

# THE CELLO SUITES

According to  
Anna Magdalena

S.

C

J.

A

B

H

Matt Haimovitz

PENTATONE  
OXINGALE SERIES



SUPER AUDIO CD

# Johann Sebastian Bach (1685-1750)

## THE CELLO SUITES

According to Anna Magdalena

### DISC 1

#### Suite I in G Major, BWV 1007

1	Prélude	2. 17
2	Allemande	4. 06
3	Courante	2. 45
4	Sarabande	2. 35
5	Menuet I & II	3. 43
6	Gigue	1. 51

#### Suite II in D Minor, BWV 1008

7	Prélude	4. 06
8	Allemande	3. 22
9	Courante	2. 05
10	Sarabande	4. 27
11	Menuet I & II	3. 16
12	Gigue	2. 26

#### Suite III in C Major, BWV 1009

13	Prélude	3. 25
14	Allemande	4. 06
15	Courante	2. 43
16	Sarabande	3. 54
17	Bourrée I & II	4. 05
18	Gigue	3. 16

**Total playing time:** 58. 46

### DISC 2

#### Suite IV in E-flat Major, BWV 1010

1	Prélude	3. 31
2	Allemande	4. 27
3	Courante	3. 40
4	Sarabande	3. 49
5	Bourrée I & II	5. 02
6	Gigue	2. 47

#### Suite V in C Minor, BWV 1011

7	Prélude	5. 25
8	Allemande	4. 32
9	Courante	2. 18
10	Sarabande	4. 00
11	Gavotte I & II	4. 48
12	Gigue	3. 09

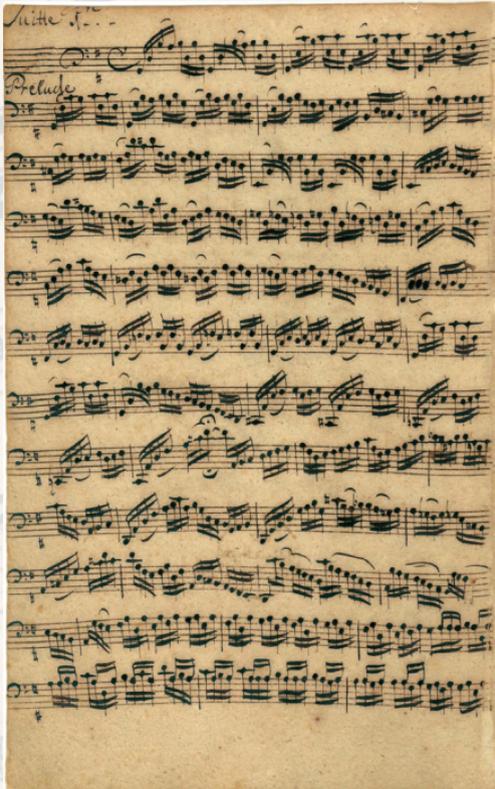
#### Suite VI in D Major, BWV 1012

13	Prélude	4. 21
14	Allemande	7. 04
15	Courante	3. 35
16	Sarabande	4. 40
17	Gavotte I & II	4. 16
18	Gigue	4. 03

**Total playing time:** 75. 44

**Matt Haimovitz**, baroque cello & cello piccolo

This album was recorded at the **Academy of Arts and Letters**,  
New York City, USA in April 2015.



Anna Magdalena Manuscript  
Suite I in G Major, BWV 1007  
Prélude



# J.S. Bach: The Cello Suites According to Anna Magdalena

**The original manuscript** of J.S. Bach's *6 Suites for Cello Solo* has been lost to history. Our only apostles are Johann Peter Kellner, an acquaintance of Bach, and Anna Magdalena, Bach's second wife. Hers is a faithful copy of the original, her handwriting uncanny in its likeness to the composer's own.

Both of these surviving manuscripts could have suffered the same fate as the original, were it not for the thirteen-year old Pablo Casals, who stumbled upon a published edition of the cello suites at a second-hand music store in his native Barcelona in 1890. Whether by divine design or sheer luck, one of the great artists of our era

found these masterpieces buried at the bottom of a bin, at a time when they had all but disappeared from the cello canon. A sense of prophecy must have guided the boy, as even then Casals knew he had found a holy testament, unveiling a text with the most profound implications. Still, he had the sense of responsibility and humility to study and prepare this music for nearly twenty years before daring to present and share it with the public.

I was nine years old when my parents brought home an LP set of Casals's now mythical recording from 1936 to 1939 of the *6 suites*. At the time, in 1980, I was studying with the Hungarian cellist, Gabor Rejto, who had himself been a student of Pablo Casals. Gabor taught me to believe that Bach's *Cello Suites* were my bible, the core of my cello studies. Each and every day, two movements of Bach were part

of my diet, forming the foundation and substance of my understanding of music and my instrument. From 1985-1987 I had the privilege to play the very cello – made by Matteo Goffriller – played by Casals.

After my own first decade with these suites, I found myself intimidated by them, overwhelmed and confused by the number of different approaches to their interpretation. I owned dozens of published editions. Which one should I rely on to base my bowings and fingerings? Where does one begin to look for the hints as to tempi, dynamics, ornamentation? Must one play with discipline or spontaneity, strictly in time or with a fluid sense of *rubato*? What are the six suites, technical exercises, as was thought for hundreds of years, or philosophical ruminations on human nature, food for the soul? Are the dance movements

simply formal structures on which Bach could hang his art, or were they intended for dances at the pub or in an elegant salon? There are so many layers and pathways to this music, how could one performance possibly reveal them all? I was lost in the labyrinth of decisions and possibilities. My instincts were no longer enough.

