

martin rummel

cello



paladino music

bach

bach the cello suites
(manuscript by johann peter kellner)

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

“Sechs Suonaten pour le Viola de Basso”
pos. Johann Peter Kellner

CD 1

Suite 1

(Suite No 1 in G Major BWV 1007)

1	Prélude	2:13
2	Allemande	3:42
3	Courante	2:44
4	Sarabande	2:13
5	Menuet 1 & 2	3:10
6	Gigue	1:25

Suite 2

(Suite No 2 in D Minor BWV 1008)

7	Prélude	3:11
8	Allemande	3:03
9	Courante	2:01
10	Sarabande	3:57
11	Menuet 1 & 2	3:00
12	Gigue	2:30

Suite 3

(Suite No 3 in C Major BWV 1009)

13	Prélude. Presto	3:16
14	Allemande	3:28
15	Courante	2:54
16	Sarabande	3:06
17	Bourrée 1 alternat. & Bourrée 2 pian.	3:22
18	Gigue	3:09

CD 2

Suite 4

(Suite No 4 in E Flat Major BWV 1010)

1	Prélude	3:19
2	Allemande	3:55
3	Courante	3:33
4	Sarabande	3:30
5	Bourrée 1 & 2	5:19
6	Gigue	2:41

Suite 5

(Suite No 5 in C Minor BWV 1011)

7	Prélude	5:24
8	Allemande	3:26
9	Courante	1:45
10	Sarabande	2:58
11	Gavotte 1 & 2	4:57
12	Gigue	2:21

Suite 6

(Suite No 6 in D Major BWV 1012)

13	Prélude	4:43
14	Allemande. Adagio	6:04
15	Courante	3:40
16	Sarabande	4:18
17	Gavotte 1 & 2	4:06
18	Gigue	4:16

Fine

Soli Deo Sit Gloria.

It is an eye-opening thought that the Bach Cello Suites were generally so little-known just over a century ago, that a committed young cellist, destined to become the greatest of his time, discovered them entirely by chance. This music had been neglected for over a century when Robert Schumann tried to rectify things by issuing them in edited form with piano accompaniment, although Anna Magdalena Bach's manuscript copy in the Preußische Staatsbibliothek clearly describes them as "6 Suites a Violoncello Solo senza Basso". As might reasonably be expected, Julius Klengel had taught the Suites in Leipzig, but they were not to be found in concert programmes, being then regarded more in the nature of technical exercises.

In 1890, Pablo Casals, a second-year cellist at the Municipal School of Music and not yet fourteen years old, was walking with his father in the harbour area of Barcelona when they chanced to explore a small music shop. He was looking for more pieces to play in his nightly café job, which helped to pay his student costs. It was then that Pablo first discovered the Bach Cello Suites in the shape of a much-used Grützmacher edition. When he brought it home, this music was such a revelation that Casals played it daily for over eighty years, and tirelessly brought it to the world's attention.

Like the six Solo Violin works and the six Brandenburg Concertos, the Cello Suites emanate from Bach's Weimar-Köthen period, although no autograph copy is known. At Weimar he had been

court organist and later Konzertmeister also. Bach's services must have been highly estimated there, for he was put under a month's arrest in 1717 for the "stubborn forcing" of his departure in accepting the position of Capellmeister at the ducal Court of Anhalt-Köthen. It was there that the Cello Suites were most probably written.

In writing these groups of six works, Bach had the least opportunity for contrast in those for Solo Cello. Clearly in the Brandenburg Concertos, the range of orchestral forces – from a small group of strings in the Sixth to an orchestra including horns, oboes and bassoon in the First – offered great contrast in itself. For Solo Violin we have three four-movement Sonatas, each of which has a fugue for its second movement, alternating with the three Partitas – dance suites of which the Second concludes with a mighty Chaconne. But the cello by its very nature offered the composer no comparable opportunities. The greater size of the instrument causes a more restricted hand-spread in terms of actual notes, made even more restricted by the playing technique of the time. Fugue, as in the Violin Sonatas, was not a possibility, and even in 1997 I know of only two fugues for the cello, both of them twentieth-century works. Additionally, the Cello Suites are all similar in their sequence of movements, and in the same basic key throughout: Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – a pair of Menuets, Bourrées or Gavottes – and a concluding Gigue. The miracle is that Johann Sebastian Bach so overwhelmingly transcended the limitations before him, producing great music from very simple means.

