telles, le plus naturellement possible, comme les suites pour orchestre de Bach ou une suite de danses pour viole de gambe de Marin Marais ? Cela n'enlèverait rien à leur densité musicale, bien au contraire !

Vu d'aujourd'hui, cet enregistrement n'est donc pas un aboutissement mais un focus sur le moment où l'on se sent prêt à partager sa réflexion, son rapport à cette musique et à l'instrument, avec envie et enthousiasme.

VOUS CHOISISSEZ JUSTEMENT NON PAS UN SEUL MAIS PLUSIEURS INSTRUMENTS.

QUE VOUS APPORTE CE CHOIX DE LA PLURALITÉ ?

B. C. Je pense qu'il faut replacer ces suites dans un contexte à la fois de langage et de relation à l'instrument. Le problème instrumental qu'elles posent m'obsède et m'obsédera toujours je crois : quel instrument leur faut-il ? Les jouer sur le violoncelle avec lequel j'avais enregistré les sonates

de Vivaldi ne fonctionnait pas. Cela m'a incité à commander à Charles Riché, le luthier avec qui je travaille depuis maintenant plus de vingt ans, un autre instrument, axé sur le XVII^e siècle, qui devait me permettre de varier beaucoup plus les articulations, de jouer plus vite et de mieux danser certaines pièces sans leur enlever leur résonance – et donc de pouvoir mieux faire entendre la polyphonie et l'harmonie, de « jouer avec la mémoire de son public » comme disait Anner Bylsma... Je change d'instrument à chaque suite car elles sont chacune très dissemblables de caractère, déjà dans leur tonalité. Selon la tonalité, le violoncelle libère des harmoniques très différentes ; certains instruments, du fait des paramètres qui les composent, sonnent mieux dans une tonalité plutôt que dans une autre. Il y a aussi des résonances plus subjectives : une suite que vous trouvez solaire de tempérament ou de caractère, véhémence, vous conduit à choisir tel instrument. Une suite plus intérieure comme la deuxième, qui exige plus de souplesse dans l'articulation, vous pousse à choisir un autre instrument, ici avec un son plus boisé et intime. C'est une poésie à trois : musique, instrument, interprète.

Tout cela incite à une écoute différente, qui est le contraire d'une banalisation du son. C'est un peu une obsession chez moi : le son ne devrait jamais être banal, mais on l'a tellement oublié ! Si le son de la corde en boyau nous touche dans tout ce qu'il a de vivant et de multiple, c'est pour toutes les possibilités d'expression et de couleur qu'il nous offre.

CETTE APPROCHE PLURIELLE DE L'INSTRUMENT FAVORISE LA CRÉATION D'UNIVERS DISTINCTS POUR CHAQUE SUITE. EST-CE AUSSI UN MOYEN D'ÉCHAPPER À UNE POSSIBLE MONOTONIE DE LA FORME DE LA SUITE INSTRUMENTALE BAROQUE, QUI ENCHAÎNE SES SIX DANSES SELON UN MODÈLE IDENTIQUE ?

B. C. Le choix d'instruments différents venait vraiment du désir de faire entendre des mondes subtilement différents. Je dis *subtilement* parce que ce n'est pas *radicalement* différent : même facteur pour les instruments, même interprète, mêmes cordes, même archet. Par contre, les textures

« C'EST UNE POÉSIE À TROIS : MUSIQUE, INSTRUMENT, INTERPRÈTE. »

sonores sont différentes et s'adaptent au texte de Bach. J'avais envie, musicalement, que chaque suite ait son identité. Le fait de prendre un instrument différent me permettait cela, sans compter que l'on joue différemment avec des instruments différents.

À l'origine de ce projet, je voulais enregistrer chaque suite dans un lieu spécifique, proposer une sorte de pèlerinage. J'avais tellement envie de créer des mondes sensibles distincts que cette idée m'était venue comme l'incarnation même du cheminement qui s'impose dans l'enchaînement des suites : la première est d'une simplicité rayonnante, d'une grande fraîcheur ; la deuxième installe une forme d'introspection ; le *do* majeur solaire de la troisième apporte au musicien une sorte de jouissance instrumentale. Vient ensuite la quatrième, dont la tonalité de *mi* bémol majeur n'est pas idéale pour le violoncelle : elle donne à l'instrument une couleur un peu âpre (alors qu'on la voudrait à la fois plus solennelle et lumineuse) à laquelle l'interprète se trouve confronté. La cinquième est une sorte de remontée dans le temps avec sa *scordatura* – un accord très utilisé à la fin du XVII^e siècle, qui offre aux cordes d'entrer en résonance de manière très particulière. Enfin, la sixième suite, exceptionnelle, est une ouverture sur un paysage sonore complètement différent, qui est aussi un retour en arrière avec la nécessité de la cinquième corde – là aussi courante au XVII^e : c'est tout le paradoxe de Bach, qui utilise un matériau ancien pour aller de l'avant. Plus les suites se succèdent, plus elles sont longues, comme si Bach avait de plus en plus de choses à dire. Ce qui est magnifique aussi, c'est la diversité du texte, du rapport entre les danses : cette dernière suite semble inépuisable et nous tient en haleine malgré sa forme répétitive.