In 2000, the 250th anniversary of Bach's death, I returned to *The Cello Suites* on the invitation of the Schwetzingen Festival in Germany. For the first time, I was asked to perform all six suites as a marathon cycle. Perhaps Casals' 20-years rule applied, as I found myself finally ready to jump off this cliff. In preparation, I determined to lock up the dozens of recordings I had acquired over the years, and most of my published editions, leaving only the Bärenreiter edition of 1950, along with the Anna Magdalena and Kellner

copies. I hoped to strip away all of the influences I had grown up with and approach these works from scratch.

Upon returning from Germany, feeling that I had finally found my personal voice, I embarked on my first recording of the suites, a 3-CD set released in late 2000 that launched the newborn Oxingale Records.

The recording process for me is a means of making something tangible and lasting within the ephemeral, abstract world of performance. But in a creative process, interpretations continue to evolve the minute a recording session ends, and nowhere is this more true than in Bach. Within a few years of my early Bach recording, I no longer recognized those interpretations. In my teaching and in my performances, more and more I turned to Anna Magdalena's manuscript as particularly

valuable, becoming increasingly convinced that hers is closest in spirit to the original. As I became more familiar with the notation, details emerged which inform interpretive priorities of bowing, articulation and tempi.

**A brief history** of the opening bars of Suite I's *Prélude* is an example of how choices in bowing articulation can have a profound effect on the way a phrase speaks and breathes. When many of us experienced the first notes of Pablo Casals' recording, we were mesmerized by the watery ripples of sound. Casals bowed each half-bar, eight sixteenth-notes to a bow.

A glance at the opening bars of Anna Magdalena's manuscript clearly illustrates that the intention was to slur two or three notes leaving the rest to be individually articulated. What is not so clear is the placement of the

slur, or rather the inconsistency of that placement. Many baroque specialists interpret it as a three-note figure, beginning the slur from the first bass note. The effect is a hypnotic drumbeat of the bass-pedal as the root of a triadic arpeggiation under a single bow. I too agree that there is a regularity to the underlying pulse in this opening. However, I believe Anna Magdalena's placement of the slur in the first bar, beginning on the third sixteenth-note, was Bach's deliberate intention.

To me, this solution, suggested in Anna Magdalena's copy, establishes three independent voices – on an essentially one-voiced instrument – with three carefully-sculpted strokes of the bow. The upper voice, defined by the lower neighbor figure B-A-B in the first bar, is heard under one bow, bringing out an undulating melody. The bowing also offers the bass voice, here the pedal

open G-string, its own distinct bow, and gives the player the opportunity to bring out the hidden middle voice (D-E-F#-G-F#) at will. In this way, from the outset, Bach lays out the parameters of a polyphonic texture for the solo cello.

The close investigation of Anna Magdalena's manuscript, confirmed by the natural properties of the baroque bow, reveals that where separate notes are the norm and two and three notes to a single bow are common, many notes under one bow are rare, and used only for special effect. In the *Allemande* of Suite I, just prior to the first double bar, there is a thirteen-note slur beginning on the low E bass note. All those slurred notes give the impression of holding one's breath. In the *Prélude* of Suite I, following the dramatic fermata, there is a sequence of long slurs, eight notes to a bow, within a *cadenza*-like moment. The

effect is like a waterfall, a fountain cascading by step, seeking a way out of nature's maze. For another anomaly, in the tripartite *Prélude* to Suite IV, look just past the disorienting leading-tone-of-the-leading-tone in the bass: Anna Magdalena slurs thirty-eight notes under a single bow! Suspended in a foreign harmony, a ghost-like hand leads us through the wilderness.

Little in the way of dynamics or tempo indications are revealed in the pages of Anna Magdalena's manuscript. In all six suites, there are only four dynamic markings to be found, all in the opening bars of Suite VI. Of course, gradations of dynamic are implied throughout, giving shape to the rise and fall of lines, the intensification and resolution of implied harmonies. Contrasting dynamics create depth of field by establishing a hierarchy of independent voices, a sense of light and dark in

what, on the surface, appears to be a sea of notes.

Nowhere in the Anna Magdalena manuscript is there a suggestion of how fast or slow the music is paced. Considerations of tempi can be influenced by many factors: the characteristics of the historical dance style, harmonic rhythm, proximity of one bass note to the next, density of counterpoint, the overall impulse and shape of the phrase. Anna Magdalena offers a clue in her use of cut time versus 4/4 in the time signature. The *Allemandes* of Suites I, IV, and V share a cut time signature, the bar divided into two moderate pulses, rather than a more constricted four. The *Prélude* of Suite IV is also in cut time, which helps connect and propel the relatively slow-moving harmonic progression, rather than drawing unnecessary attention to each individual eighth note. The

difference in time signature of the two *Bourrées* of Suite IV confirms a change in character and tempo between the two movements, despite the shared key of E-flat Major; *Bourrée I*, in cut time, is frenetic in its energy, *Bourrée II*, in 4/4 is more restrained, perhaps even effortful. Most revealing, and missing in the older Bärenreiter edition, is the cut time of the French Overture-style *Prélude* of Suite V. This larger pulse helps create a bridge between the three fundamental pedal points of the movement (c-G-Eb), and allows for an elegant metric modulation with the ensuing *Fugue* (i.e. half note in the *Prélude* equals two dotted quarters in the *Fugue*).

**Bach shows remarkable** wisdom in celebrating the cello's natural overtones. His choice of open-string key structures for the suites are no accident. Most are in the major and minor keys of G, D, or C. The exception

is Suite IV in E-flat, which mutes some of those overtones, making it a greater challenge for the cellist.