Suite No 1 in G Major BWV 1007

The slightly ornamented arpeggio of G major is like a rock from which grows not only this individual work, but the whole cycle of six suites. Every note pattern seems to give rise to a variant, the Prélude, Allemande, Sarabande and Menuet all growing out of the notes G, D, B in ascending order. Indeed the Menuet opens with almost an inversion of the Courante, and the first three bars of these two movements can be played against each other in counterpoint.

Suite No 2 in D Minor BWV 1008

Identical with its predecessor in the layout of movements, this work has a more melodically characterized Prélude. As in all but one of the other suites, the Sarabande is rich in multiple-stopping. But here the harmonic writing is continued in the first Menuet, which opens with a closely-written D minor chord, and a mood of sadness which the vitality of the concluding Gigue quickly dispels.

Suite No 3 in C Major BWV 1009

Whilst the first two suites opened with a rising figure, here a downward scalic canter announces that we are firmly in C Major. The Allemande is more melodically ornate than its predecessors, and also begins with a downward scalic passage in C Major, also asserted by the downward arpeggio opening the ensuing Courante. In this and the Fourth Suite a pair of Bourrées replaces the

previous Menuets, these particular Bourrées bring Bach's most popularly known movement for solo cello. The concluding Gigue is a veritable tour de force.

Suite No 4 in E Flat Major BWV 1010

From the outset an insistent quaver figure descending all four strings, with the bass note beginning each new bar, clearly indicates a growing development in Bach's solo cello writing. The conception is organ-like and very powerful, allowing for rapid cadenza-like passages in the latter part of the movement. This suite contains a particularly beautiful Sarabande, with sustained melodic phrases and enriching harmonic support. The ensuing Bourrée, however, is a vigorous monody characterized by semiquaver runs, with a single chord in the concluding bar. The contrasting second Bourrée is a minor masterpiece of two-part writing – one of the many gems in this six-fold casket. The concluding Gigue, however, is pure monody, there being not a single chord sounded from beginning to end.

Suite No 5 in C Minor BWV 1011

Moving from E Flat Major to C Minor we would naturally expect a rather different mood. Bach underscores this by tuning the A string down to G, taking away the top string's brilliance, and presaging a rather introspective work. In the Prélude we have a more extended work than previously,

the music clearly falling into two sections. A recitative-like opening section marked with assertive chords gives rise to the ensuing Allemande (erroneously labelled “Courante” in Anna Magdalena’s manuscript) and to the Courante which follows it. After such an abundance of chords in the three opening movements, the Sarabande is a spell-binding monody throughout, and this contrast permeates the whole suite. In the Fifth and Sixth Suites a pair of Gavottes replaces the former Menuets and Bourrées. Here the two Gavottes perpetuate the contrast in textures, the first being interlarded with chords, whilst the second is entirely monodic. After a reprise of the first Gavotte, the concluding Gigue is again monodic throughout.

Suite No 6 in D Major BWV 1012

The specified five-stringed instrument for the Sixth Suite has given rise to considerable speculation, particularly regarding the violoncello piccolo. Although a subsequent Köthen Court inventory itemizes two violoncelli piccoli, one of them being five-stringed, larger cellos with five strings were not at all unknown. With an E string above the normal A, the tone was rather bright, quite apart from facilitating some of the higher-placed passages and chords, as for instance in the Sarabande.

Whilst the quickly repeated notes of the Prélude give the work an undoubted brilliance, the richly ornamented Allemande is as introspective as

anything to be found in the previous suites. The Sarabande is the most richly harmonized in the whole cycle, and yet the second of the ensuing Gavottes has the simplicity of a folk tune. The concluding Gigue is an impressive piece, with an air of finality about it. Indeed, there only remains Anna Magdalena’s added remark – “La Fin des Suites”.

Graham Whettam
Woolaston, 1997

Johann Peter Kellner (1705–1772) was born in Gräfenroda (Thuringia) and worked as a harpsichord and organ player, schoolteacher and cantor in Frankenhain (from 1725 to 1727) and later at his birthplace. In 1754, he notes in a short autobiography: “I had once heard and seen much about a great master of music and liked his work a lot. I am referring to the now late Capellmeister Bach in Leipzig. I wanted to meet this exceptional man and was lucky enough to enjoy his acquaintance.” This acquaintance must have started in Kellner’s Frankenhain years, even if another autobiographical text from 1728 makes no mention of meeting Bach. Kellner’s copies, however, are in many cases our only contemporary sources for works by Bach. A large collection of several hundred pages contains not only the Cello Suites, but also the Violin Sonatas and Partitas, the copy of which is dated 1726. Based on scientific research on paper, ink and writing, it seems rather definite nowadays that his manuscript of the Cello Suites was written in the same year.