VOUS MANIPULEZ VOS INSTRUMENTS DANS LEURS CORDES, DANS LEUR ACCORD,
COMME SI LE VIOLONCELLE ENTRE VOS MAINS ÉTAIT TRANSFORMABLE À MERCI.
EST-CE QU'IL N'Y A PAS UN RISQUE D'ALLER TROP LOIN DANS LA MANIPULATION ?

B. C. Cette approche multiple me semble primordiale parce que c'est le son qui touche. Dans ce travail que je mène pour faire sonner l'instrument et les cordes en boyau, la matière sonore est très importante. C'est l'outil qui transmet la source. Au cours de mes recherches organologiques avec Charles Riché, il nous est arrivé de travailler sur des instruments qui étaient destinés à un répertoire et qui, accordés différemment, se révélaient propres à jouer un autre répertoire. Je suis convaincu qu'un instrument, selon la musique qu'il joue, peut servir dans différentes configurations. Cette pratique nous vient de la Renaissance et du premier baroque : un même instrument n'était pas joué sur un seul accord. Rien que pour la lyra viole par exemple, on comptait soixante accords différents, avec parfois des cordes plus hautes que les autres se chevauchant pour faire des bourdons – idem pour la *viola bastarda*.

Les choses ont tellement été classifiées, rangées depuis le XVIII^e siècle qu'elles ont été considérablement appauvries. Dès que l'on en prend conscience et que l'on touche à cette richesse organologique et sonore, on a envie de chercher, de faire des expériences. Je n'imaginais pas du tout en arriver là au départ ! Mais notez que pour ces suites, je respecte les accords du violoncelle demandés par Bach.

« CETTE APPROCHE MULTIPLE ME SEMBLE PRIMORDIALE PARCE QUE C'EST LE SON QUI TOUCHE. »

EST-CE QUE CELA NE VIENDRAIT PAS CONFORTER UN CERTAIN CÔTÉ EXPÉRIMENTAL QUE BACH AURAIT PU VOULOIR DONNER À CES SUITES, LUI QUI CONFIE À UN INSTRUMENT MONODIQUE UNE ÉCRITURE POLYPHONIQUE, SUGGÈRE UNE HARMONIE DANS LA MÉLODIE, EXIGE UNE MODIFICATION DE L'ACCORD DANS LA CINQUIÈME SUITE OU L'UTILISATION D'UN INSTRUMENT À CINQ CORDES POUR LA SIXIÈME ?

B. C. Très sincèrement, je ne sais pas si c'est spécifique à Bach. Mon sentiment est qu'une grande majorité du répertoire de cette époque a une forme expérimentale.

Pour revenir à ce paradoxe d'une écriture polyphonique confiée à un instrument monodique, il est important de se replacer dans le contexte de l'époque, où toute la littérature pour le violoncelle existant depuis sa naissance à la fin du XVII^e à Bologne est polyphonique : le chant découle d'une écriture et il faut deviner où est la ligne mélodique, qui n'est pas forcément exprimée clairement. Ce jeu fait partie du langage instrumental. Notre regard d'aujourd'hui ne le perçoit pas forcément car le XIX^e siècle a privilégié une façon de voir plus linéaire. À l'époque baroque, le violoncelle ne l'est pas. Par contre, on ne peut pas dire qu'il soit un instrument harmonique parce qu'avec quatre cordes accordées en quintes, les possibilités d'accord sont assez réduites. Il n'en demeure pas moins qu'un instrument de cette époque, avec le montage et le réglage qu'il pouvait avoir, est beaucoup plus harmonique qu'un instrument d'aujourd'hui.

La deuxième chose est que Bach – c’est toute la magie de ces suites –, utilisant un instrument moins harmonique qu’un clavier ou qu’une viole de gambe, fait entendre beaucoup de choses par abstraction. Encore aujourd’hui, le plus gros travail à faire lorsque l’on aborde ces suites réside dans la compréhension du texte. Entendre : tout est là. Entendre pour *faire* entendre.

La troisième chose est la question des carrures, puisque les suites enchaînent des danses dont la structure n’est en général pas assez respectée. La réalisation technique et l’instrument tendent à nous amener, hélas, parfois ailleurs que ce qui est écrit simplement sur la partition.

Le champ de travail est donc immense, et je pense qu’il y a plus de temps à passer sans l’instrument qu’avec l’instrument. J’ajouterai que ma plus grande révélation a été d’entendre les transcriptions de ces suites réalisées par Gustav Leonhardt pour le clavecin – cette même musique jouée par un instrument harmonique. Mon obsession est de rendre ce texte tel qu’il le joue, avec sa compréhension harmonique et contrapuntique absolument phénoménale. Sa vision est une aide considérable pour la retranscription que je cherche à faire aujourd’hui et a certainement influencé la façon dont je joue ces suites.

ON ASSOCIE SOUVENT LE CHANT DU VIOLONCELLE À LA VOIX HUMAINE.

RESSENTEZ-VOUS VOTRE INSTRUMENT AINSI ?

B. C. Cela dépend de ce que l’on appelle chant. Prenez des lieder de Schubert ou de Schumann : il s’agit de chant pur, avec un texte que l’on comprend. Imagine-t-on un instant ces lieder chantés sans texte, sur une vocalise ?

