



CD-5 STEREO

J.S. BACH

SUITES FOR SOLO CELLO

No.2 IN D MINOR; No.3 IN C; No.5 IN C MINOR



FRANS HELMERSON, CELLO

A BIS original dynamics recording

On one of his visits to Stockholm Mstislav Rostropovich impressed observers by the calm way in which he prepared for his concerts. But prior to one of the concerts he was clearly nervous. He confessed afterwards that he finds Bach's cello suites one of the most superhuman tasks in existence: '...and I do not think that there is a cellist anywhere in the world who can play them by mere routine.'

It is not really surprising that Bach — one of the most technically competent composers ever to have lived — more than two and a half centuries ago so exploited the instrument's resources in his six *Cello Suites* as to give even today's instrumentalists grey hairs. But what is curious is that in Bach's day the cello was a very subordinate instrument; it was mostly employed for playing the continuo while the solos were consigned to the gamba. There are two possible explanations of Bach's cello suites. One is that in the court band at Cöthen, which he directed from 1717 until 1722, there was a phenomenal cellist for whom he composed the suites. The other explanation is more prosaic, and historically perhaps more probable: several — if not all — of the suites were intended for the *viola pomposa*, a large, five-stringed instrument which, as distinct from the cello, was not placed on the floor but held on the arm, and which was one of the usual solo instruments in Bach's day.

Whatever the history behind the suites, they provide a survey of the cello's technical range, and each of the six suites treats to some extent its own technical problems. In the *Suite No.2 in D minor* Bach devotes himself to different ways of playing chords, partly spread chords as in the introductory prelude, partly as an accompaniment as, for example, in the first minuet. The disposition of the work builds on a tradition started by Johann Jacob Froberger in the seventeenth century with his keyboard

suites: the *Prelude* is followed by a series of dances, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Minuet I and II* and *Gigue*.

The ***Suite No. 3 in C major*** opens with a powerful downward scale which emphatically establishes the key of C major. The scales are succeeded by an undulating figure which takes large jumps and is rhythmically richly varied. In the *Courante* there is a flood of even quavers and it is left to the bow, alternating *legato* with *staccato* to provide the required contrasts. Among Bach's most popular pieces for solo cello are the two *Bourrées*, the first robust and self-confident, the second a sorrowful relation. Bach usually finishes his suites in a cheerful mood and here we have a real *Gigue*: full of fun, spirited and boisterous by turns.

The ***Suite No. 5 in C minor*** contains yet another experiment in the form of an unusual tuning, *scordatura*. Such 'mistunings' were quite common in Bach's time, but he used them extremely sparingly himself. Since, however, the open A string is of little use when playing in C minor, Bach took advantage of the situation and indicated that it should be tuned down to G. (Frans Helmerson, though, plays here without *scordatura*).

All six suites have an introductory *Prelude*, and in the *Fifth Suite* Bach has used the French overture form with a slow, heavy introduction followed by a rapid fugue. The fugue is a sophisticated 'audible illusion' — despite the fact that a single series of tones is being played, one feels as though two melodies are to be heard. The remaining sections of the suites are all dance movements played in a set order: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gavotte I and II* (alternatively *Minuets* or *Bourrées*) and a final *Gigue*. The *Allemande* and *Courante* in the *Fifth Suite* are less flowing and more angular than in the preceding suites and they are not very dance-like. Bach's *Sarabande* generally contains chordal playing, but in the *Fifth Suite*, surprisingly

enough, it does not have a single chord. Two *Gavottes* follow after this melancholy, mournful *Sarabande* — and it is difficult to hear that they are the same type of dance. The final *Gigue* is not as joyful as one would expect of Bach — one experiences it as a solitary, rather than a social dance.

Frans Helmerson was born in Sweden in 1945. His concert début took place in Stockholm in 1970. Following that début he took part in various international competitions and won top prizes at the 1971 Cassadó competition in Florence, the 1971 Geneva competition and the 1973 Munich competition. He gave his first London recital in 1975 and followed this with concert tours in both Western and Eastern Europe and in the U.S.A.. Frans Helmerson enjoys teaching and has held important posts since 1973. From 1973 until 1978 he led the master class for cello players at the Norwegian College of Music in Oslo. Since 1978 he has led the master class at the college run by the Swedish Radio at Edsberg, near Stockholm; since 1992 he has been the college's headmaster. Since 1987 he has held a professorship at Gothenburg University. He appears frequently on television and can be heard on 10 other BIS recordings.

