



# Johann Sebastian Bach

1685-1750

**Michiaki Ueno**

Cello, *Violoncelle*



**CD1**

**Cello Suite no.1 BWV 1007 in G major / Sol majeur / G-Dur**

17'20

1	Prélude	2'22
2	Allemande	4'05
3	Courante	2'41
4	Sarabande	2'53
5	Menuets 1 & 2	3'15
6	Gigue	1'46

**Cello Suite no.4 BWV 1010 in E flat major / Mi bémol majeur / Es-Dur**

23'47

7	Prélude	3'43
8	Allemande	4'42
9	Courante	3'30
10	Sarabande	4'12
11	Bourrées 1 & 2	4'48
12	Gigue	2'52

**Cello Suite no.5 BWV 1011 in C minor / Ut mineur / c-Moll**

24'24

13	Prélude	5'44
14	Allemande	5'22
15	Courante	2'00
16	Sarabande	4'15
17	Gavottes 1 & 2	4'42
18	Gigue	2'21

**TT': 65'31**

## CD2

<b>Cello Suite no.2 BWV 1008 in D minor / Ré mineur / d-Moll</b>	<b>19'51</b>
1 Prélude	3'31
2 Allemande	3'46
3 Courante	2'04
4 Sarabande	5'03
5 Menuets 1 & 2	2'49
6 Gigue	2'38
<b>Cello Suite no.3 BWV 1009 in C major / Ut majeur / C-Dur</b>	<b>21'11</b>
7 Prélude	3'01
8 Allemande	4'23
9 Courante	2'54
10 Sarabande	4'07
11 Bourrées 1 & 2	3'30
12 Gigue	3'16
<b>Cello Suite no.6 BWV 1012 in D major / Ré majeur / D-Dur</b>	<b>28'13</b>
13 Prélude	4'37
14 Allemande	7'28
15 Courante	3'52
16 Sarabande	4'28
17 Gavottes 1 & 2	3'53
18 Gigue	3'55

**TT': 69'15**



*Enregistrer cette somme musicale demeure, pour la plupart des interprètes, un véritable « Graal ». Quel défi cela représente-t-il de les graver à l'âge de vingt-six ans ?*

En vérité, c'est la découverte de ces suites entendues à l'âge de quatre ans – dans une vidéo, sous l'archet de Yo-Yo Ma – qui m'a donné l'envie d'apprendre le violoncelle. Mes parents ont cru dans un premier temps qu'il s'agissait d'un caprice... Cette musique m'est donc familière... depuis vingt ans ! À chaque fois que ma famille s'installait dans un autre pays, mes différents professeurs m'accompagnaient à nouveau dans l'étude de l'œuvre de Bach. Sa musique m'a nourri au point que je ne pouvais pas envisager d'enregistrer un autre répertoire pour mon premier disque.

---

J'ai conscience que cette interprétation n'est révélatrice que de ma conception actuelle de l'œuvre. Je suppose que j'en serai peut-être insatisfait dans quelques années... Je me rassure en me disant qu'on ne peut affirmer que l'on en a terminé avec Bach.

---

### ***La notion d'infinitude dans cette musique vous paraît-elle propre à l'œuvre de Bach ?***

Je ne fais pas de distinction entre l'approche que j'ai de la musique de Bach ou de celle de compositeurs contemporains. Le travail de découverte, d'apprentissage est identique, c'est-à-dire que je m'informe du style, du contexte culturel et historique du musicien et de la partition. La seule différence est que pour Bach, nous ne disposons d'aucun témoignage audible de son temps et qu'il nous faut imaginer la manière de l'interpréter. Tout n'est que supposition.

### ***La richesse mélodique et rythmique des suites se combine souvent avec une grande complexité de l'écriture. Comment accomplir cette synthèse sur le plan interprétatif ?***

Il y a tellement d'informations dans cette musique que j'ai l'impression qu'il s'agit d'un véritable puzzle – plus encore dans les *Sonates et Partitas* pour violon seul – qui pose d'innombrables questions et suscite tant de controverses entre les musicologues et les interprètes. Paradoxalement et cela me paraît toujours incroyable, l'œuvre est d'une limpidité totale à l'oreille. Cela signifie qu'il faut la jouer le plus simplement, le plus naturellement possible. J'ai tellement travaillé ces suites que lorsque je les joue, il n'y a plus que mon instinct qui me guide !



### ***Revendiquez-vous une filiation musicale particulière ?***

J'ai été influencé par mes professeurs, dont Pieter Wispelwey. Sa pensée musicale m'inspire toujours comme celle de Pablo Casals. Pour autant, un interprète ne peut se nourrir d'une seule tradition. La chose la plus importante est d'avoir une idée précise de la narration. J'avoue que l'instinct, à nouveau, prime sur la règle. L'important est de préserver l'unité, la tension narrative au sein de chaque suite et de préserver le message. Jouer dans le « style baroque » est une illusion même si l'on connaît les principes de l'interprétation « historiquement informée ». J'utilise pour ce répertoire un archet moderne ainsi qu'un violoncelle moderne avec des cordes en boyau filé. Quant à l'appréciation des tempi de chaque danse, je la trouve toute relative. En effet, elle combine différents paramètres dont le choix de l'instrument, des cordes, mais aussi de l'acoustique. D'ailleurs, j'ai eu la chance d'enregistrer dans une église à l'atmosphère si inspirante et qui se prête magnifiquement à ce répertoire.

### ***Certaines suites font référence à divers instruments. Ainsi, la Cinquième évoque les timbres du luth et la Sixième, un violoncelle piccolo à cinq cordes...***

Pour la *Sixième Suite*, je joue mon violoncelle à quatre cordes d'un facteur italien inconnu. L'instrument est remarquable pour jouer du Bach car il possède des basses puissantes et projette très bien le son. Utiliser quatre cordes au lieu de cinq dans cette partition a toujours représenté un défi technique pour tous les violoncellistes. Avouez que c'est assez réjouissant !

# À propos des Six Suites pour violoncelle seul de Bach...

En prenant ses fonctions à la cour de Köthen (capitale de la principauté d'Anhalt-Köthen jusqu'en 1847), en décembre 1717, Bach débute presque une autre « vie musicale ». En effet, la musique religieuse passe au second plan car le culte réformé, calviniste, ne tolère aucune musique durant les offices. La période de Köthen est l'une des plus productives et heureuses de la vie du musicien car il compose à peu près tout ce qu'il veut. Apparaissent ainsi les *Sonates et Partitas pour violon seul*, les *Suites pour violoncelle seul*, des œuvres pour orchestre dont les *Concertos brandebourgeois*, les concertos pour violon et pour clavier, le Premier Livre du *Clavier bien tempéré*... Il exploite aussi les récents perfectionnements techniques des divers instruments tout en approfondissant les formes musicales. Son écriture s'enrichit aux sources des folklores et tout particulièrement des danses qui s'imposent dans son œuvre instrumental.

Monument de la littérature musicale, les *Suites pour violoncelle seul* transcendent les fondements de la technique de l'instrument. Les rythmes de danse les plus variés – à l'exception du prélude qui ouvre chaque suite, laquelle se clôt invariablement par une gigue – participent à la construction de la polyphonie. Ils rappellent autant les styles allemand, français, anglais qu'italien et les danses jouent de l'alternance de rythmes (*lent-vif-lent-vif*). Si l'on voulait résumer, chaque suite serait bâtie sur une architecture polyphonique puissante, allemande de nature, puis enrichie par une série de danses jouées dans le style italien et, le tout, ornementé dans le raffinement de la pensée française. Peut-on imaginer œuvre d'esprit plus « européen » ?

