

# BACH • QUEYRAS

COMPLETE CELLO SUITES • THE 2023 SESSIONS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

## SIX CELLO SUITES

### Suite No. 1 in G major BWV 1007

*Sol majeur / G-Dur*

1		I. Prélude	2'30
2		II. Allemande	4'46
3		III. Courante	2'45
4		IV. Sarabande	2'51
5		V. Menuets I & II	3'24
6		VI. Gigue	1'49

### Suite No. 2 in D minor BWV 1008

*Ré mineur / d-Moll*

7		I. Prélude	3'52
8		II. Allemande	3'57
9		III. Courante	1'53
10		IV. Sarabande	4'16
11		V. Menuets I & II	3'10
12		VI. Gigue	2'47

### Suite No. 3 in C major BWV 1009

*Do majeur / C-Dur*

13		I. Prélude	3'44
14		II. Allemande	3'58
15		III. Courante	3'17
16		IV. Sarabande	3'24
17		V. Bourrées I & II	3'20
18		VI. Gigue	3'28

### Suite No. 4 in E-flat major BWV 1010

*Mi bémol majeur / Es-Dur*

1		I. Prélude	3'53
2		II. Allemande	4'12
3		III. Courante	3'43
4		IV. Sarabande	3'49
5		V. Bourrées I & II	4'49
6		VI. Gigue	2'34

### Suite No. 5 in C minor BWV 1011

*Do mineur / c-Moll*

7		I. Prélude	5'30
8		II. Allemande	5'18
9		III. Courante	2'00
10		IV. Sarabande	3'24
11		V. Gavottes I & II	4'54
12		VI. Gigue	2'29

### Suite No. 6 in D major BWV 1012

*Ré majeur / D-Dur*

13		I. Prélude	4'38
14		II. Allemande	7'33
15		III. Courante	3'58
16		IV. Sarabande	4'31
17		V. Gavottes I & II	3'54
18		VI. Gigue	4'19

Jean-Guihen Queyras, *cello* by *Gioffredo Cappa* (1696)  
on loan from the *Fondation d'entreprise Société Générale*

Recorded in October 2023 at Vereenigde Doopsgezinde Gemeente, Haarlem (Netherlands)  
Record producer, sound/editing/mastering engineer: Olivier Rossot  
© harmonia mundi musique s.a.s.

# PAS DE DEUX

Dialogue entre Anne Teresa De Keersmaeker et Jean-Guihen Queyras à propos de leur spectacle *Mitten wir im Leben sind / Bach6Cellosuiten* (2017) et du nouvel enregistrement des *Suites pour violoncelle* de Bach qui en a découlé.

**Jean-Guihen Queyras** : L'une des particularités de ce coffret est de mettre en regard deux interprétations contrastées des *Suites* : celle du film, résultat de notre collaboration et imprégnée de la présence des danseurs autour de moi ; et celle de l'enregistrement en studio, très différente, enregistrée 18 mois plus tard et empreinte d'une ouverture vers de nouveaux horizons.

**Anne Teresa De Keersmaeker** : Si l'on reprend depuis le début, je présume que cette musique, ces six *Suites pour violoncelle*, sont une sorte de point de repère, de jalon dans la carrière de tout violoncelliste, et que tu les as étudiées et jouées durant tes études. Je me pose une question : quelle a été la première version que tu as entendue ? Pablo Casals ? Paul Tortelier ?

**J.-G. Q.** : Ça a tout d'abord été Casals, puis très vite est venu Anner Bylsma.

**A.T.D.K.** : Et un peu plus tard ton premier enregistrement, pour harmonia mundi déjà...

**J.-G. Q.** : C'était en 2007. Je les avais déjà énormément jouées en concert. Le dernier jour d'enregistrement a eu lieu la veille de mes 40 ans.

**A.T.D.K.** : Puis tu es venu les jouer avec nous. Tu nous as expliqué ta vision, ton approche technique de cette musique et de sa poésie, comment elle s'incarne dans ces *Suites*, et nous nous sommes lancés dans tous ces spectacles... Je ne sais même plus combien de fois nous l'avons donné !

**J.-G. Q.** : Presque une centaine de fois...

**A.T.D.K.** : En 2022, nous avons réalisé ce film, qui était encore une autre expérience. Et en toute fin de parcours, tu as de nouveau gravé l'ensemble de ces pages. Cela me rappelle Glenn Gould, qui a commencé sa carrière discographique avec les *Variations Goldberg* et les a de nouveau gravées une trentaine d'années plus tard...

**J.-G. Q.** : Les *Suites pour violoncelle* de Bach nous accompagnent en effet toute notre vie. On les aborde très jeune, en commençant par les mouvements moins exigeants techniquement. Pour moi, ce fut la Bourrée de la *Troisième Suite*. J'avais dix ans.

**A.T.D.K.** : ... Cette même bourrée sur laquelle Marie [Goudot] danse en spirale ! C'est une très belle image : on revient toujours au même endroit, mais d'une autre façon.

**J.-G. Q.** : Mon rapport aux *Suites* de Bach a donc commencé par-là, et elles ne m'ont plus quitté. Quand on est jeune, on joue ça spontanément, on célèbre la vie. Puis quand vient l'adolescence, on commence à s'interroger, à traverser de vrais moments de doutes. À 17 ou 18 ans, on se tourne vers les grands maîtres, vers ces innombrables versions qui font référence, et on se dit : "Que vais-je faire, moi ? Que puis-je ajouter à tout cela ?" Aux alentours de mes 20 ans, j'ai eu tendance à plonger dans un gouffre de pensées et de questionnements... Et Bach m'a épaulé. Dans ces moments de vertige, je me suis senti particulièrement proche de la *Cinquième Suite*, le tourment et le chaos étant au cœur de sa construction. L'exploration des abîmes est précisément son rôle dans cet "opéra pour un seul instrument", dans cette grande fresque que constituent les *Suites*...

**A.T.D.K.** : Et comme à l'opéra, la *Cinquième Suite* commence par une Ouverture, suivie de la seule fugue du recueil, puis de cette Sarabande où l'approche de l'harmonie est d'une modernité extrême...