Je pense que la notion de chant a été pervertie. Une pièce du XVIII^e siècle est souvent narrative, descriptive et/ou inspirée d’un air simple. La voix qui raconte est en général celle du haut. Sur un instrument à cordes, elle est celle qui demande le plus d’attention car c’est la corde qui résonne le

moins et demande plus de présence de l'archet. Les cordes basses, plus résonantes, seront, elles, plus articulées pour être rendues plus audibles. C'est un phénomène physique sonore. Avec un même instrument, vous avez toujours le même processus : quatre cordes de tension et de grosseur différentes, qui ne disent pas du tout la même chose. Si l'on considère que la ligne principale qui raconte l'histoire est le chant car c'est elle qui guide, je pense que le violoncelle chante et n'a jamais cessé de chanter depuis le début de son répertoire.

Mais qui dit histoire dit bien texte, articulation, consonances et couleurs des voyelles : c'est un chant riche, complexe. Dans les suites de Bach, la façon dont la mélodie ressort par rapport aux autres éléments de l'écriture va mettre en évidence ce chant narratif.

SI VOUS AVIEZ AUJOURD'HUI LA POSSIBILITÉ DE RÉENREGISTRER CES SUITES, Y CHANGERIEZ-VOUS QUELQUE CHOSE ?

B. C. J'y changerais de nombreuses choses car cet enregistrement est un focus sur un moment donné de ma compréhension du texte et de mon rapport à l'instrument, il y a quinze ans. Beaucoup de choses ont évolué dans mon parcours. Aujourd'hui, ce serait donc assez différent : à chaque fois que je joue une suite en concert, je me pose la question de l'instrument, je cherche un réglage différent ; lorsque je les retravaille, de nouvelles questions se posent et les façons d'y répondre évoluent. Le désir de les réenregistrer est bien là, qui mûrit tranquillement. On ne s'arrête jamais, on est toujours en chemin, et c'est ce qui est passionnant.

Propos recueillis le 5 mars 2015

**‘PRESENTING
SUBTLY
DIFFERENT
EMOTIONAL
WORLDS’**

BRUNO COCSET

YOU MADE THIS RECORDING OF BACH'S SIX SUITES FOR SOLO CELLO IN 2001.

HOW DID YOU APPROACH THEM? WERE THEY A STARTING POINT OR A CULMINATION?

BRUNO COCSET. The Bach suites are like a jigsaw: you live with them from childhood on, you pick them up from time to time, since they're pieces that form part of the repertory, you practise them one after the other in order to discover them. And then you sometimes have the opportunity to play either a whole suite or extracts, first of all for exams or auditions when you're a student, then in concert. So it's a corpus that takes shape in a fragmentary kind of way, little by little.

For me, the desire and the possibility of playing these pieces from beginning to end and of recording them emerged quite naturally. The jigsaw was gradually pieced together until I found my path through what these suites said to me personally. At a given moment, I had the feeling of a sort of demystification: these suites are dances, why not simply play them that way, as naturally as possible, like Bach's suites for orchestra or a suite of dances for viola da gamba by Marin Marais? That wouldn't detract in any way from their musical density – quite the contrary, in fact!

Hence, seen from today's standpoint, this recording is not a culmination but a focus on the moment when one feels ready to share one's reflection, one's relationship with this music and with one's instrument, with urgency and enthusiasm.

YOU OPTED TO PLAY NOT ONE BUT SEVERAL INSTRUMENTS.

WHAT DID THIS CHOICE OF PLURALITY BRING YOU?

B. C. I believe one has to place these suites in a context taking account of both their language and their relation to the instrument. I think the instrumental problem they pose has always obsessed me, and always will: what is the instrument they require? They wouldn't play properly on the cello with which I had recorded the Vivaldi sonatas. That prompted me to go back to see Charles Riché, the luthier with whom I've worked for more than twenty years now. I asked him to make me another instrument,

one looking back to the seventeenth century, which would enable me to vary the articulations a lot more, to play faster, and to ‘dance’ certain movements more effectively yet without robbing them of their resonance; that in turn would enable me to make the polyphony and the harmony more audible, to ‘play with the audience’s memory’, as Anner Bylsma used to say.

I change instruments with each suite, because each of them is very different in character – in their key, to start with. From one key to another, the cello releases very different harmonics; certain instruments, on account of their specific parameters, sound better in one key than in another. There are also more subjective resonances: a suite that you find energetic, vehement in temperament or character will prompt you to choose such-and-such an instrument. A more introverted suite like the second, which demands more flexibility of articulation, will lead you to choose another instrument, here with a woodier, more intimate sound. It’s a kind of triangular poetry: music, instrument, performer.

All of this encourages one to listen in a different way, the very opposite of a trivialisation of the sound quality. This is a bit of an obsession with me: the sound must never be trivial, but that’s so often forgotten nowadays! If the sound of a gut string touches us, in all its life and multiplicity, it is for the endless possibilities of expression and colour it offers us.