En Sol majeur, la *Première* et la plus célèbre des *Six Suites* débute par un *Prélude* qui exploite le registre grave de l'instrument et ne cesse de s'élever vers l'aigu. Le caractère inexorable de l'écriture, l'art du chant n'est pas sans évoquer le *Premier Prélude* du *Clavier bien tempéré*. À la liberté des danses – *Allemande et Courante* – répond l'élégance de la *Sarabande*. Les *Menuets I et II* puis la *Gigue* jouent, non sans humour, de la vélocité et de l'esprit du divertissement, expression du génie baroque et classique.

La *Deuxième Suite en Ré mineur* est d'une ampleur autrement plus tragique. À cette déclamation exposée dès le *Prélude* fait suite une *Allemande* plus ample encore, se déployant avec majesté. Par contraste, la *Courante* paraît libérer l'énergie accumulée avec une passion qui ne s'éteint qu'à la dernière mesure. Danse lente, la *Sarabande* ne serait qu'un songe avant les deux menuets, danses populaires rapides à l'origine, mais devenus pièces relativement lentes au contact des cours d'Europe. Virtuose, échevelée et trépidante, la *Gigue* conclusive n'en est pas moins d'une grandeur comparable au *Prélude*.

La tonalité rayonnante d'Ut majeur illumine la *Troisième Suite*. Ne faut-il pas la transposer mentalement à l'orgue ? La magnificence et la beauté de la mélodie paraissent éclairer les vitraux d'une cathédrale imaginaire. À la suite du *Prélude*, l'*Allemande* chante avec une fantaisie réjouissante alors que la *Courante* file droit, tissant inexorablement une toile d'un dessin aux courbes parfaites. La *Sarabande* est la plus impressionnante du cycle. Elle prend toute la longueur de l'archet et se déploie avec une richesse polyphonique qui fait parfois douter qu'elle ait été composée seulement pour deux voix. La dimension populaire et presque folklorique des deux *Bourrées* provoque une juste détente après une telle *Sarabande*. Reprenant les mêmes couleurs mais avec une virtuosité décuplée par son ivresse sonore, la *Gigue* referme la *Suite*.

Le *Prélude* de la *Quatrième Suite en Mi bémol majeur* évoque tout autant les sonorités du luth que du grand orgue classique. La respiration qui ne cesse de descendre dans les voix graves semble ne jamais devoir s'interrompre. Après une page d'une telle gravité, l'*Allemande* porte le chant d'une voix lyrique et comme improvisé. Joyeusement dansante, la *Courante* ne manque ni de finesse ni d'humour. Est-ce un dialogue entre deux personnages qui se confient, s'esclaffent et s'interrogent ? La confession de la *Sarabande* est d'une nature bien plus distinguée. Quel contraste avec les deux *Bourrées* si villageoises dans l'âme tout comme la *Gigue*, sans arrière-pensée !

Sur le manuscrit d'Anna Magdalena Bach, seconde épouse du compositeur, il est mentionné « *Suite 5 discordable* » indiquant que la quatrième corde doit être accordée un ton plus bas, ce qui permet d'entendre des accords de quatre sons. Réputée pour être la plus complexe des six suites, la *Cinquième* contient une fugue périlleuse, l'unique fugue de tout le cycle, intégrée au *Prélude* : beauté de cette page dont les couleurs de chaque corde sont mises en valeur à tour de rôle. À la solennité de l'*Allemande* répond l'énergie de la *Courante* avant la déploration de la *Sarabande*. Serait-ce le souvenir comme murmuré, d'une cantate ou d'une Passion ancienne ? Les deux *Gavottes* ne souffrent aucune emphase. Elles reprennent goût au rythme et à la vie. Celle-ci explose dans la *Gigue*.

La *Sixième* et dernière *Suite* aurait été composée pour un instrument à cinq cordes, que l'on pense être un violoncelle piccolo, qu'il allait utiliser par la suite dans quelques cantates. Celui-ci permet une tessiture très élevée qui pose de sérieux problèmes aux interprètes actuels, ne disposant pas de cette corde supplémentaire. Quel curieux *Prélude* explorant des formules et des rythmes obsessionnels ! Les ornements baroques de l'*Allemande* disparaissent dans la vivacité dansante de la *Courante*. Le chant s'impose dans la *Sarabande* avant que les *Gavottes* n'imitent une charmante chorégraphie et que la *Gigue* évoque quelque sonnerie de chasse.

After Johann Sebastian Bach's death, his set of Solo Cello Suites was more or less forgotten and its importance underestimated throughout the nineteenth century. The six suites were too austere for the time, running counter to the Romantic aesthetic. And yet it is in this Classical universe with its strict rules that the greatest expressive freedom flourishes! It was not until Pablo Casals (1876-1973) and his 'discovery' of the Suites in 1890 that the cycle enjoyed a renaissance in concert performance.



*Recording this musical summa remains, for most performers, a veritable ‘Grail’. What kind of a challenge does it represent to do so at the age of twenty-six?*

To be honest, it was discovering these suites at the age of four – in a video, played by Yo-Yo Ma – that made me want to learn the cello. At first my parents thought it was just a passing fancy. So this music has been familiar to me for . . . twenty years! Every time my family moved to another country, my successive teachers accompanied me once again in the study of Bach’s works. His music has given me such sustenance that I couldn’t have thought of any other repertory for my first recording.

---

I am aware that this performance is only indicative of my current understanding of the work. I suppose I may well be dissatisfied with it in a few years’ time. But I reassure myself by reflecting that you can never say you’re done with Bach.

---

***Do you think that the notion of infinity in this music is specific to Bach's output?***

I make no distinction between my approach to Bach's music and the music of today. The process of discovery and learning is identical; in other words, I learn about the style, the cultural and historical context of the composer and the score. The only difference is that for Bach, we don't possess any audio documents from his time and we have to imagine how to interpret him. It's all just guesswork.

***The melodic and rhythmic richness of the suites is often combined with very complex textures. How can one synthesise these elements in interpretative terms?***

Despite how musically rich the suites are, the fact that there's no original manuscript by J.S. Bach gives me the impression that it's a real puzzle (something that's even more true of the Sonatas and Partitas for unaccompanied violin), which raises countless questions and provokes so many controversies among musicologists and performers. Paradoxically, and this always seems incredible to me, the work sounds crystal clear to the ear. That means it should be played as simply and naturally as possible. I've practised these suites so much that when I play them, I'm guided by my instinct alone!

### *Do you consider you belong to a specific musical lineage?*

I've been influenced by my teachers, including Pieter Wispelwey. His musical conception still inspires me, as does that of Pablo Casals. All the same, an interpreter can't draw on just a single tradition. The most important thing is to have a clear idea of the story you're telling. I confess that, here too, instinct takes precedence over 'the rule'. The key point is to preserve the unity, the narrative tension within each suite, and keep to the same message. To play in the 'Baroque style' is an illusion, even if one knows the principles of 'historically informed performance'. I use a modern bow and a modern cello with wound gut strings for this repertory. As to the question of the tempo for each dance, I find that's entirely relative. It's a combination of a number of parameters, including the choice of instrument and strings, but also the acoustic. I was lucky enough to record in a church with a very inspiring ambience, which lends itself beautifully to this repertory.

