





## EINIGE PERSÖNLICHE REFLEXIONEN ZU J.S. BACHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO SENZA BASSO

*Noble soutien de l'harmonie  
Qu'avec Majesté tu nous sera,  
Par ta divine mélodie  
Tu donne l'Âme a nos Concerts.*

*“Edle Stütze der Harmonie,  
die du für uns eine Majestät bist,  
durch deine göttliche Melodie (die Basslinie)  
gibst du unseren Konzerten die Seele.”*

Mit diesen Worten beginnt die erste schriftlich überlieferte Celloschule von Michel Corrette, die um 1741 in Paris veröffentlicht wurde: Das Cello, das Bassinstrument als „*edler Unterstützer der Harmonie*“. Um diese Zeit befindet sich die Musikgeschichte ungefähr in der Mitte des Generalbasszeitalters, welches zu Lebzeiten Monteverdis mit der „*Seconda Pratica*“ begann und zu Lebzeiten Robert Schumanns endete. Vieles dreht sich um die Melodie der Basslinie, ihre Umsetzung und ihre Wiedergabe. In Corellis Orchester sitzt unmittelbar hinter dem Concertino eine große Bassgruppe mit vielen Instrumenten unterschiedlicher Größe, mit mehreren Celli, Kontrabässen, Lauten und Cembali. Dahinter befinden sich die Mittelstimmen, erste und zweite Bratsche. Erst hinter dieser Gruppe sitzen die Träger der Oberstimmenmelodie – die Geiger. Mit heutiger Musikpraxis und Klangerwartung ist dies nicht zu vergleichen. Die riesige Bassgruppe gibt das Tempo, den Charakter, die Dynamik vor. Die Melodieträger müssen sich anpassen - Widerstand wäre zwecklos.

Unter diesem Gesichtspunkt mag das Titelblatt der Cello-Suiten von J. S. Bach auf den ersten Blick revolutionär erscheinen: „*6 Suites a Violoncello solo senza Basso*“. Ein musikalisches Werk, das einem wichtigen Instrument gewidmet ist, dem Träger der Harmonie, aber „*senza basso*“, ohne Bass! In einer Zeit, in der es aufgrund der Kompositionsmethode des Generalbasses und der Praxis des Basso Continuo gar keine Musik ohne den

Bass geben kann! In der Tat ist der Bass in diesen Solosuiten deutlich präsent. Die Bezeichnung „*senza basso*“ richtet sich an den Spieler mit dem Hinweis, dass es keinen Sinn hat, die Notenseiten auf der Suche nach der Bassstimme durchzublättern. Der Bass ist nämlich bereits in der einstimmigen Solostimme vorhanden.

Die allgemeine Praxis der Komposition und der Musikaufführung in der Barockzeit bezog auch das Arrangieren und Adaptieren der Musik anderer Komponisten oder eigener Werke mit ein. Corellis berühmte Sonaten op. 5 für „*Violino e Violone o Cimbalò*“ galten ein ganzes Jahrhundert lang als Maßstab für gute Musik und vortreffliche Kompositionskunst. Auch Bach hat viel von diesen Stücken gelernt: Die langen wellenförmigen Verzierungen in der Allemande (Suite VI) sind Corellis Verzierungen nachempfunden.<sup>1</sup> Corelli verwendete in seinen Violinsonaten in mehreren Sätzen die Form des *Concerto grosso*, die von ihrem Prinzip her mit Orchester, mit vielen Stimmen und Musikern verbunden ist. In der Partitur, die im Falle einer Soloviolinsonate mit Bass nur zweistimmig notiert ist, ist der Wechsel zwischen den imaginären orchestralen, vollbesetzten Tutti-Stellen und den solistisch besetzten virtuoseren Passagen der Concertino-Solisten unübersehbar. Ein anderer berühmter barocker Geiger, Francesco Geminiani, hatte sich davon inspiriert und arrangierte später diese Violinsonaten Corellis als *Concerti grossi* für Concertino und Orchester. Das Arrangieren und Anpassen der Musik an eine neue Aufführungssituation kann auch in die entgegengesetzte Richtung gehen – von größerer zur kleineren Besetzung. Solche Reduktionen wurden von J. S. Bach durchaus angewendet. Seine mehrstimmige Fuge für Orgel (BWV 539) arrangierte er sowohl für Laute (BWV 1000) als auch für Solo-Violine *senza basso* (BWV 1001). Die Cellosuiten können auch als Bearbeitungen von Kompositionen für Orchester oder Tasteninstrument verstanden werden, als auskomponierte Reduktionen des polyphonen Satzes für ein monodisches Instrument.