**J.-G. Q.** : ... qui nous permet de toucher à l'infini, à la limite du néant.

Mais je me demande à mon tour : est-ce que vous, les danseurs, les chorégraphes, vous avez un équivalent à ces *Suites*, quelque chose qui vous accompagne aussi tout au long de votre vie ?

**A.T.D.K.** : La comparaison me semble difficile. En musique, il y a une partition et l'acte créatif revient à trouver comment l'incarner. La danse est beaucoup plus fugitive. Elle est davantage transmise par l'expérience de corps à corps, et malgré toutes les notations, toutes les vidéos qui existent, il reste toujours un aspect éphémère inévitable. On vient de la poussière et on y retourne... L'année prochaine, j'aurai 65 ans, et j'aurai

créé 65 spectacles. Même si je transmets tout cela à la nouvelle génération, et que je danse toujours, le rapport n'est jamais le même. Le corps est un endroit où l'espace et où le passage du temps se marquent de la façon la plus extrême.

**J.-G. Q.** : Et quand tu dances aujourd'hui des œuvres que tu as créées il y a longtemps, comme *Violin Phase* par exemple, dirais-tu que tu vas plus à l'essentiel dans ton geste aujourd'hui qu'il y a 40 ans ?

**A.T.D.K.** : Je pense qu'on porte la mémoire de tout dans nos os, avec tout ce que cela comporte d'émotions, de souvenirs de travail, de gens avec qui on a collaboré, de lieux...

**J.-G. Q.** : C'est passionnant d'entendre ce que tu dis de ta relation à quelque chose que tu as dansé il y a 40 ans, et que tu dances aujourd'hui. Quand j'ai fait ce deuxième enregistrement en studio, mon idée était de dire : "Je laisse le temps faire son travail. L'enregistrement que je fais aujourd'hui sera ce qu'il sera, nourri de tout ce que j'ai vécu durant ces dix-sept années qui séparent les deux enregistrements, notamment l'expérience de *Mitten*". Mais je n'ai pas réussi à complètement arrêter ma tête ; je me suis donc aussi consciemment posé la question : "Qu'ai-je envie de proposer aujourd'hui par rapport à ce que j'ai fait il y a 17 ans ?"

J'ai voulu ouvrir de nouvelles portes et tendre encore plus vers le flux de l'harmonie.

**A.T.D.K.** : Cette prééminence de l'harmonie fut vraiment une découverte pour moi dans notre rencontre. C'était la première fois que je faisais ce travail de fond sur ce qui constitue de fait la structure principale de toute la rhétorique de Bach. Ce que nous avons essayé de traduire en mouvements.

**J.-G. Q.** : L'harmonie est la trame, puis la mélodie s'envole. C'est aussi ce que font les jazzmen avec les *charts* [grilles harmoniques]. Dans ce nouvel enregistrement, j'ai essayé d'aller plus loin dans ces envolées, en profitant de l'expérience que j'ai eu entre temps avec Raphaël Imbert et le projet *Invisible Stream*, dans lequel l'improvisation est véritablement au centre du jeu.

Je me suis par ailleurs intéressé à un enregistrement des *Suites* réalisé non pas sur violoncelle, mais sur viole de gambe par quelqu'un que j'admire énormément, Paolo Pandolfo. Il a réussi la gageure de rendre cette musique idiomatique pour son instrument. Je suis donc aussi allé puiser dans cette gestique propre à la viole, pour explorer ensuite sur le violoncelle d'autres gestes, d'autres possibilités.

Mais une autre question me vient. Toi qui as tellement travaillé Bach, comment caractériserais-tu ces *Suites* par rapport à ses autres grandes œuvres que tu as chorégraphiées ? Quel est ton point de vue de chorégraphe et de danseuse ?

**A.T.D.K.** : Il y a plusieurs choses... Son génie, ici, c'est peut-être sa manière de "maximiser le minimal". Il crée une musique qui exploite toutes les possibilités du contrepoint, de la rhétorique harmonique d'un instrument qui, à cette époque-là, servait simplement de basse... Il parvient à incarner toutes les émotions. C'est divin parce que formidablement humain. Et il propose des structures, je dirais des "trames" géométriques, qui soutiennent parfaitement la danse...

Les *Concertos brandebourgeois* m'avaient évidemment inspiré un travail de groupe ; ici, c'est plutôt un travail en contrepoint entre un danseur et toi, au milieu – même si, dans les Allemandes, j'interviens aussi, mais plutôt comme une "maîtresse de cérémonie"...

**J.-G. Q.** : Dans ta chorégraphie des *Brandebourgeois*, j'avais été très impressionné par ta manière de donner corps au contrepoint. La partition s'incarnait chez les danseurs avec une clarté éblouissante, sans jamais devenir professorale ou didactique...

**A.T.D.K.** : Dans les *Suites*, ce rapport d'un musicien à un danseur se jouait dans l'immédiateté de chaque performance – et on en a fait une centaine ! La liberté de choix dans ce dialogue, c'était, à mon sens, comme un travail de musique de chambre...

**J.-G. Q.** : Je vais rebondir là-dessus parce que j'ai exactement le même sentiment en miroir. Pour moi, *Mitten* a fait des *Suites* une expérience de musique de chambre. C'est du reste ce que j'essaie d'inculquer à mes étudiants : jouer cette musique comme des pièces de musique de chambre, et non des pièces solo ; il y a plusieurs protagonistes. On doit créer ses partenaires de musique de chambre imaginaires, qui sont là avec nous sur scène. Or, j'ai pu vivre cela dans le réel, grâce à vous, avec des corps autour de moi qui incarnaient cette musique et avec lesquels je pouvais échanger. Le centre de gravité scénique était là, entre nous, mobile.

**A.T.D.K.** : Le travail avec toi nous a permis d'aller vraiment au fond de cette écriture et d'instaurer un dialogue très intime, individuel, avec chacun des danseurs, ce qui est bien sûr complètement différent lorsqu'une

création engage un groupe de danseurs et un orchestre. La façon dont tu approches la matière, dont tu l'analyses, se transmet au spectacle, de même que tu te seras laissé toi aussi toucher par la personnalité spécifique de Michaël [Pomero], de Boštjan [Antončič], de Marie [Goudot], de Julien [Monty]...