*Some of the suites suggest different instruments. For example, the Second Fifth evokes the timbres of the lute and the Sixth seems to call for a five-stringed violoncello piccolo.*

For the Sixth Suite, I play my four-stringed cello by an unknown Italian maker. It's a remarkably effective instrument for playing Bach because it has powerful bass resonances and projects the sound very well. To use four strings instead of five in this piece has always been a technical challenge for every cellist. And I must say it's pretty exciting!

# Bach's Six Solo Cello Suites

In December 1717, when Bach took up his post at the court of Cöthen (the capital of the principality of Anhalt-Cöthen until 1847), he might almost be said to have embarked on a 'new musical life'. Sacred music took a back seat, since the Calvinist Reformed Church did not tolerate any music at all during services. The period in Cöthen was one of the happiest and most productive in Bach's life, for he composed more or less whatever he liked. Among the results were the Sonatas and Partitas for solo violin, the Suites for solo cello, orchestral works including the Brandenburg Concertos and solo concertos for violin or keyboard, and Book One of *The Well-tempered Clavier*. He also took full advantage of recent technical improvements in a number of instruments while delving deeper into musical forms. His style was enriched by sources of folk origin and most especially by dances, which are an essential component of his instrumental oeuvre.

The Suites for solo cello constitute a monument of musical literature that transcends the fundamentals of the instrument's technique. Each suite opens with a prelude and invariably closes with a gigue. In all but the prelude, the most varied of dance rhythms participate in the construction of the polyphony. These dance movements allude to the German, French, English and Italian styles, and alternate according to the tempo scheme slow-fast-slow-fast. One might summarise the structure of each suite by saying it is built on a solid polyphonic foundation, German in nature, then enriched by a series of playful dances in the Italian style, all of this ornamented with the refinement characteristic of French thought. Can one imagine a work in a more 'European' spirit'?

The Suite in G major, the first and most famous of the six, begins with a Prélude that exploits the instrument's lower register and rises steadily to the upper. The inexorable character of the writing and the cantabile style are reminiscent of the first prelude of *The Well-tempered Clavier*. The freedom of the first two dances – Allemande and Courante – is answered by the elegance of the Sarabande. The Menuets I and II and the Gigue play, not without humour, on the velocity and wit typical of the French *divertissement*, an expression of the Baroque and Classical genius.

The Second Suite in D minor is far more tragic in its amplitude. Following the declamatory tone of the Prélude, the Allemande, broader still, unfolds majestically. By contrast, the Courante seems to release the accumulated energy with a passion that is not extinguished until the final bar. The slow dance of the Sarabande might be no more than a dream before the Menuets I and II. The latter reflect the evolution of the minuet, originally a rapid folk dance, which became a relatively slow piece following its adoption by the courts of Europe. Virtuoso, frenzied, hectic, the concluding Gigue nevertheless displays a grandeur comparable to the Prélude.

The radiant key of C major illuminates the Third Suite. Should we not transpose it mentally to the organ? The melodic magnificence and beauty seem to light up the stained-glass windows of an imaginary cathedral. Following the Prélude, the Allemande sings with delightful fantasy while the Courante moves straight ahead, ineluctably weaving a perfectly contoured design. The Sarabande is the most substantial in the cycle. It uses the full length of the bow and unfolds with a polyphonic richness that sometimes makes one doubt that it was composed in just two parts. The popular, almost folklike dimension of the two Bourrées provides welcome relief after a movement of such intensity. The Gigue closes the suite in similar vein, but with a virtuosity greatly heightened by its intoxication with sheer sound.

The Prélude to the Fourth Suite in E flat major evokes both the sonority of the lute and the plenum of the French classical organ. The ostinato motif that constantly plunges down to the lowest depths of the instrument seems as if it need never stop. After a movement of such gravity, the Allemande sings its song in a lyrical, improvisatory voice. The Courante is joyously dancelike and lacks neither finesse nor humour. Is it perhaps a dialogue between two characters who confide in each other, burst out laughing, question one another? The confessional tone of the Sarabande is much more distinguished in nature. What a contrast with the two Bourrées that follow, so rustic in spirit, and the nonchalant Gigue!



The manuscript of the Fifth Suite, in the hand of Bach's second wife Anna Magdalena Bach, is headed 'Suitte 5 discordable', an indication that the fourth string should be tuned a tone lower, thus making it possible to perform four-note chords. This suite, generally regarded as the most complex of the six, contains a perilously difficult fugue, the only one in the entire cycle, incorporated in the Prélude: a beautiful movement in which the tone colours of each string are highlighted in turn. The solemnity of the Allemande is matched by the energy of the Courante, followed in its turn by the lament of the Sarabande. Could this be a murmured recollection of a cantata or an old Passion setting? The two Gavottes will not stand for any grandiloquence. They regain a taste for rhythm and liveliness, which bursts forth in the Gigue.

The final suite, the Sixth, is thought to have been composed for a five-stringed instrument, probably the violoncello piccolo, which Bach was later to use in several cantatas. This instrument made it possible to play in a very high tessitura, something that poses serious problems for today's performers, who do not have this extra string. What a curious Prélude, exploring obsessive formulas and rhythms! The Baroque ornaments of the Allemande vanish amid the lively dance of the Courante. Melody comes to the fore in the Sarabande before the Gavottes imitate a charming choreography and the Gigue conjures up a hunting call.

Nach Johann Sebastian Bachs Ableben gerieten die *Suiten für Violoncello solo* mehr oder weniger in Vergessenheit und ihre Bedeutung wurde während des gesamten 19. Jahrhunderts unterschätzt. Die zu strengen sechs *Suiten* widersprachen der romantischen Ästhetik. Und dennoch... Gerade in dieser klassischen Welt mit strengen Regeln entfaltet sich die größte Ausdrucksfreiheit! Erst Pablo Casals (1876-1973) ließ den Zyklus mit seiner „Entdeckung“ der *Suiten* 1890 wieder im Konzert aufleben.

*Das Einspielen dieses Zyklus bleibt für die meisten Interpreten ein „Heiliger Gral“. Welche Herausforderung stellt es dar, ihn im Alter von 26 aufzunehmen?*

In Wahrheit weckte meine Entdeckung der Suiten im Alter von vier Jahren in einem Video von Yo-Yo Ma die Lust in mir, das Cello zu erlernen. Meine Eltern hielten es zuerst für eine Laune... Ich kenne die Musik also sehr gut... seit 20 Jahren! Immer wenn meine Familie in ein anderes Land zog, begleiteten mich meine verschiedenen Lehrer erneut beim Studieren von Bachs Werk.

---

Ich nehme an, dass ich in einigen Jahren vielleicht unzufrieden damit sein werde... Mich beruhigt, dass keiner je sagen kann, mit Bach abgeschlossen zu haben.

---

### ***Scheint Ihnen die Unendlichkeit dieser Musik eine Eigenheit von Bachs Werk?***

Ich nähere mich Bachs Musik nicht anders als jener zeitgenössischer Tondichter. Die Arbeit der Erkundung und des Erlernens ist identisch, das heißt, ich informiere mich über den Stil, den kulturellen und historischen Kontext des Komponisten und die Partitur. Der einzige Unterschied ist, dass für Bach kein hörbares Zeitzeugnis vorliegt und wir uns die Interpretation vorstellen müssen. Alles ist nur Mutmaßung.