*„...haben wir 6 Soli ...für das Violoncell ..., die ohne alle Begleitung sind, ... Durch besondere Wendungen der Melodie hat er die zur Vollständigkeit der Modulation erforderlichen Töne so in einer einzigen Stimme vereinigt, daß eine zweyte weder nöthig noch möglich ist.“*

J.N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802

Die einstimmige Melodie könnte, „*durch besondere Wendungen*“ ergänzt werden und alle wichtigen Elemente der anderen Stimmen enthalten, d.h. die Essenz des Stückes enthalten. Die Arbeit des Interpreten beginnt, sobald er eine so komplex arrangierte musikalische Reduktion dekodieren will. In folgendem Beispiel wird

---

<sup>1</sup> Das erste improvisierte Stück dieser Aufnahme kombiniert den harmonischen Verlauf des ersten Präludiums mit Zierathen aus den Adagios von Corellis op. 5.

versucht, für die Bourrée aus der III. Suite in C-Dur zu zeigen, wie die Solo-Version aus dem vierstimmigen Satz einer Orchester-Version entstanden sein könnte. Der Verlauf der originalen Melodie ist im Orchestersatz schwarz angedeutet.

### Bourrée aus der III. Suite in C – Dur

The image shows a musical score for the Bourrée from the III. Suite in C major, BWV 1006. The score is arranged for Cello, Violino I, Violino II, Viola, and Bass. The Cello part is highlighted in black, showing the original melodic line. The other parts are in grey. The score is in 3/4 time and consists of 16 measures. The Cello part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The other parts have their respective clefs and key signatures.

## DER CELLIST

*„Sie (die Cellosuiten) sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik“*

P. Casals

Die Emotionen des Cellisten von heute sind die gleichen wie die eines Musikers aus dem 18. Jahrhundert. Aber sie sind unterschiedlich stark und auch unterschiedlich miteinander gemischt. In unserer stressigen Zeit empfinden wir die Emotion der Zufriedenheit oder Schattierungen der Liebe sicherlich ein wenig anders als ein frommer Mensch in der Barockzeit. Auch der Konzertbetrieb ist ein völlig anderer. Heute spielen wir die Suiten in größeren Sälen vor einem – im Vergleich zu damals - viel größeren Publikum. Diese Stücke stellen jedoch die intimste jemals komponierte Kammermusik dar. Man könnte sagen, dass sie nur für die Ohren des Musikers bestimmt sind, der sie gerade spielt. Diejenigen, die ihm zufällig zuhören schauen eher voyeuristisch

aus der Ferne zu. Der Cellist hört die Suiten so nahe am Instrument, dass er das Flüstern des Kolophoniums, die Spannung der gedrückten ungeschliffenen Darmsaiten, das akustische Übertönen stärker angesetzter Töne mithören kann. Er nimmt den Unterschied zwischen dem tiefsten und dem höchsten Ton räumlich wahr, als kämen sie aus einer anderen Richtung. Hingegen nimmt ein mehrere Meter entferntes Publikum den Celloklang nur von einem bestimmten Punkt aus wahr.

Es gibt kaum Stücke, die für eine Gruppe von Spielern so wichtig sind wie Bachs Cellosuiten für Cellisten. Alle Cellisten spielen sie, haben sie ihr ganzes Leben lang geübt. Es ist eine Nation von vielen kleinen Glenn Goulds. Die Cellisten spielen ihre Suiten seit ihrer Kindheit jeden Tag und träumen nachts davon. Sie können endlose Gespräche über sie führen. Sie kennen die verschiedenen legendären Aufnahmen auswendig, die unterschiedlichsten Fingersätze, skurrile Strichrichtungen, die Bonmots. Im Studium werden sie mit Ausrufen wie „*Maestro Casals hat diese Suiten 12 Jahre lang geübt, bevor er sie im Konzert gespielt hat!*“ gefüttert. Ich erinnere mich, dass während meines Studiums am Konservatorium in meinem Klassenbuche stand: Tonleitern - Etüden - Bach - Vortragsstück. Die Cellisten suchen und spekulieren stets, und sind oft frustriert. Sobald sie den Traumhorizont erreicht haben, sehen sie am nächsten Morgen einen neuen, der ebenfalls weit entfernt und unerreichbar ist wie der gestrige. Es scheint unmöglich zu sein, eine endgültige Interpretation zu fixieren. Sie verändert sich von Tag zu Tag.