THIS PLURAL APPROACH TO THE INSTRUMENT FAVOURS THE CREATION OF DISTINCT SOUND WORLDS FOR EACH SUITE. IS IT ALSO A WAY OF GETTING AWAY FROM WHAT MIGHT BE SEEN AS THE FORMAL MONOTONY OF THE BAROQUE INSTRUMENTAL SUITE, WHICH STRINGS ITS SIX DANCES TOGETHER FOLLOWING AN IDENTICAL, UNCHANGING MODEL?

B. C. My choice of different instruments was really dictated by the desire to present subtly different worlds. I say *subtly* because they’re not *radically* different: the same instrument maker, the same performer, the same strings, the same bow. On the other hand, the sound textures are different,

‘IT’S A KIND OF TRIANGULAR POETRY: MUSIC, INSTRUMENT, PERFORMER.’

and adapt to Bach’s text. Musically, I wanted each suite to have its own identity. Using a different instrument for each allowed me to do that – not to mention the fact that one plays differently with a different instrument.

My original intention for this project was to record each suite in a specific place, to offer a sort of pilgrimage. I was so keen to create distinct emotional worlds that the idea occurred to me as being the very embodiment of the path one must follow in going from one suite to the next. The first is a work of radiant simplicity and great freshness; the second establishes a form of introspection; the energetic C major of the third brings the musician a form of instrumental pleasure. Then comes the fourth, whose key of E flat major is not ideal for the cello: it gives the instrument a somewhat pungent colour (whereas one would like it to be at once more solemn and luminous), which the performer has to cope with. The fifth is a sort of journey back in time with its scordatura – a tuning widely used in the late seventeenth century, which gives the strings a highly individual resonance. Finally, the sixth suite, a quite exceptional piece, opens out onto a completely different sonic landscape, which also looks back in time since it requires a fifth string, another characteristic of the seventeenth century: here we have the essential paradox of Bach, who uses archaic material in a forward-looking way. The suites get longer and longer, as if Bach had more and more things to say. And another magnificent feature of the work is the diversity of the text, of the relationship between the dances: each dance seems inexhaustibly inventive and keeps us guessing despite its repetitive form.

YOU MANIPULATE THE STRINGS AND THE TUNING OF YOUR INSTRUMENTS AS IF THE CELLO IN YOUR HANDS COULD BE TRANSFORMED AT WILL. ISN'T THERE A RISK OF GOING TOO FAR IN THAT PROCESS OF MANIPULATION?

B. C. This multiple approach seems crucial to me because it is the sound that touches the listener. In the work I do to make the instrument and the gut strings resonate, the sound matter is very important – it's the tool that transmits the source. In the course of my organological research with Charles Riché, we have sometimes worked on instruments that were intended for one repertory and which, tuned differently, turned out to be appropriate to play another repertory. I'm convinced that, depending on the music it plays, an instrument can be used in different configurations. It's a practice that comes from the Renaissance and the early Baroque period: the same instrument wasn't played with just one tuning. Merely for the lyra viol, for instance, there were sixty different tunings, sometimes with strings tuned higher than the others overlapping to play drones – the same is true of the *viola bastarda*.

Things have been so extensively classified, so pigeonholed since the eighteenth century that they have been considerably impoverished. As soon as you realise that and become aware of this rich variety of instruments and sonorities, you want to explore, to experiment. I had no idea this would take me so far when I started! But all the same, I should point out that in these suites I observe the tunings of the cello called for by Bach.

‘THIS MULTIPLE APPROACH SEEMS CRUCIAL TO ME BECAUSE IT IS THE SOUND THAT TOUCHES THE LISTENER.’

WOULDN'T THAT TEND TO CONFIRM THE IDEA THAT BACH MIGHT HAVE WANTED TO GIVE THESE SUITES A CERTAIN EXPERIMENTAL ELEMENT? AFTER ALL, HE WRITES A POLYPHONIC TEXTURE FOR A MONOPHONIC INSTRUMENT, SUGGESTS HARMONY IN MELODY, AND REQUIRES THE PLAYER TO CHANGE THE TUNING IN THE FIFTH SUITE AND USE A FIVE-STRINGED INSTRUMENT FOR THE SIXTH.

B. C. Quite honestly, I don't know if it's specific to Bach. I have the feeling that most of the repertory of this period is experimental in form.

To get back to that paradox of a polyphonic texture assigned to a monophonic instrument, it's important to set this in the context of the period, since all the surviving literature for the cello, ever since its beginnings in the late seventeenth century in Bologna, is in fact polyphonic: the melody emerges from a texture and you have to deduce the melodic line, which isn't necessarily expressed very clearly. It was a game that formed part of the instrumental language. Our modern eyes don't necessarily pick out the melodic line, because the nineteenth century favoured a more linear approach. In the Baroque period, the cello is not a linear instrument. On the other hand, you can't say it's a harmony instrument, since with four strings tuned to fifths the possibilities of playing chords are fairly limited. But all the same, an instrument of that period, with the setups and fitting used then, is much closer to a harmony instrument than its modern equivalent.

The second thing – and this is what gives these suites their magic – is that Bach, using an instrument with fewer harmonic resources than a keyboard instrument or a viola da gamba, makes you hear a great deal by abstraction. Even today, the biggest job when one tackles these suites is to understand the text. To hear what's in them: that's the whole issue. To hear in order to make your listeners hear. The third thing is the question of the periodic structures: the suites are made up of a succession of dances whose structure is generally not sufficiently respected. Unfortunately, the technical realisation and the instrument itself sometimes tend to divert us from what is simply written in the score.

