

Château de
VERSAILLES
Spectacles

Collection
**LA CHAMBRE
DES ROIS**
N°3

OPÉRA ROYAL
250
ANS
1770-2020


CHÂTEAU DE VERSAILLES

BACH 6 SUITES

Myriam Rignol,
viole de gambe

MENU

[Tracklist](#)

[L'œuvre](#)

[Entretien avec Myriam Rignol](#)

[Biographies](#)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
6 SUITES A VIOLONCELLO SOLO SENZA BASSO

156'23

Myriam Rignol, viole de gambe

VOLUME 1

73'98

Suite n° 3 BWV 1009

| | | |
|---|-----------------|------|
| 1 | Prélude | 3'50 |
| 2 | Allemande | 4'09 |
| 3 | Courante | 3'44 |
| 4 | Sarabande | 4'27 |
| 5 | Bourrée I et II | 4'02 |
| 6 | Gigue | 4'04 |

Suite n° 2 BWV 1008

| | | |
|----|----------------|------|
| 7 | Prélude | 4'11 |
| 8 | Allemande | 3'25 |
| 9 | Courante | 2'56 |
| 10 | Sarabande | 5'03 |
| 11 | Menuet I et II | 3'47 |
| 12 | Gigue | 3'09 |

Suite n° 4 BWV 1010

| | | |
|----|-----------------|------|
| 13 | Prélude | 3'34 |
| 14 | Allemande | 4'18 |
| 15 | Courante | 4'07 |
| 16 | Sarabande | 5'09 |
| 17 | Bourrée I et II | 6'52 |
| 18 | Gigue | 3'04 |

VOLUME 2

81'36

Suite n° 6 BWV 1012

| | | |
|----------|-----------------|------|
| 1 | Prélude | 4'41 |
| 2 | Allemande | 9'24 |
| 3 | Courante | 4'30 |
| 4 | Sarabande | 5'21 |
| 5 | Gavotte I et II | 5'22 |
| 6 | Gigue | 5'05 |

Suite n° 5 BWV 1011

| | | |
|-----------|-----------------|------|
| 7 | Prélude | 6'19 |
| 8 | Allemande | 5'50 |
| 9 | Courante | 2'41 |
| 10 | Sarabande | 3'48 |
| 11 | Gavotte I et II | 6'18 |
| 12 | Gigue | 2'23 |

Suite n° 1 BWV 1007

| | | |
|-----------|----------------|------|
| 13 | Prélude | 2'55 |
| 14 | Allemande | 4'59 |
| 15 | Courante | 2'56 |
| 16 | Sarabande | 2'53 |
| 17 | Menuet I et II | 3'59 |
| 18 | Gigue | 1'51 |

Les 6 Suites pour violoncelle seul Version pour viole de gambe

Par Gilles Cantagrel

Témoignages d'époque et partitions nous montrent à quel point Bach a manifesté une grande sensibilité aux timbres des instruments et à leurs modes de jeu. Lui-même s'est révélé comme un virtuose, sur le clavecin et l'orgue, on le sait, mais aussi sur les instruments à cordes, et sans doute également sur la flûte et le hautbois. Son fils cadet, Carl Philipp Emanuel, se souvient: «Il entendait parfaitement les possibilités de tous les instruments à cordes. Ses œuvres pour violon ou violoncelle seul en témoignent». Violon et violoncelle, mais aussi alto et sans doute très probablement viole de gambe.

Mais alors que nous disposons d'un magnifique autographe des Sonates et Partitas pour violon seul, nous ne connaissons les Suites pour violoncelle seul que par copies manuscrites. La plus connue est due à Anna Magdalena, la seconde épouse du compositeur.

Le titre indique *6 Suites a Violoncello solo senza Basso...* Mais de quel violoncelle s'agit-il? La terminologie de l'époque était d'autant plus floue que le violoncelle était un instrument relativement nouveau, dont, comme beaucoup d'autres, la forme, les dimensions, la facture n'étaient en rien codifiées. Au début du XVIII^e siècle, on voit encore le génial Stradivarius lui apporter des modifications d'importance. Et que vient faire en cet ensemble une sixième Suite pour violoncelle à cinq cordes?

Méfiant à l'égard des «prétentions du violoncelle», la France était longtemps restée fidèle à la viole de gambe, qu'illustrèrent les plus grands maîtres, Forqueray, Marais ou Sainte-Colombe, quand les italiens avaient, eux, déjà adopté le violoncello. En témoignent les *Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo* de Giovanni Battista Degli Antoni, ou les *Ricercari per violoncello solo* de Domenico

Gabrielli dès la fin du XVII^e siècle. Qu'en était-il en Allemagne? On pense que Bach écrivit ces six Suites vers 1720, alors qu'il travaillait à la cour de Köthen. L'orchestre de la principauté comptait deux violoncellistes de grand talent, Bernard Linigke et Christian Ferdinand Abel, lui-même exécutant à la viole de gambe, de même que le prince Leopold en personne.

Il semble bien que le violoncelle, notamment réclamé avec le continuo dans l'exécution des cantates, ait été le grand instrument puissant, capable de soutenir la polyphonie vocale. Mais on n'en sait pas davantage sur l'instrument auquel furent destinées les six Suites. Ne serait-ce pas la mythique *viola pomposa*, dont se réclament aujourd'hui les tenants de la *viola da spalla* ou *violoncello da spalla*, un petit violoncelle ou plutôt un gros alto, porté à l'épaule par une bandoulière?

Toujours est-il que dans ses Suites, Bach consacre l'instrument dans toutes ses ressources. Aucune originalité formelle ne distingue l'organisation des six Suites du schéma devenu traditionnel à l'époque, celui-là même que le musicien adopte dans ses *Suites anglaises* pour clavecin.

Chaque suite est bâtie de façon identique: après une page d'ouverture, deux premières danses contrastées, une Allemande et une Courante, préparent à la Sarabande, cœur expressif de la Suite, avant le divertissement de deux «Galanteries» et la Gigue finale. La monodie règne, souveraine, mais sa combinatoire interne induit une harmonie, un tissu contrapuntique suggérés, rarement explicités. Polyphoniste impénitent, Bach envisage ici le violoncelle comme par essence mélodique, mais on le sent tout ouïe à analyser le spectre de ses riches vibrations: arpèges sur les harmoniques, notes pédales, bourdons sur les cordes à vide, dans les volutes de discours admirablement maîtrisés et d'une grande éloquence, puissamment lyriques, tout en étant animés des mètres des danses qui constituent les Suites. Contrairement à ce qui se produit dans les solos pour violon, il ne fait que supposer ici un espace polyphonique dont il marque les repères. Ainsi laisse-t-il l'auditeur reconstituer mentalement l'architecture, en poursuivre les méandres, en prolonger la rêverie. Car c'est bien le libre parcours d'une rêverie poétique qu'offre cet art oratoire, provoquant l'imaginaire de qui le suit.

The 6 Suites for solo cello Version for viola da gamba

By Gilles Cantagrel

Period testimonies and scores show us how sensitive Bach was to the timbres of the instruments and their modes of play. He himself proved to be a virtuoso on the harpsichord and the organ, as we know, but also on stringed instruments, and no doubt on the flute and the oboe as well. His youngest son, Carl Philipp Emanuel, remembers: “He had a perfect understanding of the possibilities of all stringed instruments. His works for violin and cello alone bear witness to this. Violin and cello, but also viola and probably viola da gamba. But while we have a magnificent autograph of the Sonatas and Partitas for solo violin, we only know the Suites for solo cello from handwritten copies. The best known is by Anna Magdalena, the composer's second wife. The title indicates 6 Suites a Violoncello solo senza Basso...

But which cello is it? The terminology of the time was all the more unclear because the cello was a relatively new instrument, whose form, dimensions and construction, like many others, were not codified in any way. At the beginning of the eighteenth century, the genius Stradivarius was still making major modifications to it. And what does a sixth Suite for five-stringed cello have to do with it? Wary of the “pretensions of the cello”, France had long remained faithful to the viola da gamba, as exemplified by the greatest masters, Forqueray, Marais or Sainte-Colombe, while the Italians had already adopted the violoncello. The *Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo* by Giovanni Battista Degli Antoni, or the *Ricercari per violoncello solo* by Domenico Gabrielli from the end of the seventeenth century

bear witness to this. What was the situation in Germany? It is thought that Bach wrote these six suites around 1720, while working at the court in Köthen. The principality's orchestra included two very talented cellists, Bernard Linigke and Christian Ferdinand Abel, himself a viola da gamba player, as well as Prince Leopold himself. It seems that the cello, which was particularly in demand with the continuo in the performance of the cantatas, was the large and powerful instrument capable of supporting the vocal polyphony. But we do not know more about the instrument for which the six Suites were intended. Could it not have been the mythical viola pomposa, which today is claimed by the proponents of the viola da spalla or violoncello da spalla, a small cello, or rather a large viola, slung over the shoulder with a strap?