The relationship between this source and the other surviving contemporary manuscripts of the Cello Suites is even more interesting than its provenance: It is almost certain that it is the only one that was copied from Bach’s original version. Anna Magdalena Bach’s copy is of Bach’s (later) fair copy, and all other manuscripts that are regarded as being “sources” are copies of even a further copy of Bach’s fair copy.

Thus Johann Peter Kellner’s copy is – at least in terms of time – definitely the closest to Bach’s autograph.

Taking his characteristic cursiveness into account, one comes to the conclusion that not all differences to the other sources are to be seen as differences in the master copy. Some (if not many) are obvious mistakes in copying. In this respect, the fifth Suite is the most problematic: Kellner re-transcribes the scordatura, which is obvious by even more mistakes than usual, and Sarabande and Gigue are not even complete. This underlines the theory that Kellner’s interest in these works was not mainly in making use of them as a player, but in their musical content and value.

The differing markings for single movements of the third and sixth Suites were most likely copied from the original, whereas the title “Suonaten” was becoming increasingly fashionable during the 18th century and thus probably arbitrarily used by the copyist. “Viola da basso” was at the time generally used for describing a viola da gamba, which was definitely nowhere near the intention of the composer: taking its tuning in fourths and thirds into account, these suites are simply not possible to be played on a viola da gamba. The question if another instrument similar to a viola (to be played resting on the shoulder) was in existence at the time, so that Bach himself could have played these works, can be regarded as useless speculation nowadays.

Original and fair copy lost, every cellist today faces the question which manuscript (Anna Magdalena Bach’s or Johann Peter Kellner’s) to use as the primary source, as both have a number of reasons for and against themselves. In the end it is a matter

of personal taste, and whichever is used, it means judging single notes, rhythms and accidentals as mistakes. The insight into the musical context is on a constant grow, which means that probably every cellist changes not only fingerings and bowings during his life, but also single notes, rhythms and accidentals wherever more than one version have been conveyed in different sources.

This recording reflects the last ten years of working with Johann Peter Kellner's copy, studying which has brought me innumerable discoveries in many of Bach's works. In most places, I follow his version if there is a difference to Anna Magdalena's, but a few passages seem so very unheard of that they rather be mistakes of the copyist than Bach's true original. Very often there are similarly many pros and cons for or against each version, which means that the ultimate decision has to be made by instinct and thus is subject to constant change within a musician's lifetime. There seems to be no "right" or "wrong" – it will remain a lifelong search.

Martin Rummel

Auckland, 2009

Martin Rummel is “a performer of outstanding merit, a highly talented cellist and musician with a splendid career ahead of him”, enthused his teacher William Pleeth, who was also responsible for the musical development of the legendary Jacqueline du Pré. In the Norddeutscher Rundfunk, this statement was proven: “Mr Rummel is no inhabitant of the ivory tower, but always in the thick of things.” The Neue Kronenzeitung detected “fascination caused by brilliant playing” in his audiences, and the Süddeutsche Zeitung simply appraised “a concert of superlatives”.

Thus it is no wonder that Martin Rummel is rarely present in hometown Vienna. Born in 1974, the cellist enriches today’s international musical scene in more than one form of appearance: Firstly, there is his career as a soloist and chamber musician, manifesting itself by engagements at the world’s leading venues and ensembles. After early lessons from Wilfried Tachezi and a soloist’s diploma from what is today the Anton Bruckner Privatuniversität, being its youngest graduate ever at the time, he continued his studies with Maria Kliegel in Cologne and mainly with William Pleeth London, whose last pupil he was to become. Aged only sixteen, he worked with composer Alfred Schnittke, which started his interest in the direct dialogue between composer and performer. Until today, Mr Rummel has premiered more than 20 new works, amongst which five cello concertos, and played countless national premieres. Besides Alfred Schnittke, it is composers like Jörn Arnecke, Howard Blake, Sofia Gubaidulina, Rudolf Kelterborn, Matthias Pintscher,

