





ADVENTURE AND PROVOCATION

Talking to John Butt and Laurence Dreyfus and reading their books made me realize all the more how wondrous our set of suites is and how intriguing and moving an amalgam of creativity and craftsmanship, of experiment and experience. It was especially good to be reminded of how unusual this 'cello music' is.

Conversation turned out to become a key word. Not only are we dealing with voices in the music that are in constant conversation, there is also the multi-layered conversation that Bach is having with the past and the present, with the player and the listener and above all with himself.

If individual dances can take such different guises, often to the extent that their conventional forms are disguised, then the statement of all the movements together can be seen as mild provocation. Bach is being thoroughly

adventurous and unconventional in these exceptional suites. He challenges dance forms and challenges himself by writing for an unaccompanied bass instrument.

The result is this kaleidoscopic collection of six preludes and thirty dances disguised as thirty six character pieces. Because that's certainly what they become to a player once he starts living with them. That also makes this book impossible to close and why for me personally it won't even stop with this third recording.

The thirty six characters become living creatures. They start going through mood changes, some grow older, some sadder, others younger and bolder. And the other way around.

Interpreting them is equally like being in conversation. With the composer, with the past and the present, with one's

colleagues and oneself and above all with the listener. Uncovering, implying, making choices about guises and disguises, hoping for the unexpected, the unheard of that suddenly makes so much sense.

It was a bit of a bold decision to tune my cellos down to the Cothen pitch of 392. Privately I had tried it out for some time, but had never dared to do it in concert. Even for my Oxford performance I tuned back last minute to 415 once it was clear that it was going to be exasperatingly hot and humid, in other words not good conditions for loose gut strings.

But for the recording I was determined to take the plunge. The consequences were quite drastic. The strings are thicker, their amplitudes wider, making their speech even more characterful. Awkward as it sometimes was, over all it did feel like the real thing. Having

removed myself from the comfort and smoothness of the modern cello to the extreme, even beyond 415, it certainly did give the sensation of entering rooms that I hadn't been in before or didn't know existed.

And so I ended up with a deeper admiration and fondness for the man who was so cunning to write this exotic, ever hypnotic music.

Pieter Wispelwey

TEMPTATION NEVER DIES

Around 1720, Johann Sebastian Bach composed a volume of music which went “underground” for two centuries before it became the bible for cello players. Bach wrote his Cello Suites while employed at the court of Anhalt-Köthen. Bach was engaged there to provide music for the court orchestra, which was composed almost entirely of musicians previously laid off by the nearby Prussian court. The presence of so many virtuosi apparently inspired Bach to go beyond his standard obligations, and to write experimental music in which he explored the technical and expressive possibilities of specific solo instruments. The Violin Sonatas and Partitas and the Cello Suites both appear to have emerged at a time when Bach was free from financial worry and liturgical obligation, and could devote himself to experimenting with the instruments he loved best.

It is fascinating to notice that the modern reputation of Bach’s solo violin and cello

works is so different, in spite of their technical similarity and the fact that they were composed at more or less the same time. The violin Sonatas and Partitas are notoriously difficult to play, but this technical difficulty is the only obstacle for performers. The extant score in Bach’s own hand clearly indicates how the music should be played, and Bach was in all likelihood a sufficiently competent violinist to play the Sonatas and Partitas himself. In addition, the violin had become so standardized by the 18th century that there is not the slightest doubt on the instrument’s shape and number of strings.

Any serious discussion of the Cello Suites, however, is bound to become a mystery novel: there’s so much we don’t know. Many of these uncertainties derive from the fact that we don’t have a manuscript in Bach’s own hand.

Modern editions are typically based on a copy prepared in the 1730’s by Bach’s second wife Anna Magdalena.

This manuscript appears to have been written in great haste, and it is littered with inaccuracies which make already demanding music even more difficult to play.

In addition, there is no evidence that Bach played the cello himself; neither do we have any idea which virtuoso in the Cöthen orchestra prompted or inspired the composition of the Suites. It is not even clear whether the Suites were intended for the instrument which is presently known as the cello. The title page of the Anna Magdalena manuscript unambiguously states that the intended instrument is the “violoncello”, but the cello was not standardized in the 1720’s, and the name “violoncello” was used to denote different types of bass violins. The specification “A cinq cordes” which heads the sixth suite clearly proves that Bach went beyond the cello as we know it. It is emblematic for our lack of knowledge about the Suites that some scientists even doubt the division of

labour traditionally assumed between Mr and Mrs Bach: until a short time ago nobody seriously disputed Bach’s authorship, but Anna Magdalena has recently been credited as the sole composer of the suites. While this suggestion is considered to be preposterous by scholars, it was sufficiently influential to upset the Bach community.