Bei einem seiner Besuche in Stockholm beeindruckte Mstislaw Rostropowitsch wie üblich durch die Ruhe, mit der er seine Konzerte vorbereitete. Vor einem der Konzerte war er allerdings auffallend nervös. Nachher gab er zu, daß die Cellosuiten Bachs seiner Meinung nach eine der übermenschlichsten Aufgaben der Musikkultur sind: „...und ich glaube nicht, daß es in der ganzen Welt einen Cellisten gibt, der sie einfach auf Routine spielen kann“.

An sich ist es vielleicht nicht merkwürdig, daß Bach — einer der technisch vollendetsten Komponisten aller Zeiten — bereits vor mehr als zweieinhalb Jahrhunderten in seinen sechs *Suiten für Solocello* das Instrument auf solche Weise ausnützte, daß selbst die Musiker unserer Tage zurückschrecken. Was aber nachdenklich stimmt ist, daß das Cello zu Bachs Zeiten eine untergeordnete Rolle spielte: meistens wurde es lediglich zum Generalbaßspiel verwendet, während die solistischen Aufgaben der Gambe anvertraut wurden. Dazu gibt es zwei denkbare Erklärungen. Die eine ist, daß er im Cöthener Hoforchester, das er 1717-1722 leitete, einen außerordentlichen Cellisten gehabt haben sollte, für den er die Suiten komponierte. Die andere Erklärung ist etwas nüchterner, geschichtlich gesehen vielleicht sogar glaubhafter: eigentlich sind mehrere — wenn nicht alle — Suiten für die Viola pomposa gedacht, ein großes, fünfsaitiges Instrument, das im Gegensatz zum Cello nicht auf den Boden gestellt sondern unter dem Arm gehalten wurde, und das zu Bachs Zeiten zu den üblichsten Soloinstrumenten gehörte.

Wie auch die Entstehungsgeschichte der Suiten ausgesehen haben mag, sind sie eine Art Verzeichnis der technischen Möglichkeiten des Cellos, und eine jede der sechs Suiten behandelt ihre eigenen Probleme. In der *Suite Nr. 2 in d-moll* widmet sich Bach dem Akkordspiel verschiedener Art, teils gebrochenen Akkorden, wie im einleitenden *Präludium*, teils der

Melodiebegleitung, wie beispielsweise im ersten *Menuett*. Die Anlage des Werkes ist auf die Traditionen der Frobergerschen Klaviersuiten aus dem 17. Jahrhundert zurückzuführen: nach dem *Präludium* folgen die Tanzformen *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuett I und II* und *Gigue*.

Die ***Suite Nr.3 in C-Dur*** beginnt mit einer mächtigen, absteigenden Tonleiter, die nachdrücklich die Tonart C-Dur festlegt. Die Tonleitern gehen in Wellenbewegungen über, und die folgenden, beinahe orgelähnlichen Klänge bilden den Höhepunkt des *Präludiums*. Zur *Allemande* zu tanzen dürfte nicht leicht sein, denn sie macht große Sprünge und ist rhythmisch stark abgewandelt. Die *Courante* strömt in gleichmäßigen Achtelnoten dahin. Hier muß der Bogen durch abwechselndes Staccato und Legato für den nötigen Kontrast sorgen. Die ruhige *Sarabande* ist majestätisch und wächst scheinbar andauernd in die Breite. Die beiden *Bourrées* gehören zu den beliebtesten Stücken für Cello von Bach; die erste ist robust und selbstsicher, die zweite ein betrübter Verwandter. Die Bachschen Suiten enden aber meist heiter, hier mit einer richtigen *Gigue*, schelmisch, schwungvoll und feurig.

Die ***Suite Nr.5 in c-moll*** bietet auch ein weiteres Experiment, in der Form einer völlig anderen Stimmung, der sogenannten *scordatura*. Solche „falsche“ Stimmungen waren zu Bachs Lebzeiten ziemlich gewöhnlich, er selbst gebrauchte sie dennoch äußerst sparsam. Aber da die leere a-Saite, wenn man in c-moll spielt, wenig Verwendung findet, half Bach nach und schrieb Herabstimmen bis zum g vor. (Frans Helmerson spielt hier doch ohne *scordatura*.)

Alle sechs Suiten werden mit einem *Präludium* eingeleitet, und in der *fünften Suite* gab ihm Bach die Form der französischen Ouvèture mit einer langsamen, schweren Introduktion, der eine geläufige Fuge folgt. Die Fuge ist eine fein ausgeklügelte Gehörstäuschung — man glaubt, zwei

Melodien zu hören, wo in Wirklichkeit nur ein Ton nach dem anderen gespielt wird.