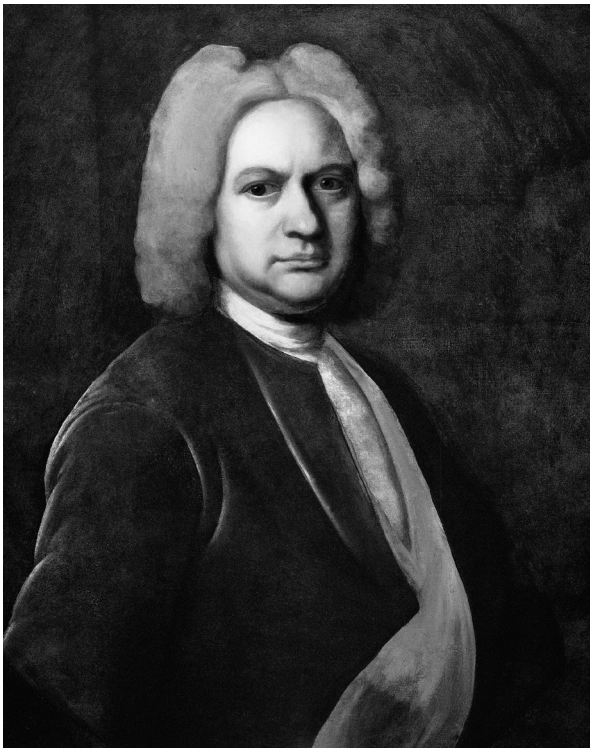
Thomas Daniel Schlee and Graham Whettam, who he has been working with. Mr Rummel’s repertoire now includes some 35 cello concertos, ranging from the Baroque to the present.

Being a passionate chamber musician, Martin Rummel works with e.g. pianists Yuri Boukoff, Jörg Demus, Homero Francesch, Andreas Frölich, Paul Gulda, Christopher Hinterhuber, Ian Hobson, Adrian Oetiker and Norman Shetler, violinists Barbara Doll, Nora Chastain, Dénes Zsigmondy, clarinetists Dimitri Ashkenazy and Eduard Brunner, singer Elisabeth von Magnus, bayan player Elsbeth Moser, the Acies Quartett, Akadémia Quartet Budapest, the Faust Quartett and the Minguet Quartett or plays as a member of Ensemble Wiener Collage. In Summer 2007, he was the instrumental protagonist in the premiere production of Thomas Daniel Schlee’s sacred opera “Ich, Hiob”.

Additionally, Mr Rummel has gained worldwide recognition through his commented editions of the cello studies by David Popper, Jean Louis Duport, Sebastian Lee, Josef Merk and Friedrich Grützmacher for Bärenreiter-Verlag and the accompanying CDs for Musicaphon. It is for this label that he has recorded numerous other CDs.

Martin Rummel is the director of the festivals “Klassik Musikfest Mühlviertel” and “Wiener Gitarrefestival” and also a teaching a cello class at the University of Auckland, School of Music. Mr Rummel proudly uses strings by Thomastik-Infeld, Vienna.

www.martinrummel.com



Johann Sebastian Bach



Johann Peter Kellner

Es ist ein erstaunlicher Gedanke, daß die Cello-
suiten von Bach vor etwa hundert Jahren so wenig
bekannt waren, daß ein junger Cellist, dem es
bestimmt war, der größte seiner Zeit zu werden, sie
nur durch Zufall entdeckte. Diese Musik war bereits
seit mehr als einem Jahrhundert in Vergessenheit
geraten, als Robert Schumann versuchte, die Dinge
richtigzustellen, indem er eine Version mit Klavier-
begleitung veröffentlichte, obwohl Anna Magdalena
Bachs Manuskript, das in der Preußischen Staats-
bibliothek aufbewahrt wird, eindeutig den Titel
„6 Suiten à Violoncello senza basso“ trägt. Julius
Klengel hatte die Suiten zwar in Leipzig in seinem
Unterrichtsprogramm, aber man konnte sie nicht im
Konzert hören, da sie mehr als technische Übungen
angesehen wurden.

1890 streifte Pablo Casals, Student im zweiten Jahr
an der Musikschule und noch keine 14 Jahre alt, mit
seinem Vater durch das Hafengebiet von Barcelona,
als sie zufällig eine kleine Musikalienhandlung ent-
deckten. Casals suchte eigentlich nach Literatur, die
er bei seiner Arbeit im Café spielen könnte, womit
er seine Ausbildung finanzierte. Dabei stieß er auf
eine zerschlossene Grützmacher-Ausgabe der Bach-
Suiten. Als er sie zuhause probierte, packte ihn diese
Musik dermaßen, daß er sie in den folgenden drei-
undachtzig Jahren täglich spielte und unermüdlich in
die Welt hinaustrug.