The fact remains that in his Suites, Bach devotes all his resources to the instrument. There is no formal originality in the organisation of the six suites, which follows the traditional pattern of the time, the same one that Bach adopted in his English Suites for harpsichord. Each suite is structured identically: after an opening page, two

contrasting first dances, an Allemande and a Courante, prepare for the Sarabande, the expressive heart of the Suite, before the divertissement of two "Galanteries" and the final Gigue. Monody reigns supreme, but its internal complex combinations induce a harmony, and a suggested contrapuntal fabric, that is rarely made explicit. Bach, an unrepentant polyphonist, sees the cello here as essentially melodic, but one senses that he is all ears when analysing the spectrum of its rich vibrations: arpeggios on the harmonics, pedal notes, bourdons on the open strings, all encapsulated in the spiral of an admirably controlled and eloquent discourse, powerfully lyrical, while at the same time animated by the metres of the dances that make up the Suites. Unlike in the violin solos, here he merely assumes a polyphonic space and marks its reference points. He thus leaves the listener to reconstitute the architecture mentally, to follow its meanders, to prolong the reverie. For it is indeed the free course of a poetic reverie that this art of oratory offers, provoking the imagination of those who follow it.

Die 6 Suiten für Violoncello solo Fassung für Viola da gamba

Von Gilles Cantagrel

Zeitzeugnisse und Partituren zeigen uns, wie feinfühlig Bach gegenüber den Klangfarben der Instrumente und deren Spielweisen war. Er selbst erwies sich, wie wir wissen, als Virtuose auf dem Cembalo und der Orgel, aber auch auf Streichinstrumenten und zweifellos ebenso auf der Flöte und der Oboe. Sein jüngster Sohn, Carl Philipp Emanuel, erinnerte sich: „Er verstand die Möglichkeiten aller Geigeninstrumente vollkommen. Dies zeigen seine Soli für die Violine und für das Violoncell ohne Baß.“ Die Violine und das Cello, aber auch die Bratsche und sehr wahrscheinlich die Viola da Gamba.

Doch während wir von den Sonaten und Partiten für Violine solo ein prächtiges Autograph besitzen, kennen wir die Suiten für Cello solo nur aus handschriftlichen Kopien. Die bekannteste ist die von Anna Magdalena, der zweiten Frau des Komponisten. Der Titel bezeichnet 6 *Suites a Violoncello Solo senza Basso*. Aber um welches Violoncello handelt

es sich? Die damalige Terminologie war umso unklarer, als das Cello ein relativ neues Instrument war, dessen Form, Abmessungen und Bau wie bei vielen anderen in keiner Weise festgelegt waren. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts nahm der geniale Stradivari noch wichtige Veränderungen daran vor. Aber was hat eine sechste Suite für ein fünfsaitiges Cello in dieser Sammlung zu suchen?

Den „Anmaßungen des Violoncellos“ gegenüber misstrauisch, war Frankreich lange der Gambe treu geblieben, die von den größten Meistern wie Forqueray, Marais und Sainte-Colombe gewürdigt wurde, während die Italiener bereits das Violoncello angenommen hatten. Die *Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo* von Giovanni Battista Degli Antoni oder die *Ricercari per violoncello solo* von Domenico Gabrielli zeugen davon ab dem Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Wie war aber die Situation in Deutschland?

Es wird angenommen, dass Bach diese sechs Suiten um 1720 schrieb, während er am Köthener Hof arbeitete. Zum Orchester des Fürstentums gehörten zwei sehr begabte Cellisten, Bernard Linigke und Christian Ferdinand Abel, der wie Fürst Leopold selbst Viola da Gamba spielte.

Es scheint, dass das Cello bei der Aufführung von Kantaten besonders für das Continuo gefragt war, da es *das* große, kraftvolle Instrument war, das die vokale Polyphonie unterstützen konnte. Aber damit wissen wir nicht mehr über das Instrument, für das die sechs Suiten bestimmt waren. Ist es nicht vielleicht die legendäre *Viola pomposa*, auf die sich die Verfechter der *Viola da spalla* oder des *Violoncello da spalla* (eines kleinen Cellos bzw. einer großen Viola, Instrumente, die mit einem Riemen in Schulterhöhe gehalten werden) heute berufen?

Jedenfalls nutzt Bach in seinen Suiten das Instrument in all seinen Möglichkeiten. Dagegen unterscheidet keine formale Originalität die Organisation der sechs Suiten vom damals traditionell gewordenen Schema, eben dem, das Bach in seinen *Englischen Suiten* für Cembalo übernahm. Jede Suite ist auf die gleiche Weise aufgebaut: Nach einem

Prélude bereiten zwei kontrastierende erste Tänze, eine Allemande und eine Courante, auf die Sarabande vor, das ausdrucksstarke Herzstück der Suite, vor der „Unterhaltung“ durch zwei „Galanterien“ und der abschließenden Gigue. Die Monodie herrscht vor, aber ihre innere Kombinatorik führt zu einer Harmonie, einem kontrapunktischen Gewebe, das angedeutet, aber selten explizit ausgedrückt wird. Der überzeugte Polyphoniker Bach versteht das Cello hier als wesensmäßig melodisch, aber man spürt, dass er bei der Analyse des Spektrums seiner reichen Schwingungen „ganz Ohr“ ist: Arpeggios auf den Flageolett-Tönen, Pedaltöne, Borduntöne auf den leeren Saiten, in den Voluten des bewundernswert kontrollierten Diskurses von großer Beredsamkeit, kraftvoll lyrisch und gleichzeitig animiert durch die Metren der Tänze, aus denen die Suiten bestehen. Im Gegensatz zu dem, was in den Soli für Violine geschieht, lässt er hier einen polyphonen Raum lediglich vermuten und markiert dessen Bezugspunkte. So überlässt er es dem Hörer, die Architektur gedanklich zu rekonstruieren, ihren Voluten zu folgen, die Träumerei fortzusetzen. Denn diese Redekunst gewährt in der Tat den freien Verlauf einer poetischen Träumerei, der die Phantasie derer anregt, die ihr folgen.

Entretien avec Myriam Rignol

Laurent Brunner : Chère Myriam, je voudrais quelques explications, car ce que j'entends dans ton interprétation est magnifique et sonne assez français d'ailleurs, comme toute la période de Bach à Cöthen. Pourquoi n'a-t-il pas écrit les suites pour viole de gambe? Avait-il un virtuose du cello à qui destiner l'œuvre? Et pourquoi aujourd'hui, toi Myriam les joues-tu à la viole?

Myriam Rignol : Là on s'approche de grands mystères, qui font partie du personnage Bach, tel qu'il nous est parvenu, mais tel qu'il était aussi je crois... Pourquoi n'a-t-il pas écrit ces pièces si françaises pour viole? Je crois qu'il y a plusieurs raisons...

La première est intrinsèquement liée au genre de personnalité qu'on connaît de Bach: il aime les défis! Alors pourquoi ne pas confier à l'instrument le plus italien (*violoncello*) la forme la plus française (suite de danses) – finalement, au regard des choix d'instrumentation qu'il a déjà faits et qu'il fera ensuite pour ses cantates par exemple, c'est finalement assez logique – pour lui bien sûr!

La seconde serait plus liée au fait qu'il ait écrit ces pièces pour apprendre le violoncelle lui-même (ce qui répond aussi à la seconde question de l'interprète à qui était destinée l'œuvre...): c'est-à-dire, pour explorer les possibilités du violoncelle... La première suite est encore relativement simple; les suites 2, 3 et 4 deviennent véritablement et de plus en plus techniquement difficiles, sur la frontière de ce qui est possible; la suite 5 explore la technique de la *scordatura*; la suite 6 explore un instrument à 5 cordes...

La plupart des musicologues et certains interprètes croient aussi que plus que le véritable «*violoncello*» tel qu'on le connaît aujourd'hui, il est possible que Bach ait voulu explorer le type d'accords et le côté grave du violoncelle d'épaule (*violoncello da spalla*) – cela semble être particulièrement confirmé par la 6^e Suite. Je n'ai pas un avis très tranché sur la question... D'autant qu'on n'a aucune partition autographe, mais seulement des copies, les plus proches de Bach étant:

*celle de Kellner (son administrateur et ami), qui est celle qui est la plus proche de l'époque de composition (copiée en 1726 – la date de composition étant située entre 1717 et 1723)... et qui indique en page de titre «Pour le viola de Basso» (en français! et ma foi, c'est assez ouvert comme titre... en tout cas, un instrument à archet grave / basse...) – c'est ce manuscrit que j'ai principalement utilisé comme source première

*celle d'Anna Magdalena, la seconde épouse, copiée probablement plus tard dans la vie de Bach à Leipzig comme archive.

Et comme si souvent chez Bach, la musique fait sens avant l'instrument: combien de pastiches compte-t-on dans son œuvre? Rien que la première sonate pour viole et clavecin BWV 1027 compte 3 versions: celle-ci, une pour orgue, et une pour 2 flûtes et continuo. En preuve la «Suite pour la Luth» BWV 995 (sic!) qui est une version pour le luth de la 5^e suite (et pour le coup, partition autographe).