### ***Der melodische und rhythmische Reichtum der Suiten vermischt sich oft mit einer hochkomplexen Komposition. Wie gelingt diese Synthese bei der Interpretation?***

Die Musik enthält derart viele Informationen, dass sie in mir den Eindruck eines wahrhaftigen Puzzles erweckt – noch mehr sogar in den *Sonaten und Partiten für Violine solo* –, das zahlreiche Fragen aufwirft und viele Kontroversen zwischen Musikwissenschaftlern und Interpreten auslöst. Paradoxerweise, und es erscheint mir noch immer unglaublich, ist das Werk für das Ohr absolut klar. Das bedeutet, dass man es möglichst schlicht und natürlich spielen muss. Ich habe so lange an den *Suiten* gearbeitet, dass mich beim Spielen mein Instinkt leitet!

### ***Berufen Sie sich auf ein bestimmtes musikalisches Erbe?***

Ich wurde von meinen Lehrern beeinflusst, darunter Pieter Wispelwey. Seine musikalische Denkweise inspiriert mich noch immer, ebenso wie Pablo Casals'. Dennoch kann ein Interpret nicht aus einer einzigen Tradition schöpfen. Das Wichtigste ist, eine genaue Vorstellung der Erzählung zu haben. Ich gebe zu, dass auch hier der Instinkt über den Regeln steht. Das Wesentliche ist das Wahre der Einheit, der erzählerischen Spannung innerhalb jeder Suite und der Botschaft. Das Spiel im „barocken Stil“ ist eine Illusion, auch wenn man die Grundsätze der „historischen“ Aufführungspraxis kennt. Ich verwende einen modernen Bogen und ein modernes Cello mit umspinnenen Darmsaiten für dieses Repertoire. Auch die Einschätzung der Tempi jedes Tanzes finde ich relativ. In der Tat laufen hier verschiedene Parameter zusammen, darunter die Wahl des Instruments und der Saiten, aber auch der Akustik. Im Übrigen hatte ich das Glück, die Aufnahmen in einer Kirche mit höchst inspirierender Atmosphäre einzuspielen, die sich wunderbar für das Repertoire eignet.

### ***Einige Suiten verweisen auf verschiedene Instrumente. So beschwört die Suite Nr. 5 die Timbres der Laute und die Suite Nr. 6 ein fünfsaitiges Violoncello piccolo herauf...***

Für die *Suite Nr. 6* spiele ich mein viersaitiges Cello eines unbekanntes italienischen Bauers. Das Instrument ist bemerkenswert beim Spielen von Bach, da es kräftige tiefe Töne und eine sehr gute Klangprojektion aufweist. Die Verwendung von vier statt fünf Saiten bei diesem Werk stellt für alle Cellisten immer eine technische Herausforderung dar. Für mich bleibt es immer äußerst aufregend!

# Über Bachs sechs *Suiten für Violoncello solo...*

Als Bach im Dezember 1717 sein Amt am Köthener Hof aufnahm (Köthen war bis 1847 die Hauptstadt des Fürstentums Anhalt-Köthen), begann der Komponist nahezu ein anderes „musikalisches Leben“. Die religiöse Musik trat in den Hintergrund, da die reformierte Kirche des Calvinismus während des Gottesdiensts keine Musik duldete. Die Köthener Periode war eine der produktivsten und glücklichsten im Leben des Musikers, denn er komponierte fast alles, was er wollte. So entstanden unter anderem die *Sonaten und Partiten für Violine solo*, Orchesterwerke, darunter die *Brandenburgischen Konzerte*, die Violin- und Klavierkonzerte und der erste Teil des *Wohltemperierten Klaviers*. Er erkundete auch die jüngsten technischen Perfektionierungen diverserer Instrumente und vertiefte dabei die musikalischen Formen. Seine Komposition bereicherte sich mit volkstümlichen Quellen und besonders Tänze behaupteten sich in seinem Instrumentalwerk.

Die *Suiten für Violoncello solo* sind ein Monument der musikalischen Literatur und wachsen über die technischen Grenzen des Instruments hinaus. Die vielseitigen Tanzrhythmen – mit Ausnahme des Präludiums, das alle *Suiten* eröffnet, welche unweigerlich mit einer Gigue enden – tragen zum Aufbau der Polyfonie bei. Sie erinnern gleichermaßen an den deutschen, französischen, englischen und italienischen Stil und die Tänze spielen mit dem Rhythmuswechsel (langsam-lebhaft-langsam-lebhaft). Zusammenfassend könnte man sagen, dass jede *Suite* auf eine mächtige polyfone, in ihrem Wesen deutsche Struktur aufbaut, welche durch eine Reihe an fröhlichen Tänzen im italienischen Stil bereichert wird – all das raffiniert französisch verziert. Kann man sich eine „europäischere“ Schöpfung vorstellen?



Die *Suite Nr. 1 G-Dur* ist die berühmteste der sechs *Suiten*. Sie beginnt mit einem *Prélude*, welches das tiefe Register des Instruments ausschöpft und sich unaufhörlich in die Höhe steigert. Das unerbittliche Wesen der Komposition sowie die Kunst der Melodie erinnert an das *Präludium Nr. 1* des *Wohltemperierten Klaviers*. Auf die Freiheit der Tänze – *Allemande* und *Courante* – antwortet die Eleganz der *Sarabande*. Die *Menuette I* und *II* und dann die *Gigue* spielen nicht ohne Humor mit dem Tempo und dem Unterhaltungsgedanken – ein Ausdruck des barocken und klassischen Genies.

Die *Suite Nr. 2 d-Moll* ist von weitaus tragischerem Ausmaß. Nach der Deklamation des *Prélude* entfaltet sich die noch weitgreifendere *Allemande* majestätisch. Im Gegensatz dazu scheint die *Courante* die aufgestaute Energie mit einer Leidenschaft freizusetzen, die erst beim letzten Takt erlischt. Die langsame *Sarabande* erscheint wie ein Traum vor den beiden *Menuetten*, ursprünglich schnelle Volkstänze, die an den europäischen Höfen jedoch relativ langsam wurden. Die virtuose, zügellose und lebhaftige *Gigue* zum Schluss ist in ihrem Ausmaß mit dem *Prélude* vergleichbar.

Die strahlende Tonart C-Dur erhellt die *Suite Nr. 3*. Sollte man sie gedanklich vielleicht auf die Orgel übertragen? Die Pracht und Schönheit der Melodie scheinen die bunten Fenster einer imaginären Kathedrale zu beleuchten. Nach dem *Prélude* singt die *Allemande* mit einer erfreulichen Fantasie, während die *Courante* spurt und unerbittlich ein Netz mit perfekten Kurven spinnt. Die *Sarabande* ist die beeindruckendste des Zyklus. Sie braucht die gesamte Bogenlänge und offenbart sich mit einem polyfonen Reichtum, der manchmal zweifeln lässt, ob sie nur für zwei Stimmen komponiert wurde. Der populäre und fast volkstümliche Aspekt der beiden *Bourrées* führt nach einer solchen *Sarabande* zu einer verdienten Entspannung. Mit denselben Farben aber einer durch ihren klanglichen Rausch verstärkten Virtuosität beendet die *Gigue* die *Suite*.