Die übrigen Sätze der Suiten sind alle Tanzformen in einer gegebenen Reihenfolge: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gavotte 1 und 2* (alternativ *Menuette* oder *Bourrée*) und zuletzt *Gigue*. In der *fünften Suite* sind die *Allemande* und die *Courante* weniger bewegt und eckiger als in den vorhergehenden Suiten, und es bleibt nicht viel vom Tanz übrig. Die *Sarabande* pflegt bei Bach Akkordspiele zu enthalten, aber in der *fünften Suite* hat sie überraschenderweise keinen einzigen Akkord. Zwei *Gavotten* folgen auf die melancholische, wehmütige *Sarabande*, und es ist schwer zu hören, daß sie dieselbe Art Tanz seien. Die abschließende *Gigue* ist nicht so „heiter“, wie sie bei Bach zu sein pflegt — hier erlebt man eher einen Solo- als einen Gesellschaftstanz.

Frans Helmerson wurde 1945 in Schweden geboren, und sein Konzertdebüt fand 1970 in Stockholm statt. Als Teilnehmer mehrerer internationaler Wettbewerbe gewann er erste Preise beim Cassadó-Wettbewerb in Florenz 1971, in Genf 1971 und in München 1973. Nach seinem Solistendebüt in London 1975 folgten zahlreiche Konzertreisen in West- und Osteuropa und in den USA. Frans Helmerson unterrichtet gerne. 1973-78 leitete er die Meisterklasse für Cello an der Osloer Musikhochschule. Seit 1978 hat er den gleichen Posten an der Edsberger Musikschule des Schwedischen Rundfunks bei Stockholm. Seit 1987 ist er Professor an der Universität Göteborg und er erscheint regelmäßig im skandinavischen Fernsehen. Frans Helmerson hat 10 weitere BIS-Platten eingespielt.

Lors d'une de ses visites à Stockholm, Mstislav Rostropovitch impressionna ses observateurs par le calme dans lequel il se préparait à ses concerts. Mais la nervosité s'empara pourtant de lui avant un des concerts. Il avoua par la suite que de jouer les *suites pour violoncelle* de Bach est une des tâches les plus surhumaines de l'existence: "et je ne crois pas qu'il se trouve un seul violoncelliste dans le monde qui puisse les jouer par simple routine."

Il n'est pas vraiment surprenant que Bach — un des compositeurs les plus techniquement compétents qui aient vécu — ait exploité à un tel point, il y a plus de deux siècles et demi, les ressources de l'instrument dans ses six *suites pour violoncelle* qu'il donne des cheveux blancs aux violoncellistes encore aujourd'hui. Ce qui est curieux pourtant est que le violoncelle, au temps de Bach, était un instrument très subalterne; il était surtout employé pour jouer le continuo pendant que les solos étaient confiés à la gambe. Les *suites pour violoncelle* de Bach peuvent être expliquées de deux manières. L'une est que Bach aurait composé les suites pour un violoncelliste phénoménal de l'orchestre de la cour de Cöthen qu'il dirigea de 1717 à 1722. Plus prosaïque, l'autre explication est peut-être historiquement la plus probable: plusieurs suites — sinon toutes — étaient dédiées à la viola pomposa, un gros instrument monté de cinq cordes qui, par opposition au violoncelle, n'était pas placé sur le plancher mais tenu sur le bras et qui était un des instruments solos usuels du temps de Bach.

Quelles que soient les circonstances historiques des suites, ces dernières offrent une étude de l'étendue technique du violoncelle et chacune des six suites traite jusqu'à un certain point de ses propres problèmes techniques. Dans la *seconde suite*, Bach se penche sur les différents façons de jouer des accords, parfois disjoints comme dans le *prélude* intruductif, parfois comme

accompagnement comme dans le premier *menuet* par exemple. La disposition de l'œuvre repose sur la tradition établie par Johann Jacob Froberger avec ses suites pour clavier au 17^e siècle: le *prélude* est suivi d'une série de danses, *allemande* — *courante* — *sarabande* — *menuet I* et *II* — *gigue*.

La *troisième suite* s'ouvre sur une puissante gamme descendante qui établit catégoriquement la tonalité de do majeur. Les gammes sont suivies d'un motif ondulant qui fait de grands sauts et qui est rythmiquement richement varié. La *courante* est remplie d'un flot de croches égales et c'est à l'archet, alternant entre *staccato* et *legato*, de fournir les contrastes requis. Avec sa dignité majestueuse, la douce *sarabande* semble accroître son étendue au fur et à mesure qu'elle progresse. Les deux *bourrées*, la première robuste et pleine d'assurance, la seconde une parente triste, comptent parmi les pièces les plus populaires pour violoncelle solo de Bach. Ce dernier termine normalement ses suites dans un esprit enjoué et nous jouissons ici d'une vraie *gigue*: à tour de rôle amusante, pleine d'allant et pétulante.