## ZAHLENMYSTERIUM

Es gibt Veröffentlichungen über die Zahlengeheimnisse in Bachs Musik. Dies in einem musikalischen Text zu sehen, kann intellektuell spannend sein. Einige sehen im Präludium der I. Suite einen versteckten Musikkalender oder suchen im Präludium der II. Suite den biblischen Namen (D.A.V.I.D., der Ton „F“ als sechster Buchstabe des Alphabets) usw. Einen praktischen Cellisten faszinieren mehr Koinzidenzen wie zum Beispiel der Fingeregebrauch im G-Dur Präludium: Erster Takt – nur ein Finger, zweiter Takt – zwei Finger, dritter Takt – drei Finger, vierter Takt – doch...



Ein weiteres mysteriöses Symbol ist die Verwendung des Namens des Komponisten als Tonfolge: B-A-C-H, vielleicht sein intimstes musikalisches Seelenbekenntnis.

Auf den ersten Blick scheint es angesichts der Komplexität unwahrscheinlich, dass solch eine Tonfolge in einer Melodie für ein einstimmiges Instrument vorkommt, oder vielleicht doch?

### Sarabande aus der III. Suite in C - Dur

Takt 21

The image shows a musical staff in bass clef with a 3/4 time signature. The melody is written in C major. The notes are: B (two ledger lines below), A (one ledger line below), C (below staff), B (two ledger lines below), A (one ledger line below), G (below staff), F (below staff), E (below staff), D (below staff), C (below staff). Below the staff, the letters B, A, C, and H are placed in boxes, corresponding to the notes B, A, C, and H.

«Edle Stütze der Harmonie.... Du gibst unseren Konzerten die Seele.»

Petr Skalka

**PETR SKALKA** wuchs in einer Musikerfamilie in Marienbad (Tschechische Republik) auf. Seine erste Begegnung mit Musik hatte er dank seines Vaters, der selbst Musiker und Cellist war. Nach seinem Studium am Konservatorium in Pilsen führte ihn sein Interesse an Alter Musik und historischer Aufführungspraxis an die Schola Cantorum Basiliensis zu dem hoch angesehenen Tonkünstler Christoph Coin. Er tritt regelmäßig mit renommierten Kammermusikensembles in ganz Europa auf (u.a. Café Zimmermann, La Chambre Philharmonique, Ensemble Baroque de Limoges, Christophe Coin, Gustav Leonhardt, Emmanuel Krivine). Er hat bei zahlreichen Aufnahmen mitgewirkt, die mehrfach mit renommierten Preisen ausgezeichnet wurden (Diapason d'or, Cinq étoiles de Classica, etc.) Petr Skalka unterrichtet in der Schweiz an der Schola Cantorum Basiliensis.







## QUELQUES RÉFLEXIONS PERSONNELLES À PROPOS DES SUITES POUR VIOLONCELLE SOLO SENZA BASSO DE J.S. BACH

*Noble soutien de l'harmonie  
Qu'avec Majesté tu nous sera,  
Par ta divine mélodie  
Tu donne l'Âme à nos Concerts.*

C'est par ces mots que commence la première école de violoncelle transmise sous forme écrite, rédigée par Michel Corrette et publiée à Paris vers 1741 : le violoncelle, instrument de basse, est considéré comme un « noble soutien de l'harmonie ». A cette époque, l'histoire de la musique en était à peu près au milieu de l'ère de la basse continue, qui a débuté du vivant de Monteverdi avec la « Seconda Pratica » et s'est terminée du vivant de Robert Schumann. Beaucoup de choses gravitaient alors autour de la mélodie de la ligne de basse, de sa réalisation et de son interprétation. Dans l'orchestre de Corelli, un grand groupe de basses – composé de nombreux instruments de tailles différentes, avec plusieurs violoncelles, contrebasses, luths et clavecins – était placé juste derrière le concertino. Derrière eux se trouvent les voix intermédiaires, premiers et deuxième altos. Ce n'est que derrière ces derniers que se trouvaient ceux qui portaient la mélodie des voix supérieures, à savoir les violonistes. Cela n'a plus rien de comparable avec la pratique musicale et les attentes sonores d'aujourd'hui. L'énorme groupe de basses déterminait le tempo, le caractère et la dynamique. Les porteurs de la mélodie étaient contraints de s'adapter, toute résistance étant inutile.