Das *Prélude* der *Suite Nr. 4 Es-Dur* beschwört ebenso den Klang der Laute wie des Hauptwerks der klassischen Orgel herauf. Der Atem, der unaufhörlich in die tiefen Stimmen abgleitet, scheint keine Unterbrechung zu dulden. Nach einem derart ernsten Stück trägt die *Allemande* die Melodie einer lyrischen, improvisiert anmutenden Stimme. Der fröhlich tänzerischen *Courante* fehlt es weder an Finesse noch an Humor. Ist es ein Dialog zwischen zwei Figuren, die sich anvertrauen, losprusten und befragen? Das Geständnis der *Sarabande* ist weitaus distinguiertes. Welcher Kontrast mit den beiden so dörflichen *Bourrées* und der *Gigue* ohne Hintergedanken!

Auf der Abschrift der *Suite Nr. 5* von Anna Magdalena Bach, der zweiten Frau des Komponisten, steht „*Suite 5 discordable*“, was bedeutet, dass die vierte Saite einen Ton heruntergestimmt werden muss, um Vierklänge zu hören. Diese *Suite* gilt als die komplexeste des Zyklus und enthält im *Prélude* eine gefährliche Fuge, die einzige des gesamten Zyklus: ein wunderschönes Stück, in dem die Klangfarben jeder Saite abwechselnd herausgestrichen werden. Auf die Feierlichkeit der *Allemande* antwortet die Energie der *Courante* vor der Klage der *Sarabande*. Könnte dies eine geraunte Erinnerung an eine alte Kantate oder Passion sein? Die beiden *Gavotten* dulden keinen Nachdruck. Sie finden wieder Geschmack am Rhythmus und am Leben, welches in der *Gigue* hervorbricht.

Die letzte *Suite Nr. 6* soll für ein fünfsaitiges Instrument komponiert worden sein, höchstwahrscheinlich ein Violoncello piccolo, das Bach später in einigen Kantaten nutzen würde. Es erlaubt eine sehr hohe Stimmlage, die den modernen Interpreten ohne zusätzliche Saite ernsthafte Probleme bereitet. Welch seltsames *Prélude*, das wie besessene Formeln und Rhythmen erforscht! Die barocken Verzierungen der *Allemande* verschwinden in der tänzerischen Lebendigkeit der *Courante*. Die Melodie etabliert sich in der *Sarabande*, bevor die *Gavotten* eine charmante Choreografie nachahmen und die *Gigue* Jagdsignale erklingen lässt.

ヨハン  
セバスティアン  
バッハ

1685 – 1750

上野 通明  
チェロ



## CD1

### 第1番 ト長調 BWV1007

1	前奏曲	2'22	
2	アルマンド	4'05	
3	クーラント	2'41	
4	サラバンド	2'53	
5	メヌエット I&II	3'15	
6	ジーグ	1'46	17'20

### 第4番 変ホ長調 BWV1010

7	前奏曲	3'43	
8	アルマンド	4'42	
9	クーラント	3'30	
10	サラバンド	4'12	
11	ブーレ I&II	4'48	
12	ジーグ	2'52	23'47

### 第5番 ハ短調 BWV1011

13	前奏曲	5'44	
14	アルマンド	5'22	
15	クーラント	2'00	
16	サラバンド	4'15	
17	ガヴォット I&II	4'42	
18	ジーグ	2'21	24'24

演奏時間 : 65'31

## CD2

### 第2番 二短調 BWV1008

1	前奏曲	3'31	19'51
2	アルマンド	3'46	
3	クーラント	2'04	
4	サラバンド	5'03	
5	メヌエット I&II	2'49	
6	ジーグ	2'38	

### 第3番 八長調 BWV1009

7	前奏曲	3'01	21'11
8	アルマンド	4'23	
9	クーラント	2'54	
10	サラバンド	4'07	
11	ブーレ I&II	3'30	
12	ジーグ	3'16	

### 第6番 二長調 BWV1012

13	前奏曲	4'37	28'13
14	アルマンド	7'28	
15	クーラント	3'52	
16	サラバンド	4'28	
17	ガヴォット I&II	3'53	
18	ジーグ	3'55	

演奏時間 : 69'15

ヨハン・セバスティアン・バッハの死後、《無伴奏チェロ組曲》はほぼ忘れ去られ、19世紀中も過小評価されつづけた。峻厳な六つの組曲は、ロマン派の美学とは相容れなかったからである。だがしかし……この厳格な規則に導かれた古典的な世界でこそ、表現の自由は最大に花開く！ 1890年、《無伴奏チェロ組曲》はパブロ・カザルス(1876-1973)による“再発見”によって、ついに演奏会の舞台上で息を吹き返すことになった。



音楽の旧約聖書にも喩えられる《無伴奏チェロ組曲集》の録音は、今なお大多数のチェリストが目標に掲げる大仕事です。26歳での全曲録音にあたり、どのような挑戦を突きつけられましたか？

実は、私はヨーヨー・マが《無伴奏チェロ組曲》を弾く映像を観てチェロを習いたいと思いました。4歳の時です。最初のうち、両親はただの気まぐれだと信じて疑いませんでしたが……。以来私は、《無伴奏チェロ組曲》に20年間、親しんできました。家族で違う国に引っ越すたびに、チェロの先生が変わりましたが、どの先生も私の《無伴奏チェロ組曲》の勉強にその都度、寄り添ってくださいました。バッハの音楽によって育まれた私には、今回のアルバムで《無伴奏チェロ組曲》以外のレパートリーを取り上げることは考えられませんでした。

---

今回の演奏が、この曲集に対する現在の私の理解を示すものでしかないことは自覚しています。もしかすると私は数年後に、この演奏に不満を抱くかもしれないかもしれません……。とはいえ、これから先も一生“これでバッハの演奏は完結した”と断言することなどできないと自分は思っています。

---

## この音楽がはらむ“無限性”の概念は、バッハ作品に特有のものだと思いますか？

私は、バッハの音楽と現代音楽へのアプローチを区別するつもりはありません。ある曲に初めて接して学んでいく作業は、時代や作曲者を問わず同じです。つまり私は、どんな曲であっても、作曲者および作品の様式と文化的・歴史的背景を知ろうと努めます。唯一の違いは、バッハ作品の場合、当時の録音資料がいっさい手元にないという点です。私たち自身で作品の演奏方法を想像するほかなく、全てが推測の域を出ません。

## しばしば《無伴奏チェロ組曲》では、多種多様な旋律とリズムが、ごく複雑な書法と組み合わせられています。じっさいの演奏では、これらの要素をどのように統合していくのでしょうか？

この曲集は、自筆譜がなく情報が少ないにもかかわらず、あまりに豊富な内容が詰まっているがゆえに、まるでパズルのような印象を与えます——私自身は、この印象を《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》よりもいっそう強く抱きます。このパズルは、あまたの問題を提起し、音楽学者と演奏家たちの間に無数の論争を巻き起こしています。逆説的ですが——私にとって、それは常に信じがたいことなのですが——《無伴奏チェロ組曲》は、耳には全く明快に聞こえます。つまり、この曲集はできるだけシンプルに、できるだけ自然に演奏されるべきなのです。これまで私は《無伴奏チェロ組曲》をあまりに頻繁に練習してきたため、この曲集を弾くさいには、自分の直感だけに導かれています！