Bach pushes the sonic boundaries further with Suite V, calling for an altogether foreign sound of scordatura tuning. A departure from the standard tuning of the instrument in fifths, Suite V calls for a fourth between the upper two strings followed by two fifths (G-D-G-C). The sound of the instrument darkens with the lowered A-string, enhancing the foreboding affect of the music. The double open G-strings lend increased sonic weight to the fundamentally important dominant of the key. A study of the notation in Anna Magdalena's manuscript is irrefutable proof of Bach's intent to use open strings far more than what is generally desirable in modern cello playing, as well as prioritizing string crossings over shifting in determining left-hand

fingering solutions. The opening *Prélude* of Suite V sounds organic in first position, with not a single left-hand shift.

And finally, in Suite VI, Bach extends the virtuosic parameters of the cello, imagining an instrument with five strings, rather than the standard four. This innovation allows the cellist to reach into the higher registers with ease and navigate a rich palette of chords. The intended instrument of Suite VI is likely *the cello piccolo*, with the addition of an E-string above the A. Losing none of the cello's resonant bass, it acquires a countertenor, or soprano voice, ethereal and haunting in its otherworldliness. I am grateful to my colleague Rebecca Humphrey, on whose original *cello piccolo* – an 18th century Georg Nicol. Köllmer – I had the pleasure to record Suite VI.

For the other five suites, my Matteo Goffriller cello made in Venice in 1710 – ten years prior to the composition of Bach's *Cello Suites* – is set up with ox-gut strings from Italy. The tuning of the instrument is set to A=415, a half step lower than the current standard of A=440. The lower tuning and malleability of the gut strings allow for a longer natural resonance to each note. The bass notes, when drawn on a generous down-bow, can last for an entire bar or longer. Thus, even more than with modern strings, Bach's mock-polyphony loses its "mock" and the illusion of sustained counterpoint is heightened.

One hundred years before Beethoven, before the design innovations of François Xavier Tourte and Dominique Peccatte, the concave shape of the modern cello bow did not exist, and the wood choice varied. The modern

bow is designed to defy nature; the baroque bow embraces it. Articulations take on a consonant relationship to the vowel of the instrument's resonance, and the interplay creates a grammar. With the *nobile* (strong) down-bow and the *vilis* (weak) up-bow, a sense of rhetoric emerges. For this recording, I commissioned the Cambridge, Mass. bowmaker David Hawthorne for a replica of a baroque bow, made not out of pernambuco but snake-wood.

**A few years** following my performance of the Bach suites in Schwetzingen, Germany, I received an invitation to perform the complete cycle at the renowned Bach Festival in Cöthen, Germany. It was in this small town, in 1720, that *The Cello Suites* were composed, when Bach was *Capellmeister* at the court of Prince Leopold. A productive time for Bach, who had the freedom to compose a

wide range of chamber music and solo works for the court, Bach's time in Cöthen was a rare period during which he was not directly associated with, or working for a church. I performed the six suites in the room where it is likely they were first performed, Prince Leopold's Hall of Mirrors. In front of me sat a bust of the music-loving patron himself. Behind me, sharing the stage, stood the marble head of J.S. Bach. As I played I could not help but seek out the maestro's visage in the mirror before me, and when I came to the *Sarabande* of Suite V, I could have sworn that it flickered to life. Was his expression one of approbation or alarm? I could not tell.

We must praise Anna Magdalena for her industry, perhaps her influence in ensuring the survival of these continually wondrous, challenging and transcendent works. No recording could

possibly give voice to all the layers of meaning, all the wisdom to be found within them. With humility, and no small dose of courage, I continue on my journey with Bach and *The Cello Suites*, studying the gospel according to Anna Magdalena.

## Matt Haimovitz

GRAMMY®-nominated cellist Matt Haimovitz is acclaimed for both his tremendous artistry and as a musical visionary – pushing the boundaries of classical music performance, championing new music and initiating groundbreaking collaborations, all while mentoring an award-winning studio of young cellists at McGill University’s Schulich School of Music in Montreal.

Mr. Haimovitz made his debut in 1984, at the age of 13, as a soloist with Zubin Mehta and the Israel Philharmonic, and at 17 he made his first recording for Deutsche Grammophon with James Levine and the Chicago Symphony Orchestra. Haimovitz made his Carnegie Hall debut when he substituted for his teacher, the legendary Leonard Rose, in Schubert’s String Quintet, alongside Isaac

Stern, Mstislav Rostropovich, Pinchas Zukerman and Shlomo Mintz.

Haimovitz’s recording career encompasses more than 20 years of award-winning work on Deutsche Grammophon and his own Oxingale Records, in partnership with PENTATONE.

Haimovitz’s honors include the Concert Music Award from ASCAP, the Trailblazer Award from the American Music Center, the Avery Fisher Career Grant, the *Grand Prix du Disque*, the *Diapason d’Or*, and the *Premio Internazionale “Accademia Musicale Chigiana”*. He was in the final studio of cellist Leonard Rose at the Juilliard School and received a B.A. *magna cum laude* with highest honors from Harvard University. Haimovitz plays a Venetian cello, made in 1710 by Matteo Goffriller.



# Johann Sebastian Bach: Die Cello-Suiten nach Anna Magdalena

**Johann Sebastian Bachs** autografe Handschrift der *Sechs Suiten für Violoncello solo* ist verloren gegangen. Unsere einzigen Apostel sind die Kopien des mit Bach bekannten Johann Peter Kellner und die seiner zweiten Ehefrau Anna Magdalena, die im Jahr 1720 eine gewissenhafte Reinschrift anfertigte. Und zwar in einer Handschrift, die der des Komponisten zum Verwechseln ähnlich sieht.