Dans cette perspective, la page de titre des suites pour violoncelle de J. S. Bach peut sembler à première vue révolutionnaire : « 6 Suites a Violoncello solo senza basso ». Une œuvre musicale dédiée à un instrument important, le support de l'harmonie, mais « senza basso », sans basse ! Et ce à une époque où il ne peut pas y avoir de musique sans basse, compte tenu de la méthode de composition de la basse continue et de la pratique du continuo ! Dans les faits, la basse est clairement présente dans ces suites pour instrument seul. La mention « senza basso » s'adresse à l'interprète en lui indiquant qu'il ne sert à rien de feuilleter les pages de la partition à la recherche de la ligne de basse. La basse est en effet déjà présente dans la partie solo à une voix.

La pratique générale de composition et d'interprétation musicale à l'époque baroque incluait également l'arrangement et l'adaptation de la musique d'autres compositeurs ou de ses propres œuvres. Les célèbres sonates op. 5 de Corelli pour « *Violino e Violone o Cimbalo* » ont été considérées tout un siècle durant comme la référence en matière de bonne musique et de d'excellence compositionnelle. Bach a également beaucoup appris de ces pièces : les longs ornements ondulés de l'Allemande (Suite VI) sont inspirés des ornements de Corelli.<sup>1</sup> Dans plusieurs mouvements de ses sonates pour violon, Corelli a utilisé la forme du *Concerto grosso* qui, par son principe même, est associé à l'orchestre, comprenant de multiples voix et musiciens. Dans la partition, qui n'est notée qu'à deux voix dans le cas d'une sonate pour violon solo avec basse, l'alternance entre d'imaginaires passages orchestraux de tutti avec un effectif complet et des passages virtuoses des solistes du concertino est indéniable. Un autre célèbre violoniste baroque, Francesco Geminiani, s'en était inspiré et avait par la suite arrangé ces sonates pour violon de Corelli comme des concerti grossi pour concertino et orchestre. L'arrangement et l'adaptation de la musique à une nouvelle condition d'exécution peut aussi se faire dans la direction opposée – d'une grande formation à un effectif plus restreint. De telles réductions ont été pratiquées par J. S. Bach. Il a arrangé sa fugue à plusieurs voix pour orgue (BWV 539) tant pour le luth (BWV 1000) que pour un violon solo senza basso (BWV 1001). Les suites pour violoncelle peuvent aussi être perçues comme des arrangements d'œuvres pour orchestre ou instrument à clavier, comme des réductions détaillées du mouvement polyphonique pour un instrument monodique.

*« ...nous avons 6 solos... pour le violoncelle..., qui se passent de tout accompagnement, ... Par des tournures particulières de la mélodie, il a réuni en une seule voix les notes requises pour que la modulation soit complète, de telle sorte qu'une deuxième n'est ni nécessaire ni possible. »*

J.N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802

La mélodie à une voix pourrait être complétée « *par des tournures particulières* » et inclure tous les éléments importants des autres voix, c'est-à-dire contenir l'essence du morceau. Le travail de l'interprète commence dès qu'il cherche à décoder une réduction musicale arrangée de façon aussi complexe. Dans l'exemple suivant portant sur la bourrée de la Suite N° 3 en ut majeur, nous essayons de montrer comment la version solo a pu être créée à partir de la phrase à quatre voix d'une version orchestrale. Le déroulement de la mélodie originale est indiqué par la couleur noir dans la version orchestrale.

---

<sup>1</sup> La première pièce improvisée de cet enregistrement combine le parcours harmonique du premier prélude avec des ornements des adagios de l'op. 5 de Corelli.