**J.-G. Q.** : Oui, le travail était différent avec chacun des danseurs en fonction de leurs personnalités respectives... ils ont eu un impact fort sur mon jeu.

**A. T. D. K.** : Il t'est arrivé de changer de violoncelle au fil des tournées avec *Mitten* ?

**J.-G. Q.** : J'ai effectué toute cette traversée Bach, depuis l'enregistrement de 2007 jusqu'à aujourd'hui, sur le *Gioffredo Cappa* de 1696.

J'avais envisagé au départ de changer d'instrument pour ce nouvel album, pour qu'il y ait une autre incarnation, un autre univers sonore. J'étais presque un peu gêné de proposer un second enregistrement sur le même instrument. Avec le recul, je suis heureux d'offrir une nouvelle interprétation, un nouveau regard, un nouveau souffle sur le même violoncelle. Les différences seront de fait intimement liées à l'approche, à la vision, et non pas au support.

**A. T. D. K.** : En te regardant jouer, j'ai souvent trouvé que ton travail avait quelque chose de chorégraphique. Je pense à tes gestes avec l'archet...

**J.-G. Q.** : L'exigence du compositeur, le geste musical qu'il nous amène à réaliser créent effectivement une forme chorégraphique, surtout si l'on considère le bras qui tient l'archet, bien qu'en réalité ce soit tout le corps qui entre en mouvement. Bach aime nous faire danser, sur deux, parfois trois ou quatre cordes. Il y a dans son écriture un véritable plaisir du geste.

**A. T. D. K.** : Et c'est aussi tout un travail avec et contre la gravité qui se déploie chez lui, dans un mouvement de balancier, une sorte de "8"...

**J.-G. Q.** : J'aime que tu évoques ce mouvement du "8", qui trace un geste infini. Il m'évoque la métaphore mythique de Sándor Végh, grand maître hongrois du violon et formidable pédagogue qui, pour amener ses élèves à acquérir une bonne technique d'archet, les invitait à imaginer que ce dernier était "rond". À rebours de l'idée d'un tirer-pousser qui nous est trop souvent inculquée dans nos jeunes années d'études !

**A. T. D. K.** : Est-ce qu'un grand instrument change avec le temps, comme le bon vin ?

**J.-G. Q.** : Nos instruments vivent en effet, ils évoluent, comme nous. Au fil des 17 ans passés avec le *Cappa*, un échange réciproque et continu s'est installé : l'un change, l'autre réagit, et ainsi de suite... On retrouve le "8" avec son échange d'énergies à l'infini, comme dans toute relation au long cours dans laquelle l'écoute partagée prédomine. J'aurais envie de dire, un peu comme dans le travail entre une chorégraphe et un violoncelliste !

Avril 2024

## PAS DE DEUX

Anne Teresa De Keersmaeker and Jean-Guihen Queyras discuss their production *Mitten wir im Leben sind / Bach6Cellosuiten* (2017) and the new recording of Bach's *Cello Suites* that came about as a result.

**Jean-Guihen Queyras:** One particular feature of this box set is the juxtaposition of two contrasting readings of the Suites: a filmed performance, the result of our collaboration marked by the presence of dancers moving around me; and a studio recording, entirely different, made 18 months later and indicative of a turn in a new direction.

**Anne Teresa De Keersmaeker:** If we could go back to the beginning, I would guess that this music, these six Cello Suites, are a kind of milestone, a benchmark in the career of any cellist, and that you studied and played them in the course of your training. I am curious to know: whose version was the first one you had heard? Pablo Casals's? Paul Tortelier's?

**J.-G. Q.:** The one by Casals was the first, then very soon after, the one by Anner Bylisma.

**A. T. D. K.:** Later on, you made your first recording of the Suites, which was also for harmonia mundi...

**J.-G. Q.:** That was in 2007. I had already performed them a great deal in concert. The last session in the recording studio was on the day before my 40th birthday.

**A. T. D. K.:** Then you came to play them with us. You shared your vision with us, your technical approach to this music and its poetry, the way it is embodied in these Suites, and we launched into the run of this production... I do not even know how many times we have given it!

**J.-G. Q.:** Nearly a hundred times...

**A. T. D. K.:** In 2022, we made a film of the production, which was an altogether different experience. And at the very end of this journey, you went back into the studio to record the whole cycle again. It brings to mind Glenn Gould, who had launched his recording career with the *Goldberg Variations* and then returned to that music some thirty years later to record one more version...

**J.-G. Q.:** Bach's Cello Suites do indeed accompany us, cellists, throughout our lives. We encounter them while still very young, by tackling the less technically challenging movements. For me, it started with the Bourrée from the Third Suite. I was 10 years old.

**A. T. D. K.:** ...The very same bourrée that Marie [Goudot] dances in a spiral! It is a very beautiful image: we keep returning to the same place, but approach it differently each time.

**J.-G. Q.:** My connection to the Bach Suites began there, and this music has never left me since. When you are quite young, you play it spontaneously, you celebrate life. Then in adolescence, you start to question yourself, to go through moments of genuine doubt. At the age of 17 or 18, you turn to the great masters of the past, to their countless recordings that have set the standard, and you ask yourself: 'How should I do it? What could I add to all this?'

When I was in my twenties, I had a tendency to sink into deep thought and serious questioning... And in Bach, I found a source of support. In those moments of uncertainty, I felt particular kinship with the Fifth Suite, with the turmoil and disarray that are at the core of its structure. An exploration of deep introspection is precisely its function within this 'opera for a single instrument,' this monumental fresco that the Suites represent...

**A. T. D. K.:** And as in an opera, the Fifth Suite begins with an 'overture,' followed by the only fugue in the whole cycle, and by the Sarabande in which his approach to harmony is extremely radical...

**J.-G. Q.:** ...which allows us to approach the infinite, and the limit of perceptibility.

But what I am wondering about in turn is this: for you, as dancers and choreographers, is there an equivalent to these Suites, something that is a constant for you throughout your life?