These and many other riddles have imbued the Cello Suites with an aura of enigma and uncertainty. While some cellists have exploited this suspense, we believe it is time to address the mysteries so that we can go back to the most beautiful solo music ever written. That is why we went to Oxford, the capital of mystery solving since Inspector Morse. But Oxford’s magnificent Magdalen College also boasts one of the most eminent Bach scholars of our times, professor Laurence Dreyfus. Together with his equally eminent colleague, professor

John Butt of Glasgow University, Laurence kindly volunteered to unveil and solve some of the mysteries. A concrete occasion for this scholarly detective labour was the marathon concert with all six Suites which Pieter Wispelwey played on May 28th in the Holywell Music Room, Europe's oldest purpose-built concert room (1748). Wispelwey has recorded the Suites twice, and especially his second recording was a critically acclaimed bestseller in 1998, and is still regarded by many as the standard of performance. The Oxford concert, however, marked the dress rehearsal for Wispelwey's third recording, which you are holding now. It was made in celebration of Wispelwey's 50th birthday (on September 25th 2012), but also because Pieter was unable to resist the relentless temptations of his favourite music any longer; because – as he put it – the appetite, the greed, and the desire to become more intimately acquainted with Bach's story and characters never dry up.

For this celebratory third recording, Pieter wanted to go further than before. So in addition to addressing questions pertaining to the Suites' authorship, genesis, and intended instrument, Dreyfus and Butt (who are leading musicians themselves) were also engaged to help Pieter find plausible and playable solutions to a number of fascinating performance issues. For the Suites are not what they seem. When you take them at face value, they are no more than a sequence of five baroque dances introduced by a prelude. But there is no face value in Bach's solo compositions for cello. Don't let yourself be fooled by the identical ordering – all Suites consist of a Prelude, an Allemande, a Courante, a Sarabande, and a Gigue (as well as a variable 5th dance) – or the absence of disruptively outsized movements such as the D Minor Violin Partita's Chaconne (which is longer than all the other movements of the D Minor Partita combined): the Cello Suites represent a much more audacious and experimental enterprise

than their sibling compositions for solo violin. Observe, for instance, that the identical structure of the Suites obscures the fact that Bach is gradually eluding the cello medium from Suite 1 to 6. After having written three “normal” Suites – an innocent, folk-like 1st, an unexpectedly sombre 2nd, a majestic 3rd –, Bach progressively transcends the instrument by composing the 4th Suite in E Flat Major (a key which does not accord well with the cello), by prescribing scordatura for the 5th (the obligatory retuning of the A-string to G), and by invoking a smaller instrument with an added E-string for the 6th. But the Suites' vagaries also perspire on the level of the individual movements, which rarely adhere to the metre and other conventions of the dances on which they are based. A point of interest during Wispelwey's interaction with Dreyfus and Butt was for instance the Allemande of the 6th Suite, which contains too many notes for a traditional Allemande. Yet, this

abundance of notes only constitutes half of the notes which Bach conjures up in the listener's head. How should one play this constructional marvel to bring out all the notes – physical and virtual – and to do justice to the movement's exceptional lyricism? How does one perform the personal grief which percolates through the Prelude to Suite no. 2? And how “naughtily” should one play the Bourrées of the 3rd and especially the 4th Suite, which are among the most comical pieces Bach ever wrote? The DVD which documents the Oxford preparation for this recording – shot in the historical ambiance of 17th-century Wadham college and 15th century Magdalen college – seeks to address the mysteries of the Suites in an attempt to solve (some of) them. It bears testimony to the unsurpassable eminence of this music that so much remains to be discovered in it for a man who has played them close to a thousand times on stage.