LB: Et nous arrivons alors logiquement à la question: pourquoi à la viole?

MR: Tout d'abord (mais ce n'est peut-être pas véritablement la première raison, qui est plus instinctive et sensible... je l'expliquerai plus loin), parce qu'il est possible que ces pièces aient résonné à un moment ou à un autre sur la viole, que ce soit en Allemagne du Nord (où le nombre de musiciens français étaient impressionnant – Bach a été d'ailleurs très proches d'eux et de la musique française, notamment dans sa formation), ou... en France, grâce au voyage de l'un ou l'autre de ses amis musiciens (Telemann?) – comme les Bergeries de Couperin sont arrivées on ne sait trop comment dans le 2^e Klavier-Büchlein que Bach fit pour Anna Magdalena.

Ensuite, parce que l'éclairage du visage français que la viole donne à ces pièces est, je trouve, absolument renversant... J'aime sentir la danse dans ces... suites de danse! Ce qui est bien plus évident sur la viole, grâce à l'instrument lui-même – frettes, accords, etc. – mais aussi grâce au répertoire de l'instrument, qui fait que les violistes «mangent» des suites à longueur d'année, avec Marais, bien sûr, et tous les autres compositeurs français. On entend et on ressent plus facilement avec la viole que Bach avait une connaissance profonde

de ce style, un goût extrêmement délicat et raffiné, une notion de la métrique et de la danse extrêmement précise. Bref... un maître et un génie de la musique française, et pas seulement un bon connaisseur – ce que je trouve particulièrement mis en valeur par une interprétation sur la viole.

Enfin, et c'est peut-être là la base de tout ce grand projet pour moi... les Suites m'ont accompagnée depuis que je suis bébé. Mes parents, musiciens aussi, mais première génération – mes grands-parents étaient ouvriers dans la banlieue de Lyon d'un côté et au Sénégal de l'autre – avaient une discothèque très réduite, surtout au moment où je suis née, étant leur premier enfant. Ils avaient quelques rares « disques noirs », très précieux car ils coûtaient très chers. Dont les Suites par Pierre Fournier. J'aimais ce disque plus que tout – je pense que je connais les 6 Suites par cœur depuis ce moment...

Cette musique m'a construite: une de mes maisons musicales est Bach et notamment ce genre d'œuvres. Mais je ne m'étais jamais dit que je pouvais me les approprier avec mon instrument à 6 ou 7 cordes – respectueuse aussi du « Répertoire » des violoncellistes baroques (qui en ont tellement moins que

les violistes), une idée reçue de plus... Or, un jour, on m'a expressément demandé de jouer une suite à la viole pour un récital. Et là, ça a été l'évidence... la musique coulait de mes doigts, de mes pensées, sans aucune question, sans avoir rien à défendre, avec une évidence que je n'avais jamais ressentie dans ma vie pour une pièce de viole seule. Et j'ai su que ce serait mon premier (et peut-être le seul?) projet d'enregistrement solo – ça ne pouvait pas être autrement.

Je pense aussi que bien que je connaisse ces Suites depuis mon enfance, j'ai la chance de ne pas porter le poids de la tradition héritée malgré eux par mes collègues violoncellistes: je ne connais bien que l'interprétation de Pierre Fournier! Et je n'ai jamais travaillé ces pièces avec un professeur-gourou, m'enseignant la traditionnelle manière de les jouer... Donc ce que j'aime est d'avoir à la fois cette connaissance instinctive, presque animale de cette musique, et en même temps d'être fraîche et libre d'en faire ce qui me semble le plus juste: pour moi, c'est de les approcher de la manière la plus française qu'il soit, viscéralement attachée à la musicienne que je suis.

A conversation with Myriam Rignol

Laurent Brunner: Myriam my dear, I need to understand why it is when I hear in your magnificent interpretation it sounds rather French, as does Bach all through the period in Köthen. Why did he not write the suites for viola da gamba? Did he have a cello virtuoso for whom the work was intended? And why do you, Myriam, play them on the viol today?

Myriam Rignol: Here, we are close to one of the great mysteries, which form part of Bach's character, as it has come down to us, but also, I believe, as he really was... Why did he not write these so very French pieces for viol? I think there are a number of reasons... The first is intrinsically linked to what we know about the personality of Bach: he liked challenges! So why not entrust the most Italian of instruments (violoncello) with the most French form (a suite of dances) – in the end, given the choices of instrumentation that he had already made and would make later for his

cantatas, for example, it is actually quite logical – for him, of course! The second would have more to do with the fact that he wrote these pieces to learn the cello himself (which also answers the second question of the performer for whom the work was intended...): that is, to explore the possibilities of the cello... The first suite is still relatively straightforward; suites 2, 3 and 4 become genuinely and increasingly technically difficult, on the borderline of what is possible; suite 5 explores the technique of scordatura; suite 6 explores a 5-stringed instrument... Most musicologists and some performers also believe that rather than the true 'violoncello' as we know it today, it is possible that Bach wanted to explore the chordal possibilities and lower register of the shoulder cello (violoncello da spalla) – this seems to be particularly confirmed by the 6th Suite. I have no strong opinion on the matter... Especially as we have no autograph scores, only copies, the closest to Bach being:

*the one by Kellner (his administrator and friend), which is the closest to the time of composition (copied in 1726 – the date of composition being between 1717 and 1723) ... and which indicates on the title page “Pour le viola de Basso” (in French! and my goodness, that's quite an open title... in any case, a low-bowed instrument...) – it is this manuscript that I have mainly used as my primary source.

*Anna Magdalena's, (his second wife), probably copied later in Bach's life in Leipzig as an archive.

And as is so often the case with Bach, the music makes sense before the instrument: how many pastiches are there in his work? The first sonata for viol and harpsichord BWV 1027 alone has three versions: this one, one for organ, and one for two flutes and continuo. The “Suite for Lute” BWV 995 (sic!), which is a version for lute of the 5th suite (and, for that matter, an autograph score), is proof of this.

LB: And so, we logically come to the question: why the viol?

MR: First of all (but this is perhaps not the first reason, which is more instinctive and a “gut reaction”... I will explain that later), because it is possible that these pieces were played at one time or another on the viol, whether in Northern Germany (where the number of French musicians was impressive – Bach was in fact very close to them and to French music, notably during his musical education), or... in France, thanks to the voyages of one or other of his musician friends (Telemann?) – just as Couperin's *Bergeries* somehow turned up in the 2nd *Klavier-Büchlein* that Bach composed for Anna Magdalena. Secondly, because the insight that the French character that the viol gives to these pieces is, I find, absolutely remarkable... I love to feel the dance in these... dance suites! This is much more evident on the viol, thanks to the instrument itself – frets, chords, etc. – but also thanks to the repertoire of the viol. – and thanks to the instrument's repertoire, which means that violists “devour” suites all year round, with Marais, of course, and all the other French composers. It is easier to hear and feel with the viol that

Bach had a deep knowledge of this style, an extremely delicate and refined taste, a very precise notion of metre and dance. In short... a master and genius of French music, and not just a good connoisseur – something I find particularly enhanced by a performance on the viol. Finally, and this is perhaps the basis of all this great project for me... the Suites have been with me since I was a baby. My parents, also musicians, but the first generation as my grandparents were employees in the suburbs of Lyon on the one hand and in Senegal on the other – they had a very small record collection, especially when I was born, being their first child. They had a few rare “black records”, which were very precious because they were very expensive. One of them was the Suites by Pierre Fournier. I loved that record more than anything else – I think I got to know the 6 Suites by heart from that moment on... This music has structured me: one of my musical homes is Bach and especially this kind of work. But I had never thought that I could make them my own with my 6 – or 7 – stringed instrument – so respectful of the “Repertoire” of baroque

cellists (who have so much less than violists), one more preconceived idea... One day, however, I was expressly asked to play a suite on the viol for a recital. The music flowed from my fingers, from my thoughts, without any question, without having to defend anything, with a self-evidence that I had never felt in my life for a solo viol piece. And I knew that this would be my first (and perhaps only?) solo recording project – it couldn't be otherwise. I also think that although I have known these Suites since I was a child, I am lucky enough not to carry the weight of the tradition inherited in spite of them by my fellow cellists: I only know Pierre Fournier's interpretation well! And I have never worked on these pieces with a teacher-guru, teaching me the traditional way of playing them... So, what I like is to have both this instinctive, almost animal knowledge of this music, and at the same time to be fresh and free to do with it what seems to me to be the right thing: for me, it's to approach them in the most French way possible, viscerally attached to the musician that I am.

Laurent Brunner und Myriam Rignol im Gespräch

Laurent Brunner: Liebe Myriam, ich hätte gerne, dass du mir einiges erklärst, denn was ich in deiner Interpretation höre, ist großartig und klingt im Übrigen recht französisch wie alle Werke Bachs, die aus seiner Zeit in Köthen stammen. Warum hat er keine Suiten für Gambe geschrieben? Hatte er einen *Cello*-Virtuosen, für den er das Werk bestimmte? Und warum spielst du, Myriam, es heute auf der Gambe?