Diesen beiden Abschriften hätte wohl das gleiche Schicksal wie dem Original gedroht, wäre nicht der dreizehnjährige Pablo Casals 1890 bei einem Trödler

in seiner Geburtsstadt Barcelona auf eine gedruckte Ausgabe der Suiten gestoßen. Ganz gleich, ob es nun ein göttlicher Plan oder schieres Glück war – einer der größten Künstler überhaupt fand diese Meisterwerke in einem Kasten vergraben, und zwar zu einer Zeit, als diese aus dem cellistischen Repertoire so gut wie verschwunden waren. Der Junge muss damals augenscheinlich von einer Prophezeiung geleitet worden sein, denn bereits damals wusste Casals, dass er ein Heiliges Testament entdeckt hatte. Ein Testament, das einen Notentext voller tiefgreifender Implikationen enthüllte. Dennoch agierte Casals derart bescheiden und verantwortungsvoll, dass er zunächst einmal Bachs Musik über einen Zeitraum von nahezu zwanzig Jahren sorgsam studierte und vorbereitete, bevor er die Kühnheit besaß, sie der Öffentlichkeit vorzustellen und so mit ihr zu teilen.

Als meine Eltern die Schallplatten mit der heute legendären Casals-Aufnahme der Suiten aus den Jahren 1936-39 mit nach Hause brachten, war ich gerade einmal neun Jahre alt. Zu jener Zeit, also im Jahr 1980, studierte ich bei dem ungarischen Cellisten Gabor Rejto, seines Zeichens ein Casals-Schüler. Gabor sorgte dafür, dass Bachs Cello-Suiten meine Bibel wurden, der Kern meines Cello-Studiums. Jeden Tag verinnerlichte ich zwei Sätze von Bach, sie wurden sozusagen meine musikalische Nahrung – und bildeten die Grundlage und Substanz für mein Verständnis von Musik im Allgemeinen und für mein Instrument im Besonderen. Zwischen 1985 und 1987 hatte ich die Ehre, jenes Cello aus der Werkstatt Matteo Goffrillers zu spielen, auf dem auch schon Casals gespielt hatte.

Nach zehn Jahren Beschäftigung mit jenen Suiten fühlte ich mich von ihnen eingeschüchtert. Ich war gleichzeitig überwältigt und gleichzeitig von den vielschichtigen Möglichkeiten einer interpretatorischen Annäherung. Ich besaß dutzende Werkausgaben. Aber auf welcher sollte man Fingersätze und Bogenführung entwickeln? Wo fängt man an, nach Hinweisen in puncto Tempi, Dynamik und Verzierungen zu suchen? Soll man streng im Rhythmus oder doch eher mit einem fließenden *rubato* spielen, mit Disziplin oder doch mit Spontaneität? Was genau sind diese sechs Suiten überhaupt – technische Übungen, als die man sie über hunderte von Jahren betrachtet hat oder vielmehr philosophische Grübeleien über die menschliche Natur, also Nahrung für die Seele? Handelt es sich bei den Tanzsätzen lediglich um formale Strukturgerüste, an denen Bach seine Kunstfertigkeit

zeigen konnte oder waren sie als Tänze in einem Lokal oder gar in einem eleganten Salon gedacht? Es existieren so viele Schichten und Zugangsmöglichkeiten zu dieser Musik - wie sollte es einem Künstler auch nur ansatzweise möglich sein, in einer Aufführung alle aufzudecken? Ich hatte mich in diesem Labyrinth aus Entscheidungen und Möglichkeiten verlaufen. Kurzum: Meine Instinkte als Musiker reichten nicht mehr aus.

Zu Bachs 250. Todestag erhielt ich im Jahr 2000 eine Einladung zu den Schwetzingen Festspielen. Ich sollte dort die Cello-Suiten spielen. Und zwar erstmals als Zyklus. Vielleicht griff ja Casals „20 Jahre-Regel“, denn ich fühlte mich nun endlich bereit, dieses Risiko auf mich zu nehmen. Im Rahmen der Vorbereitung auf das Konzert entschied ich mich, meine zahlreichen Einspielungen einfach

wegzuschließen, wie auch die meisten Ausgaben. Nur die Bärenreiter-Edition von 1950 und die Abschriften von Maria Magdalena und Kellner waren davon ausgenommen. Ich wollte mich von jenen Einflüssen freimachen, mit denen ich aufgewachsen war und mich den Werken von Null an nähern.

Nach meiner Rückkehr aus Deutschland – ich hatte das Gefühl, nun meine persönliche Lesart gefunden zu haben – ließ ich mich auf meine erste Aufnahme der Suiten ein. Es entstand eine Box mit 3 CDs, die Ende 2000 auf dem gerade gegründeten Label Oxingale Records erschien.

Der Aufnahmeprozess ist für mich Mittel zum Zweck: Unter der Prämisse, dass Konzerte ja eher vergänglich und abstrakt sind, möchte ich hier etwas Handfestes und Bleibendes schaffen. Aber ein kreativer Prozess

endet ja nicht einfach, vielmehr entwickeln sich Interpretationen sofort nach einer Aufnahmesitzung wie selbstverständlich weiter. Und auf keinen anderen Komponisten trifft dies mehr zu als bei Johann Sebastian Bach. Nur wenige Jahre nach meinen frühen Bach-Aufnahmen habe ich diese, meine eigenen Interpretationen nicht mehr wiedererkannt. Bei meiner unterrichtenden Tätigkeit und auch in meinen Konzerten spielte nun die Abschrift von Anna Magdalena Bach eine besonders wichtige Rolle. Stets mehr war ich davon überzeugt, dass ihre Handschrift dem Geist des Originals sehr nahe kommt. Je vertrauter ich mit der Niederschrift wurde, desto mehr Details traten zu Tage, die mich bei wichtigen interpretatorischen Aspekten wie Bogenführung, Artikulation und Tempi inspirierten.