## 演奏者として、どのような系譜に属しているとお考えですか？

私が影響を受けてきたのは、ピーター・ウィスペルウェイ先生をはじめ、これまで師事した先生方です。ウィスペルウェイ先生の音楽に関するお考えや、パブロ・カザルスの音楽的思想から、今もインスパイアされています。とはいえ、演奏家はただ一つの系譜の中で育まれるわけではありません。最も重要なのは、音楽を通して何を物語っているのかを、明確に認識することだと思います。正直なところ、先ほども言及した“直感”は、規則に優(まさ)るものです。その鍵となるのは、各組曲の一貫性、つまり物語としての緊張感を保ち、曲のメッセージから逸れないことです。私たちは確かに“歴史的な知識に基づく演奏(HIP)”の原理を知ってはいますが、“バロック様式による演奏”は幻想でしかありません。私はバッハを演奏するさいに、モダンの弓とガット弦(ワウンド弦)を組み合わせています。各舞曲のテンポ設定も、全く相対的なものとして捉えています。じっさいテンポは、楽器や弦の選択、はたまた演奏場所の音響の選択といった、多くの要素によって定まります。幸運なことに、私は今回のアルバムを教会で録音しました。《無伴奏チェロ組曲》に素晴らしく適した演奏場所ですし、その雰囲気から、ふんだんな靈感を与えられました。

**この曲集はところどころで、さまざまな楽器を示唆しています。たとえば、第5番はリュートの音色を、第6番は5弦のヴィオロンチェロ・ピッコロを連想させます。**

私は第6番で、自分の4弦のチェロ——製作者不詳のイタリア製の楽器です——を用いました。この楽器は力強い低音域を有し、概して音がとてもよく鳴るので、バッハの音楽を演奏するのにうってつけです。第6番を5弦ではなく4弦で演奏するのは、あらゆるチェリストにとって技術的に困難な挑戦です……まさにそれが、この組曲を弾く醍醐味でもあります！

解説：  
J.S.バッハ作曲  
《無伴奏チェロ組曲》  
全6曲

1717年12月、ケーテン(1847年までアンハルト=ケーテン侯国の首都)の宮廷で新たな職を得たバッハは、全く新しい“音楽人生”を歩み始めた。この地の信仰を司る改革派教会(カルヴァン派)が新たな礼拝用音楽を必要としなかったがゆえに、バッハにとって宗教音楽の作曲は二の次となったからである。ケーテン時代は、バッハの人生のうち、もっとも多作で幸せな時期の一つだった。なぜなら、概して自分が書きたい音楽を書けたからである。じっさい、この時期に《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》、《無伴奏チェロ組曲》、そして《ブランデンブルク協奏曲集》などの管弦楽作品、ヴァイオリンと鍵盤楽器のための一連の協奏曲、《平均律クラヴィーア曲集第1巻》などが生まれた。バッハは、さまざまな楽器の最新の技術改良を活用し、多様な音楽形式を深く掘り下げた。さらに当時の彼は、民俗音楽に起源をもつ形式——とりわけ彼の器楽曲に欠かせない種々の舞曲——を取り入れ、自身の書法を充実させていった。

音楽史上の金字塔の一つである《無伴奏チェロ組曲》は、この楽器の技術的な原則を超越している。各組曲は前奏曲(プレリュード)で始まり、一貫してジークで終わる。前奏曲を例外として、いずれの楽章においても、舞曲の極めて多様なリズムがポリフォニーの構築に寄与している。これらの舞曲はドイツ、フランス、イギリス、そしてイタリアの様式を示唆し、その楽章構成はテンポの交替(緩急緩急)を生み出している。概括するなら、各組曲は堅固で多声的な骨組みをもとに築き上げられている——この骨組みは本来ドイツ的であるが、一連の陽気なイタリア様式の舞曲によって充実が図(はか)られており、それら全てに、フランス的な洗練を湛える装飾が施されている。これ以上に“ヨーロッパ的”な精神をもつ作品が、果たして他にあるだろうか？

第1番ト長調は、全6曲の中でもっともよく知られている。冒頭を飾る〈前奏曲〉は、チェロの低音域を探った後、高音域を目指して絶えず上っていく。その一徹で歌心に富んだ書法は、《平均律クラヴィーア曲集第1巻》の最初の〈前奏曲〉を思い起こさせる。自由奔放な二つの舞曲〈アルマンド〉と〈クーラント〉に、気品ある〈サラバンド〉が応じる。〈メヌエット〉と〈ジーク〉はユーモアを交えながら、フランスのディヴェルティスマン—バロックの神髄を伝える用語—に特有な敏捷さやエスプリを聞かせる。

第1番と比べると、第2番ニ短調は遥かに悲劇的だ。物々しく劇的な〈前奏曲〉に続いて、よりいっそう悠々たる〈アルマンド〉が荘厳に展開される。一転、〈クーラント〉では蓄積されたエネルギーが解放され、その熱情は最後の小節まで途絶えない。緩やかな〈サラバンド〉は、〈メヌエットI&II〉に先立つ夢想である。後者にはメヌエットの進化が反映されている。というのもメヌエットは、もともと快速な大衆舞曲であったが、ヨーロッパの宮廷に取り入れられてから比較的遅いテンポを取るようになった。ヴィルトゥオジックで、熱烈で、目の回るような終曲〈ジーク〉は、冒頭の〈前奏曲〉に比肩する荘重さを湛えている。

第3番を照らすのは、輝かしいハ長調の響きである。この組曲を、脳内でオルガン音楽に移し替えてみてはどうだろう？ じっさい、その壮麗で美しい旋律は、架空の教会のステンドグラスに明るい光を注いでいるかのようだ。〈前奏曲〉の後、〈アルマンド〉が気ままに、陽気に歌う。続く〈クーラント〉は、非の打ちどころのない曲線模様の布地をひたすらに織り上げながら、まっしぐらに駆けていく。この曲集の中でもっとも強烈な印象を与える〈サラバンド〉は、弓全体を駆使しながら、濃密なポリフォニーを展開していく――それゆえに私たちは、この楽章が単に二つの楽器のために書かれたのではないかと時に疑うことになる。緊張感に満ちた〈サラバンド〉の後、二つの〈ブーレ〉の大衆的で民俗音楽的とさえ言える曲調が、弛緩をもたらす。終曲の〈ジーク〉も同種の曲調を帯びているものの、その響きの陶醉がヴィルトゥオジティを著しく強める。

第4番変ホ長調の〈前奏曲〉は、リュートの音色と当時のフランス式パイプ・オルガンの響きを彷彿させる。オスティナートの動機は、まるで中断を禁じられているかのように、絶えず最低音域へと下降していく。この重厚な〈前奏曲〉の後、〈アルマンド〉が抒情的かつ即興的な声で歌を紡ぐ。陽気に跳ねる〈クーラント〉は、繊細さとユーモアを兼ねそなえている。それは、意中を明かし合い、どっと笑い、尋ね合う二人の人物の対話を模しているのだろうか？ 親密な空気をまとった〈サラバンド〉は、よりいっそう高雅である。この〈サラバンド〉が、田舎風の〈ブーレI&II〉と屈託のない〈ジーク〉との間に生むコントラストは、実に鮮烈だ！



バッハの二人目の妻アンナ・マグダレーナの写譜に記されている“Suite 5 discordable”との指示は、第5番でA弦を一音低いG音に調弦することを意味する。それによって、幾つかの4音から成る和音が演奏できるようになる。全6曲中、もっとも複雑なことで知られる第5番では、〈前奏曲〉に、この上なく演奏困難なフーガー—この曲集に現れる唯一のフーガー—が組み込まれている。この美しい音楽では、それぞれの弦の音色が順に強調される。厳かな〈アルマンド〉に、力強い〈クーラント〉が応える。次なる〈サラバンド〉の哀歌は、カンタータもしくは古い受難曲に、ひそやかに思いを馳せているのだろうか？ あらゆる誇張を排した〈ガヴォット〉がリズムと活力への関心を取り戻し、やがてこの活力が〈ジーク〉で炸裂することになる。