Myriam Rignol: Ich denke, dass das wohl zu den großen Rätseln gehört, die uns Bachs Charakter, so wie er uns überliefert ist, aber auch wie er war, aufzulösen gibt. Warum schrieb er keine so typisch französischen Stücke für Gambe? Ich glaube, dafür gibt es mehrere Gründe.

Der erste ist untrennbar mit der Art der Persönlichkeit verbunden, die wir von Bach kennen: Er liebte Herausforderungen! Warum also nicht das italienischste Instrument (*Violoncello*) mit der französischsten Form (Tanzsuite) betrauen – angesichts der von ihm bereits getroffenen Entscheidungen über die Instrumentierungen und derer, die er später z. B. für seine Kantaten treffen sollte, ist das

eigentlich ganz logisch – für ihn, versteht sich!

Der zweite Grund hat wahrscheinlich eher damit zu tun, dass er diese Stücke schrieb, um selbst Cello spielen zu lernen (was auch die zweite Frage über den Interpreten beantwortet, für den das Werk gedacht war...): das heißt, um die verschiedenen Möglichkeiten des Cellos auszuloten. Die erste Suite ist noch relativ einfach; die Suiten 2, 3 und 4 werden technisch zunehmend schwieriger, bis an die Grenze des Möglichen; die Suite 5 setzt sich mit der *Scordatura*-Technik auseinander; die Suite 6 erprobt ein 5-saitiges Instrument...

Die meisten Musikwissenschaftler und einige Interpreten halten es auch für möglich, dass Bach mehr als das eigentliche „*Violoncello*“, wie wir es heute kennen, die Art der Akkorde und den tiefen Tonbereich des Schultercellos (*Violoncello da spalla*) erforschen wollte – dies scheint insbesondere die 6. Suite zu bestätigen. Ich habe keine sehr klare Meinung dazu, zumal wir über keine autographen Partituren verfügen, sondern nur über Kopien.

Bach am nächsten sind:

* die von Kellner (seinem Verwalter und Freund), die der Kompositionszeit am nächsten kommt (kopiert 1726 – das Kompositionsdatum liegt zwischen 1717 und 1723) und die auf dem Titelblatt „Pour le viola de Basso“ angibt (auf Französisch!!! Und na ja, das ist ein ziemlich offener Titel... auf jeden Fall für ein tiefes Streichinstrument) – ich habe vor allem dieses Manuskript als meine Primärquelle verwendet;

* die von Anna Magdalena, Bachs zweiter Frau. Diese Kopie wurde wahrscheinlich in Leipzig zu einem späteren Zeitpunkt in Bachs Leben für sein Archiv angefertigt.

Und wie so oft bei Bach macht die Musik *vor* der Wahl des Instruments Sinn: Wie viele Pastiches gibt es nicht von seinen Werken? Allein von der ersten Sonate für Gambe und Cembalo BWV 1027 gibt es drei Fassungen: diese hier, eine für Orgel und eine für zwei Flöten und Continuo. Der Beweis ist die „Suite für Laute“ BWV 995 (sic!), die eine Lautenfassung der 5. Suite (und diesmal eine autografische Partitur) ist.

Laurent Brunner: Und damit kommen wir ganz logisch zur Frage: warum die Gambe?

Myriam Rignol: Erstens (aber das ist vielleicht nicht der Hauptgrund, der eher instinktiv, gefühlsmäßig ist... das erkläre ich später), weil es möglich ist, dass diese Stücke irgendwann auf der Gambe gespielt wurden, sei es in Norddeutschland (wo die Zahl der französischen Musiker beeindruckend war – Bach stand ihnen und der französischen Musik übrigens sehr nahe, besonders durch seine Ausbildung), oder aber in Frankreich dank der Reisen des einen oder anderen seiner Musikerfreunde (Telemanns?) – so wie Couperins *Bergeries*, ohne dass man weiß wie, in das 2. Notenbüchlein gelangten, das Bach für Anna Magdalena schrieb.

Zweitens, weil die Betonung des französischen Charakters, den die Gambe diesen Stücken verleiht, wie ich finde, absolut atemberaubend ist. Ich liebe es, den Tanz in diesen ... Tanzsuiten zu spüren! Das ist auf der Gambe viel naheliegender, dank des Instruments selbst – Bünde, Akkorde usw. – aber auch dank ihres Repertoires, das dazu führt, dass Gambisten das ganze Jahr über Suiten „verschlingen“, natürlich die von Marais und all der anderen französischen Komponisten. Mit einer Gambe ist es leichter zu hören und zu spüren, dass Bach eine tiefgehende Kenntnis dieses Stils hatte, einen äußerst feinen, subtilen Geschmack, eine ausgesprochen präzise Vorstellung von

Metrum und Tanz. Kurz er war ein Meister und ein Genie der französischen Musik und nicht nur ein guter Kenner – und das kommt, wie ich finde, bei einer Interpretation auf der Gambe besonders gut zum Ausdruck.

Und schließlich, und das ist vielleicht die Grundlage dieses ganzen großen Projekts für mich: Diese Suiten begleiten mich, seit meiner frühesten Kindheit. Meine Eltern, die auch Musiker sind, aber in erster Generation – meine Großeltern waren Arbeiter, die einen in den Vororten von Lyon und die andern in Senegal – hatten als ich, ihre erstes Kind, geboren wurde, eine noch sehr kleine Plattensammlung. Sie besaßen einige wenige Langspielplatten, die für sie umso wertvoller waren, als sie sehr viel kosteten. Eine davon waren die Suiten in der Interpretation von Pierre Fournier. Ich liebte diese Platte über alles – ich glaube, ich kenne die 6 Suiten seither in- und auswendig.

Diese Musik hat mich geformt: Eine meiner musikalischen Heimstätten ist Bach und ganz besonders diese Art von Werken. Aber ich hätte nie gedacht, dass ich sie mir mit meinem 6- oder 7-saitigen Instrument zu eigen machen könnte - auch aus Rücksicht auf das „Repertoire“ der Barockcellisten (das um so viel weniger reichhaltig ist als das

der Gambisten), eine weitere vorgefertigte Idee... Doch eines Tages bat man mich ausdrücklich, bei einem Rezital eine Suite auf der Gambe zu spielen. Die Musik strömte aus meinen Fingern, aus meinen Gedanken, ohne dass ich das Bedürfnis hatte, irgendetwas hinterfragen oder rechtfertigen zu müssen, mit einer Selbstverständlichkeit, die ich noch nie in meinem Leben bei einem Stück für Sologambe empfunden hatte. Und ich wusste, dass es mein erstes (und vielleicht einziges?) Solo-Aufnahmeprojekt sein würde - es konnte gar nicht anders sein. Ich denke auch, dass ich diese Suiten zwar seit meiner Kindheit kenne, aber dennoch das Glück habe, nicht das Gewicht der Tradition zu tragen, die meine Cellistenkollegen geerbt haben, ob sie es wollen oder nicht: Ich kenne nur die Interpretation von Pierre Fournier gut! Und ich habe an diesen Stücken niemals mit einem „Guru-Lehrer“ gearbeitet, der mir die traditionelle Art sie zu spielen beigebracht hätte. Was ich also mag, ist, sowohl dieses instinktive, fast animalische Wissen über diese Musik zu besitzen, als auch frisch und frei das tun zu können, was mir richtig erscheint: Für mich bedeutet das, auf die französischste Weise, mit der ich als Musikerin zutiefst verbunden bin, an sie heranzugehen.



Myriam Rignol

Bach à Versailles

S'approcher de ce sommet que sont les 6 Suites BWV 1007 à 1012 de Johann Sebastian Bach était pour moi autant de l'ordre de l'évidence que de l'inconscience.

Je suis heureuse d'avoir pu réaliser cet enregistrement avec une relative insouciance, sans le poids d'une tradition existante puisque je n'ai jamais joué de violoncelle. Le temps d'une rêverie poétique, portée par la fraîcheur des sons de la basse de viole et nourrie des nombreuses heures passées en compagnie des suites de danses de Marais, Couperin et bien d'autres, je transpose les tonalités, ajoute quelques doubles cordes, reconstruis les articulations et multiplie les ornements, dans l'esprit de ce style français si cher à Bach.

Sur un ton tout aussi léger, je laisse maintenant mon amie l'autrice Jana Rémond vous présenter sous forme de pastiche (un genre très apprécié au XVIII^e siècle) le projet musical de cette transposition, qui n'est que très peu une transcription.

Myriam Rignol

Mercure de France, dédié au Roi, avril 1750.

Nouvelles de la Cour, de Paris, & de la Passion Violente
de M. Le Branc pour la Basse de Viole

Le lundi 20 on chanta chez la Reine le Prologue & le premier Acte de la Tragédie d'*Armide*. Les rôles ont été chantés par Mlles Chevalier, Daigremont, & Mrs de Chaffé, Jeliotte, Godoneche & Filleul.

