

<p><b>Bach: Cello Suites</b>                      <b>Jean-Guihen Queyras</b></p>	<p><b>И.С. Бах</b> <b>Сюиты для виолончели соло</b> <b>Жан-Гиан Кейра</b></p>
<p>Jean-Guihen Queyras has spoken of the “exhilarating life force” that Bach’s six cello suites radiate, and of the “anthology of inventions” that the music embodies in terms of harmony, rhythm and instrumental technique. They are works of supreme inspiration, weaving sublime expression together with intellectual diligence in music that can be both intimate and convivially outgoing, contemplative and fun-loving, melliflously serene and buoyant with bravura.</p> <p>They were not the earliest works to be written for solo cello. Once the cello had been emancipated from its supporting role in chamber music, the Bolognese virtuoso Domenico Gabrielli (1651-1690) composed some solo <i>ricercari</i> in about 1675, and the Italian all-rounder Domenico Galli – composer, instrument maker, sculptor, painter and (almost certainly) cellist – published a set of 12 sonatas grouped together as his <i>Trattenimento musicale sopra il violoncello a’ solo</i> in Modena in 1691. But Bach’s suites, probably the first ones to be written by a non-cellist, have, over the past century or so, established themselves as the locus classicus of the unaccompanied cello repertoire. It was the great Catalan virtuoso Pablo Casals (1876-1973) who rediscovered the suites for the modern age. With the recordings that he made in the 1930s he opened up previously uncharted realms of interpretative potential over and above the obvious educational usefulness that the suites possess as a compendium of technical conundrums. The fact that the music is amenable to a broad spectrum</p>	<p>Жан-Гиан Кейра говорил о «бодрящей жизненной энергии», которую излучают шесть сюит для виолончели соло, и об «антологии изобретений», которые заключены в самой музыке с точки зрения гармонии, ритма и инструментальной техники. Это произведения в высшей степени вдохновенные, где возвышенная экспрессия не исключает интеллектуальной включенности в музыку, которая может быть и очень сокровенной, и открыто ликующей, созерцательной и жизнерадостной, безмятежно спокойной и наполненной бравурностью.</p> <p>Это не самые ранние произведения, написанные для виолончели соло. С тех пор, как виолончель перестала быть просто поддерживающим инструментом в камерном ансамбле, болонский виртуоз Доменико Габриэлли (1651 — 1690) сочинил несколько сольных ричеркаров<sup>1</sup> примерно в 1675 году, а итальянский «мастер на все руки» Доменико Галли — композитор, создатель инструментов, скульптор, художник и (почти наверняка) виолончелист — в 1691 году опубликовал в Модене сборник из 12 сонат, собранных в его труде «<i>Trattenimento musicale sopra il violoncello a’ solo</i>». Однако сюиты И.С. Баха, вероятно, первые, написанные не виолончелистом, за последний век сами стали классикой сольного виолончельного репертуара. Для современности и вновь открыл великий каталонский виртуоз Пабло Казальс (1876 — 1973). Своими записями, сделанными в 1930-е годы, он показал, что, помимо очевидной образовательной ценности сюит как собрания технических головоломок, они обладают огромным потенциалом для интерпретации. Тот факт, что</p>

<sup>1</sup> жанр многоголосной инструментальной (реже вокальной) музыки в западной Европе XVI—XVII веков

of interpretation was subsequently revealed by the very different approaches adopted by such illustrious 20<sup>th</sup>-century artists as Pierre Fournier and Mstislav Rostropovich. The Baroque specialist Anner Bylisma has more recently played the suites according to performance principles of Bach's time. The Belgian string-player Sigiswald Kuijken has performed them on the violoncello da spalla – or shoulder cello – for which the suites might conceivably have been written, the instrument being held in much the same way as a violin or viola rather than being supported by the legs and knees. Transcriptions abound for a whole medley of musical instruments, from mandolin to marimba, trumpet to tuba, and even Bach himself devised a version of the Fifth Suite for the solo lute, BWV 995.