最後の組曲第6番は5弦の楽器のために書かれている。おそらくそれは、のちにバッハが数曲のカンタータで用いることになるヴィオロンチェロ・ピッコロである。この楽器であれば、現代の4弦のチェロには演奏困難な極めて高い音域も、遥かに弾きやすい。特定の音型とリズムを執拗に探究する〈前奏曲〉の、何と興味深いことか！ 〈アルマンド〉を彩るバロック様式の装飾音は、活発なく〈クーラント〉の中に消えていく。〈サラバンド〉では、しばし歌心に富んだ旋律が前面に押し出される。〈ガヴォット〉は魅力的な振付を彷彿させ、終曲〈ジーク〉は狩猟らっぱの音を喚起する。



PLAGES CD  
TRACKS



## Michiaki Ueno

**L'éloquence et le charisme de Michiaki Ueno envoûtent le public. Il a été loué pour sa musicalité unique et naturelle et sa technique exceptionnelle. Il n'est guère surprenant que Yo-Yo Ma l'ait qualifié de « fabuleux violoncelliste ».**

Né au Paraguay en 1995, Michiaki Ueno a commencé l'étude du violoncelle au Japon à l'âge de cinq ans. En 2001, il s'installe à Barcelone où il étudie avec Iñaki Etxepare. Après son retour au Japon en 2004, il se forme au département de musique du Toho Gakuen College (classe diplômante pour solistes), sous la tutelle de Hakuro Mohri. En 2015, il s'installe en Allemagne où il poursuit ses études à la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf avec Pieter Wispelwey. En septembre 2021, Michiaki entre comme Artiste en Résidence à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth sous la direction de Gary Hoffman et de Jeroen Reuling.

En 2007, à l'âge de onze ans, il se produit pour la première fois avec orchestre au prestigieux Suntory Hall (Concerto de Lalo). Il devient ensuite le premier Japonais à remporter le Concours international Tchaïkovski pour jeunes musiciens, en 2009 à l'âge de treize ans. Un an plus tard, il remporte le premier prix du Concours international de musique de Roumanie, ainsi que le prix de l'ambassade de Roumanie et le prix culturel de la radio roumaine. En 2014, il a remporté le premier prix du Concours international Johannes Brahms. Son titre le plus récent est le premier prix du Concours international de Genève en 2021, assorti de trois prix spéciaux dont le prix du public.

Il a participé à plusieurs festivals et séminaires de musique, dont le Festival Pablo Casals de Prades, l'Académie du Festival de Verbier, le Festival international de musique NIPPON, le Festival international de musique de Takefu, le Séminaire international des musiciens de Prussia Cove, les Masterclasses de violoncelle de l'Académie Kronberg. Il a participé aux masterclasses de Steven Isserlis, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Miklós Perényi et Jian Wang, parmi d'autres maestros illustres.

En tant que soliste, il s'est produit avec de nombreux orchestres tels que l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre philharmonique de Varsovie, l'Orchestre symphonique de Lahti, l'Orchestre philharmonique de Gyeonggi, l'Orchestre symphonique Yomiuri Nippon et le New Japan Philharmonic, sous la direction de Charles Dutoit ou de Sebastian Weigle, entre autres chefs prestigieux. Dans le domaine de la musique de chambre, il partage la scène avec des artistes comme Jean-Guihen Queyras, Daniel Sepec, José Gallardo, Tsuyoshi Tsutsumi et Akiko Suwanai.

Michiaki a reçu des prix tels que le « Foundation for Youth Award » (2011), le « Honourable Award » (2015) de la Fondation Iwatani Tokiko et le « Aoyama Music Prize » (2017) en tant qu'étoile montante prometteuse. Il a été généreusement soutenu par la Japan Federation of Musicians, la Rohm Music Foundation, la Ezoie Memorial Recruit Foundation, la Dr. Sieghardt Rometsch Stiftung et la Dr. Carl Dörken Stiftung. Michiaki joue sur un violoncelle de Paolo Antonio Testore qui lui est prêté par la Munetsugu Collection.

## Michiaki Ueno

**Michiaki Ueno's eloquent performance and charisma spellbind the audience. He has been praised for his unique yet natural musicality and superlative technique. It is unsurprising that Yo-Yo Ma hailed him as a 'fabulous cellist'.**

Born in Paraguay in November 1995, Michiaki started his cello studies in Japan at the age of five. In 2001 he moved to Barcelona, where he studied with Iñaki Etxepare. After returning to Japan in 2004, he studied at the Toho Gakuen College Music Department, Soloist Diploma Course with a full scholarship under the tutelage of Hakuro Mohri. In 2015, he moved to Germany where he studied with Pieter Wispelwey at the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Since 2021, he is an artist-in-residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Belgium, where he studies with Gary Hoffman and Jeroen Reuling.

In 2007, at the age of eleven, he gave his first concerto performance at the prestigious Suntory Hall, playing the Lalo Cello Concerto. This later led to his success in becoming the first Japanese ever to win the International Tchaikovsky Competition for Young Musicians, in 2009 at the age of thirteen. A year later, he won First Prize in the Romanian International Music Competition along with the Romanian Embassy Prize and the Romanian Radio Culture Prize. He then received First Prize in the International Johannes Brahms Competition of 2014. His most recent title has been the first prize in the Geneva International Music Competition in 2021 along with three special awards, including the Young Audience Prize.

He has participated in several music festivals and seminars, including the Festival Pablo Casals in Prades, Verbier Festival, International Music Festival NIPPON, Takefu International Music Festival, International Musicians Seminar Prussia Cove, and Kronberg Academy. He has received masterclasses from Steven Isserlis, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Miklós Perényi and Jian Wang among many other great maestros.

As a soloist, he has performed with numerous orchestras, among them the Orchestre de la Suisse Romande, Warsaw Philharmonic Orchestra, Lahti Symphony Orchestra, Gyeonggi Philharmonic Orchestra, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra and New Japan Philharmonic, under such leading conductors as Charles Dutoit and Sebastian Weigle. As a chamber musician, he has shared the platform with artists including Jean-Guihen Queyras, Daniel Sepec, José Gallardo, Tsuyoshi Tsutsumi and Akiko Suwanai.

Michiaki has received numerous awards such as the Foundation for Youth Award (2011), the Honourable Award (2015) from the Iwatani Tokiko Foundation, and the Aoyama Music Prize (2017) as a promising rising star. He has been generously supported by the Japan Federation of Musicians, Rohm Music Foundation, Ezoie Memorial Recruit Foundation, Dr Sieghardt Rometsch Stiftung and Dr Carl Dörken Stiftung. Michiaki plays a Paolo Antonio Testore cello on loan from the Munetsugu Collection.