Le mardi 21, la Reine écouta M. Forqueray, Ordinaire de la Chambre du Roi, exécuter plusieurs pièces à la Basse de Viole de sa composition avec un goût admirable & toute la précision convenable. Madame présenta ensuite quelques Suites de M. Bach, qui furent fort bien exécutées et fort applaudies. Cet Auteur est fort estimé de M. Télémann qui partagea plusieurs de ses compositions avec M. Forqueray lors de son passage à Paris.

Pendant le Jeu, M. Forqueray s'étonna auprès de Madame la Dauphine que Madame eût choisi de jouer à la Basse de Viole ces Suites originiairement dédiées au Violoncel.

A ces mots, on vit M. Le Branc se dresser comme un diable, et si rouge que l'on craignit qu'il ne fût soudain frappé d'apoplexie.

M. Le Branc s'exclama qu'il n'était pas question de critiquer le choix de Madame, que Madame avait fait montre d'une exécution si parfaite, d'un toucher si gracieux, qu'elle soutenait, en véritable Ajax de la Musique, les assauts que livrait à la France le Violoncel italien, & que Madame avait conscience qu'il fallait entretenir les Dignes qui missent à couvert la Viole dans des Ports pendant les tempêtes effroyables que préparaient le Violoncel & le Violon dans leur volonté de la rayer des Acteurs de la Musique & s'établir sur ses ruines; que M. Bach avait sans doute voulu s'essayer au Violoncel pour maîtriser cet indigne prétendant au trône légitime de la Viole & le déchoir de ses droits en toute connaissance de la supériorité de celle-ci. Il ajouta qu'il

n'y avait de Musique au monde dont la Basse de Viole ne fût capable de venir à bout, & par conséquent, qu'il ne se trouvait rien qui ne fût fait pour elle & qu'elle était bien préférable au Violoncel sur qui la fausseté était à combattre dans un degré effrayant, & dont le défaut de vibration dans ses Cordes comparables à des câbles de Navire achevait de transformer un Concert en une épreuve de lutte pour les doigts des musiciens comme pour les oreilles du public.

M. Le Branc fit ensuite grand éloge de l'Auteur des Suites, assurant que ce M. Bach avait été bien inspiré de ne se point piquer de Nouveauté & de se nourrir à la mamelle de notre bonne Musique française, car il entendait dans ces Suites toute la légèreté & la grâce de notre Nation, dont le raffinement

& la délicatesse, la précision de la métrique de ces danses révélaiient non pas un simple connaisseur mais bien un maître en notre Musique française, que la voix même du Père Marais se faisait entendre dans la *courante* de la 5^e Suite, & que la moindre des politesses était de rendre hommage à ce chef d'oeuvre d'Elégance française en laissant à sa plus fidèle servante le soin de l'exécuter.

Achevant là sa tirade, M. Le Branc s'en alla faire copier la partition de M. Bach pour rejoindre, dit-il, les Troupes sur la ligne de Défense de la Viole, si aimablement menées par Madame contre les prétentions du Violoncel.

Pastiche écrit par
Jana Remond (2020)



La Galerie des Glaces du Château de Versailles



Johann Sebastian Bach (1685-1750) par Laurent Brunner

Johann Sebastian Bach est sans doute le compositeur le plus emblématique de la musique allemande au tournant du XVIII^e siècle. Né en 1685 – année de naissance de Haendel et Scarlatti – en Thuringe, dans le centre historique de l'Allemagne, il fut avant tout un organiste de génie et un maître de chapelle luthérien au plein sens du terme. Curieux des musiques de son temps, il sut capter les influences françaises (Couperin notamment) et italiennes (il transcrivit beaucoup Vivaldi, mais parodia aussi Pergolèse) qu'il fusionna avec le puissant héritage d'Allemagne du Nord. Il produisit ainsi une œuvre sacrée de grande ampleur, marquée par une inventivité permanente, une force structurelle et un génie qui la placent au-dessus des compositions

de la même époque en Europe centrale. Il toucha tous les styles musicaux de son temps, hormis l'opéra. Maîtrisant le clavier, il laissa une œuvre d'orgue et de clavecin sans égale avant lui.

Né à Eisenach (Saxe) en 1685 d'une lignée de musiciens d'Allemagne centrale, Bach est le produit d'une tradition musicale exceptionnelle et d'une profonde conviction luthérienne. Eisenach est d'ailleurs au pied de la Wartburg, cette forteresse médiévale où se réfugia Luther pour traduire la Bible en allemand: sans Luther, pas de Bach!

Élevé par son frère Johann Christoph, organiste à Ohrdruf, il apprit la musique, notamment le chant, le clavier et le violon, voyagea à Hambourg pour entendre

les maîtres nordiques, et se forma à la facture d'orgue. Sa carrière commença comme organiste à Arnstadt en 1703, avec ses premières cantates et pièces d'orgue.

En 1705, il entreprit un voyage à pied de quatre cents kilomètres pour se rendre à Lübeck où officiait Dietrich Buxtehude, grand maître d'orgue allemand, qui influença profondément le jeune Bach en orientant son œuvre vers plus de profondeur et de radicalité. À son retour à Arnstadt, la piètre qualité des exécutants à sa disposition lui donna des ailes pour prendre le poste d'organiste à Mülhausen où il poursuivit ses œuvres de jeunesse et assit sa notoriété, qui lui permit d'emporter en 1708 un poste déjà prestigieux : à la Cour de Weimar (luthérienne), dotée de musiciens affirmés, il put enfin travailler pour de véritables amateurs, avec des interprètes de bon niveau. Les premiers chefs-d'œuvre de Bach datent de la décennie passée à Weimar : il y produisit ses premiers cycles de cantates d'une qualité extraordinaire (devant fournir une nouvelle cantate chaque mois), mais aussi l'essentiel de ses compositions pour orgue, notamment les plus brillantes (la célèbre *Toccatte et fugue* en ré mineur, ou la grandiose *Passacaille et fugue* en ut mineur).

Acceptant un nouveau poste à la cour de Köthen entre 1717 et 1723, il y trouva un cadre inédit : la religion calviniste y interdisait toute musique religieuse, mais le Prince Léopold d'Anhalt-Köthen disposait d'un orchestre de grande qualité et adorait la musique. Des chefs-d'œuvre en découlèrent avec abondance : les suites pour orchestre, les sonates et partitas pour violon, les suites pour violoncelle, énormément de musique de chambre, et les fameux *Concertos Brandebourgeois*, dédiés au Margrave Christian Ludwig de Brandebourg (1721). Mais aussi les concertos pour violon ou pour clavecin, les suites anglaises et françaises pour clavier, le premier livre du *Clavier bien tempéré*, les trente inventions et sinfonie pour clavier. Hélas, le mariage du Prince Léopold avec une épouse qui n'aimait pas la musique ruina les espoirs de Bach, qui s'empressa de chercher refuge ailleurs.

À Leipzig, dont il devint le Cantor si réputé de 1723 à sa mort en 1750, Bach occupait le principal poste musical de la ville, à l'Eglise Saint-Thomas. C'était en vérité également une école, et le poste consistait à assurer l'enseignement musical et le latin à une soixantaine d'élèves, dont seulement

le tiers était de la qualité requise pour les œuvres de Bach. Le compositeur dirigeait la musique pour les églises luthériennes Saint-Thomas et Saint-Nicolas, ainsi que pour les cérémonies officielles de la ville et de l'université. Dans les premières années de cette activité frénétique, Bach composa essentiellement des cantates sacrées pour constituer son « corpus » nécessaire aux offices, mais également l'*Oratorio de Pâques* (1725), le *Magnificat* (1723), et les *Passions selon Saint Jean* (1724), *Saint Matthieu* (1727), *Saint Luc* (1730) et *Saint Marc* (1731), à chaque fois créées pour le Vendredi Saint. Il porta ces œuvres d'un modèle typiquement allemand à un point d'accomplissement exceptionnel, développant le rôle dramatique du chœur et ponctuant le récit évangélique d'arias expressifs d'une grande beauté. En plus de ses trois cents cantates sacrées, il produisit également plusieurs grandes cantates profanes pour la somptueuse cour de Saxe (Dresde en était la capitale, Leipzig en dépendait), et l'accession au trône de Frédéric Auguste II en 1733 fut le motif de composition de la *Missa latine* qui devait devenir la *Messe en si mineur*: une grande messe catholique pour honorer

la cour catholique de Saxe, et concurrencer les grandes compositions similaires de Zelenka, dans l'espoir d'un emploi qui le sauverait des tracasseries de Saint-Thomas. Car le génie de Bach y était clairement méprisé, et son activité réduite par ses supérieurs à celle d'un enseignant prétentieux.