So there's a tremendous amount of work to do, and I think there's actually more time to be spent without the instrument than with it. I would add that the greatest revelation for me was hearing Gustav Leonhardt's transcriptions of these suites for the harpsichord – exactly the same music played by a harmony instrument. My obsession is to try to convey this text as he played it, with his absolutely phenomenal understanding of its harmony and counterpoint. His vision is a great help for the re-transcription I try to make today and has certainly influenced the way I play these suites.

THE SINGING QUALITY OF THE CELLO IS OFTEN COMPARED TO THE HUMAN VOICE.

DO YOU THINK OF YOUR INSTRUMENT THAT WAY?

B. C. It all depends on what you call 'song'. If you look at the lieder of Schubert or Schumann, that's pure song, with an understandable text. Can you for a moment imagine those lieder sung without text, as a vocalise?

I think the notion of 'song' has been perverted. A piece of the eighteenth century is often narrative, descriptive and/or based on a simple tune. The voice that tells the story is usually the top one. On a string instrument, that's the line that requires the most attention, because the top string is the one that resonates least and requires more presence from the bow. The lower, more resonant strings need greater articulation so that they can be heard more easily. It's a purely physical, acoustical

phenomenon. With a single instrument, you always have the same process: four strings of differing tension and size, which don't all say the same thing. If one considers that the principal line that tells the story is the vocal line, since it's the one that guides the discourse, I think that the cello does sing and has never ceased to sing right from its earliest repertory.

But if we're talking about a 'story', that implies text, articulation, the consonances and colours of the vowels: it's a rich, complex type of song. In the Bach suites, the way the melody stands out from the other elements of the texture will set that narrative 'song' in relief.

IF YOU HAD THE OPPORTUNITY TO RERECORD THESE SUITES TODAY, WOULD YOU CHANGE ANYTHING?

B. C. I would change numerous things, because this recording focuses on a given moment in my understanding of the text and my relationship to the instrument, fifteen years ago. A great deal has changed in my musical development since then. So today the recording would be fairly different: each time I play a suite in concert, I ask myself questions about the instrument, I try out a different setup; when I practise the work afresh, new questions arise, and the ways of answering them evolve too. The issue of how free one can be with the text is also a huge subject for debate. I do definitely feel an urge to rerecord the suites, which is quietly ripening. You never stop, the work is always in progress, and that's what is so exciting.

Interview: 5 March 2015

**„SUBTIL
UNTER-
SCHIEDLICHE
SINNliche
WELTEN
ERKLINGEN
LASSEN“**

BRUNO COCSET

SIE HABEN DIESE SECHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO VON BACH IM JAHRE 2001 AUFGENOMMEN.
WAR DAS FÜR SIE EIN AUSGANGSPUNKT ODER EIN ZIEL?

BRUNO COCSET. Die Suiten von Bach sind quasi ein Puzzle: Man lebt mit ihnen von Kindesbeinen auf, greift immer wieder darauf zurück, weil sie zum eisernen Bestand gehören, arbeitet sie nacheinander durch, um sie sich anzueignen. Und dann hat man manchmal Gelegenheit, sie zu spielen, manchmal eine ganze Suite, manchmal Auszüge, zunächst während des Studiums beim Vorspielen oder bei Prüfungen, später dann im Konzert. Es ist also ein Korpus, das Stück um Stück Form gewinnt.

Der Wunsch und die Möglichkeit, diese Suiten von Anfang bis Ende zu spielen und aufzunehmen, stellten sich für mich auf ganz natürliche Weise ein. Das Puzzle hat nach und nach Gestalt angenommen, bis ich meinen eigenen Weg zu ihm fand. Irgendwann hatte ich den Eindruck, dass mir die Augen aufgingen: diese Suiten sind Tänze, warum sollte ich sie nicht einfach als Tänze spielen, so natürlich wie möglich, wie die Orchestersuiten von Bach oder eine Tanzsuite für Viola da gamba von Marin Marais? Das entzog ihnen keineswegs ihre musikalische Dichte, ganz im Gegenteil!

Von heute aus gesehen ist diese Aufnahme also nicht ein Ziel gewesen, sondern fokalisiert auf den Zeitpunkt, zu dem ich mich bereit fühlte, meine Reflexion, meine Beziehung zu dieser Musik und zu dem Instrument mit Lust und Begeisterung zu vermitteln.

SIE HABEN SICH NICHT FÜR EIN INSTRUMENT ENTSCHIEDEN, SONDERN FÜR MEHRERE.
WOZU DIESE VIELZAHL?