**Die Anfangstakte des *Prélude*** aus der Suite Nr. 1 zeigen, wie die Entscheidung für oder gegen eine bestimmte Bogenartikulation einen gewichtigen Einfluss auf die Art der Phrasierung haben kann. Beim Hören der ersten Töne von Pablo Casals' Aufnahme war man fasziniert von den fahlen Klangwellen. Casals strich halbtaktig, spielte also acht Sechzehntel-Noten auf einem Bogenstrich.

Ein Blick auf jene Anfangstakte in Anna Magdalenas Handschrift macht deutlich, dass es Bachs Absicht war, zwei oder drei Noten zu binden, die restlichen aber einzeln zu artikulieren. Eher unklar bleibt allerdings die genaue Platzierung des Bindebogens oder besser gesagt: die Uneinheitlichkeit der Platzierung. Zahlreiche Barock-Spezialisten interpretieren die Lage wie folgt: Sie lesen eine dreitönige Figur heraus, das Legato beginnt dann auf

der ersten Bassnote. Der Effekt ist ein hypnotisierender Paukenschlag im Bass als Grundton einer Dreiklangsbrechung auf einem Bogenstrich. Ich stimme zu, dass jenem zugrundeliegenden Puls bei der Werkeröffnung eine Regelmäßigkeit innewohnt. Dennoch glaube ich, dass die Platzierung des Legatos bei Anna Magdalena im ersten Takt, das erst bei der dritten Sechzehntelnote beginnt, Bachs wohlüberlegte Absicht war.

Für mich ergeben sich somit aus Anna Magdalenas Abschrift drei voneinander unabhängige Stimmen, die auf einem grundsätzlich einstimmigen Instrument zu spielen sind, und zwar mit drei sorgfältig geformten Bogenstrichen. Die Oberstimme, definiert durch die Töne H-A-H der benachbarten Figur im ersten Takt, erklingt auf einem Bogenstrich, der eine wogende Melodie erzeugt. Die Bogenführung bietet der Bassstimme, hier ist es die freie G-Saite,

einen eigenständigen Strich an und gibt dem Interpreten somit die Möglichkeit, die versteckte Mittelstimme (D-E-Fis-G-Fis) nach Belieben freizulegen. Von vorneherein gestaltet Bach also die Parameter einer polyphonen Satzstruktur für das Solo-Cello.

Die exakte Untersuchung von Anna Magdalenas Handschrift ergibt Folgendes: Wo einzeln artikulierte Töne eher die Norm und zwei oder drei Noten auf einem Bogenstrich üblich sind, da sind viele Noten auf einem Bogenstrich eher selten und werden nur eingesetzt, um besondere Wirkungen zu erzielen. In der *Allemande* der Suite Nr. 1 etwa, kurz vor dem ersten Doppelstrich, findet sich ein Bindebogen über dreizehn Noten hinweg, beginnend mit dem tiefen E. Hier hält man förmlich den Atem an. Im *Prélude* zur Suite Nr. 1, nach der dramatischen Fermate, gibt es mehrere, lange Bindebögen,

acht Töne auf einem Bogenstrich in einem kadenzartigen Moment. Man glaubt einen Wasserfall zu hören, eine kaskadierende Quelle, die sich einen Weg aus dem Labyrinth der Natur sucht. Eine weitere Unregelmäßigkeit entdecken wir im *Prélude* zur Suite Nr. 4 nach dem verstörenden Leitton des Leittons im Bass: Anna Magdalena verschleift nicht weniger als 38 Noten unter einen Bindebogen! Wie in einer entfernten Harmonie schwebend, führt uns eine geisterhafte Hand durch die Wildnis.

Nur wenig verrät uns die Abschrift Anna Magdalenas über die Parameter Dynamik und Tempi. In allen sechs Suiten finden sich überhaupt gerade einmal vier dynamische Anmerkungen und zwar alle in den Anfangstakten von Suite Nr. 6. Natürlich sind dynamische Abstufungen durchgängig impliziert; diese Formen sowohl auf- als auch

absteigende Linien, intensivieren und lösen die implizierten Harmonien. Kontrastierende Dynamiken erzeugen Tiefenschärfe, es entsteht eine Hierarchie aus voneinander unabhängigen Stimmen, und damit gelingt ein recht differenzierter Blick unter die Oberfläche des Notenmeeres.

In Anna Magdalenas Handschrift gibt es an keiner Stelle einen Vorschlag, wie schnell oder wie langsam die Musik zu spielen ist. Betrachtungen zum Tempo können von vielen Faktoren beeinflusst werden: den Charakteristika der historischen Tanzstile, dem harmonischen Rhythmus, der Nähe der Basstöne zueinander, der kontrapunktischen Dichte, dem Gesamtimpuls sowie der Form jeder einzelnen Phrase. Anna Magdalena liefert lediglich einen Anhaltspunkt in ihrer Verwendung von *alla breve*-Vorschriften und 4/4-Takt-Angaben.