La fin de la carrière de Bach le vit se tourner vers des compositions plus théoriques, des sommes résumant l'ensemble de son savoir : *L'Art de la fugue* en étant le symbole ultime et inachevé, après la *Klavierübung*, *L'Offrande Musicale* (série de variations sur un thème proposé à Berlin par le Roi Frédéric II de Prusse en 1747), le *Clavier bien tempéré*, les *Variations Goldberg* (lors de son voyage à Dresde en 1741, Bach les offrit au Comte Keyserling, qui devait les faire interpréter pour calmer ses insomnies par le jeune claveciniste surdoué Goldberg, élève de Bach). Échappant aux honneurs de son vivant, sa musique restant peu diffusée à l'international, Bach trouva une joie familiale dans les vingt enfants nés de ses deux épouses successives (dix ne survécurent pas), et il doit d'abord sa postérité à ses fils Jean-Chrétien (actif à Londres), Wilhelm-Friedmann

(actif à Halle et Berlin), et Carl-Philipp-Emmanuel (actif à Berlin et Hambourg), eux-mêmes très grands musiciens. La redécouverte de son œuvre initiée par l'exhumation en concert de la *Passion selon Saint Matthieu* par Mendelssohn à Berlin en 1829, suivie du début de la publication intégrale de ses compositions par la Bach Gesellschaft en 1851, lui valut un statut de « père de la musique allemande » développé tout au long des XIX^e et XX^e siècles, appuyé sur plus de mille œuvres conservées. Virtuose exceptionnel au clavier et à l'orgue – il laissa 250 pièces d'orgue dont 150 chorals –, improvisateur hors pair, Bach poussa à leur

accomplissement les deux grands styles du baroque allemand: la polyphonie et le contrepoint, sur lesquels il construisit la structure de ses grandes œuvres chorales et orchestrales, en la mêlant habilement des affects à l'italienne et des modèles de danse à la française. La synthèse obtenue, qui pourrait ressembler à celle que réalisa Haendel au même moment en Angleterre, est cependant particulièrement originale: elle le doit sans doute au profond sens du verbe qui sous-tend en permanence l'écriture de « Bach l'immortel » et en a fait « le cinquième Évangéliste ».

Johann Sebastian Bach is without doubt the most emblematic composer of German music at the turn of the XVIIIth century. Born in 1685 – birth year of both Handel and Scarlatti – in the Thuringia region, in the historic centre of Germany, he was above all a genius organ player and a Lutheran Master of Music in the full sense of the term. Interested in the music of his time, he knew how to grasp French influences (notably Couperin) and Italian (he transcribed a good deal of

Vivaldi, but also parodied Pergolesi) which he mixed with the powerful heritage of northern Germany. He thus produced a very wide range of sacred music, marked by constant inventiveness, structural force, and a genius which placed it above compositions of the same epoch in central Europe. He tried out every musical style of his time, except opera. A master of the keyboard, he left behind works for organ and harpsichord unequalled before him.

Born in Eisenach (Saxony) in 1685 from a lineage of musicians from central Germany, Bach is the product of an exceptional musical tradition and of a profound Lutheran conviction. Eisenach is in fact at the foot of Wartburg, this medieval fortress where Luther took refuge in order to translate the Bible into German: without Luther, no Bach!

Brought up by his brother Johann Christoph, organist in Ohrdruf, he learnt music, notably singing, the keyboard and the violin, travelled to Hamburg to hear the northern masters and taught himself organ building. His career began as organist in Arnstadt in 1703, with his first cantatas and pieces for organ.

In 1705, he undertook a voyage of four hundred kilometres by foot to get to Lübeck where Dietrich Buxtehude, officiated, this great master of the German organ profoundly influenced the young Bach by orienting his work towards more depth and more radicalness. Upon his return to Arnstadt, the poor quality of the performers that were available to him encouraged him to take the post of organist at Mühlhausen where he carried on with the works of his youth and established

his notoriety, which enabled him to obtain in 1708 the already prestigious post at the Weimar court (Lutheran), endowed with talented musicians, he could at last work for true music lovers, with performers of a respectable level. Bach's first chefs-d'œuvre date from the decade spent in Weimar: he produced there his first cantata cycles of an extraordinary quality (having to supply a new cantata every month), but also the essential of his compositions for organ, notably the most brilliant (the celebrated *Tocatta* and *Fugue* in D minor, or the grandiose *Passacaglia* and *Fugue* in C minor).

Accepting a new post at the court of Köthen between 1717 and 1723, he was to find there an unheard-of situation: the Calvinist religion forbade all religious music, but the Prince Leopold of Anhalt-Köthen had at his disposal an orchestra of great quality and he adored music. Chefs-d'œuvre would flow in abundance: the suites for orchestra, the sonatas and partitas for violin, the suites for cello, an enormous amount of chamber music and the famous *Brandenburg Concertos*, dedicated to the Margrave Christian Ludwig of Brandenburg (1721). But also, the concertos for violin or for

harpsichord, the English and French Suites for keyboard, the first book of *The Well-Tempered Keyboard*, the thirty Inventions and Sinfonias for keyboard. Alas the marriage of Prince Leopold with his wife who did not like music ruined Bach's hopes who hastened to seek refuge elsewhere.

In Leipzig for which he became the much reputed Cantor in 1723 until his death in 1750, Bach occupied the principle post of the city, at the church of Saint Thomas. It was in truth also a school, and the post consisted of teaching music and Latin to around sixty pupils, of which only a third were of the quality necessary for the works of Bach. The composer was in charge of music for the Lutheran churches of Saint Thomas and Saint Nicholas, as well as for official ceremonies for the city and for the University. In the first years of this frenetic activity, Bach essentially composed cantatas in order to constitute the "corpus" necessary for the services, but also the *Easter Oratorio* (1725), the *Magnificat* (1723) the *Passions according to Saint John* (1724), *Saint Matthew* (1727), *Saint Luke* (1730) and *Saint Mark* (1731), every time created for Good Friday. He took these works which were based on a typically

German model to an exceptional point of accomplishment, developing the dramatic role of the chorus and punctuating the evangelical narrative with expressive arias of great beauty. On top of his three hundred sacred cantatas, he also produced several great secular cantatas for the sumptuous Saxony Court (Dresden was the capital, to which Leipzig was financially dependent), and the accession to the throne of Frederic August II in 1733 was the motive for the composition of the *Missa Latine* which was to become the *B minor Mass*: a great Catholic mass to honour the Catholic court of Saxony, and to compete with the similar great compositions by Zelenka, in the hope of an employment which would save him from the bother of Saint Thomas's. For Bach's genius was clearly looked down upon, and his activity reduced by his superiors to that of a pretentious teacher.

The end of Bach's career would see him turn towards more theoretical compositions, a wealth, resuming all of his knowledge: the *Art of the Fugue* being the ultimate and unfinished symbol after the *Klavierübung*, *The Musical Offering* (a series of variations on a theme proposed in Berlin by the King Frederic II of Prussia in 1747), *the Well-*

tempered Clavier, the Goldberg Variations (during his voyage to Dresden in 1741, Bach offered them to Count Keyserling, who apparently had them interpreted by the young highly gifted harpsichordist Goldberg, a pupil of Bach's to calm his insomnia). Escaping honours during his lifetime, his music circulated little abroad, Bach found a familial joy in the twenty children born of his two successive wives (ten did not survive), and he firstly owes his posterity to his sons Johann Christian Bach (active in London), Wilhelm Friedemann Bach (active in Halle and Berlin) and Carl Philipp Emmanuel Bach (active in Hamburg and Berlin), themselves great musicians. The rediscovery of his work initiated by the exhumation in concert by Mendelssohn of the *Passion according to Saint Matthew* in Berlin in 1829, followed by the beginning of the publication of his complete works by the Bach Gesellschaft

in 1851, earned him the status of “Father of German music” developed all along the XIXth and XXth centuries, based on more than a thousand works conserved. An exceptional virtuoso of the keyboard and of the organ – he left behind some 250 organ pieces, of which 150 chorales – an outstanding improviser, Bach drove to their accomplishment the two great styles of German baroque: polyphony and counterpoint, on which he built the structure of his great choral and orchestral works, by deftly mixing it with Italianate affects and French dance models. The synthesis obtained, which could resemble that which Handel was producing at the same time in England, is however particularly original: it is owed without a doubt to the profound meaning of words which continually underlies “Bach the immortal's” writing, making him into “the fifth Evangelist”.

Johann Sebastian Bach ist ganz klar der symbolträchtigste deutsche Komponist der Jahrhundertwende des 18. Jahrhunderts. Er wurde 1685 – dem Geburtsjahr Händels und Scarlattis – in Thüringen, dem historischen Zentrum Deutschlands, geboren

und war ein genialer Orgelspieler und lutherischer Kapellmeister ohne seinesgleichen. Er interessierte sich für die zeitgenössische Musik und schaffte es, die französischen (besonders Couperin) und italienischen Einflüsse (er transkri-

bierte Vivaldi und parodierte Pergolesi) aufzunehmen und sie mit dem üppigen norddeutschen Erbe zu vereinen. Damit schaffte er ein bedeutendes heiliges Werk, das von permanentem Erfindergeist, struktureller Stärke und Genialität geprägt war und es in Mitteleuropa über die anderen Kompositionen seiner Zeit stellte. Er war in allen musikalischen Stilrichtungen – außer der Oper – zu Hause. Er spielte meisterhaft Klavier und hinterließ Orgel- und Cembalowerke ohne seinesgleichen.