B. C. Ich denke, man muss diese Suiten in einen Kontext mit der Sprache und zugleich der Beziehung zum Instrument stellen. Ich bin besessen von der Frage nach dem Instrument, die diese Suiten stellen, und werde es, glaube ich, immer bleiben: Welches Instrument brauchen sie? Mit dem Instrument, mit dem ich die Sonaten von Vivaldi aufgenommen hatte, waren sie nicht spielbar. Das

hat mich dazu veranlasst, bei Charles Riché, dem Geigenbauer, mit dem ich jetzt seit zwanzig Jahren zusammenarbeite, ein anderes Instrument in Auftrag zu geben, eines, das auf das 17. Jahrhundert ausgerichtet ist und mir ermöglichen sollte, die Artikulationen viel stärker zu variieren, schneller zu spielen und manche Stücke tänzerischer zu machen, ohne ihnen ihre Klangfülle zu nehmen – und also die Polyphonie und die Harmonie stärker hörbar zu machen, „mit dem Gedächtnis seiner Zuhörer zu spielen“, wie Anner Bylsma sagte...

Bei jeder Suite wechsle ich das Instrument, denn sie sind alle sehr unterschiedlich in ihrem Charakter, ja schon in ihrer Tonart. Je nach Tonart setzt das Cello ganz unterschiedliche Obertöne frei; manche Instrumente klingen aufgrund ihrer Zusammensetzung in einer Tonart besser als in einer anderen. Es gibt auch subjektivere Klangräume: eine Suite, die Sie von ihrem Temperament oder Charakter her als hitzig oder heftig empfinden, bringt Sie dazu, ein ganz bestimmtes Instrument zu wählen. Eine intimere Suite wie die zweite, die mehr Geschmeidigkeit in der Artikulation verlangt, drängt Sie zu einem anderen Instrument mit einem gedämpfteren, innigen Klang. Ein Gedicht, das zu dritt entsteht: Musik, Instrument, Interpret.

All das löst ein anderes Hören aus, das Gegenteil eines banalisierten Klangs. Das ist so etwas wie eine Obsession bei mir: der Klang sollte niemals banal sein. Aber das ist derart in Vergessenheit geraten! Wenn der Klang der Darmsaite uns mit seiner Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit so sehr berührt, dann liegt das an all seinen Möglichkeiten, Ausdruck und Farbe hervorzurufen.

„EIN GEDICHT, DAS ZU DRITT ENTSTEHT: MUSIK, INSTRUMENT, INTERPRET.“

DIESER INSTRUMENTENWECHSEL TRÄGT DAZU BEI, DASS MIT JEDER SUITE EIN NEUES UNIVERSUM ENTSTEHT. IST DAS AUCH EIN MITTEL GEGEN DIE MÖGLICHE MONOTONIE DER BAROCKEN INSTRUMENTALSUITE, DIE IHRE SECHS TÄNZE NACH EIN UND DEMSELBEN MODELL ANEINANDER REIHT?

B. C. Die Wahl unterschiedlicher Instrumente entstand wirklich aus dem Wunsch heraus, diese subtil unterschiedlichen Welten erklingen zu lassen. Ich sage *subtil*, denn *radikal* unterscheiden sie sich nicht: der Instrumentenbauer, der Interpret, die Saiten, der Bogen sind jedesmal dieselben. Der Klang aber ist je verschieden und passt sich dem Text von Bach an. Ich wollte, dass jede Suite musikalisch ihre eigene Identität hat. Dass ich verschiedene Instrumente benutzt habe, hat mir das möglich gemacht – einmal abgesehen davon, dass man auf unterschiedlichen Instrumenten ja auch unterschiedlich spielt.

Ursprünglich wollte ich jede Suite an einem spezifischen Ort aufnehmen, eine Art Pilgerreise anbieten. Ich wünschte mir so sehr, unterschiedliche sinnliche Welten zu schaffen, dass diese Idee mir als Inkarnation des Fortschreitens erschien, das die Aufeinanderfolge der Suiten notwendig macht: die erste ist überwältigend schlicht, von großer Frische; die zweite führt zu einer Art Introspektion; das strahlende C-dur der dritten verschafft dem Musizierenden eine Art instrumentalen Genuss. Das e-moll der vierten ist für das Violoncello nicht ideal: es verleiht dem Instrument eine etwas raue Klangfarbe, mit der Interpret fertig werden muss, obwohl er eine feierlichere, hellere vorgezogen hätte. Die fünfte mit ihrer *scordatura* – einem am Ende des 17. Jahrhunderts häufig benutzten Akkord, der die Saiten in ganz besonderer Weise zum Schwingen bringt – ist eine Art Reise in

die Vorvergangenheit. Die sechste, außerordentliche Suite schließlich eröffnet eine ganz andere Klanglandschaft, die mit der Notwendigkeit einer fünften Saite – auch das ist im 17. Jahrhundert geläufig – ebenfalls einen Rückgriff darstellt: Bachs Paradox besteht gerade darin, dass er auf altes Material zurückgreift, um vorwärts zu kommen. Die Suiten werden immer länger, als hätte Bach immer mehr zu sagen. Auch das ist herrlich, diese Vielfältigkeit des Textes, der Beziehung zwischen den Tänzen: sie scheint unerlässlich und hält uns trotz ihrer repetitiven Form in Atem.

SIE MANIPULIEREN DIE SAITEN IHRER INSTRUMENTE, IHRE STIMMUNG, ALS WÄRE DAS CELLO IN IHREN HÄNDEN BELIEBIG VERÄNDERBAR. BESTEHT NICHT DIE GEFAHR, DABEI ZU WEIT ZU GEHEN?