L'ÉTERNELLE TENTATION

Vers 1720, Jean-Sébastien Bach composa un recueil qui « disparut » ensuite pendant plus de deux cents ans avant de refaire surface pour devenir la « Bible » des violoncellistes. Dans l'œuvre du compositeur, les Suites pour violoncelle datent de la période dite « de Cöthen ». Employé à la cour d'Anhalt-Cöthen, Bach était chargé d'écrire pour l'orchestre de la principauté, presque entièrement composé de musiciens licenciés peu auparavant par la cour de Prusse, toute proche. Est-ce la présence de tant de virtuoses qui l'inspira ? Toujours est-il que, dépassant ses obligations contractuelles, Bach se lança dans diverses expériences musicales, explorant toutes les possibilités techniques et expressives du traitement soliste d'instruments spécifiques. Les Sonates et Partitas pour violon seul et les Suites pour violoncelle seul sont donc nées à une époque où Bach, dégagé de tout souci financier et des

contraintes liées à la composition d'œuvres liturgiques, pouvait s'occuper de ses instruments favoris et se consacrer à toutes sortes de recherches et d'innovations.

Malgré une certaine similitude technique et une genèse peu ou prou contemporaine, les œuvres de Bach pour violon seul et celles pour violoncelle seul jouissent aujourd'hui de réputations totalement différentes. Certes, les Sonates et Partitas sont difficiles, mais la difficulté technique est le seul obstacle auquel les interprètes sont confrontés. Le manuscrit autographe indique clairement comment jouer cette musique. Selon toute vraisemblance, Bach était assez bon violoniste pour jouer les Sonates et Partitas lui-même. En outre, le violon était déjà suffisamment standardisé au 18^{ème} siècle pour lever le moindre doute quant à la forme de l'instrument ou le nombre de ses cordes. En revanche, toute discussion un

peu approfondie sur les Suites pour violoncelle s'apparente assez vite à un mystère à plusieurs inconnus. L'absence de manuscrit autographe de l'œuvre est le premier facteur d'incertitude. Les éditions modernes se basent généralement sur une copie réalisée dans les années 1730 par Anna Magdalena, seconde épouse du compositeur. Sans doute a-t-elle été écrite en grande hâte, car elle est parsemée d'inexactitudes qui ajoutent à la difficulté d'une musique déjà très exigeante.

Par ailleurs, rien ne permet d'affirmer que Bach jouait du violoncelle. Et nous ignorons quel virtuose de l'orchestre de Cöthen suggéra ou inspira la composition des Suites. Il n'est même pas certain qu'elles fussent conçues pour l'instrument que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de violoncelle. Certes, la page de titre du manuscrit d'Anna Magdalena affirme sans ambiguïté que l'instrument pressenti

est le « violoncello », mais dans les années 1720, le violoncelle n'était pas standardisé. Le terme violoncello servait à dénoter différents genres de basses de violon. L'annotation « À cinq cordes », en exergue de la 6^{ème} suite, prouve à l'évidence que Bach ne se limitait pas au violoncelle tel que nous le connaissons.

En fait, nous disposons de si peu d'éléments sur ces Suites que certains chercheurs remettent même en doute la division des tâches entre les époux Bach ! Si, jusqu'à présent, personne ne contestait sérieusement à Jean-Sébastien la paternité de l'œuvre, une récente théorie a présenté Anna Magdalena comme son seul et unique auteur. Qualifiée d'absurde par les experts, cette suggestion a néanmoins causé des remous dans la communauté musicale.

Toutes ces énigmes confèrent aux Suites pour violoncelle une aura de mystère et d'incertitude.

Certains violoncellistes ont exploité le suspense, mais nous pensons qu'il est temps d'essayer de résoudre ces mystères afin de pouvoir nous concentrer à nouveau sur la plus belle musique soliste jamais composée. Notre enquête nous a donc menés jusqu'à Oxford patrie du génial Inspecteur Morse ! Mais le superbe Magdalen College s'enorgueillit aussi d'accueillir un des plus éminents spécialistes de Bach : le professeur Laurence Dreyfus. Avec son distingué collègue de l'université de Glasgow, le professeur John Butt, il a aimablement accepté de dévoiler et résoudre certains mystères. La préparation du concert marathon du 28 mai, au cours duquel Pieter Wispelwey interpréta l'intégrale des Suites, fut l'occasion rêvée d'entreprendre concrètement ce travail de détective érudit. Le récital eut lieu dans la Holywell Music Room, première salle de concert jamais construite en Europe (1748). Wispelwey a déjà deux enregistrements de l'intégrale des Suites à son actif. Le second, qui fut