Wie die sechs Violinwerke und die sechs Bran-
denburgischen Konzerte, stammen die Cellosuiten
aus Bachs Weimar-Köthener Zeit. Das Autograph ist
verschollen. In Weimar, wo Bach Hoforganist und
später Konzertmeister war, mußten seine Dienste

hoch geschätzt worden sein, denn 1717 wurde er
für das „störrische Betreiben“ seiner Entlassung,
um die Stelle als Kapellmeister am erzhertzöglichen
Hof von Anhalt-Köthen antreten zu können, einen
Monat arretiert. In Anhalt-Köthen wurden die Suiten
höchst wahrscheinlich geschrieben.

Von diesen Gruppen von jeweils sechs Werken
hatte Bach in den Cellosuiten die wenigsten Kontrast-
möglichkeiten. In den Brandenburgischen Konzerten
bieten allein die Register des Orchesters – von einer
kleinen Streichergruppe im sechsten bis hin zum
Orchester mit Hörnern, Oboen und Fagotten im
ersten – die Möglichkeit zum Kontrast; in den Violin-
werken sind es drei viersätzigte Sonaten, von denen
jede eine Fuge als zweiten Satz enthält, die sich mit
den drei Partiten – Tanzsuiten, von denen die zweite
mit einer mächtigen Chaconne schließt – abwechseln.
Das Cello aber bietet dem Komponisten schon durch
seine Natur keine vergleichbaren Möglichkeiten. Die
Größe des Instruments bedingt eine begrenzte Spann-
weite der Hand, was durch die damalige Spieltechnik
noch größere Hürden darstellte.

Fugen, wie in den Violinsonaten, standen nicht zur
Debatte, und sogar heute kenne ich nur zwei Fugen
für Cello solo, beides Werke des 20. Jahrhunderts.
Dazu kommt, daß die Suiten alle die gleiche Satz-
folge (alle in der Grundtonart) haben: Prélude –
Allemande – Courante – Sarabande – ein Paar von
Menuetten, Bourrées oder Gavotten – und eine
abschließende Gigue. Das Wunder ist, daß Bach alle
diese Hürden überwältigend meisterlich überwindet
und großartige Musik aus einfachen Gedanken ent-
stehen läßt.

Suite Nr. 1 G-Dur BWV 1007

Das eröffnende, nur geringfügig verzierte G-Dur-Arpeggio ist gleichsam der Felsen, auf dem nicht nur diese erste Suite, sondern der ganze Zyklus ruht. Jede kleinste Phrase scheint die Möglichkeit zur Veränderung zu bergen, wobei hier Prélude, Allemande, Sarabande und Menuet alle aus der aufsteigenden Tonfolge G-D-H entstehen. Das erste Menuet beginnt beinahe mit einer Umkehrung der Courante, und die ersten drei Takte dieser beiden Sätze kann man kontrapunktisch miteinander spielen.

Suite Nr. 2 d-moll BWV 1008

Mit der gleichen Satzfolge wie die erste hat diese Suite ein mehr melodisch geprägtes Prélude. Wie in allen (außer einer) ist die Sarabande reich an Vielfachgriffen, aber hier wird das harmonische Denken im ersten Menuett fortgesetzt, das mit einem engstehenden d-moll-Akkord beginnt und einen Anflug von Traurigkeit enthält, den die vitale Gigue aber sogleich verdrängt.

Suite Nr. 3 C-Dur BWV 1009

Während die beiden ersten Suiten mit einer aufsteigenden Figur beginnen, zeigt hier eine absteigende Tonleiter, daß wir uns unbestreitbar in C-Dur befinden. Die Allemande ist mehr melodisch geschmückt als ihre Vorgänger. Auch sie beginnt mit einer absteigenden Tonleiter in C-Dur, ähnlich sicher wie die mit einem abwärts gerichteten Arpeggio beginnende Courante. Hier und in der vierten Suite ersetzt ein Paar von Bourrées die

vorhergehenden Menuette. Diese Bourrée ist Bachs populärstes Stück für Cello solo. Die abschließende Gigue ist eine wahre tour de force.