The exact date of composition of the cello suites has not been established, but it is generally reckoned that Bach wrote them in or about 1720, while he was employed as Kapellmeister to Prince Leopold at Cöthen. It was here and in that same year that he made fair copies of the sonatas and partitas for solo violin BWV 1001-1006, and it is surmised that the cello suites were intended as a second volume of pieces exploring the possibilities of a solo instrument, though there is also evidence to suggest that the cello suites might not have been conceived as a single entity but, rather, written as separate works and gathered together as a collection later. No manuscript in Bach's hand survives. The most reliable source is a copy made from Bach's (now lost) autograph score by his second wife, Anna Magdalena, some time from 1727 to 1731, and now preserved in the Music Department of the Berlin State Library. Three other sources – one slightly earlier than Anna Magdalena's, the other two much later in the 18<sup>th</sup> century - throw up certain discrepancies, chiefly in terms of expression marks that might suggest that they enshrine hints of how these pieces were played

в этой музыке заключен широкий спектр возможных интерпретаций в дальнейшем раскрылся благодаря очень разным подходам, которые выбрали такие знаменитые музыканты XX века, как Пьер Фурнье и Мстислав Ростропович. Специалист по барочной музыке Аннер Билсма позднее сыграл сюиты в соответствии с исполнительскими принципами баховской эпохи. Бельгийский альтист и скрипач Сигизвальд Кёйкен исполнил их на виолончели da spalla – или плечевой виолончели – для которой сюиты, возможно, и были написаны. При игре этот инструмент клали на плечо, как скрипку или альт, а не поддерживали ногами и коленями. Существуют транскрипции сюит для самых разных инструментов, от мандолины до маримбы, тромбона, тубы, и даже сам Бах сделал версию Пятой сюиты для лютни соло (BWV 995).

Точная дата создания виолончельных сюит не установлена, однако принято считать, что Бах написал их приблизительно в 1720 году, когда служил капельмейстером у князя Леопольда в Кётене. Именно там и тогда он сделал чистовые копии сонат и партит для скрипки соло BWV 1001-1006. Возможно, сюиты для виолончели предназначались для второго тома пьес, в которых исследовались сольные возможности инструмента, хотя есть основание предполагать, что виолончельные сюиты не задумывались как единый цикл, а, скорее, были написаны по отдельности, и только позднее объединены в сборник. Ни одна рукопись Баха не сохранилась. Самый надежный источник – копия, сделанная с партитуры Баха (ныне утраченной), его второй женой Анной Магдалиной где-то в промежутке между 1727 и 1731 годом, которая сейчас хранится в музыкальном отделе Национальной библиотеки Берлина. Три других источника – один немного более ранний, чем рукопись Анны Магдалены, а два других – гораздо более поздних, относящихся к 18 веку, – демонстрируют некоторые расхождения, главным образом, связанные с обозначением темпа, динамики, штрихов. Вероятно, эти указания

by different musicians of the day. All this is grist to the mill of the modern cellist, at one and the same time offering a degree of freedom in his or her tackling of the suites but also presenting a plethora of puzzles to ponder over. The fact that the Sixth Suite seems to have been written for an instrument with five strings rather than the customary four – maybe for the so-called viola pomposa or for the violoncello piccolo that Bach calls for elsewhere in his cantatas - poses additional, if not insoluble problems, in that some of the writing strays way up into the higher echelons of the register that were rendered more negotiable by an extra E string above the usual ones tuned to C, G, D and A. Likewise, or in fact conversely, the Fifth Suite deploys the device of scordatura, or “mis-tuning”, whereby, in this particular case, the highest string of the cello, the A, is directed to be tuned down to G in the interests either of making certain passages and chords easier to articulate or to achieve a special tonal effect. The cellist of today has to decide whether this is still necessary, and to weigh up all the other considerations in finding solutions to this extraordinarily intricate music, challenging both technically and emotionally.

As in the solo violin partitas, though not in the more “scholarly” sonatas, Bach looked to popular idioms of the day in writing his cello suites. The springboard for all three of the violin partitas and for the six cello suites is the dance, both in the actual titles of the movements and in the way that the rhythms, whether fast or slow, have their origins in various terpsichorean styles. All the dances had become part of the European social milieu in the 17<sup>th</sup> century, and were gradually assimilated into the music of composers of the Baroque era. But Bach’s art was to take them merely as a starting-point and, while retaining their essential spirit, to mould them into something far more elevated. In the cello suites the regular components are an allemande