un énorme succès public et critique en 1998, est toujours la référence pour nombre de mélomanes. Le concert d'Oxford servit de répétition générale au troisième enregistrement, dont vous tenez à présent le résultat entre les mains. Pieter a réalisé cette nouvelle intégrale pour fêter son 50ème anniversaire (le 25 septembre 2012), mais aussi parce que la tentation de sa musique préférée devenait de plus en plus irrésistible et que, comme il le dit lui-même, l'appétit, l'envie et le désir d'être toujours plus intime avec l'histoire et les personnages de Bach ne se tarissent jamais. Pour ce troisième enregistrement commémoratif, Pieter voulait aller plus loin. En plus de leurs éclaircissements sur les questions de paternité, de genèse et d'organologie des Suites, les professeurs Dreyfus et Butt (eux-mêmes musiciens de premier plan) furent sollicités pour aider Pieter à trouver des solutions plausibles et possibles à divers problèmes d'interprétation. Car les Suites ne sont pas ce qu'elles

semblent être. Prise au pied de la lettre, chacune n'est rien de plus qu'une succession de cinq danses baroques, introduite par un prélude. Mais les apparences sont trompeuses. Ne soyez pas dupe d'un ordre de succession identique (toutes les Suites se composent d'un Prélude, d'une Allemande, une Courante, une Sarabande, et une Gigue - et d'une 5ème danse, de genre variable) ou de l'absence de mouvements monumentaux rompant l'équilibre formel, telle la Chaconne de la Partita pour violon en ré mineur, plus longue que tous les mouvements de cette Partita réunis. Les Suites pour violoncelle représentent une aventure bien plus audacieuse que leurs homologues pour violon. Remarquez, par exemple, comment la structure identique des Suites masque une prise de distance graduelle avec l'image standard du violoncelle. Après trois suites « normales » (la Première, innocente et populaire ; la Deuxième, étonnamment sombre ; la Troisième,

majestueuse), Bach transcende progressivement l'instrument : la Quatrième suite est écrite dans la tonalité de mi bémol majeur (assez complexe au violoncelle) ; la Cinquième utilise la scordatura (la corde de La doit s'accorder en Sol) ; et la Sixième fait appel à un plus petit instrument, doté d'une corde aiguë supplémentaire (mi). Cette singularité se retrouve dans les mouvements individuels, rarement conformes à la métrique et aux autres conventions des danses dont elles s'inspirent. Wispelwey, Dreyfus et Butt se sont particulièrement penchés sur le cas de l'Allemande de la 6ème Suite, au discours bien plus fourni que ne le voudrait la tradition. Mais cette abondance de notes ne représente pourtant que la moitié du discours que Bach fait naître dans l'esprit de l'auditeur. Comment jouer cette merveille d'architecture sonore pour en faire ressortir tous les éléments – réels et virtuels – et rendre justice à l'exceptionnelle poésie du mouvement ? Comment interpréter

les accents si personnels de la tristesse qui filtre à travers le Prélude de la Deuxième Suite ? Et jusqu'où aller dans la « malice » des Bourrées de la Troisième, mais surtout de la Quatrième Suite, certainement parmi les pièces les plus drôles jamais composées par Bach ?

Le DVD documentaire sur le travail préparatoire de cet enregistrement, tourné à Oxford, dans deux lieux chargés d'histoire : Wadham College (17ème siècle) et Magdalen College (15ème siècle), se penche sur les mystères de ces Suites pour essayer d'en résoudre certains. Même après mille concerts, cette musique recèle encore bien des surprises à son interprète. C'est là son incomparable grandeur.

Stefan Grondelaers



ABENTEUER UND PROVOKATION

Mit John Butt und Laurence Dreyfus zu sprechen und ihre Bücher zu lesen, ließ mir umso mehr bewusst werden, wie erstaunlich unsere Folge von Suiten, und wie faszinierend und bewegend diese Kombination von Kreativität und Handwerkskunst, von Experiment und Erfahrung eigentlich ist. Insbesondere war es gut, an die Ungewöhnlichkeit dieser ‚Cello-Musik‘ erinnert zu werden.

Zum Schlüsselwort wurde das Gespräch. Denn wir beschäftigen uns nicht nur in der Musik mit Stimmen, die ununterbrochen im Gespräch miteinander sind, sondern da ist auch noch das vielschichtige Gespräch, das Bach mit der Vergangenheit und der Gegenwart, mit dem Hörer und vor allem mit sich selbst führt.