B. C. Dieses Vorgehen scheint mir ganz entscheidend, denn was uns berührt, ist ja der Klang. Bei dieser Arbeit am Klang des Instruments und der Darmsaiten ist die Klangmaterie äußerst wichtig. Sie ist das Werkzeug, ohne das die Quelle stumm bleibt. Bei meiner Erkundung der Instrumente mit Charles Riché kam es vor, dass wir mit Instrumenten arbeiteten, die für ein bestimmtes Repertoire geschaffen worden waren, und die, anders gestimmt, sich für ein ganz anderes Repertoire geeignet zeigten. Ich bin davon überzeugt, dass ein Instrument je nach der Musik, die es spielt, in unterschiedlichen Konfigurationen nutzbar ist. Das war schon in der Renaissance und dem Frühbarock so: kein Instrument wurde nur mit einer einzigen Saitenstimmung gespielt. Für die Lyra viol zum Beispiel zählte man sechzig verschiedene Stimmungen, manchmal hatte sie Saiten, die länger waren als andere und sich überlagerten, um Bässe zu ergeben – dasselbe gilt für die Viola bastarda. Seit dem 17. Jahrhundert wurden die Dinge derart klassifiziert und geordnet, dass sie dabei beträchtlich verarmt sind. Sobald man sich dessen bewusst wird und an diesen ganzen instrumentalen und klanglichen Reichtum rührt, hat man Lust weiter zu forschen, zu experimentieren. Zu Beginn habe ich mir überhaupt nicht vorgestellt, dass ich so weit kommen würde. Aber wohlgemerkt, bei diesen Suiten halte ich mich an die Stimmungen des Cello, die Bach verlangt hat.

„DIESES VORGEHEN SCHEINT MIR GANZ ENTSCHEIDEND, DENN WAS UNS BERÜHRT, IST JA DER KLANG.“

GEHT DARAUS NICHT HERVOR, DASS BACH SEINEN SUITEN EINEN GEWISSEN EXPERIMENTELLEN CHARAKTER VERLEIHEN WOLLTE? HAT ER NICHT EINEM MONODISCHEN INSTRUMENT EINE POLYPHONISCHE KOMPOSITION ANVERTRAUT, EINE HARMONIK IN DER MELODIE ANGEREGT, EINE MODIFIZIERUNG DER STIMMUNG IN DER FÜNFTEN SUITE VERLANGT UND DEN EINSATZ EINES FÜNFSAITIGEN INSTRUMENTS IN DER SECHSTEN?

B. C. Ehrlich gesagt weiß ich nicht, ob das für Bach spezifisch ist. Ich habe das Gefühl, dass ein Großteil des Repertoires der damaligen Zeit experimentelle Form hat.

Um auf dieses Paradox einer polyphonen Komposition für ein monodisches Instrument zurückzukommen: Es ist wichtig, sich in den Kontext jener Epoche zu versetzen, in der die gesamte Cello-Literatur seit ihren Anfängen am Ende des 17. Jahrhunderts in Bologna polyphonisch ist: Der Gesang ist in der Komposition versteckt, und man muss erraten, wo die melodische Linie ist, es ist nicht unbedingt klar. Das gehört zur Sprache des Instruments. Unser heutiger Blick sieht das nicht unbedingt, weil das 19. Jahrhundert eine linearere Sicht bevorzugt hat. In der Barockzeit ist das bei dem Violoncello nicht der Fall. Man kann jedoch nicht sagen, dass es ein harmonisches Instrument wäre, weil bei vier Saiten, die im Quintenabstand gestimmt sind, die Möglichkeiten der Stimmung nicht sehr groß sind. Nichtsdestoweniger ist ein Instrument aus dieser Epoche mit all seinen möglichen Montierungen und Regulierungen sehr viel harmonischer als ein heutiges Instrument.

Zweitens hat Bach – und das macht den ganzen Zauber dieser Suiten aus – durch die Benutzung eines Instruments, das nicht so harmonisch ist wie ein Klavier oder eine Viola da gamba, vieles in abstracto zu hören gegeben. Noch heute besteht die größte Arbeit, die zu leisten ist, wenn sich an diese Suiten macht, im Verständnis des Textes. Hören: darin liegt alles. Hören, um *hörbar zu machen*. Das dritte ist die Frage der Formate, denn die Suiten reihen Tänze aneinander, deren Strukturen im Allgemeinen nicht genügend beachtet werden. Die technische Durchführung und das Instrument führen uns leider manchmal in eine andere Richtung als in die von der Partitur vorgesehene.

Das Arbeitsfeld ist also immens, und ich denke, die Arbeit ohne Instrument beansprucht mehr Zeit als die mit dem Instrument. Ich möchte hinzufügen, dass ich meine größte Offenbarung erfahren habe, als ich Gustav Leonhardt diese Suiten auf dem Cembalo spielen hörte – dieselbe Musik, gespielt auf einem harmonischen Instrument. Ich bin besessen von der Vorstellung, diesen Text so wiederzugeben, wie er ihn spielt, mit seinem absolut phänomenalen Verständnis von Harmonik und Kontrapunktik. Seine Sicht ist eine beträchtliche Hilfe bei der Retranskription, die ich heute zu machen versuche, sie hat die Art, in der ich diese Suiten spiele, mit Sicherheit beeinflusst.