Suite Nr. 4 Es-Dur BWV 1010

Von Anfang an zeigt die absteigende Achtelbewegung über alle vier Saiten eine neue Ebene in Bachs Komponieren für das unbegleitete Cello. Die Baßnote beginnt jeden Takt wie ein Orgelpunkt, und nach dem mächtigen ersten Teil des Prélude ist Raum für kadenzähnliche Passagen. Diese Suite enthält eine besonders schöne Sarabande mit langen melodischen Phrasen, die mit außergewöhnlichen Harmonien begleitet werden. Die darauffolgende energiegeladene Bourrée ist gänzlich einstimmig bis auf den Schlußakkord. Stark kontrastierend bildet die zweite Bourrée ein Lehrstück in zweistimmiger Kompositionsweise – eine der vielen Perlen in dieser sechsreihigen Kette. Die abschließende Gigue ist wieder gänzlich einstimmig, diesmal von der ersten bis zur letzten Note.

Suite Nr. 5 c-moll BWV 1011

Mit dem Schritt von Es-Dur nach c-moll erwartet man ganz selbstverständlich auch eine Stimmungsänderung. Bach unterstreicht diesen Wechsel auch noch durch die Skordatur: Die A-Saite wird nach G herunter gestimmt, was die Brillanz in der Höhe reduziert und somit ein introvertiertes Werk propheszeit. Das Prélude ist das bisher ausladendste: Nach einer rezitativischen Eröffnung folgt ein Fugato, ganz im Stil einer französischen Ouvertüre, die von einer stark akkordischen Allemande (in

Anna Magdalenas Manuskript irrtümlich als „Courante“ bezeichnet) und einer ebensolchen Courante gefolgt wird. Nach solch geradezu verschwenderischem Umgang mit der Mehrstimmigkeit ist die Sarabande beinahe magisch und gänzlich einstimmig. Dieser Kontrast ist in Wahrheit aber in der ganzen Suite zu finden. In der fünften und sechsten Suite steht ein Gavottenpaar an Stelle der vorherigen Menuette und Bourrées, wobei hier dieser Kontrast der Ein- und Mehrstimmigkeit zwischen der ersten mit vielen Akkorden und dem einstimmigen zweiten fortgesetzt wird. Nach einer Reprise der ersten (mehrstimmigen) Gavotte, folgt eine einstimmige Gigue.

Suite Nr. 6 D-Dur BWV 1012

Das für diese Suite verlangte fünfsaitige Instrument gab genügend Anlaß zu Spekulationen, im besonderen in Richtung des „violoncello piccolo“. Obwohl ein zeitgenössisches Köthener Inventarverzeichnis zwei Violoncelli piccoli, eines davon fünfsaitig, enthält, waren auch größere Celli mit fünf Saiten durchaus nicht unbekannt. Mit einer E-Saite als höchster war der Ton sehr brillant, ganz zu schweigen von der Erleichterung der technischen Schwierigkeiten in den höheren Passagen und den komplizierten Doppelgriffen und Akkorden wie zum Beispiel der Sarabande.

Während die rasch wiederholten Noten des Prélude dem Werk zweifellos Brillanz verleihen, ist die Allemande so introvertiert wie es in keiner anderen Suite zu finden ist. Die Sarabande ist die reichst ausgeschmückte aller Suiten, aber

dennoch hat die zweite Gavotte die Schlichtheit eines Volksliedes. Die abschließende Gigue ist ein eindrucksvolles Stück, umgeben von einer Aura der Endgültigkeit. In der Tat bleibt hier nur Anna Magdalena Bachs „La Fin des Suites“.

Graham Whettam

Woolston, 1997

Johann Peter Kellner (1705–1772), geboren in Gräfenroda/Thüringen, wirkte als Organist, Cembalist, Lehrer und Kantor zunächst von 1725 bis 1727 in Frankenhain und später in seinem Geburtsort. In einer kurzen Autobiographie schreibt er 1754: *„Ich hatte sehr viel von einem grossen Meister der Musik ehemals theils gesehen, theils gehört. Ich fände einen ausnehmenden Gefallen an dessen Arbeit. Ich meyne den nunmehr seligen Capelmeister Bachen in Leipzig. Mich verlangte nach der Bekanntschaft dieses vortreflichen Mannes und wurde auch so glücklich, dieselbe zu geniessen.“* Diese Bekanntschaft muß wohl in den Jahren der Frankenhainer Anstellung zustande gekommen sein, auch wenn ein anderer autobiographischer Text aus dem Jahr 1728 keine Begegnung mit Bach erwähnt. Dennoch: In vielen Fällen bilden Kellners Abschriften Bachscher Werke die einzig heute überlieferten Quellen aus der Zeit. Ein großes Konvolut von mehreren hundert Seiten enthält nicht nur die Cellosuiten, sondern auch die Violinsonaten und -partiten, deren Abschrift mit 1726 datiert ist. Aufgrund von Schriftproben gilt es heute als sicher, daß das Manuskript der Cellosuiten aus demselben Jahr stammt.