Wenn einzelne Tänze so unterschiedliche Gestalten annehmen können - oft in dem Maße, dass man sie als die Tänze, die sie dem Namen nach sind, nicht mehr erken-

nen kann -, dann kann man die Aussage aller Sätze zusammen wohl durchaus als leichte Provokation betrachten. Bach ist in diesen außergewöhnlichen Suiten durch und durch abenteuerlustig und unkonventionell! Er fordert nicht nur die Tanzformen heraus, sondern auch sich selbst, indem er für ein unbegleitetes Bassinstrument komponiert.

Das Ergebnis ist diese kaleidoskopartige Sammlung von sechs Präludien und 30 Tänzen, verkleidet als 36 Charakterstücke. Denn zu solchen werden sie für den Spieler, wenn er beginnt, mit ihnen zu leben, und das ist es auch, was es unmöglich macht, dieses Buch wieder zu schließen - in meinem persönlichen Falle selbst nach der dritten Aufnahme nicht.

Die 36 Charaktere werden zu lebendigen Wesen, beginnen Stimmungsveränderungen durchzumachen, manche werden älter, andere trauriger, wieder andere jünger und verwegener. Oder umgekehrt.

Sie zu interpretieren, ist wie in einem Gespräch sein: Mit dem Komponisten, mit der Vergangenheit und der Gegenwart, mit den eigenen Kollegen und sich selbst und - vor allem - mit dem Hörer. Freilegen, einbeziehen, über Erscheinungen und Verkleidungen entscheiden, auf all das Unerwartete hoffen, dessen Ungehörtes plötzlich so sinnvoll werden kann.

Die Entscheidung, meine Celli auf den Köthener Stimmtton von 392 Hertz herunterzustimmen, war ein bisschen wagemutig. Für mich im stillen Kämmerlein hatte ich das schon eine Zeit lang ausprobiert, aber nie gewagt, es auch im Konzert zu machen. Selbst für mein Konzert in Oxford zog ich die Stimmung im letzten Moment wieder auf 415 Hertz hoch, als klar wurde, dass es im Saal fürchterlich heiß und feucht sein würde - mit anderen Worten: Nicht sonderlich bekömmlich für lockere Darmsaiten.

Doch ich war fest entschlossen, für die Aufnahme das Wagnis einzugehen. Die Konsequenzen waren deutlich spürbar: Die Saiten sind dicker, ihre Amplitude weiter, was ihrem Klang sogar mehr Charakter verleiht. Und obwohl das manchmal schwierig war, fühlte es sich insgesamt doch sehr richtig an. Nachdem ich mich einmal vom Komfort und der Glattheit des modernen Cellos in Richtung auf das Extreme wegbewegt hatte, selbst noch tiefer als 415 Hertz, gab es mir wirklich das Gefühl, Räume zu betreten, in denen ich zuvor noch nie gewesen war, und von denen ich nicht gewusst hatte, dass sie existieren.

Und so bewundere und schätze ich diesen Mann, der so gewandt gewesen ist, diese exotische, ewig hypnotische Musik zu schreiben, noch mehr als je zuvor.

Pieter Wispelwey

DIE VERSUCHUNG STIRBT NICHT

Um das Jahr 1720 herum komponierte Johann Sebastian Bach einen Band Musik, der erst einmal für 200 Jahre in der Versenkung verschwand, bevor er zur Bibel der Cellisten wurde. Bach schrieb seine Cello-Suiten in der Zeit, als er am Hof zu Anhalt-Köthen angestellt war. Seine Aufgabe hier war, das Hoforchester, das fast gänzlich aus Musikern bestand, die kürzlich vom preußischen Hof entlassen worden waren, mit Musik zu versorgen. Die Verfügbarkeit so vieler Virtuosen inspirierte Bach offensichtlich, über seine standardmäßigen Verpflichtungen hinauszugehen und experimentelle Musik zu schreiben, in der er die technischen und expressiven Möglichkeiten bestimmter Solo-Instrumente auslotete. Sowohl die Violin-Sonaten und -Partiten, als auch die Cello-Suiten scheinen in einer Zeit entstanden zu sein, in der Bach frei von finanziellen Sorgen und liturgischen Verpflichtungen war, und sich dem

Experimentieren mit den Instrumenten hingeben konnte, die er am meisten schätzte.