**A. T. D. K.:** I would find it difficult to make the comparison. In music, there is a score, and the creative act consists of finding a way to bring it to life. Dance is much more elusive. It is largely transmitted from one body to another by experience, and despite the various forms of notation and all the existing videos, it will inevitably always retain an ephemeral dimension. 'All are of the dust, and all turn to dust again...' Next year, I am turning 65, and I will have created 65 different works. Even if I pass all of this on to the next generation, and even if

I continue to dance, the connection is never the same. The body is an object on which the effects of space and time leave their deepest mark.

**J.-G. Q.:** And when you dance a work that you created long ago, like *Violin Phase*, for example, would you say that in your movements you focus more on the essential today than you did 40 years ago?

**A. T. D. K.:** I would say that we carry the memory of everything in our bodies, with all that this encompasses in terms of emotions, echoes of past projects, of places, of people with whom we have collaborated...

**J.-G. Q.:** It is fascinating to hear you talk about your connection to something you danced 40 years ago and that you still dance today. When I went into the studio to make this second recording, my idea was to say, 'I am letting the passage of time do its work. The recording I am making today will be what it is because it is nourished by everything I have experienced during the 17 years that separate the two sessions, especially by the experience of *Mitten*.' But I did not totally manage to suspend my thought process; so I also consciously asked myself: 'What do I wish to offer today compared to what I did 17 years ago?'

And I wanted to open up new avenues and to focus even more on the harmonic movement.

**A. T. D. K.:** This pre-eminence of harmony was a genuine revelation for me in our work together. That was the first time I had done this kind of in-depth analysis of what is in fact the essential framework in all of Bach's musical rhetoric. That is what we tried to translate into movement.

**J.-G. Q.:** Harmony is the framework that allows the melody to soar. That is also how jazz musicians approach their charts. In this new recording, I tried to go further in these flights of imagination, taking advantage of the experience I had in the meantime with Raphaël Imbert on the *Invisible Stream* project, in which improvisation is really at the centre of the performance.

I was also interested in a version of the Suites recorded not on the cello, but on a viola da gamba by someone I hugely admire: Paolo Pandolfo. He succeeded in the challenge of making this music sound idiomatic on his instrument. So I also wanted to draw on the gestures specific to the gamba, and then to explore other gestures, other possibilities on the cello.

But this brings up another question for me. You have worked so much with the music of Bach, how would you characterise these Suites in relation to his other great works that you have also choreographed? How do you see them, as choreographer and dancer?

**A. T. D. K.:** I can list several things... His genius here perhaps lies in his mastery of 'maximising the minimum.' He creates music that exploits all the possibilities of polyphony, of the harmonic capacities of an instrument that, at that time, served merely to supply bass lines... He manages to embody every emotion. It is divine because it is profoundly human.

And he provides structures, I could call them 'geometric frames,' that perfectly support the dance...

The *Brandenburg Concertos* had obviously inspired me to create ensemble work; here, it is more about creating a counterpoint between a dancer and you, in the middle — even if, in the Allemandes, I also take part, but only as a 'master of ceremonies'...

**J.-G. Q.:** In your choreography for the *Brandenburg Concertos*, I was really impressed by the way you gave physical shape to the counterpoint. The musical score was embodied by the dancers with a dazzling clarity, never becoming dogmatic or didactic...

**A. T. D. K.:** In the Suites, this relationship between musician and dancer operated in the immediacy of each performance — and we did it a hundred times! The freedom of choice in this dialogue was, in my opinion, like a chamber-music partnership...

**J.-G. Q.:** I want to go back to that point because what I felt was a mirror reflection of that exact idea. For me, *Mitten* turned the Suites into a chamber-music experience. This, incidentally, is what I try to instill in my students: to play these pieces as chamber music, and not as solo vehicles; to see that it has multiple protagonists. We have to create our invisible chamber-music partners, to imagine them there with us on stage. Yet, thanks to you, I was able to experience this idea in real terms, with bodies around me which gave physical presence to this music and with which I could have an exchange. Onstage, the centre of gravity was there, between us, but it was also movable.

**A. T. D. K.:** In collaborating with you, we were able to delve really deep into this score and to establish a very intimate, individual dialogue with each of the dancers, which is of course completely different from creating a work involving a group of dancers and an orchestra. The way you approach the material, the way you analyse it, this affects their performance, just as you let yourself be affected by the particular personalities as well, be it Michaël [Pomero], or Boštjan [Antončič], or Marie [Goudot], or Julien [Monty]...

**J.-G. Q.:** Yes, the process was different with each dancer, depending on each one's personality... They each had a strong influence on the way I was playing.

**A. T. D. K.:** Did you ever have occasion to change instruments while on tour with *Mitten*?

**J.-G. Q.:** I have carried out this entire traversal of Bach, from the 2007 recording to the present day, on the same Gioffredo Cappa cello dating from 1696.

I had initially considered changing instruments for this new recording, so that there would be another incarnation, another sonic universe. I was almost a little embarrassed to offer a second recording on the same instrument. Looking back, I am glad to be presenting a new reading, a new approach, a 'breath of fresh air' using the same instrument. The differences will thus be intimately linked to my approach, to my vision, and not to the medium.

**A. T. D. K.:** Whenever I have watched you perform, I have often found that your approach has something choreographed about it. I am thinking of the way you gesture with the bow...

**J.-G. Q.:** The requirements called for by the composer, the musical gesture we are induced to employ, they do in fact create a kind of choreography, especially if we focus on the arm operating the bow, though in reality this involves our whole body. Bach likes to make us 'dance' across two or sometimes three and four strings. His writing shows a genuine delight in the gesture of playing.

**A. T. D. K.:** And it also requires quite an effort to avail oneself of — or to fight against — the force of gravity, in a pendulum motion, a kind of 'figure eight'...

**J.-G. Q.:** I am glad that you mention this figure-eight motion, which traces a gesture repeated over and over. It reminds me of the iconic metaphor used by Sándor Végh, the great Hungarian violin virtuoso and brilliant pedagogue who used to coach his students wanting to acquire a proper bowing technique by asking them to imagine the bow as 'curved' [like an arc]. Contrary to the idea of a push-pull motion that is too often instilled in us during the earliest years of training!