Fast noch interessanter als die Entstehungsgeschichte dieser Quelle ist aber ihr Verhältnis zu den anderen überlieferten Manuskripten der Cellosuiten: Man kann davon ausgehen, daß sie als einzige von Bachs verlorener „Urfassung“ abgeschrieben wurde; Anna Magdalena Bachs Manuskript stammt von Bachs (späterer) Rein-

schrift, und alle weiteren heute als „Quellen“ geltenden Abschriften sogar von einer weiteren Abschrift dieser ebenfalls verlorenen Bachschen Reinschrift.

Johann Peter Kellners Manuskript ist daher mit Sicherheit dem Autograph zumindest zeitlich am nächsten. Angesichts der für ihn typischen Flüchtigkeit sind aber nicht alle Abweichungen von den anderen Quellen ohne weiteres als Unterschied in der Vorlage zu sehen; manches sind offensichtliche Schreibfehler. Die fünfte Suite ist in dieser Hinsicht die problematischste: Kellner transkribiert die Skordatur zurück, was anhand von zahlreichen Fehlern offensichtlich ist; Sarabande und Gigue brechen überhaupt ab. Diese Tatsache spricht daher für die Theorie, daß Kellners Interesse an den Werken nicht primär vom Gebrauchszweck bestimmt, sondern musikttheoretisch begründet war.

Die abweichenden Satzbezeichnungen in der dritten und sechsten Suite sind höchstwahrscheinlich der Vorlage entnommen, wohingegen die im 18. Jahrhundert modern werdende Bezeichnung „Suonaten“ eher eine Eigenmächtigkeit des Kopisten ist. Unter „Viola da basso“ verstand man zu jener Zeit allerdings eher eine Gambe, was aber mit Sicherheit nicht Absicht des Komponisten gewesen ist. Mit Quart- und Terzstimmung sind diese Suiten schlichtweg nicht spielbar, und ob es ein kleines, wie eine Bratsche auf der Schulter spielbares Cello gegeben haben könnte, so daß auch Bach die Suiten hätte spielen können, ist heute müßige Spekulation.

Da sowohl Erstfassung als auch Reinschrift aus der Hand des Komponisten verloren sind, steht man heute als Cellist vor der Frage, welches Manuskript (Anna Magdalena Bach oder Johann Peter Kellner) man als die primäre Quelle heranzieht – in beiden Fällen gibt es zahlreiche Gründe dafür und dagegen. Letztendlich bleibt es eine Geschmacksfrage, und an vielen Stellen kommt man in beiden Quellen nicht umhin, einzelne abweichende Töne, Vorzeichen oder Rhythmen als Schreibfehler einzustufen. Stets wächst die eigene Einsicht in die musikalischen Zusammenhänge, und so ändert wohl jeder Cellist im Laufe seines Lebens immer wieder nicht nur Fingersätze und Bogenstriche, sondern auch dort Vorzeichen, Töne und Rhythmen, wo es mehrere Varianten in den verschiedenen Quellen gibt.

Die vorliegende Aufnahme spiegelt die letzten zehn Jahre meiner Beschäftigung mit Johann Peter Kellners Abschrift, deren Studium mir unzählige musikalische Entdeckungen in Bachs Werken bescherte. An den meisten Stellen folge ich Kellners Text, wo er von Anna Magdalena Bach (oder sie von ihm) abweicht, aber einige wenige Passagen scheinen mir so fremdartig, daß sie wohl doch eher Schreibfehler als der wahre „Urtext“ Bachs sind. Oft aber gibt es für beide Varianten gleich viele Für und Wider, so daß die Entscheidung letztendlich instinktiv fallen muß und sich im Laufe eines Musikerlebens immer wieder ändert. „Falsch“ oder „richtig“ gibt es wohl nicht – es wird eine Suche bleiben.