Es ist faszinierend zu sehen, dass der heutige Ruf von Bachs Solowerken für Violine sich so sehr von denjenigen für Cello unterscheidet, obwohl sie sich technisch sehr ähnlich sind und ungeachtet der Tatsache, dass sie mehr oder weniger zur gleichen Zeit entstanden sind. Die Sonaten und Partiten für Violine sind berüchtigt dafür, wie schwer sie zu spielen sind, doch dieser ihr technischer Anspruch ist die einzige Hürde für Interpreten. Die überlieferte Partitur in Bachs eigener Handschrift gibt klar an, wie die Musik gespielt werden soll, und Bach dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach ein ausreichend kompetenter Geiger gewesen sein, um die Sonaten und Partiten selbst zu spielen. Außerdem war die Violine im 18. Jahrhundert bereits so standardisiert, dass es keinerlei Zweifel

über die Form des Instrumentes und die Anzahl der Saiten gibt.

Jegliche ernsthafte Diskussion über die Cello-Suiten ist dagegen schon im Vorhinein dazu verurteilt, eine Rätselgeschichte zu werden: Es gibt so viel, was wir nicht wissen. Einige dieser Unsicherheiten ergeben sich aus der Tatsache, dass wir kein Manuskript von Bachs eigener Hand besitzen. Moderne Ausgaben basieren normalerweise auf einer Kopie, die von Bachs zweiter Frau, Anna Magdalena, in den 1730er Jahren angefertigt wurde. Diese Kopie scheint in großer Eile geschrieben worden zu sein und ist mit Ungenauigkeiten gespickt, die diese ohnehin schon sehr anspruchsvolle Musik sogar noch schwerer machen.

Darüber hinaus gibt es weder einen Beweis dafür, dass Bach selbst Cello spielte, noch wissen wir, welcher Virtuose im Köthener Orchester ihn

zur Komposition der Suiten angeregt oder inspiriert haben könnte. Es ist noch nicht einmal klar, ob die Suiten überhaupt für das Instrument gedacht waren, dass man heute als Violoncello kennt. Die Titelseite von Anna Magdalenas Manuskript gibt unzweideutig an, dass das vorgesehene Instrument ein „Violoncello“ sein sollte, aber das Cello war in den 1720er Jahren eben nicht standardisiert, und das Wort „Violoncello“ wurde zur Bezeichnung verschiedener Typen von Bassgeigen verwendet. Die Spezifikation „A cinq cordes“, die über der Sechsten Suite steht, beweist deutlich, dass Bach über das Cello, wie wir es kennen, hinausging.

Es ist sinnbildlich für unseren Mangel an Wissen über die Suiten, dass einige Wissenschaftler selbst die Art der Arbeitsteilung anzweifeln, wie sie im Hause Bach gepflogen wurde: Bis vor kurzem diskutierte noch niemand ernsthaft Bachs Autorschaft, doch

kürzlich wurde Anne Magdalena die alleinige Komposition der Suiten zugeschrieben. Und obwohl diese Idee von Wissenschaftlern natürlich als absurd betrachtet wird, war sie doch genügend einflussreich, um die Bach-Gemeinde zu empören.

Dieses und viele andere Rätsel verschleierten die Cello-Suiten mit einer Aura des Mysteriums und der Unsicherheit. Während einige Cellisten diese Ungewissheit ausgeschlachtet haben, denken wir, es ist an der Zeit, sich mit diesen Mysterien zu befassen, damit wir zu der schönsten Solomusik zurückkehren können, die jemals geschrieben wurde. Das ist der Grund, warum wir uns nach Oxford wandten, die Hauptstadt der Rätsellösung seit Inspector Morse. Aber das großartige Magdalen College in Oxford kann sich auch eines der bedeutendsten Bachforscher unserer Zeit rühmen, Professor Laurence Dreyfus. Gemeinsam mit seinem ebenso hervorragenden Kollegen Professor

John Butt von der Universität Glasgow, erklärte sich Dreyfus bereit, den Schleier zu lüften und einige der Rätsel zu lösen.