## Bourrée de la Suite N° 3 en ut majeur

The image shows a musical score for the Bourrée from Suite No. 3 in G major by J.S. Bach. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Cello, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The Cello part is the most prominent, featuring a melodic line with a trill in the second measure. The other instruments provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The score is written in 3/4 time and consists of 16 measures.

## LE VIOLONCELLISTE

« Elles (les Suites pour violoncelle) sont la quintessence de l'œuvre de Bach, et Bach lui-même est la quintessence de toute musique. »

P. Casals

Les émotions du violoncelliste d'aujourd'hui sont les mêmes que celles d'un musicien du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais elles sont d'intensité différente et aussi diversement entremêlées. À notre époque marquée par le stress, nous ressentons certainement l'émotion de la satisfaction ou les nuances de l'amour un peu différemment qu'une personne pieuse à l'époque baroque. Le contexte du concert diffère lui aussi complètement. Aujourd'hui, nous jouons les Suites dans des salles plus grandes et devant un public beaucoup plus large, comparé à l'époque de la composition. Ces pièces constituent cependant la musique de chambre la plus intime jamais composée. On pourrait dire qu'elles ne sont destinées qu'aux oreilles de la personne qui les joue. Ceux qui l'écoutent par hasard regardent plutôt à distance, de façon voyeuriste. Le violoncelliste perçoit les Suites si près de l'instrument qu'il peut entendre les chuchotements de la colophane, la tension exercée par la pression sur les cordes en boyau brutes, les harmoniques acoustiques des notes attaquées plus fermement. Il perçoit spatialement la différence entre le son le plus grave et le plus aigu, comme s'ils

venaient d'une direction différente. Un public situé à plusieurs mètres ne perçoit par contre le son du violoncelle qu'à partir d'un point précis.

Il n'y a que peu d'œuvres qui soient aussi importantes pour un groupe donné d'interprètes que les Suites pour violoncelle de Bach. Tous les violoncellistes les jouent, les ont pratiquées toute leur vie durant. C'est une nation de nombreux petits Glenn Gould. Les violoncellistes jouent leurs Suites tous les jours depuis leur enfance et en rêvent la nuit. Ils peuvent avoir des conversations sans fin à leur sujet. Ils connaissent par cœur les différents enregistrements légendaires, les doigtés les plus divers, les coups d'archet excentriques, les bons mots. Dans le cadre des études, ils sont abreuvés de mises en garde telles que « *Maestro Casals a répété ces Suites pendant 12 ans avant de les jouer en concert !* » Je me souviens que pendant mes études au conservatoire, on pouvait lire dans mon livre de classe : Gammes - études - Bach - récital. Les violoncellistes cherchent et spéculent constamment, et sont souvent frustrés. Dès qu'ils ont atteint l'horizon du rêve, ils en voient un autre le lendemain matin, tout aussi lointain et inaccessible que celui d'hier. Il semble impossible de fixer une interprétation définitive. Elle change de jour en jour.

## MYSTÈRE DES NOMBRES

Il existe des publications portant sur les secrets des nombres dans la musique de Bach. Voir cela dans un texte musical peut être passionnant d'un point de vue intellectuel. Certains voient dans le Prélude de la Suite N° 1 un calendrier musical caché ou cherchent dans le Prélude de la suite N° 2 le nom biblique (D.A.V.I.D. – ré-la-fa-ré selon la notation allemande – avec la note «F» comme sixième lettre de l'alphabet), etc. Un violoncelliste à l'esprit pratique est davantage fasciné par les coïncidences, comme par exemple le recours aux doigts dans le Prélude en sol majeur : première mesure - un seul doigt, deuxième mesure - deux doigts, troisième mesure - trois doigts, quatrième mesure - mais...



Un autre symbole mystérieux est l'utilisation du nom du compositeur comme séquence de notes : B-A-C-H (si bémol-la-do-si selon la notation allemande), peut-être sa confession musicale de l'âme la plus intime.

Compte tenu de sa complexité, il semble à première vue improbable qu'une telle séquence de notes apparaisse dans une mélodie pour instrument monophonique, ou peut-être que si?