**A. T. D. K.:** Does a great instrument change over time, in the manner of good wine?

**J.-G. Q.:** Our instruments do in fact evolve, they change, as we do. Over the course of the 17 years I have spent with the Cappa, a reciprocal and continuous exchange has taken place: one of us changes, the other has to react, and so on... We return to the figure eight with its endless transfer of energy, as in any long-term relationship in which listening to one another takes precedence. I am tempted to say, this is a bit like the collaboration between a choreographer and a cellist!

April 2024  
Translation: M. Sklansky



# PAS DE DEUX

Anne Teresa De Keersmaecker und Jean-Guihen Queyras über ihre Produktion *Mitten wir im Leben sind* / *Bach6Cellosuiten* (2017) sowie die daran anknüpfende Neueinspielung von Bachs *Suiten für Violoncello solo*

**Jean-Guihen Queyras:** Eine der Besonderheiten dieser Box mit zwei CDs samt Blu-ray-Disc liegt in der Gegenüberstellung zweier kontrastierender Interpretationen der Cellosuiten, zum einen ist da die gefilmte Performance, als Ergebnis unserer von der Präsenz der Tänzer meiner Truppe geprägten Zusammenarbeit, zum anderen die sich deutlich davon abhebende Studioaufnahme, die achtzehn Monate später erfolgte und von einer Öffnung hin zu neuen Horizonten zeugt.

**Anne Teresa De Keersmaecker:** Um das Ganze einmal von vorn aufzurollen: Ich nehme an, dass diese Musik, diese Sechs Suiten für Violoncello solo eine Art Fixpunkt, ein Meilenstein in der Karriere eines jeden Cellisten sind und dass du sie während deines Studiums einstudiert und gespielt hast. Mich beschäftigt folgende Frage: Welche Interpretation hast du zuerst gehört? Die von Pablo Casals? Oder Paul Tortelier?

**J.-G. Q.:** Zuerst die Casals-Fassung, dann kurz darauf die Anner Bylsmas.

**A. T. D. K.:** Später erfolgte deine erste Einspielung, damals schon für *harmonia mundi* ...

**J.-G. Q.:** Das war 2007. Ich hatte die Suiten zuvor schon sehr oft im konzertanten Rahmen gespielt. Die letzte Aufnahme erfolgte am Tag vor meinem vierzigsten Geburtstag.

**A. T. D. K.:** Dann kamst du zu uns und hast sie mit uns aufgeführt. Du hast uns deine Vision, deinen technischen Zugang zu dieser Musik und ihrer Poesie verdeutlicht, wie sie sich in diesen Cellosuiten äußern, und dann haben wir gemeinsam all diese Aufführungen gemacht ... Ich weiß gar nicht mehr, wie oft wir sie schon gegeben haben!

**J.-G. Q.:** Es waren an die hundert Aufführungen ...

**A. T. D. K.:** 2022 haben wir dann diesen Film gedreht, noch eine andere Erfahrung. Und ganz zum Schluss hast du noch einmal alle Cellosuiten eingespielt. Das erinnert mich an Glenn Gould, der seine Schallplattenkarriere mit den *Goldberg-Variationen* begann und sie rund dreißig Jahre später erneut einspielte ...

**J.-G. Q.:** Bachs Suiten für Violoncello stellen tatsächlich lebenslange Wegbegleiter für einen Cellisten dar. Man wendet sich ihnen schon als junger Musiker zu, zumindest den technisch nicht allzu anspruchsvollen Sätzen. Ich selbst habe mit der Bourrée aus der Cellosuite Nr. 3 begonnen. Damals war ich zehn Jahre alt.

**A. T. D. K.:** Meinst du eben die Bourrée mit Marie [Goudots], „Spiral“-Tanz? Ein sehr schönes Bild, wie ich finde, denn man kehrt stets dabei an dieselbe Stelle zurück, aber jeweils auf andere Art und Weise.

**J.-G. Q.:** Meine Beziehung zu den Bach-Suiten hat also damit begonnen, und sie haben mich nicht mehr losgelassen. Wenn man jung ist, spielt man sie spontan, man feiert das Leben. Wenn man dann in die Pubertät kommt, beginnt man, sich Fragen zu stellen und echte Momente des Zweifels zu durchleben. Mit siebzehn oder achtzehn Jahren wendet man sich den großen Meistern der Vergangenheit zu, den unzähligen sog. Referenz-Versionen, und man fragt sich: „Was soll ich tun? Was kann ich eigentlich all dem noch hinzufügen?“ Als Twen gab ich mich gern tiefgründigen Grübeleien hin, zweifelte auch viel ... Und Bach stand mir zur Seite. In diesen Momenten voller Unsicherheit fühlte ich mich der Cellosuite Nr. 5 besonders nahe, mit dem inneren Aufbruch und der Zerrissenheit, die das Wesen ihrer Struktur ausmachen. Das Erforschen tiefer innerer Abgründe ist auch genau die ihr zugewiesene Rolle in dieser „Oper für ein Solo-Instrument“, in diesem großen musikalischen Suiten-Gemälde ...

**A. T. D. K.:** Und wie bei einer Oper beginnt die Cellosuite Nr. 5 mit einer „Ouvertüre“, gefolgt von der einzigen Fuge des gesamten Zyklus; dieser schließt sich dann die Sarabande an, in der die Harmonik auf äußerst moderne Art angegangen wird ...

**J.-G. Q.:** ... und was einem die Annäherung an die Unendlichkeit ermöglicht, an der Grenze zum Nichts. Aber auch ich frage mich, gibt es für euch Tänzer oder Choreografen ein Pendant zu diesen Suiten, etwas, das auch euch euer ganzes Leben hindurch begleitet?