# Michiaki Ueno

**Michiaki Uenos Eleganz und Charisma ziehen das Publikum in seinen Bann. Gelobt wird er für seine einzigartige und natürliche Musikalität sowie seine außergewöhnliche Technik. So erstaunt es nicht, dass Yo-Yo Ma ihn als „fabelhaften Cellisten“ bezeichnete.**

Michiaki Ueno wurde 1995 in Paraguay geboren und begann im Alter von fünf Jahren mit dem Cello-Unterricht in Japan. 2001 zog er nach Barcelona, wo ihn Iñaki Etxepare unterrichtete. Nach seiner Rückkehr nach Japan 2004 studierte er an der Toho Gakuen School of Music und erhielt bei Hakuro Mohri sein Solistendiplom. 2015 zog es Michiaki nach Deutschland, wo er sein Studium an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf bei Pieter Wispelwey fortsetzte. Seit September 2021 ist Michiaki unter Gary Hoffmans und Jeroen Reulings Leitung Artist in Residence an der Chapelle Musicale Reine Elisabeth.

2007, im Alter von elf Jahren, trat Michiaki zum ersten Mal mit Orchester in der renommierten Suntory Hall auf (Lalos *Cellokonzert*). Daraufhin wurde er 2009 zum ersten Japaner, der den Internationalen Tschaikowski-Wettbewerb für junge Musiker gewann – mit nur 13 Jahren. Ein Jahr später folgte der Gewinn der Romanian International Music Competition zusammen mit dem Preis der rumänischen Botschaft und dem Kulturpreis des rumänischen Radios. 2014 gewann Michiaki den Ersten Preis beim Internationalen Johannes Brahms Wettbewerb. Seinen jüngsten Sieg verzeichnete er 2021 beim Concours international de Genève, gemeinsam mit drei Sonderpreisen, darunter auch der Publikumspreis.



Er nahm an mehreren Festivals und Meisterklassen teil: Festival Pablo Casals in Prades, Verbier Festival Academy, International Music Festival NIPPON, Takefu International Music Festival, International Musicians Seminar Prussia Cove und Cello-Meisterklassen der Kronberg Academy. Zudem besuchte er Meisterklassen illustrierter Musiker, u. a. von Steven Isserlis, Frans Helmerson, Ivan Monighetti, Miklós Perényi und Jian Wang.

Als Solist trat er mit dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Sinfonieorchester der Nationalphilharmonie Warschau, der Sinfonia Lahti, dem Gyeonggi Philharmonic Orchestra, dem Yomiuri-Nippon-Sinfonieorchester und dem Neuen Philharmonieorchester Japan unter Dirigenten wie Charles Dutoit und Sebastian Weigle auf. Im Bereich der Kammermusik teilte er die Bühne mit Jean-Guihen Queyras, Daniel Sepec, José Gallardo, Tsuyoshi Tsutsumi und Akiko Suwanai.

Michiaki ist Preisträger des „Foundation for Youth Award“ (2011), des „Honourable Award“ der Iwatani Tokiko Foundation und des Aoyoma-Musikpreises (2017) als vielversprechender Newcomer. Gefördert wurde er von der Japan Federation of Musicians, der Rohm Music Foundation, der Ezoie Memorial Recruit Foundation, der Dr. Sieghardt Rometsch Stiftung und der Dr. Carl Dörken Stiftung. Michiaki spielt auf einem Cello von Paolo Antonio Testore, eine Leihgabe der Munetsugu Collection.

## 上野 通明

その雄弁な演奏とカリスマ性で聴き手を魅了する上野通明は、無比の自然な音楽性と桁外れのテクニックによって高く評価されている。巨匠ヨーヨー・マが上野を“素晴らしいチェリスト”と称えたのも頷(うなず)ける。

1995年11月、パラグアイ生まれ。5歳の時に日本でチェロを学びはじめ、2001年にバルセロナへ移ってからは同地でイニャキ・エチェパレに師事した。2004年に日本へ帰国後は、桐朋学園大学ソリスト・ディプロマ・コース全額免除特待生として毛利伯郎に師事。2015年、オランダの名チェリスト、ピーター・ウィスペルウェイに招かれ19歳で渡独。デュッセルドルフ・ロベルト・シューマン音楽大学で更なる研鑽を積んだ。2021年からはベルギーのエリザベート王妃音楽院にも在籍し、ゲーリー・ホフマンとイェルーン・ロイリングに師事。

2007年、11歳の時に、東京のサントリーホールでラロのチェロ協奏曲のソリストを務め、協奏曲デビューを飾った。2009年、13歳の時には、若い音楽家のためのチャイコフスキー国際コンクールで全部門を通じて日本人初の優勝者となった。翌年、ルーマニア国際コンクールの史上最年少の優勝者となり、あわせてルーマニア大使館賞、ルーマニア・ラジオ文化局賞を受賞。2014年にはヨハネス・ブラームス国際コンクールで優勝。2021年、ジュネーヴ国際コンクールのチェロ部門で日本人初の優勝を果たし、ヤング・オーディエンス賞を含む三つの特別賞も贈られた。

これまで、プラード・パブロ・カザルス音楽祭、ヴェルビエ音楽祭、国際音楽祭NIPPON、武生国際音楽祭、プロシア・コーヴ国際音楽家セミナー、クロンベルク・アカデミーなど、数々の音楽祭やセミナーに参加。また、スティーヴン・イッサーリス、フランス・ヘルメルソン、イヴァン・モニゲッティ、ミクローシュ・ペレーニ、ジャン・ワンをはじめ、多くの巨匠たちのマスタークラスを受講。

ソリストとして、シャルル・デュトワ、セバスティアン・ヴァイグレらの指揮のもと、スイス・ロマンド管弦楽団、ワルシャワ国立フィルハーモニー管弦楽団、ラハティ交響楽団、KBS交響楽団、読売日本交響楽団、新日本フィルハーモニー交響楽団など、数々のオーケストラと共演。室内楽では、ジャン=ギアン・ケラス、ダニエル・ゼベック、ホセ・ガジャルド、堤剛、諏訪内晶子らと共演している。

岩谷時子音楽文化振興財団より“Foundation for Youth”賞(2011)、岩谷時子賞奨励賞(2015)、青山音楽財団より青山音楽賞新人賞(2017)、第31回出光音楽賞(2022)受賞。令和3年度文化庁長官表彰を受彰。公益財団法人日本演奏家連盟、ロームミュージックファンデーション、第44回江副記念リクルート財団、ジークハルト・ロメチュ財団、カール・デルケン財団の奨学生。使用楽器は、宗次コレクションより1758年製P.A.Testore、弓は匿名のコレクターよりF.Tourteをそれぞれ貸与されている。



© La Prima Volta 2022 & © La Dolce Volta 2022

Enregistré en Allemagne à Lohmar (Evangelische Kirche Honrath)  
du 24 au 26 novembre 2021 (Suites 2, 3, 6)  
du 03 au 07 mai 2022 (Suites 1, 4, 5)

*Direction de la production* : La Dolce Volta  
*Prise de son, direction artistique et montage* : Hari Yim

*Textes* : Stéphane Friederich  
*Traduction et relecture* : Charles Johnston (GB)  
Carolin Krüger (D) - Kumiko Nishi (JP)

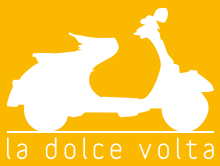
*Couverture et photos* : © Lydia Ramos, copula.tv

*General Management* : Timo Maschmann

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions  
*Réalisation graphique* : Stéphane Gaudion (lechienestunchat.com)

[ladolcevolta.com](http://ladolcevolta.com)

LDV115.6



**CONCOURS DE GENÈVE**  
INTERNATIONAL  
MUSIC COMPETITION