DER KLANG DES CELLOS WIRD OFT MIT DEM DER MENSCHLICHEN STIMME VERBUNDEN.
EMPFINDEN SIE IHR INSTRUMENT AUCH SO?

B. C. Das hängt davon ab, was man unter Gesang versteht. Nehmen Sie die Lieder von Schubert oder Schumann: da handelt es sich um reinen Gesang mit einem Text, den man versteht. Kann man sich einen Moment lang vorstellen, dass diese Lieder ohne Text gesungen werden, als Vokalise?

Ich denke, der Begriff Gesang ist heute verderbt. Ein Stück aus dem 18. Jahrhundert ist oft narrativ, deskriptiv und/oder von einer einfachen Weise inspiriert. Die Erzählstimme ist im Allgemeinen die obere. Bei einem Saiteninstrument ist es die, die mehr Aufmerksamkeit verlangt, denn es ist die Saite, die am wenigsten schwingt und mehr Einsatz des Bogens verlangt. Die tiefen Saiten

dagegen, die stärker schwingen, werden stärker artikuliert, damit sie besser vernehmbar werden. Das ist ein physisches Klangphänomen. Mit ein und demselben Instrument haben Sie immer ein und denselben Prozess: vier Saiten, deren Spannung und Umfang unterschiedlich sind und die durchaus nicht dasselbe sagen. Wenn man davon ausgeht, dass die Hauptlinie, die die Geschichte erzählt, der Gesang ist, denn sie ist die führende, dann denke ich, dass das Cello singt und nie aufgehört hat zu singen, seit es Musik für Cello gibt.

Aber wer Geschichte sagt, sagt Text, Artikulation, Konsonanzen und Vokalfarben: ein reicher, komplexer Gesang. In den Suiten von Bach bringt die Art und Weise, in der die Melodie von den anderen Elementen der Komposition absticht, den narrativen Gesang zur Geltung.

WENN SIE HEUTE DIE MÖGLICHKEIT HÄTTEN, DIESE SUITEN ERNEUT AUFZUNEHMEN, WÜRDEN SIE ETWAS ANDERS MACHEN?

B. C. Ich würde vieles anders machen, denn diese Aufnahme ist fokalisiert auf das Verständnis der Komposition und die Beziehung zum Instrument, die ich vor fünfzehn Jahren hatte. Inzwischen hat sich vieles in meiner Entwicklung geändert. Heute wäre das daher ziemlich verschieden: jedesmal, wenn ich in einem Konzert eine Suite spiele, stelle ich mir die Frage nach dem Instrument, versuche ich, es anders zu regulieren; wenn ich mir die Suiten wieder vornehme, stellen sich mir neue Frage, und auch die Antworten entwickeln sich. Die Frage der Freiheit ist ein ebenso weites Feld. Der Wunsch, diese Suiten neu einzuspielen, ist durchaus vorhanden, er reift gemächlich. Man ist nie am Ende, immer auf dem Weg, gerade das ist das Spannende.

Das Gespräch wurde am 5. März 2015 geführt



- 01** **BACH**
BRANDENBURG CONCERTOS
CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 300 **2CD**
- 02** **BACH**
CELLO SUITES
BRUNO COCSET
ALPHA 301 **2CD**
- 03** **BACH**
MISSÆ BREVES, BWV 234 & 235
ENSEMBLE PYGMALION, RAPHAËL PICHON
ALPHA 302
- 04** **BACH**
GOLDBERG VARIATIONS
CÉLINE FRISCH, CAFÉ ZIMMERMANN
ALPHA 303 **2CD**
- 05** **C.P.E. BACH**
CONCERTI A FLAUTO TRAVERSO OBLIGATO
ALEXIS KOSSENKO, ARTE DEI SUONATORI
ALPHA 304
- 06** **LOVE IS STRANGE**
WORKS FOR LUTE CONSORT
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 305
- 07** **MONTVERDI, MARAZZOLI**
COMBATTIMENTI!
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 306



- 08** **NOBODY'S JIG**
17TH-CENTURY DANCES FROM THE BRITISH ISLES
LES WITCHES
ALPHA 307
- 09** **PERGOLESI**
STABAT MATER, MARIAN MUSIC FROM NAPLES
LE POÈME HARMONIQUE, VINCENT DUMESTRE
ALPHA 308
- 10** **RAMEAU**
PIÈCES DE CLAVECIN
BLANDINE RANNOU
ALPHA 309 **2CD**
- 11** **VALENTINI**
CONCERTI GROSSI, OP.7
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 310
- 12** **VIVALDI**
CONCERTOS FOR FOUR VIOLINS
ENSEMBLE 415, CHIARA BANCHINI
ALPHA 311
- 13** **VIVALDI**
THE FOUR SEASONS OP.8 & OTHER CONCERTOS
GLI INCOGNITI, AMANDINE BEYER
ALPHA 312
- 14** **VIVALDI**
CELLO SONATAS
BRUNO COCSET, LES BASSES RÉUNIES
ALPHA 313