**A. T. D. K.:** Ich finde den Vergleich schwierig. In der Musik hat man eine Partitur und der kreative Akt besteht darin, herauszufinden, wie man diese interpretiert. Tanzen ist etwas wesentlich schwerer Fassbares. Es wird mehr durch die gemeinsame Erfahrung „von Leib zu Leib“ vermittelt, und trotz aller Aufzeichnungen, aller Videos, ergibt sich da doch immer ein unvermeidlicher Aspekt des Vergänglichen. Für uns gilt: „Es ist alles aus Staub geworden und wird wieder zu Staub“ ... Im nächsten Jahr werde ich fünfundsechzig und kann zugleich auf fünfundsechzig Kreationen zurückblicken. Auch wenn ich all das an die nächste Generation weitergebe und immer noch tanze, so ist das Verhältnis doch nie das gleiche. Am Körper machen sich Raum und Vergänglichkeit auf höchst extreme Weise bemerkbar.

**J.-G. Q.:** Und wenn du heute Kreationen tanzt, die du vor langer Zeit geschaffen hast, wie etwa *Violin Phase*, würdest du sagen, dass du in deinem tänzerischen Ausdruck heute mehr auf das Wesentliche eingehst als etwa vor vierzig Jahren?

**A. T. D. K.:** Ich denke, wir tragen die Erinnerung an jegliches, jemals Erlebtes in unserem Leib, mit allem, was dazu gehört, aber auch mit Emotionen, Erinnerungen an unsere Arbeit, an die Menschen, mit denen wir zusammengearbeitet haben, an Orte ...

**J.-G. Q.:** Es ist spannend, was du über deine Beziehung zu etwas sagst, was du vor vierzig Jahren getanzt hast und das du heute wieder tanzt. Als ich diese zweite Einspielung im Aufnahmestudio gemacht habe, war mein Gedanke: „Ich lasse die Zeit wirken. Die Aufnahme, die ich heute mache, ist dann so, wie sie eben ist, in ihrem Ergebnis genährt von all dem, was ich in den siebzehn Jahren zwischen den beiden Einspielungen erlebt habe, insbesondere von den Erfahrungen bei der Produktion von *Mitten wir im Leben sind*.“ Aber ich konnte meinen Verstand nicht völlig abschalten; daher stellte ich mir auch bewusst die Frage: „Was möchte ich heute im Vergleich zu dem, was ich vor siebzehn Jahren gemacht habe, anbieten?“

Mir lag daran, neue Wege zu beschreiten und mich noch mehr auf das harmonische Moment zu konzentrieren.

**A. T. D. K.:** Diese Vorrangstellung der Harmonik war für mich wirklich eine Entdeckung bei unserer Begegnung. Zum ersten Mal arbeitete ich von Grund auf an dem, was *de facto* das wesentliche Gerüst von Bachs gesamter Rhetorik darstellt. Und was wir in Bewegung umzusetzen trachteten.

**J.-G. Q.:** Die Harmonik bildet das Gerüst, dann entfaltet sich die Melodie. So gehen auch Jazzmusiker an die *Charts* [harmonische Raster] heran. Bei dieser neuen Aufnahme habe ich versucht, diese „Entfaltung“ noch weiter zu treiben, wobei ich von den Erfahrungen profitiert habe, die ich inzwischen mit Raphaël Imbert und dem Projekt *Invisible Stream* gemacht habe, bei welchem die Improvisation wirklich im Zentrum des Spiels steht. Darüber hinaus habe ich mich für eine Einspielung der Cellosuiten interessiert, die nicht auf dem Cello, sondern auf der Viola da Gamba von einem Musiker gemacht wurde, den ich sehr verehere, nämlich Paolo Pandolfo. Er hat die Herausforderung gemeistert, diese Musik auf seinem Instrument authentisch klingen zu lassen. Ich habe also auch aus der Spielweise auf der Gambe geschöpft, um dann auf dem Cello andere Spieltechniken und Möglichkeiten zu erkunden.

Aber da fällt mir noch eine andere Frage ein. Du hast so viel mit Bachs Musik gearbeitet, wie würdest du als Choreografin und Tänzerin diese Suiten im Vergleich zu seinen anderen großen Werken, die du choreografiert hast, charakterisieren?

**A. T. D. K.:** Da gibt es so allerlei ... Bachs Genie äußert sich hier vielleicht durch seine Art, „Minimales zu maximieren“. Er schafft Musik, die alle Möglichkeiten des Kontrapunkts, der harmonischen Rhetorik, eines Instruments, das damals einfach als Bass diente, ausschöpft ... Er schafft es, alle Emotionen auszudrücken. Das ist göttlich, weil es so wunderbar menschlich ist. Und er bietet Strukturen, ich würde sagen, geometrische „Raster“, die den Tanz perfekt unterstützen ...

Die *Brandenburgischen Konzerte* hatten mich natürlich zu einer Gruppenarbeit inspiriert; hier jedoch geht es vielmehr um die Schaffung eines Kontrapunkts zwischen einem Tänzer und dir im Zentrum, obwohl ich bei den Allemandes auch beteiligt bin, aber eher als „Zeremonienmeisterin“ ...

**J.-G. Q.:** Ich war sehr beeindruckt von der Art und Weise, wie du gerade dem Kontrapunkt in deiner Choreografie der *Brandenburgischen Konzerte* Gestalt verliehen hast. Die Partitur hat sich mit einer hinreißenden Klarheit in den Tänzern verkörpert, da zeigte sich nichts „Oberlehrerhaftes“, nichts Didaktisches ...

**A. T. D. K.:** In den Cellosuiten machte sich diese Beziehung eines Musikers zu einem Tänzer in der jeder Aufführung eigenen Unmittelbarkeit bemerkbar, und wir haben circa hundert Auftritte absolviert! Die Freiheit der Wahl bei dieser „Zwiesprache“ führte meiner Meinung nach zu so etwas wie einem kammermusikalischen Zusammenwirken ...

**J.-G. Q.:** Daran möchte ich gern anknüpfen, weil ich umgekehrt genau die gleiche Empfindung verspüre. Für mich hat *Mitten* ... die Cellosuiten zu einer kammermusikalischen Erfahrung gemacht. Das ist auch das, was ich meinen Schülern beizubringen versuche, nämlich diese Musik wie Kammermusik zu spielen, und nicht wie Solostücke; es gibt mehrere Protagonisten. Man muss seine imaginären Kammermusikpartner erschaffen, die sich mit einem auf der Bühne befinden. Nun konnte ich das mit euch auch real erleben, mit Tänzern um mich herum, die diese Musik regelrecht verkörperten und mit denen ich mich austauschen konnte. Der Bühnenschwerpunkt war da, zwischen uns, und beweglich.