Die *Allemanden* der Suiten Nr. 1, 4 und 5 weisen *alla breve*-Zeichen auf, der Takt ist in zwei gleichmäßige Schläge aufgeteilt und nicht in vier eher angespannte Schläge. Das *Prélude* der Suite Nr. 4 steht ebenfalls im *alla breve*-Maß; dies sorgt dafür, dass vor allem die relativ langsam voranschreitende harmonische Progression getrieben wird, anstatt die Aufmerksamkeit auf jede einzelne Achtelnote zu legen. Die unterschiedlichen Taktvorzeichen in den beiden *Bourrées* von Suite Nr. 4 bestätigen die Veränderung in Tempo und Charakter beider Sätze, obwohl beide in Es-Dur stehen. Die *Bourrée I* mit ihrer *alla breve*-Vorschrift ist voller feieberhafter Energie, während die *Bourrée II* in ihrem 4/4-Takt eher verhalten, vielleicht sogar ein wenig mühsam klingt. Besonders aufschlussreich ist die - in der Bärenreiter-Ausgabe nicht angegebene - *alla breve*-Vorschrift für das *Prélude*

im Stil einer französischen Ouvertüre der Suite Nr. 5. Das stärkere Pulsieren bildet einen Brückenschlag zwischen den drei fundamentalen Bass-Punkten des Satzes (c-G-Es) und ermöglicht eine elegante metrische Anpassung an die folgende Fuge (will sagen: eine halbe Note im *Prélude* entspricht zwei punktierten Vierteln in der Fuge).

**Bachs Umgang mit** den natürlichen Obertönen des Cellos ist von beachtlicher Kenntnis geprägt. Die Wahl der Tonartenstruktur auf Basis der freischwingenden Saiten ist kein Zufall. Die meisten Sätze stehen in den Dur- und Mollvarianten von G, D oder C. Nur die Suite Nr. 4 in Es-Dur macht da eine Ausnahme, die einige jener Obertöne ausschaltet und so den Cellisten vor eine größere Herausforderung stellt.

Mit der Suite Nr. 5 verschiebt Bach die klanglichen Grenzen, verlangt er

hier doch einen vollends fremdartigen Klang, der durch eine Skordatur-Stimmung erzielt wird. Abweichend von der Standardstimmung des Instrumentes in Quinten wird hier nun ein Quartintervall zwischen den beiden oberen Saiten verlangt, auf das zwei Quinten folgen (G-D-G-C). Der Klang des Cellos wird mit der heruntergestimmten A-Saite abgedunkelt, damit den Unheil verkündenden Affekt der Musik steigernd. Die beiden freischwingenden G-Saiten verleihen der grundsätzlich schon wichtigen Dominante der Tonart zusätzliches klangliches Gewicht. Eine Untersuchung der Notation in Anna Magdalenas Abschrift beweist unumstößlich, dass Bach beabsichtigte, die freischwingenden Saiten weitaus öfter zu verwenden, als dies im modernen Cellospiel erwünscht ist. Außerdem gab er Saitenwechseln den Vorzug vor Lagenwechseln. Das

eröffnende *Prélude* der Suite Nr. 5 klingt in der ersten Lage organisch, ohne einen einzigen Lagenwechsel.

Und schließlich erweitert Bach in der Suite Nr. 6 auch die virtuoseren Parameter des Cellos, er komponiert für ein fünfsaitiges und nicht für das übliche viersaitige Instrument. Diese instrumentale Neuerung gestattet es dem Cellisten, recht einfach die oberen Register zu erreichen und außerdem über eine reiche Palette von Akkorden zu verfügen. Bach dachte bei dem Instrument für die Suite Nr. 6 wohl um ein *Violoncello piccolo*, das eine Diskant-e1-Saite hatte. Die tiefen Lagen des Cellos gehen nicht verloren, dazu kommt allerdings eine Countertenor- oder Sopran-Lage, die himmlisch und in ihrer Jenseitigkeit gleichzeitig quälend ist. Ich danke meiner großzügigen Kollegin Rebecca Humphrey, auf deren *Violoncello piccolo* aus dem 18.

Jahrhundert von Georg Nicol. Köllmer ich bei dieser Aufnahme die Suite Nr. 6 spielen durfte.

Für die anderen fünf Suiten habe ich mein Cello, das von Matteo Goffriller 1710 in Venedig gebaut wurde (also zehn Jahre vor der Komposition der Bachschen Cello-Suiten) mit Rinderdarmsaiten aus Italien besaitet. Das Instrument ist auf  $a1 = 415$  Hz gestimmt, also um einen Halbton tiefer als das heute übliche  $a1 = 440$  Hz. Die tiefere Stimmung und die Geschmeidigkeit der Darmsaiten sorgen für einen längeren natürlichen Klang bei jedem einzelnen Ton. Die Basstöne können, wenn sie mit einem großzügigen Abstrich gespielt werden, über einen ganzen Takt oder sogar länger klingen. Bachs „Pseudo-Polyphonie“ verliert auf diese Weise – übrigens noch viel deutlicher als bei Verwendung moderner Saiten - ihr

„Pseudo“-Präfix und die Vorstellung von einem tragfähigen Kontrapunktes wird immer klarer.

Hundert Jahre vor Beethoven und vor den instrumentalen Neuerungen von François Xavier Tourte und Dominique Peccatte existierte die konkave Form des modernen Cellobogens noch nicht und man verwendete verschiedene Hölzer. Der moderne Bogen setzt sich eigentlich über die Natur hinweg, der barocke Bogen hingegen umarmt sie. Die eher konsonantischen Artikulationen und das Vokalische der Celloresonanz stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander. Aus dem *nobile* (starken) Abstrich und dem *vilis* (schwachen) Aufstrich entwickelt sich eine Art Rhetorik. Für diese Aufnahme gab ich bei dem Bogenbaumeister David Hawthorne (Cambridge, Massachussets) die Replik eines Barockbogens in Auftrag,

allerdings nicht aus Fernambuk, sondern aus snake-wood.