### Sarabande de la Suite N° 3 en ut majeur

Takt 21



« Noble soutien de l'harmonie .... Tu donnes l'Âme à nos Concerts »

Petr Skalka

Traduction de l'allemand : Michelle Bulloch - Musitext

**PETR SKALKKA** a grandi dans une famille de musiciens à Marienbad (République tchèque). Il doit à son père, lui-même musicien et violoncelliste, sa première rencontre avec la musique. Après ses études au conservatoire de Pilsen, son intérêt pour la musique ancienne et les pratiques d'exécution historique l'a conduit à la Schola Cantorum Basiliensis auprès du très respecté Christoph Coin. Il se produit régulièrement avec des ensembles de musique de chambre et des partenaires renommés dans toute l'Europe (notamment le Café Zimmermann, La Chambre Philharmonique, l'Ensemble Baroque de Limoges, Christophe Coin, Gustav Leonhardt, Emmanuel Krivine). Il a participé à de nombreux enregistrements récompensés à plusieurs reprises par des prix prestigieux (Diapason d'or, Cinq étoiles de Classica, etc.). Petr Skalka enseigne en Suisse à la Schola Cantorum Basiliensis.





## SOME PERSONAL REFLECTIONS ON J.S. BACH'S SUITES FOR VIOLONCELLO SOLO SENZA BASSO

*Noble soutien de l'harmonie  
Qu'avec Majesté tu nous sera,  
Par ta divine Mélodie  
Tu donne l'Âme à nos Concerts.*

*"Noble pillar of harmony,  
you are a majesty to us,  
through your divine melody (the bass line)  
you give soul to our concerts."*

With these words begins the first written cello method, authored by Michel Corrette and published in Paris around 1741: the cello, a bass instrument, is considered a "*noble pillar of harmony*". At that time, music history was roughly in the middle of the basso continuo era, which began during Monteverdi's lifetime with the "*Seconda Pratica*" and ended during Robert Schumann's lifespan. A lot revolved around the melody of the bass line, its realisation and rendering. In Corelli's orchestra, a large bass section comprising many instruments of different sizes, with several cellos, double basses, lutes and harpsichords, was placed just behind the concertino. Behind them were the intermediate voices, first and second violas. Only behind the latter were those who carried the melody of the upper voices, namely the violinists. Such a setting has nothing to do with today's musical practice and sound expectations. The vast bass section determined the tempo, the character and the dynamics. Those providing the melody had to adapt; any resistance would have been pointless.

With this in mind, the title page of J. S. Bach's Cello Suites may seem revolutionary at first glance: "*6 Suites a Violoncello solo senza basso*". A musical work dedicated to an important instrument, the pillar of harmony, but "*senza basso*", without bass! And this in an age in which there could be no music without bass, given the compositional method and practice of the basso continuo! In reality, the bass is clearly present in these solo suites. The designation "*senza basso*" is intended to warn the performer that there is no point

in leafing through the pages of the score in search of the bass line. The bass is, in fact, already present in the monophonic solo part.

The general practice of composing and performing music in the Baroque period also included arranging and adapting the music of other composers or one's own works. For a whole century, Corelli's famous Sonatas Op. 5 for "*Violino e Violone o Cimbalò*" were regarded as the benchmark for good music and compositional excellence. Bach also learned a great deal from these pieces: the long, undulating ornaments in the Allemande (Suite VI) are modelled on Corelli's ornaments.<sup>1</sup> In several movements of his violin sonatas, Corelli used the *Concerto grosso* form, which by its very principle is associated with an orchestra with multiple voices and musicians. In the score – which in the case of a solo violin sonata with bass is only notated for two voices – the alternation between imaginary orchestral, fully scored tutti passages and virtuoso passages for the concertino soloists is unmistakable. Another famous Baroque violinist, Francesco Geminiani, drew inspiration from this and subsequently arranged Corelli's violin sonatas as concerti grossi for concertino and orchestra. Music was also arranged and adapted to new performance conditions in the opposite direction – from a larger to a smaller scoring. J. S. Bach practised such reductions. He arranged his polyphonic fugue for organ (BWV 539) both for lute (BWV 1000) and for solo violin senza basso (BWV 1001). The cello suites can also be considered as arrangements of orchestral or keyboard works, as fully composed reductions of the polyphonic setting for a monodic instrument.