**A. T. D. K.:** In der Zusammenarbeit mit dir konnten wir diese Musik sehr tief durchdringen und einen höchst innigen, individuellen Dialog mit jedem Tänzer herstellen, was natürlich etwas ganz anderes ist als eine Kreation mit einer Ballettruppe und einem Orchester. Die Art und Weise, wie du dich dem Material annäherst, wie du es analysiert, wirkt sich auf die Performance aus, genauso wie du dich auch von der jeweiligen Persönlichkeit der Tänzerinnen und Tänzer berühren lässt, seien es nun Michaël [Pomero], Boštjan [Antončič], Marie [Goudot], oder Julien [Monty]...

**J.-G. Q.:** Ja, der Entwicklungsprozess war bei jedem Tänzer anders, je nach dessen Persönlichkeit ... Sie hatten alle einen starken Einfluss auf mein Spiel.

**A. T. D. K.:** Hast du eigentlich einmal das Instrument gewechselt, während du mit *Mitten* ... auf Tournee warst?

**J.-G. Q.:** Von 2007 bis heute habe ich all diese Bachwerke auf dem Cello von Giuffredo Cappa von 1696 gespielt, auch bei CD-Aufnahmen. Ursprünglich hatte ich in Erwägung gezogen, für diese neue Einspielung ein anderes Instrument zu nehmen, zur Schaffung einer anderen Interpretation und eines anderen Klanguniversums. Es war mir fast ein wenig peinlich, eine zweite Einspielung auf demselben Instrument anzubieten. Rückblickend freut es mich jedoch, eine neue Interpretation, einen neuen Ansatz und eine frische Inspiration mit demselben Instrument zu präsentieren. Die Unterschiede ergeben sich also stark durch meine Herangehensweise und meine musikalische Vision, sie hängen keineswegs mit dem Musikinstrument zusammen.

**A. T. D. K.:** Wann immer ich dir bei deinen Auftritten zugeschaut habe, habe ich oft festgestellt, dass dein Spiel etwas „Choreografisches“ an sich hat. Ich denke dabei etwa an die Art und Weise, wie du mit dem Bogen umgehst ...

**J.-G. Q.:** Der Anspruch des Komponisten, die musikalische Geste, zu der man von ihm angehalten wird, resultieren in der Tat in einer Art Choreografie, vor allem, wenn man sich auf den Arm konzentriert, der den Bogen führt, obwohl in Wirklichkeit der ganze Körper beteiligt ist. Bach lässt uns gern über zwei oder manchmal auch drei, gar vier Saiten regelrecht „tanzen“. Seine Kompositionen belegen eine echte Freude am Spiel im eigentlichen Wortsinne.

**A. T. D. K.:** Und es erfordert auch eine ziemliche Anstrengung, sich die Schwerkraft zunutze zu machen oder auch gegen sie anzukämpfen, so, wie diese sich in seiner Musik in einer Pendelbewegung entfaltet, einer Art liegender Acht ...

**J.-G. Q. :** Ich bin froh, dass du diese Achterbewegung erwähnst, die eine bis ins „Unendliche“ gedehnte Geste nachzeichnet. Sie erinnert mich an einen berühmten bildlichen Vergleich Sándor Véghs, des großen ungarischen Geigenvirtuosen und hervorragenden Pädagogen; Végh forderte darin seine Schüler, die sich eine richtige Bogentechnik aneignen sollten, auf, sich den Geigenbogen als völlig „geschlossen“ vorzustellen. Ganz im Gegensatz zu der ziehend-schiebenden Abstrich-Aufstrich-Bewegung, die den Streichern nur allzu oft in den ersten Jahren des Studiums als Ideal eingepflegt wird!

**A. T. D. K.:** Verändert sich ein großes Instrument mit der Zeit, wie etwa ein guter Wein?

**J.-G. Q.:** Unsere Instrumente sind in der Tat lebendige Wesen und entwickeln sich weiter; sie verändern sich, so, wie wir es auch tun. Im Laufe der siebzehn Jahre, die ich mit dem *Cappa* verbracht habe, hat ein wechselseitiger und beständiger Austausch zwischen uns stattgefunden: Der oder das eine verändert sich, der oder das andere muss reagieren, und so weiter ... Und da sind wir wieder bei der liegenden Acht mit ihrem unendlichen Austausch von Energie, wie in jeder langfristigen Beziehung, bei welcher das Aufeinanderhören in den Vordergrund rückt. Ich bin fast versucht zu sagen, dass es sich ein bisschen so verhält wie bei der Zusammenarbeit zwischen einer Choreografin und einem Cellisten!

April 2024  
Übersetzung: Hilla Maria Heintz



# Jean-Guihen Queyras . Complete harmonia mundi 2024 discography

All titles are available in digital format (download and streaming)

MARIN MARAIS  
**Folies d'Espagne, La Rêveuse, etc.**  
Alexandre Tharaud, piano  
CD HMM 902315



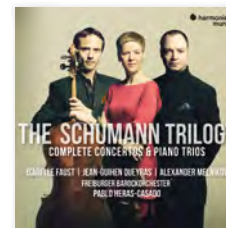
ANTONIO VIVALDI  
**Cello Concertos – Sinfonias**  
Akademie für Alte Musik Berlin  
Georg Kallweit, cond.  
CD HMC 902095



FRANZ SCHUBERT  
**Arpeggione Sonata**  
ANTON WEBERN / ALBAN BERG  
**Works for Cello & Piano**  
Alexandre Tharaud, piano  
HMC 901930



ROBERT SCHUMANN  
**Complete Concertos & Piano Trios**  
Isabelle Faust, violin  
Alexander Melnikov, fortepiano  
Freiburger Barockorchester  
Pablo Heras-Casado, cond.  
3 CD + BLU-RAY HMX 2904095.98



**Sonatas for Cello & Basso Continuo**  
Christoph Dangel, cello  
Lee Santana, theorbo  
Michael Behringer, harpsichord & organ  
CD HMM 902278