La *cinquième suite* en do mineur renferme encore une autre expérience: un accord inhabituel *scordatura*. De tels "désaccords" étaient fréquents du temps de Bach mais lui-même ne s'en servait qu'extrêmement rarement. Puisque la corde de la à vide n'est pas très utilisée en do mineur, Bach profita de l'occasion et indiqua que la corde devait être accordée en sol. (Frans Helmerson joue pourtant ici sans *scordatura*.)

Les six suites comprennent toutes un *prélude* introductif et, dans la *cinquième suite*, Bach se servit de la forme d'ouverture française avec une introduction lente et lourde suivie d'une fugue rapide. Cette dernière est une "illusion auditive" raffinée — quoiqu'une seule série de notes soit jouée, on a l'impression d'entendre deux mélodies. Les autres sections de

la suite sont toutes des mouvements de danses joués dans un ordre établi: *allemande, courante, sarabande, gavotte I et II* (alternativement *menuet* ou *bourrée*) et une *gigue* finale. L'*allemande* et la *courante* dans la *cinquième suite* sont moins coulantes et plus angulaires que celles des suites précédentes et elles ne sont pas très dansantes. La *sarabande* de Bach renferme généralement des accords mais, dans la *cinquième suite* étonnamment, elle n'en a pas un seul. Deux *gavottes* viennent après cette *sarabande* triste et mélancolique — et il est difficile d'entendre qu'elles sont du même type de danse. La *gigue* finale n'est pas aussi enjouée qu'on s'y attendrait de Bach — elle nous paraît être une danse solitaire plutôt que sociale.

Frans Helmerson est né en Suède en 1945. Il fit ses débuts à Stockholm en 1970. Il prit part à plusieurs compétitions internationales et gagna les premiers prix des concours Cassadó à Florence en 1971, de Genève en 1971 et de Munich en 1973. Ses débuts à Londres eurent lieu en 1975 et furent suivis de plusieurs tournées en Europe occidentale et orientale et aux Etats-Unis. Frans Helmerson aime enseigner et il a été le professeur de la classe supérieure de violoncelle au Collège Norvégien de Musique d'Oslo de 1973 à 1978. Depuis 1978, il occupe les mêmes fonctions au célèbre Collège de Musique de la Radio Suédoise à Stockholm. Depuis 1987 il est professeur à l'université de Gothembourg et il apparaît fréquemment à la télévision scandinave. Frans Helmerson a enregistré également sur 10 autres disques BIS.

INSTRUMENTARIUM:

Cello: Lorenzo Ventapane, Naples 1820

Bows: Louis Gillet, Paris (*Suite No.2*) and Hans-Karl Schmidt, Dresden (*Suites Nos.3 & 5*)

Recording data: 1977-03-12 (*Suite No.2*); 1975-05-17/18 (*Suite No.3*);
1974-05-25/27 (*Suite No.5*) at Wik Castle, Sweden

Recording engineer: Robert von Bahr

2 × Sennheiser MKH105 microphones; Revox A-77 tape recorder,
15 i.p.s.; Scotch 206 tape

Producer: Robert von Bahr

Tape editing: Robert von Bahr

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: Per Skans, Camilla Lundberg

English translation: William Jewson

German translation: Hillevi Ruthström-Sällebrant

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover photo: Björn Sjögren

Type setting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

© & ® 1974, 1975, 1977 & 1992, Grammofon AB BIS, Djursholm

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BACH, Johann Sebastian (1685-1750)**Suite No.2 in D minor, BWV 1008, for solo cello..... 25'29**

[1]	Prélude.....	4'58
[2]	Allemande.....	4'43
[3]	Courante.....	2'21
[4]	Sarabande.....	6'43
[5]	Menuet I & II.....	3'41
[6]	Gigue.....	2'46

Suite No.3 in C major, BWV 1009, for solo cello 19'22

[7]	Prélude.....	4'17
[8]	Allemande.....	2'44
[9]	Courante.....	2'31
[10]	Sarabande.....	3'55
[11]	Bourrée I & II.....	3'24
[12]	Gigue.....	2'16

Suite No.5 in C minor, BWV 1011, for solo cello..... 22'07

[13]	13/1. Prélude 3'10 — 13/2. Fuga 4'40.....	7'50
[14]	Allemande.....	4'22
[15]	Courante.....	1'28
[16]	Sarabande.....	2'13
[17]	Gavotte.....	4'20
[18]	Gigue.....	1'35

Frans Helmerson, cello