*"... we have 6 solos... for the cello..., which are devoid of any accompaniment... Through particular turns of the melody, he has brought together the notes required for complete modulation in a single voice, in such a manner that a second voice is neither necessary nor possible."*

J.N. Forkel, Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802

The monophonic melody could be supplemented "*through particular turns*" and include all the other voices' essential elements, in other words, the piece's essence. The performer's work begins as soon as he tries to decode such a complexly arranged musical reduction. The following example attempts to show how the solo version of the Bourrée from the Suite No. 3 in C major could have emerged from the four-part setting of an orchestral version. The course of the original melody is indicated in black in the orchestral version.

---

<sup>1</sup> The first improvised piece on this recording combines the harmonic progression of the Prelude No. 1 with ornamental elements from the adagios of Corelli's Op. 5.

## Bourrée from the Suite No. 3 in C major

The image displays a musical score for the Bourrée from the Suite No. 3 in C major. The score is arranged in five staves, labeled from top to bottom as Cello, Violino I, Violino II, Viola, and Bass. The Cello part is the most prominent, featuring a melodic line with various rhythmic patterns and dynamics. The other instruments provide harmonic support and texture. The score is written in C major and 3/4 time. The Cello part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating a transposition to C major. The music is characterized by its rhythmic complexity and melodic beauty.

## THE CELLIST

*"They (the Cello Suites) are the quintessence of Bach's oeuvre, and Bach himself is the quintessence of all music."* P. Casals

The emotions of today's cellist are the same as those of an 18th-century musician. But they are of a different intensity and are intertwined in another way. In today's stressful world, we certainly feel the emotion of satisfaction or the nuances of love somewhat differently than a devout person in the Baroque era. The context of the concert is also completely different. Today, we play the Suites in bigger halls and to much larger audiences than in the past. However, these pieces remain the most intimate chamber music ever composed. One might say that they are intended only for the performer's ears. Those who happen to be listening to the musician tend to watch from a distance in a somewhat voyeuristic manner. The cellist hears the Suites so close to the instrument that he can perceive the whispers of the rosin, the tension exerted by the pressure on the raw gut strings, the acoustic harmonics of the notes attacked more firmly. He can spatially discern the difference between the lowest and highest-pitched sounds as if they were coming from different directions. Conversely, an audience seated several metres away only perceives the sound of the cello from a specific point.

Few works are as important to a given group of performers as Bach's Cello Suites. All cellists play them and have practised them all their lives. It's a nation of many little Glenn Goulds. Cellists have played their Suites every day since childhood and dream about them at night. They can talk endlessly about them. They know the various legendary recordings by heart, the different fingerings, quirky bowings, and bon mots. In the course of their studies, they are fed with warnings such as "*Maestro Casals rehearsed these Suites for 12 years before performing them in concert!*" I remember that when I was studying at the music conservatory, my class book read: Scales – Studies – Bach – Recital piece. Cellists are constantly searching and speculating and are often frustrated. As soon as they have reached the horizon of a dream, they see a new one the following day, just as distant and unattainable as yesterday's. It seems impossible to establish a definitive interpretation. It changes from day to day.

## THE MYSTERY OF NUMBERS

There are publications on the secrets of numbers in Bach's music. Seeing this in a musical text can be exciting from an intellectual point of view. Some, for instance, see a hidden musical calendar in the Prelude to Suite No. 1 or look for the biblical name (D.A.V.I.D., the note "F" (V) as the sixth letter of the alphabet) in the Prelude to Suite No. 2. A practical-minded cellist is more fascinated by coincidences, such as the use of fingers in the Prelude in G major: first bar - one finger, second bar - two fingers, third bar - three fingers, fourth bar - but...



Another mysterious symbol is the use of the composer's name as a sequence of notes: B-A-C-H (B flat-A-C-H in the German notation), perhaps his most intimate musical confession of the soul.

At first glance, given its complexity, it seems unlikely that such a sequence of notes would appear in a melody for a monophonic instrument, or maybe it is?

## Sarabande of the Suite No. 3 in C major

Takt 21

The musical notation for Takt 21 is in bass clef, 3/4 time, and C major. It consists of four measures. The first measure contains a B chord (B2), the second an A chord (A2), the third a C chord (C3), and the fourth an H chord (B2). The notes are: B (B2), A (A2), C (C3), H (B2).