Eine konkreter Anlass für diese wissenschaftliche Detektivarbeit war das Marathon-Konzert mit allen sechs Suiten, das Pieter Wispelwey am 28. März 2012 im Holywell Music Room spielte, Europas ältestem ausdrücklich als solcher gebautem Konzertsaal (1748). Wispelwey hatte die Suiten bereits zwei Mal aufgenommen, und insbesondere seine zweite Einspielung von 1998 war ein von der Kritik gefeierter Bestseller, und wird noch immer von vielen als Referenzaufnahme angesehen. Doch wie auch immer: Das Konzert in Oxford stellte die Generalprobe für Wispelweys dritte Aufnahme dar, die Sie hier in Händen halten. Sie entstand zur Feier von Wispelweys 50. Geburtstag (am 25. September 2012), doch auch, weil Pieter den unerbittlichen Versuchungen dieser seiner liebsten Musik nicht länger

widerstehen konnte; denn - wie er das ausdrückt - der Appetit, die Gier und der Wunsch, mit Bachs Geschichte und Charakteren noch intimer vertraut zu werden, hört niemals auf.

Für diese feierliche dritte Einspielung wollte Pieter weiter gehen, als vorher. So wurden Dreyfus und Butt (die auch selbst führende Musiker sind) nicht nur engagiert, um Fragen in Bezug auf die Autorschaft der Suiten, ihre Entstehung und das Instrument, für das sie geschrieben wurden zu beantworten, sondern auch, um Pieter zu helfen, plausible und spielbare Lösungen für eine Reihe von faszinierenden aufführungstechnischen Fragen zu finden.

Denn die Suiten sind nicht, was sie zu sein scheinen. Buchstäblich betrachtet, sind sie nicht mehr als eine Folge von fünf barocken Tänzen, mit einem Präludium als Einleitung. Aber es gibt keine buchstäbliche Betrachtung bei Bachs Kompositionen für Cello. Man

darf sich nicht von der identischen Satzfolge täuschen lassen - alle Suiten bestehen aus einem Prelude, einer Allemande, einer Courante, einer Sarabande und einer Gigue (und einem variablen 5. Tanz) - oder vom Fehlen unproportioniert überlanger Sätze, wie der Chaconne in der d-Moll-Partita für Violine (die länger ist, als all die anderen Sätze der d-Moll-Partita zusammen): Die Cello-Suiten repräsentieren eine deutlich kühnere und experimentellere Unternehmung, als ihre Schwesterwerke für Violine.

Da sehen wir zum Beispiel, dass die identische Struktur der Suiten die Tatsache verschleiert, dass Bach sich dem Medium Cello von Suite 1 bis 6 nach und nach entzieht. Nachdem er drei ‚normale‘ Suiten geschrieben hatte - eine unschuldige, volksmusikartige Erste, eine unerwartet düstere Zweite, eine majestätische Dritte -, geht Bach zunehmend über das Instrument hinaus, indem er die Vierte Suite in Es-Dur setzt (eine Tonart, die nicht sonderlich

gut mit dem Cello harmoniert), indem er scordatura über die Fünfte schreibt (wobei die A-Saite auf G gestimmt werden muss), und indem er ein kleineres Instrument mit einer zusätzlichen E-Saite für die Sechste verlangt.

Aber die Einfälle erstrecken sich in diesen Suiten auch auf die Ebene der einzelnen Sätze, die kaum einmal die Metren oder anderen Konventionen der Tänze einhalten, auf denen sie fußen. Eine Frage, die Wispelwey, Dreyfus und Butt intensiv diskutierten, war beispielsweise die Allemande der Sechsten Suite, die zu viele Noten für eine traditionelle Allemande enthält. Und diese Überfülle an Noten macht nur die Hälfte der Töne aus, die Bach im Kopf des Zuhörers heraufbeschwört. Wie soll man dieses konstruktionstechnische Mirakel spielen, um all die Noten zum Klingen zu bringen - die physischen, wie die virtuellen - und dabei noch der außergewöhnlichen Lyrik dieses Satzes gerecht werden?

Wie soll man die persönliche Trauer zeigen, die das Prelude der Suite No. 2 durchzieht? Und wie ‚frech‘ soll man die Bourrées der Dritten und insbesondere der Vierten Suite spielen, die zu den skurrilsten Stücken gehören, die Bach jemals geschrieben hat?

Die DVD, welche die Vorbereitungen dieser Aufnahme in Oxford dokumentiert - gefilmt im historischen Ambiente des Wadham College (17. Jahrhundert) und des Magdalen College (15. Jahrhundert) - versucht sich mit den Rätseln rund um die Suiten zu befassen und diese Rätsel (oder einige davon) zu lösen. Es zeugt von der unübertrefflichen Größe dieser Musik, dass auch für einen Musiker, der sie schon fast tausend Mal auf der Bühne gespielt hat, noch so viel in ihr zu entdecken bleibt.