Er wurde 1685 in Eisenach (Sachsen) in eine deutsche Musikerfamilie geboren: Die musikalische Tradition und der tiefe lutherische Glaube prägten ihn zutiefst. Eisenach liegt im Übrigen zu Füßen der mittelalterlichen Wartburg, in der Luther die Bibel ins Deutsche übersetzte: Ohne Luther kein Bach also!

Er erlernte die Musik von seinem älteren Bruder Johann Christoph, der in Ohrdruf Organist war und ihn in Gesang, Klavier und Geige unterrichtete. Er reiste nach Hamburg, um die nordischen Meister zu hören, und studierte Orgelbau. Seine Karriere begann er 1703 als Organist in Arnstadt, wo er die ersten Kantaten und Orgelstücke spielte.

1705 reiste er zu Fuß 400 km nach Lübeck, wo Dietrich Buxtehude – der große, deutsche Orgelmeister – lebte, der den jungen Bach stark beeinflusste und seinem Werk zu Tiefe und Radikalität verhalf. Zurück in Arnstadt beflügelte ihn die schlechte Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Künstler, die Position des Organisten in Mülhausen einzunehmen, wo er sein Frühwerk fortsetzte und seinen Bekanntheitsgrad festigte. Dies erlaubte es ihm 1708, einen prestigeträchtigen Posten zu erhalten: Am Weimarer Hof (lutherisch) konnte er unter erfahrenen, talentierten Musikern endlich für Musikliebhaber und mit Interpreten hohen Niveaus arbeiten. Bachs erste Meisterwerke stammen aus dem Jahrzehnt, das er in Weimar verbrachte: Er komponierte seine ersten Kantatenzyklen von außerordentlicher Qualität (jeden Monat eine neue Kantate), aber auch die meisten seiner Orgelkompositionen, vor allem die brilliantesten (die berühmten *Tocatta* und *Fuge* in d-Moll oder die grandiose *Passacaglia* und *Fuge* in c-Moll).

Von 1717 bis 1723 war er am Hof in Köthen in einem ganz besonderen Rahmen tätig: Der calvinistische Glaube verbot jegliche religiöse Musik, aber der Fürst Leopold von Anhalt-Köthen verfügte über ein qualitativ

hochstehendes Orchester und liebte Musik. Und genau hier entstanden unzählige Meisterwerke: Die Suiten für Orchester, die Sonaten und Partiten für Geige, Suiten für Violoncello, viel Kammermusik und natürlich die berühmten Brandenburger Konzerte, die er dem Marktgrafen Christian Ludwig von *Brandenburg widmete* (1721). Des Weiteren folgten die Geigen und Cembalokonzerte, die Englischen und Französischen Suiten, der erste Satz des *Wohltemperierten Klaviers*, die dreißig Inventionen und Klaviersinfonien. Leider machte ihm die Heirat von Fürst Leopold mit einer Frau, die Musik nicht mochte, einen Strich durch die Rechnung, worauf er anderswo sein Glück versuchte.

Bach ging nach Leipzig, wo er von 1723 bis zu seinem Tod 1750 den wichtigsten musikalischen Posten der Stadt in der Thomaskirche einnahm und zum berühmten Kantor wurde. Der Posten beinhaltete überdies Aufsicht über die Musik- und Lateinausbildung von sechzig Schülern, von denen allerdings nur etwa ein Drittel Bachs hohe Anforderungen erfüllte. Der Komponist dirigierte die Musik für die lutherischen Thomas- und Nikolaikirchen sowie für die offiziellen Feiern der Stadt und der Universität. In

den ersten Jahren dieses leidenschaftlichen Schaffens komponierte Bach die heiligen Kantaten, um die Werke für die Messen zusammenzustellen, aber auch das *Osteroratorium* (1725), das *Magnificat* (1723) und die *Johannespassion* (1724), *Matthäuspassion* (1727), *Lukaspassion* (1730) und *Markuspassion* (1731), die er jeweils für den Karfreitag niederschrieb. Er verlieh seinen Werken mit typisch deutscher Abfolge ein außergewöhnliches Vollendungsniveau, indem er der dramaturgischen Rolle des Chors eine neue Bedeutung verlieh und die Engelsrezitative mit ausdrucksstarken Arien größter Schönheit bestückte. Nebst diesen dreihundert heiligen Kantaten schrieb er weitere bedeutende profane Kantaten für den pompösen Hof von Sachsen (Dresden war die Hauptstadt, von der Leipzig abhängig war). Zur Thronbesteigung Friedrich August II. 1733 komponierte er die *Hohe Messe*, die später zur *h-Moll-Messe* wurde: Diese katholische Messe ehrte den katholischen Hof Sachsens und konkurrierte mit den ähnlichen Werken Zelenkas – denn Bachs Hoffnung war, damit einen Posten zu erhalten, der ihn von den Unannehmlichkeiten in der Thomaskirche bewahren würde. Aber leider wurde Bachs Genie völlig geschmährt und sein Wirken

von seinen Vorgesetzten auf das eines angeberischen Lehrers reduziert.

Am Ende seiner Karriere wandte er sich den theoretischeren Kompositionen zu, in die er sein ganzes Wissen einfließen ließ: *Die Kunst der Fuge* ist das ultimative und unvollendete Symbol dafür, gefolgt von der Klavierübung, dem *Musikalischen Opfer* (eine Reihe von Variationen zu einem Thema, das König Friedrich II. von Preußen 1747 in Berlin vorgeschlagen hatte), dem *Wohltemperierten Klavier* und die *Goldberg-Variationen* (während seiner Reise nach Dresden 1741 bot Bach sie Graf Keyserling an, der sie vom jungen hochbegabten Cembalisten Goldberg, einem Schüler Bachs, gegen seine Schlaflosigkeit vorspielen ließ). Während er zu Lebzeiten kaum Ehrung fand und seine Musik international kaum verbreitet war, erfreute sich Bach an seinem Familienleben und seinen 20 Kindern, die ihm seine beiden aufeinanderfolgenden Ehefrauen schenkten (zehn überlebten das Kindesalter aber nicht). Sein Erbe verdankt er seinen Söhnen Johann Christian (in London tätig), Wilhelm Friedemann (in Halle und Berlin tätig) und Carl Philipp Emanuel (in Berlin und Hamburg tätig): allesamt selbst große Musiker. Die Wiederentdeckung

seines Werkes begann mit der erneuten Konzertaufführung der *Matthäuspassion* durch Mendelssohn 1829 in Berlin und die komplette Neuauflage der Werke durch die Bach Gesellschaft 1851, was ihm den Namen „Vater der deutschen Musik“ verlieh, eine Bezeichnung, die sich im 19. und 20. Jahrhundert gestützt auf mehr als tausend Werke durchsetzte. Bach, der außergewöhnliche Klavier- und Orgelvirtuose – er hinterließ 250 Orgelstücke, davon 150 Choräle – sowie Improvisator ohne seinesgleichen vollendete die zwei großen deutschen Barockstile, die Polyphonie und den Kontrapunkt, auf denen er die Struktur seiner großen Choral und Orchesterwerke aufbaute und sie mit italienischem Affekt und französischen Tanzmodellen schmückte. Die daraus entstandene Synthese ist vergleichbar mit jener, die Händel zur gleichen Zeit in England durchführte, ist aber dennoch einzigartig: Sie verdankt sie zweifellos der tiefen Bedeutung des Verbs, das dem Schreiben von „Bach dem Unsterblichen“ ständig zugrunde liegt und ihn zum „fünften Evangelisten“ werden ließ.



Myriam Rignol

Originnaire de Perpignan où elle fait ses premiers pas musicaux, Myriam Rignol se forme au CNSMD de Lyon, à la Hochschule für Musik de Cologne et au Conservatoire Royal de Bruxelles.

Invitée régulièrement en soliste, en ensemble ou en orchestre dans de multiples pays (France, Allemagne, Espagne, Portugal, Suisse, Italie, Angleterre, Croatie, Pologne, Roumanie, Suède, Norvège, USA, Liban, Sénégal, Japon, Colombie, Chili, Mexique, Brésil, ...), elle a reçu de nombreux prix internationaux aux concours de Yamanashi Competition (Kôfu – Japon), du MA Festival (Bruges – Belgique), du Bach-Abel Wettbewerb (Köthen – Allemagne), etc.

Elle est membre fondateur de l'ensemble «Les Timbres» avec la violoniste Yoko Kawakubo et le claveciniste Julien Wolfs, ensemble qui reçut le Premier Prix du prestigieux Concours de Musique de chambre de Bruges (Belgique – 2009) ainsi que le Prix

de la Meilleure Création Contemporaine et qui se produit à présent régulièrement dans toute l'Europe et au Japon.