*“Noble pillar of harmony .... you give soul to our concerts.”*

*Petr Skalka*

*Translated from German by Michelle Bulloch - Musitext*

**PETR SKALKA** grew up in a family of musicians in Marienbad (Czech Republic). His first encounter with music came from his father, who was himself a musician and cellist. After studying at the Pilsen Conservatoire, his interest in early music and historical performance practice led him to the highly respected Christoph Coin at the Schola Cantorum Basiliensis. Petr Skalka regularly performs with renowned chamber music ensembles throughout Europe (including Café Zimmermann, La Chambre Philharmonique, the Ensemble Baroque de Limoges, Christophe Coin, Gustav Leonhardt, and Emmanuel Krivine). He has taken part in numerous recordings, which have been honoured with several prestigious prizes (Diapason d’or, Classica’s Five Stars, etc.). Petr Skalka teaches at the Schola Cantorum Basiliensis in Switzerland.





Recorded in Valy, (Czech Republic), June & August 2020

ARTISTIC DIRECTION, SOUND ENGINEER, EDITING, MASTERING	Karel Valter
DESIGN	Amethys
EXECUTIVE PRODUCER	Claves Records

Photos: Petr Skalka

Instruments & bows

Giuseppe Guarneri "filius Andreae" ca. 1700

Dalibor Bzirký, Praga 2018, op. 224

Anonymous bow, mid-18th century

Fausto Cangelosi, copy of a baroque bow

### **Remerciements**

Avec un merci particulier aux donateurs et amis Olivier et Dominique de Spoelberch, l'ingénieur du son Karel Valter et tous les autres, qui, consciemment ou inconsciemment, m'ont, par leurs idées et connaissances, inspiré, soutenu et aidé à réaliser cet enregistrement et ce texte.

© & © 2023 Claves Records SA, Prilly (Switzerland)

**CD 1**

<b>1</b>	<b>Initio. Improvisation</b>	0:57
----------	------------------------------	------

**6 Suites a Violoncello Solo senza Basso  
composées par Sr. J. S. Bach,  
Maitre de Chapelle**

**JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)**

**Suite No. 1 in G Major BWV 1007**

<b>2</b>	I. Prelude	2:26
<b>3</b>	II. Allemande	5:02
<b>4</b>	III. Courante	3:18
<b>5</b>	IV. Sarabande	3:19
<b>6</b>	V. Menuet I-II	4:03
<b>7</b>	VI. Gigue	1:38

**Suite No. 2 in D Minor BWV 1008**

<b>8</b>	I. Prelude	4:09
<b>9</b>	II. Allemande	4:48
<b>10</b>	III. Courante	2:02

<b>11</b>	IV. Sarabande	4:16
<b>12</b>	V. Menuet I-II	4:02
<b>13</b>	VI. Gigue	2:53

**Suite No. 3 in C Major BWV 1009**

<b>14</b>	I. Prelude	3:43
<b>15</b>	II. Allemande	4:22
<b>16</b>	III. Courante	4:13
<b>17</b>	IV. Sarabande	4:03
<b>18</b>	V. Bourrée I-II	3:47
<b>19</b>	VI. Gigue	3:14

**HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER (1644-1704)**

<b>20</b>	Passacaglia for solo cello in C minor "The Guardian Angel", after the original for violin from the Rosary Sonatas, arr. by Petr Skalka	9:52
-----------	---	------

**CD 2****JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)****Suite No. 4 in E-Flat Major BWV 1010**

<b>1</b>	I. Prelude	3:50
<b>2</b>	II. Allemande	4:51
<b>3</b>	III. Courante	3:47
<b>4</b>	IV. Sarabande	4:01
<b>5</b>	V. Bourrée I-II	3:48
<b>6</b>	VI. Gigue	2:40

**Suite No. 5 in C Minor BWV 1011**

<b>7</b>	I. Prelude	4:58
<b>8</b>	II. Allemande	5:31

<b>9</b>	III. Courante	2:18
<b>10</b>	IV. Sarabande	3:26
<b>11</b>	V. Gavotte I-II	5:29
<b>12</b>	VI. Gigue	1:58

**Suite No. 6 in D Major BWV 1012**

<b>13</b>	I. Prelude	4:14
<b>14</b>	II. Allemande	7:20
<b>15</b>	III. Courante	4:01
<b>16</b>	IV. Sarabande	4:15
<b>17</b>	V. Gavotte I-II	4:47
<b>18</b>	VI. Gigue	4:22

PETR SKALKA *violoncello*

*claves*