отражают особенности исполнения сюит музыкантами того времени. Все это на руку современным виолончелистам, так как, с одной стороны, дает определенную степень свободы в обращении с сюитами, с другой – заставляет решать множество головоломок. Тот факт, что Шестая сюита, по всей видимости, была написана для инструмента с пятью струнами вместо обычных четырех – может быть, для так называемой «viola pomposa» или для виолончели пикколо, которую Бах широко использует в кантатах – порождает дополнительные, хотя и решаемые, проблемы. В некоторых местах музыка уходит в более высокий регистр, более доступный для инструмента с дополнительной струной ми, помимо обычных до, соль, ре и ля. Точно так же, и даже наоборот, в Пятой сюите используется скордатура, или «неправильная настройка»: в данном случае указано, что самая высокая струна виолончели, струна ля, должна быть настроена ниже, на звук соль, чтобы либо облегчить исполнение некоторых аккордов и пассажей, либо добиться определенного тонального эффекта. Современный виолончелист должен решить, нужно ли ему это сегодня, и взвесить другие варианты решения этой чрезвычайно сложной музыки, как в техническом, так и в эмоциональном плане.

Так же, как и в своих партитах для скрипки соло (и в отличие от более «ученых» сонат), Бах обращается к популярным музыкальным идиомам своего времени. Основа и трех скрипичных партит, и шести виолончельных сюит — танец. Происхождение как названий частей, так и ритмических фигур, быстрых или медленных, связано с различными танцевальными стилями. Все эти танцы стали частью европейской социальной жизни в середине XVII века, и постепенно вошли в музыку композиторов эпохи Барокко. Искусство Баха заключалось в том, что он взял их только в качестве отправной точки и, сохранив их дух, превратил их в нечто гораздо более возвышенное. В каждую из виолончельных сюит обязательно входит Аллеманда (немецкий танец в умеренном

(a moderately paced German dance), the courante (a lively French one with distinctive leaps to its rhythm), the stately Spanish sarabande and the vigorous English gigue. In the First and Second Suites Bach interpolates a pair of contrasted, triple-time minuets; in the Third and Fourth he calls on the bourrée, a duple-time dance originally from the Auvergne; and in the Fifth and Sixth Suites he lights on the spirited gavotte. Each suite has six movements, and each starts with a striking, thought-provoking prelude.

Bach's ingenuity lies not only in the astonishing variety of expression that he brings to the individual movements, nor just in the cohesive structural span that each suite describes, but also in the way that he uses the solo instrument to give the music harmonic shape and a clear sense of direction. There are often passages in which sonorous chords put down markers. But equally, as in the violin sonatas and partitas, Bach crafts a single, fluid, artful cello line in such a way that it suggests harmonic patterns of great sophistication. He exploits the cello's range widely from a bottom C in the Third Suite to a high G (an octave and a fifth above middle C) in the Sixth. He also draws on the cello's capacity for lyricism as well as its dramatic properties, where the bow, as Jean-Guihen Queyras has commented, is flourished like an epee as if in a fleet bout of fencing. Bach's imagination in these cello suites is boundless.

©Geoffrey Norris 2010

темпе), Куранта (очаровательный французский танец с явными «прыжками», отраженными в ритмике), величественная испанская Сарабанда и стремительная английская Жига. В Первую и Вторую сюиты Бах включает по паре контрастирующих трехдольных Менуэтов, в Третьей и Четвертой обращается к Буррэ, двудольному танцу из Оверни, в Пятой и Шестой прибегает к пылкому гавоту. В каждой сюите по шесть частей, и каждая начинается удивительной, настраивающей на философский лад прелюдией.

Изобретательность Баха проявляется не только в потрясающем выразительном разнообразии, которым он наделяет отдельные части, или в структурном единстве, которое прослеживается в каждой из сюит, но так же и в том, как он, пользуясь сольным инструментом, придает музыке гармоническую форму и ясное ощущение направления в движении. Здесь много быстрых пассажей, опорные точки которых отмечены звучными аккордами. При этом, так же как и в скрипичных сонатах и партитах, Бах искусно создает одноголосную, гибкую, изощренную мелодическую линию виолончели так, что за ней угадываются сложные гармонические последовательности. Бах охватывает диапазон виолончели от нижнего С в Третьей сюите до верхнего G (звук на октаву и квинту выше, чем С первой октавы) в Шестой. Кроме этого он использует как лирические, так и драматические возможности виолончели, когда смычок, как поясняет Жан-Гиан Кейра, «движется так же стремительно, как шпага во время поединка». Баховское воображение в этих сюитах безгранично.

*Перевод Татьяны Сапегинной, Елены Борисовой*