Enfin, elle fait également partie des Arts Florissants (William Christie et Paul Agnew), de l'Ensemble Pygmalion (Raphaël Pichon) et du Ricercar Consort (Philippe Pierlot) avec lesquels elle a déjà enregistré plusieurs disques, et collabore avec différents autres ensembles ou orchestres tels que Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), A Nocte Temporis (Reinoud Van Mechelen), l'Ensemble Correspondances (Sébastien Daucé) ou encore La Main Harmonique (Frédéric Bétous), etc.

Titulaire du CA de musique ancienne, elle a créé en 2011 la classe de viole de gambe du Conservatoire du Grand Besançon (adossée ensuite à l'ESM BFC). En septembre 2021, elle devient également professeur de viole de gambe au CNSMDL.

Originally from Perpignan where her musical education began, Myriam RIGNOL trained at the *CNSMD* in Lyon, the *Hochschule für Musik* in Cologne and the *Conservatoire royal de Bruxelles*.

Regularly invited as a soloist, ensemble or orchestra in many countries (France, Germany, Spain, Portugal, Switzerland, Italy, England, Croatia, Poland, Romania, Sweden, Norway, USA, Lebanon, Senegal, Japan, Colombia, Chile, Mexico, Brazil, ...), she has received numerous international prizes at the Yamanashi Competition (Kôfu – Japan), the MA Festival (Bruges – Belgium), the Bach-Abel Wettbewerb (Köthen – Germany), etc.

She is a founding member of the *Ensemble Les Timbres* with violinist Yoko Kawakubo and harpsichordist Julien Wolfs, an ensemble that received the First Prize at the prestigious Bruges Chamber Music Competition (Belgium – 2009) as well as the

Prize for Best Contemporary Creation and which now performs regularly throughout Europe and in Japan.

She is also a member of *Les Arts Florissants* (William Christie and Paul Agnew), the *Ensemble Pygmalion* (Raphaël Pichon) and the *Ricercar Consort* (Philippe Pierlot), with whom she has already made several recordings, and collaborates with various other ensembles or orchestras such as *Le Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), *A Nocte Temporis* (Reinoud Van Mechelen), *l'Ensemble Correspondances* (Sébastien Daucé) and *La Main Harmonique* (Frédéric Bétous).

Holder of a CA in early music, she created in 2011 the viola da gamba class at the *Conservatoire du Grand Besançon* (which later became part of the *ESM BFC*). In September 2021, she will also become professor of viola da gamba at the *CNSMD in Lyon*.

In Perpignan geboren, wo sie ihre ersten musikalischen Schritte machte, studierte Myriam Rignol am CNSMD¹ in Lyon, an der Hochschule für Musik in Köln und am Conservatoire Royal in Brüssel.

Regelmäßig als Solistin in Ensembles oder Orchestern in viele Länder eingeladen (Frankreich, Deutschland, Spanien, Portugal, Schweiz, Italien, England, Kroatien, Polen, Rumänien, Schweden, Norwegen, USA, Libanon, Senegal, Japan, Kolumbien, Chile, Mexiko, Brasilien, usw.), erhielt sie viele internationale Preise, wie etwa beim Yamanashi-Wettbewerb (Kofu – Japan), dem MA-Festival (Brügge – Belgien), dem Bach-Abel-Wettbewerb (Köthen – Deutschland), u. a. m.

Gemeinsam mit der Geigerin Yoko Kawakubo und dem Cembalisten Julien Wolfs ist sie Gründungsmitglied des Ensembles *Les Timbres*, das den ersten Preis beim renommierten Kammermusikwettbewerb von Brügge (Belgien – 2009) sowie den Preis für die

beste zeitgenössische Uraufführung erhielt und nun regelmäßig in ganz Europa und in Japan auftritt.

Außerdem ist sie auch Mitglied von *Les Arts Florissants* (William Christie und Paul Agnew), dem *Ensemble Pygmalion* (Raphaël Pichon) und dem *Ricercar Consort* (Philippe Pierlot), mit denen sie bereits mehrere Aufnahmen machte, und arbeitet mit verschiedenen anderen Ensembles oder Orchestern zusammen wie *Le Poème Harmonique* (Vincent Dumestre), *A Nocte Temporis* (Reinoud Van Mechelen), dem *Ensemble Correspondances* (Sébastien Daucé) oder *La Main Harmonique* (Frédéric Bétous) u. a. m.

Inhaberin eines CA in Alter Musik, gründete sie 2011 die Viola-da-Gamba-Klasse am Conservatoire du Grand Besançon (später an der ESM BFC). Im September 2021 bekommt sie außerdem einen Lehrstuhl für Viola da Gamba am CNSMDL.


¹ Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon: Staatliches Konservatorium für Musik und Tanz von Lyon (Anm. d. Ü.)

² « Certificat d'aptitude » ist eine Art Lehramtsprüfung, die zum Unterrichten in einem regionalen, departementalen, kommunalen oder interkommunalen französischen Konservatorium befähigt (Anm. d. Ü.)

³ École Supérieure de Musique Bourgogne-Franche-Comté: Hochschule für Musik Burgund-Franche-Comté (Anm. d. Ü.)



Myriam Rignol



SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL
Support the Royal Opera

Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at € 4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35



OPÉRAS | BALLETS | CONCERTS

Retrouvez la programmation et l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur: www.chateauversailles-spectacles.fr

RÉSERVATIONS: +33 (0)1 30 83 78 89

Enregistré du 16 au 21 novembre 2020.

Prise de son, direction artistique montage et mixage :
Aline Blondiau et Julien Wolfs

Traductions anglaises : Christopher Bayton

Traductions allemandes : Silvia Berutti-Ronelt

Remerciements

Je voudrais ici remercier très sincèrement
Aline et Julien,

toute ma famille et tous mes amis,

Sylvie, Jean-François, Nino, Akemi, Angélique, Anna,
Anne, Annie, Barbara, Blandine, Camille, Catherine,
Cécile, Claire, Claire-Hélène, Clémence, Daphné,
Elen, Elisangela, Elise, Elodie, Eri, Evelyne, Floriane,
Françoise, Frida, Gaia, Isabelle, Jana, Josiane,
Laurence, Léa, Lila, Lise, Lola, Lucile, Lyv, Maia, Maite,
Margit, Marie, Marie-Anne, Marie-Do, Marine, Mathilde,
Maud, Michèle, Myriam, Odile, Raphaëlle, Sabine,
Salomé, Sandie, Sophie, Stéphanie, Yoko, Véronique,
Yvette, Andres, Basile, Benoît, Bernard, Claude, Cosma,
Craig, Cyril, Diego, Doug, Eduardo, Emmanuel, Eric,
Etienne, Fabrice, François-Michel, Gabriel, Gérard,
Grégoire, José, Kenichi, Lucas, Luis Emilio, Izleh,
Jean, Jean-Luc, Julien, Laurent, Leon, Louison, Marc,
Michel, Nicolas, Noé, Olivier, Pau, Paul, Philippe, Pierre,
Raphaël, Reinoud, Robert, Sébastien, Simon, Stéphane,
Stéphen, Sylvain, Tiam, Thibaut, Thomas, Tobias, Victor,
Vincent, Vivien, William et Xavier

pour avoir rendu cet enregistrement possible.

Ainsi que tous les musiciens qui m'ont transmis leur
passion, et notamment Christian Sala, Marianne
Muller, Emmanuel Balssa, Rainer Zipperling, Wieland
Kuijken, Jordi Savall Et Philippe Pierlot.

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Rouettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, productrice
Bérénice Gallitelli, chargée d'édition discographique
Stéphanie Hokayem, Roxana Boscaino, conception
graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr

  @chateauversailles.spectacles

 @CVSpectacles @OperaRoyal

  Château de Versailles Spectacles

Couverture : © Laurent Brunner ; p.19 © Tom Callemain ;
p.22 © Thomas Garnier ; p.23 © Domaine public ;
p.33, p.43 © Laurent Brunner ; p.36 © Pascal Le Mee ;
p.37 © Agathe Poupenny ; p.39 *Marie-Antoinette*, Opéra Royal
© Olivier Houeix – MBB. Photogravure © Fotimprim, Paris.

Château de
VERSAILLES
Spectacles



CHÂTEAU DE VERSAILLES

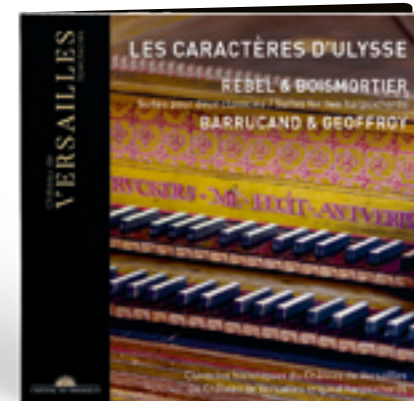


LA COLLECTION

Château de

VERSAILLES

Spectacles







Myriam Rignol