Stefan Grondelaers



ALBUM CREDITS

Instruments: Baroque-cello Pieter
Rombouts 1710 (On loan from NMF)
Violoncello piccolo Anonymous 18th
century
Pitch 392

Preparation instruments: Guust
François, Amsterdam

Bow: Baroque bow Andreas Grütter,
Amsterdam

Recorded at the Serendipitous Studio in
Mechelen (Belgium), June 2012.
Microphones Neumann M 150, DPA
4006

Pre amps: Gracedesign M 802

Recorded at 88.2 kHz 24 bit.

Recording, editing and mastering by
Steven Maes for Serendipitous Classical
Recordings and Mastering.

Musical director: Felicia Bockstael

Editing: Pieter Wispelwey

Assistant engineers: Sander Villers and
Sebastiaan Willem

www.serendipitous.eu
www.serendipitous-mastering.eu

Evil Penguin Records Classic
2012 EPRC 012

www.eprclassic.eu
Evil Penguin Music Publishing

Traductions: Geneviève Bègou
Übersetzung: Andrea Braun

Design: Afreux.be
Cover photography: Elsbeth Pilz

*"The Rombouts baroque cello was
kindly provided by The Netherlands
Musical Instrument Foundation from
their collection."*

*"We are grateful for the contribution
of Insinger de Beaufort, BNP Paribas
Wealth Management."*

DVD CREDITS

Evil Penguin Productions

Steven Maes – director

Stefan Grondelaers – interviewer and
story editor

Pieter Peeters – video editor

Hans Bellens (evilpenguin productions)
and Simon Scales (euro 1080) -
executive Producers
Manu Styleman – assistant Evil Penguin
Productions

Breedbeeld – camera crew

Bart Deherdt – camera

Roy Vanstreel – camera 2

Redcine Antwerpen – technical facilities

Motormusic - Sound crew

Thomas De Pauw & Sebastiaan Willem –
audio engineer

Sebastiaan Willem & Steven Maes –
audio postproduction

Option Facilities – subtitles
Simon Scales – narrator

Evil Penguin Productions – authoring

Evil Penguin Records Classic
2012 EPRC 012
www.eprclassic.eu

Evil Penguin Music Publishing





6 SUITES FOR CELLO SOLO - JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

DISC 1

57:21

Suite no.1 in G major BWV 1007

1	Prelude	2:08
2	Allemande	4:45
3	Courante	2:43
4	Sarabande	2:48
5	Menuet I and II	3:05
6	Gigue	1:33

Suite no.2 in D minor BWV 1008

7	Prelude	3:21
8	Allemande	4:15
9	Courante	1:59
10	Sarabande	4:34
11	Menuet I and II	2:48
12	Gigue	2:36

Suite no.3 in C major BWV 1009

13	Prelude	2:45
14	Allemande	4:17
15	Courante	2:59
16	Sarabande	4:10
17	Bourrée I and II	3:17
18	Gigue	3:10

DISC 2

1:16:22

Suite no.4 in E flat major BWV 1010

1	Prelude	4:10
2	Allemande	4:09
3	Courante	3:06
4	Sarabande	4:33
5	Bourrée I and II	4:24
6	Gigue	2:58

Suite no.5 in C minor BWV 1011

7	Prelude	5:19
8	Allemande	4:45
9	Courante	2:03
10	Sarabande	3:41
11	Gavotte I and II	4:27
12	Gigue	2:13

Suite no.6 in D major (a cinq cordes) BWV 1012

13	Prelude	4:48
14	Allemande	7:58
15	Courante	3:32
16	Sarabande	5:50
17	Gavotte I and II	4:09
18	Gigue	4:07

DVD

52 min Documentary

"392, Pieter Wispelwey and the Bach Cello Suites"

With contributions of: Laurence Dreyfus Professor of Music, Oxford University, John Butt Professor of Music, Glasgow University, Kees Boeke Professor at the Institute for Early Music at the University of Music, Trossingen & Professor at the University of Music and Arts, Zurich

Pieter Wispelwey, baroque cello (Pieter Rombouts, 1710)
and violoncello piccolo (Anon. 18th century)

EPRC 0012