**Einige Jahre nach** meiner Aufführung der Bach-Suiten in Schwetzingen erhielt ich eine Einladung ins sächsische Köthen. Ich sollte bei den dortigen Bach-Festspielen die Suiten ebenfalls als Zyklus spielen. In diesem kleinen Städtchen entstanden 1720 die Suiten, als Bach Hofkapellmeister beim Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen wurde. Die Zeit in Köthen war äußerst produktiv für Bach, konnte er doch jede Menge Kammermusik und Solo-Werke für den Hof komponieren. Ich spielte die sechs Suiten in jenem Raum, in dem höchstwahrscheinlich auch die Uraufführung stattfand. Im Spiegelsaal des Schlosses. Direkt vor mir saß der musikliebende Fürst in Gestalt einer Büste. Hinter mir auf der Bühne stand die Marmorbüste Johann Sebastian Bachs. Während des Konzertes suchte

ich immer wieder Augenkontakt mit dem stummen Ebenbild des Meisters im Spiegel vis-a-vis. Als ich die *Sarabande* aus der Suite Nr. 5 spielte, hätte ich schwören können, es habe kurzzeitig gezuckt. War da Zustimmung oder Besorgnis zu erkennen? Ich kann es nicht sagen.

Wir müssen Anna Magdalena für ihren Fleiß loben, ja vielleicht sogar dafür, dass diese dauerhaft großartigen, herausfordernden und überragenden Werke durch sie überlebt haben. Keine Einspielung kann alle Bedeutungsebenen freilegen, jene Weisheiten, die ihnen innewohnen. Mit Bescheidenheit und einer gehörigen Portion Mut setze ich meine Reise zu Bach und seinen Cello-Suiten fort, und suche dabei die Wahrheit nach Anna Magdalena Bach.

## Matt Haimovitz

Der für den GRAMMY® nominierte Cellist Matt Haimovitz wird gleichermaßen als großer Künstler und musikalischer Visionär gefeiert. Denn er überschreitet in seiner Kunst die Grenzen der in der klassischen Musik üblichen Aufführungspraxis, tritt mit Vehemenz für zeitgenössische Musik ein und stellt innovative Programme zusammen. Darüber hinaus fungiert er als Mentor einer preisgekrönten Klasse junger Cellisten an der McGill University's Schulich School of Music in Montreal.

Matt Haimovitz gab 1984 im Alter von dreizehn Jahren sein Solo-Debüt mit dem Israel Philharmonic unter Leitung von Zubin Mehta. Mit siebzehn machte er seine erste Aufnahme für die Deutsche Grammophon, begleitet vom Chicago Symphony Orchestra

unter James Levine. Sein Debüt in der Carnegie Hall gab er als Einspringer für seinen Lehrer, den legendären Leonard Rose, in Schuberts Streichquintett an der Seite von Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, Pinchas Zukerman und Shlomo Mintz.

Haimovitz' oft preisgekrönte Aufnahmetätigkeit dauert nun schon mehr als 20 Jahre an – für die Deutsche Grammophon und für sein eigenes Label Oxingale, jetzt in Kooperation mit PENTATONE.

Haimovitz hat u.a. folgende Preise und Aufzeichnungen erhalten: den Concert Music Award der ASCAP, den Trailblazer Award des American Music Center, den Avery Fisher Career Grant, den Grand Prix du Disque, den Diapason d'Or sowie den Premio Internazionale „Accademia Musicale Chigiana“. Er besuchte die letzte Klasse des Cellisten Leonard

Rose an der Juilliard School; seinen Abschluss an der Harvard University als Bachelor of Arts absolvierte er mit *magna cum laude*. Haimovitz spielt ein

Violoncello aus dem Jahr 1710, gefertigt vom venezianischen Geigenbaumeister Matteo Goffriller.



## Acknowledgments

### Executive producer

Luna Pearl Woolf

### Producer

David Frost

### Recording engineer

Richard King

### Mastering

#### (stereo & surround)

Richard King

### Mastering (SA-CD)

Polyhymnia International B.V.

### Liner notes

Matt Haimovitz

### German translation

Franz Steiger

### Photos

Jon Gibb

(Allerton Garden)

Karli Cadel

(Academy of Arts and Letters)