CARL PHILIPP EMANUEL BACH  
**Cello Concertos – Symphony H. 648**  
ANTONÍN KRAFT Cello Concerto

Ensemble Resonanz  
Riccardo Minasi, cond.  
CD HMM 902392  
CD HMM 902331



**Piano Quartet & Quintet**  
Isabelle Faust, Anne Katharina Schreiber, violins  
Antoine Tamestit, viola  
Alexander Melnikov, fortepiano  
CD HMM 902695

FREDÉRIC CHOPIN  
SERGEI RACHMANINOFF  
**Cello Sonatas**  
Alexander Melnikov, piano  
CD HMM 902643



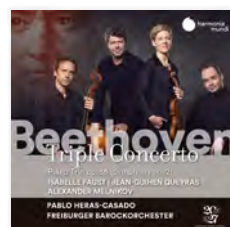
JOSEPH HAYDN  
**Cello Concertos**  
Freiburger Barockorchester  
Petra Müllejans, cond.  
CD HMM 931816



ANTONÍN DVOŘÁK  
**Cello Concerto**  
**Piano Trio No. 4 "Dumky"**  
Isabelle Faust, violin  
Alexander Melnikov, piano  
The Prague Philharmonia  
Jiří Bělohávek, cond.  
CD HMC 901867



**Triple Concerto**  
Piano Trio after Symphony No. 2  
Isabelle Faust, violin  
Alexander Melnikov, fortepiano  
Freiburger Barockorchester  
Pablo Heras-Casado, cond.  
CD HMM 902419



EDWARD ELGAR  
**Cello Concerto**  
PYOTR ILYICH TCHAIKOVSKY  
**Rococo Variations**  
BBC Symphony Orchestra  
Jiří Bělohávek, cond.  
CD HMC 902148



**Pianos Trios Nos. 3 & 5**  
JOHANN NEPOMUK HUMMEL  
**Piano Trio No. 4**  
Daniel Sepec, violin  
Andreas Staier, fortepiano  
CD HMC 901955

CLAUDE DEBUSSY  
**The Three Sonatas – Late Works**  
Isabelle Faust, Antoine Tamestit  
Magali Mosnier, Xavier de Maistre  
Alexander Melnikov, Javier Perianes  
Tanguy de Williencourt  
CD HMM 902303

CLAUDE DEBUSSY  
FRANCIS POULENC  
**Cello Sonatas & Other Works**  
Alexandre Tharaud, piano  
CD HMC 902012



RICHARD STRAUSS  
**Don Quixote**  
Till Eulenspiegel – Romance  
Tabea Zimmermann, viola  
Gürzenich-Orchester Köln  
François-Xavier Roth, cond.  
CD HMM 902370



ARNOLD SCHOENBERG  
**Verklärte Nacht**  
ALBAN BERG  
**Lyrische Suite**  
Ensemble Resonanz  
CD HMC 902150



ZOLTÁN KODÁLY  
SÁNDOR VERESS  
GYÖRGY KURTÁG  
**Sonatas for Cello & Piano**  
Alexandre Tharaud, piano  
CD HMG 501735



BENJAMIN BRITTEN  
**Complete Cello Suites**  
CD HMA 1951670

HENRI DUTILLEUX  
**Tout un monde lointain...**  
Symphony No.1 – Métaboles  
Luxembourg Philharmonic  
Gustavo Gimeno, cond.  
CD HMM 902715



BRUNO MANTOVANI  
PHILIPPE SCHOELLER  
GILBERT AMY  
**Cello Concertos**  
Rundfunk Sinfonierochester Saarbrücken  
Orchestre Philharmonique de Radio France  
Orchestre de Paris  
HMC 901973



THRACE  
**Sunday Morning Sessions**  
Bijan Chemirani, zarb  
Keyvan Chemirani, daf  
Sokratis Sinopoulos, sitar  
CD HMC 902242

COMPLICES  
**Works & Transcriptions for Cello and Piano**  
by HAYDN, KREISLER, BRAHMS,  
CHOPIN, ZIMMERMANN, FALLA,  
FAURÉ, SAINT-SAËNS, POULENC,  
COLTRANE, DUTILLEUX...  
Alexandre Tharaud, piano  
CD HMM 902274



INVISIBLE STREAM  
**Works & Transcriptions**  
by RAPHAËL IMBERT, WAGNER,  
SCHUBERT, COLEMAN, EISLER...  
Raphaël Imbert, saxophone  
Pierre-François Blanchard, piano  
Sonny Troupé, percussion  
CD HMM 902343



Already recorded and released in 2007

JOHANN SEBASTIAN BACH  
**Complete Cello Suites**  
2 CD + 1 DVD HMC 901970.71

*“Moderne par sa rigueur architecturale et sa maîtrise du vibrato, baroque par sa vigueur chorégraphique, romantique par sa générosité expressive, cette version devrait devenir un classique.”*  
– **Le Monde la musique**

*“On admire l’intelligence et la clarté de sa conduite, qui laisse la musique respirer avec naturel, donnant à l’auditeur un sentiment de justesse, d’évidence.”*  
– **Classica**

*“Queyras is master of his instrument. Intonation is well-nigh impeccable, including meeting Bach’s demands of a five-string cello on a normal four-string instrument...”*  
– **BBC Music Magazine**

*„Eine wunderbar ausgewogene Aufnahme, die die Extreme scheut und trotzdem immer spannend bleibt“*  
– **Badische Zeitung**



*Merci à Anne Teresa pour ce voyage inoubliable.  
Merci à Olivier et Alban pour leur patience et leur présence artistique discrète mais cruciale.  
Annely, Joachim et Aurélie pour leur oreille exigeante et gourmande.  
Et bien sûr Christian, Jean-Marc, Paul, Sylvain, Cécile, Corentin  
et les merveilleuses équipes d'harmonia mundi et Accentus.*

— Jean-Guihen Queyras

Rosas is supported by the Flemish Community.



harmonia mundi musique s.a.s.  
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Photo : © Marco Borggreve  
Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**  
**jeanguihenqueyras.com**  
**rosas.be**