Martin Rummel
Auckland, 2009

Martin Rummel „ist ein außergewöhnlicher Künstler, ein hoch talentierter Cellist und ein Musiker mit einer vielversprechenden Karriere“, schwärmte einst sein Lehrer William Pleeth, der u. a. auch die legendäre Cellistin Jacqueline du Pré hervorgebracht hatte. Der NDR formulierte es zielbewußter und aussagekräftiger: „Rummel ist kein stiller Bewohner des Elfenbeinturms, sondern immer mittendrin.“ Die Kronenzeitung ortete beim Publikum „Faszination, entfacht durch brillantes Spiel“ und die Süddeutsche Zeitung meinte über einen seiner Abende knapp: „Konzert der Superlative!“

In seiner Heimatstadt Wien ist Martin Rummel darum kaum anzutreffen. Das ist nicht weiter ungewöhnlich, belebt der 1974 geborene Cellist die internationale Musiklandschaft doch in mehr als einer Erscheinungsform: Da wäre zunächst Rummels Karriere als Solist und Kammermusiker, die sich in Engagements bei weltweit führenden Häusern und Ensembles niederschlägt: Nach erstem Unterricht bei Wilfried Tachezi und einem Solistendiplom an der heutigen Anton Bruckner Privatuniversität Linz als damals jüngster Absolvent setzte er seine Studien bei Maria Kliegel in Köln und vor allem bei William Pleeth in London fort, dessen letzter Schüler er werden sollte. Im Alter von sechzehn Jahren, bedingt durch Arbeit mit Alfred Schnittke, erwachte sein besonderes Interesse am Dialog von Komponist und Interpret. Bis heute hat Rummel mehr als 20 Werke uraufgeführt, darunter fünf Cellokonzerte, und zahllose nationale Erstaufführungen gespielt. Unter den Komponisten, mit denen er in persönlichem Kontakt stand oder steht, sind neben Alfred Schnittke unter anderem Jörn

Arnecke, Howard Blake, Sofia Gubaidulina, Rudolf Kelterborn, Matthias Pintscher, Thomas Daniel Schlee und Graham Whettam. Sein Repertoire enthält mittlerweile rund 35 Cellokonzerte vom Barock zur Gegenwart.

Als leidenschaftlicher Kammermusiker arbeitet Martin Rummel beispielsweise mit den Pianisten Yuri Boukoff, Jörg Demus, Homero Francesch, Andreas Frölich, Paul Gulda, Christopher Hinterhuber, Ian Hobson, Adrian Oetiker und Norman Shetler, den Geigern Barbara Doll, Dénes Zsigmondy und Nora Chastain, den Klarinettenisten Dimitri Ashkenazy und Eduard Brunner, der Sängerin Elisabeth von Magnus, der Bajan-Spielerin Elsbeth Moser, dem Acies Quartett, dem Akadémia Quartet Budapest, dem Faust Quartett und dem Minguet Quartett oder auch als Mitglied des Ensemble Wiener Collage. Im Sommer 2007 half er als instrumentaler Protagonist Thomas Daniel Schlees Kirchenoper „Ich, Hiob“ aus der Taufe zu heben.

Darüber hinaus hat Rummel in jüngster Zeit durch seine kommentierten Notenausgaben der Etüdenwerke von David Popper, Jean Louis Duport, Sebastian Lee, Josef Merk und Friedrich Grützmacher im Bärenreiter-Verlag und die begleitenden CDs bei Musicaphon weltweite Anerkennung gefunden. Für Musicaphon hat er neben den Etüden zahlreiche weitere CDs eingespielt.

Martin Rummel ist Intendant des Klassik Musikfest Mühlviertel sowie des Wiener Gitarrefestival und leitet eine Violoncelloklasse an der University of Auckland (Neuseeland). Er spielt Saiten von Thomastik-Infeld, Wien.

pmr 0004

Recording

Engineering

Mastering

Graphic Design

Photos

Publisher

Vienna, September 2009

Helmut Jasbar

Martin Klebahn

Mirko Fina & Toni Eisner

Oreste Schaller

Sammlung Bachhaus Eisenach / Neue Bachgesellschaft e.V.

paladino music

a production of **paladino music**

© & © 2009 paladino music og, Vienna

www.paladino.at







2CD



martin rummel

cello

bach the cello suites
(kellner manuscript)

CD 1

- 1–6 suite no 1 in g major
- 7–12 suite no 2 in d minor
- 13–18 suite no 3 in c major

CD 2

- 1–6 suite no 4 in e flat major
- 7–12 suite no 5 in c minor
- 13–18 suite no 6 in d major

bach.

bach.



9120040730048

martin rummel *cello*

paladino music

pmr 0004. © & © 2009 paladino music og, vienna.
www.paladino.at, www.martinrummel.com

made in germany

ISRC: AT-TE4-09-004-01 to 36

LC 20375

martin rummel *cello*