### Product manager

Olga Brauers

### Design

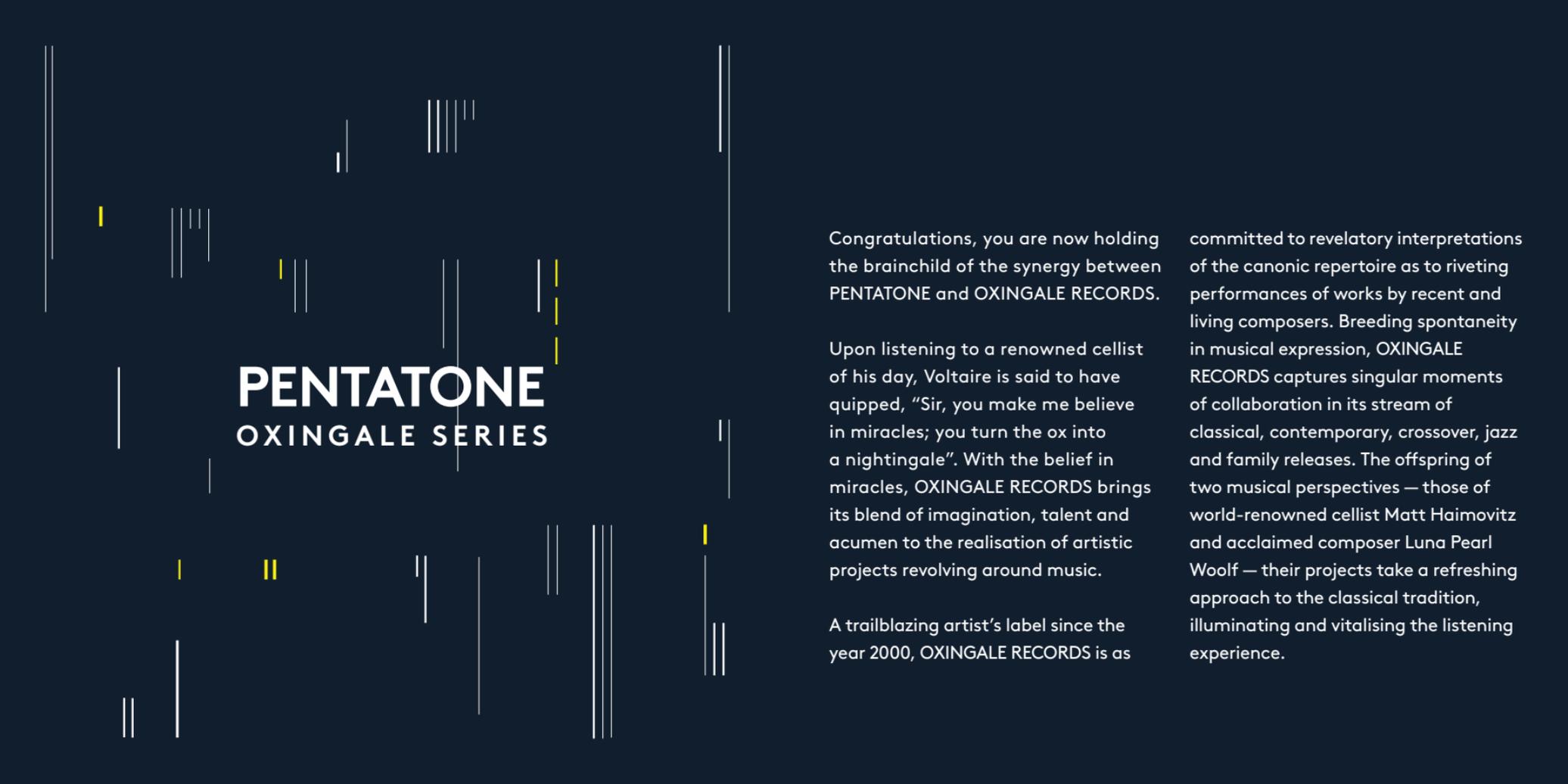
Joost de Boo

### Special thanks to Constance Pathy and sincere gratitude to:

Rebecca Humphrey, David Hawthorne, Louis Gaucher, François Malo, Andrew Dipper, Taro Strings, Martita Casals Istomin, Susie Napper, John Moran, Silas Brown, Ardith Holmgrain, Shira Gilbert, Max Horowitz, Marc Baylin, Jessica Crimini, Jaime Spataro, Andreas Braun, Suhne Ahn, Lina Bahn, Kaitlyn Raitz, Christopher O'Riley, Sean Ferguson, Kelly Rice, Stéphane Lemelin, Schulich School of Music at McGill University, Fumiko Wellington, Carol Yotsuda, National Tropical Botanical Garden, Kauai, Chipper and Hau'oli Wichman, Andy Jasper, Madeleine Brandli, Laura Arnold, Harold Grinspoon, Diane Troderman, Andy Simionescu, Marlena Sacca, Beverly and Stephen Woolf, Eleanor Lin, Nessa Rose, and Maia Mikaela.

[www.matthaimovitz.com](http://www.matthaimovitz.com)

[www.oxingale.com](http://www.oxingale.com)



# PENTATONE OXINGALE SERIES

Congratulations, you are now holding the brainchild of the synergy between PENTATONE and OXINGALE RECORDS.

Upon listening to a renowned cellist of his day, Voltaire is said to have quipped, “Sir, you make me believe in miracles; you turn the ox into a nightingale”. With the belief in miracles, OXINGALE RECORDS brings its blend of imagination, talent and acumen to the realisation of artistic projects revolving around music.

A trailblazing artist’s label since the year 2000, OXINGALE RECORDS is as

committed to revelatory interpretations of the canonic repertoire as to riveting performances of works by recent and living composers. Breeding spontaneity in musical expression, OXINGALE RECORDS captures singular moments of collaboration in its stream of classical, contemporary, crossover, jazz and family releases. The offspring of two musical perspectives — those of world-renowned cellist Matt Haimovitz and acclaimed composer Luna Pearl Woolf — their projects take a refreshing approach to the classical tradition, illuminating and vitalising the listening experience.

# PENTATONE

Grammy Award-winning OXINGALE RECORDS gradually unfolds an idiosyncratic but influential body of work.

Having shared ideas and projects for some time, there was no doubt for PENTATONE to join forces with OXINGALE RECORDS. This is a union of two innovative and devoted recording companies with a long history of producing reputable records and collaborating with esteemed artists. Both companies are extremely proud of the quality

of their works, their artists and their recordings, as well as the quality of the relationship with their customers. We would be pleased to have you join us in celebrating this milestone as it gives way to a tremendously intriguing and inquisitive series of co-productions for you, our customers and ourselves. With PENTATONE's warm, dynamic and detailed sound capturing the superb works and performances of OXINGALE's artists, we look forward to bringing you a range of prestigious work only in pristine quality.

## Premium Sound and Outstanding Artists

Music of today is evolving and forever changing, but classical music stays true in creating harmony among the instruments. Classical music is as time-honored as it is timeless. And so should the experience be.

We take listening to classical music to a whole new level using the best technology to produce a high quality recording, in whichever format it may come, in whichever format it may be released.

Together with our talented artists, we take pride in our work of providing an impeccable way of experiencing classical music. For all their diversity, our artists have one thing in common. They all put their heart and soul into the music, drawing on every last drop of creativity, skill, and determination to perfect their compositions.



Sit back and enjoy

**PENTATONE**  
OXINGALE SERIES