



lbs
CLASSICAL

JOHANN SEBASTIAN

BACH

BWV 1007 - 1012

THE CELLO SUITES

ELIOT FISK

GUITAR

& Transcriptions

Booklet in Spanish & English

Transcriptions for guitar of Bach cellos Suites: Eliot Fisk

Recording venue:

March 2022, Gordan Hall, Watertown (Massachusetts)

Audio producers: Joel Gordon & Eliot Fisk

Sound engineer: Joel Gordon

Additional audio editing: Drew Henderson & Anna Fischer Roberts

Liner notes: Eliot Fisk

Liner notes revision: Peter Watchorn

Translation: Josu de Solaun

All fotos of Eliot Fisk: Keitaro Yoshioka

IBS Executive Producer: Gloria Medina - IBS Artist

Special thanks for sine qua non generous support:

Robert Davoli and Eileen McDonough of the Elm Tree Foundation;

Anne-Marie Soulliere and Lindsay Kaing

Probablemente ningún cuadro en la historia de la música occidental haya suscitado tanto interés como el célebre retrato de **Johann Sebastian Bach** pintado por Elias Gottlob Haussmann. Representado hacia el final de su vida, pero aún en plenas facultades, Bach sostiene en sus manos la música de un triple canon cuyos temas pueden leerse al revés (desde la perspectiva del propio Bach en el cuadro) y al derecho, tal como los contempla cualquier observador en la partitura que sostiene en su mano derecha. Ese pequeño fragmento de taquigrafía musical encierra, en realidad, un canon circular perpetuo a seis voces: como las obras mismas de Bach, constituye a la vez un reto eterno y una invitación a adentrarse en el “universo musical” del gran maestro, en palabras del eminente estudioso Christoph Wolff.

En 1851, ciento un años después de la muerte de Bach, la recién fundada Bach Gesellschaft (Sociedad Bach) emprendió la tarea de catalogar las más de mil obras conservadas de Johann Sebastian Bach. Incluso descontando un número considerable de composiciones perdidas, la inmensa empresa de elaborar la primera edición moderna y autorizada de este legado prodigioso ocupó durante casi medio siglo a un amplio equipo internacional de reputados eruditos. El resultado, el Bach

Werke Verzeichnis con su célebre numeración “BWV”, sigue empleándose hoy, aunque la primera edición haya sido superada por la más reciente Neue Bach Ausgabe (“Nueva Edición Bach”). A diferencia de la numeración “K” de Ralph Kirkpatrick para las sonatas de teclado de Domenico Scarlatti (o del catálogo Köchel de las obras de Mozart), los números BWV no reflejan un orden cronológico.

Bach compuso probablemente las seis Suites para violonchelo solo BWV 1007–1012 durante su estancia en la pequeña ciudad de Köthen, entre 1717 y 1723, donde trabajó durante algunos años felizmente al servicio de un príncipe calvinista melómano. Absolutamente sin precedentes en la época de su composición y aún insuperadas dentro del repertorio violonchelístico, ninguna de las Suites ha llegado hasta nosotros en la grafía original de Bach.

Sin embargo, en sus años en Leipzig (1723–1750) Bach conoció a un laudista llamado Schouster. Para este oscuro músico del siglo XVIII transcribió la quinta Suite para violonchelo (BWV 1011), añadiendo incluso una inusitada dedicatoria personal: *Pièces pour la luth à Monsieur Schouster*. Tal vez esta versión para laúd fuera una respuesta amistosa, improvisada sobre la marcha,

a la petición del misterioso Schouster. En cualquier caso, esta transcripción (BWV 995) constituye la única versión de alguna de las seis Suites que se conserva en el manuscrito autógrafo, con elegante caligrafía, de Bach.

En BWV 995 Bach se permite amplias libertades con respecto al original para violonchelo. La nueva partitura requiere dos pentagramas, uno en clave de do en la tercer línea y otro en clave de fa. En esta reencarnación del austero original para violonchelo, Bach transporta la tonalidad una quinta ascendente, de do menor a sol menor, expande acordes, redefine ritmos, modifica articulaciones y añade abundantes ornamentos nuevos. Esta transcripción ha sido para mí una guía inestimable en el largo proceso (que se ha prolongado durante más de tres décadas) de transcribir las seis Suites para las seis cuerdas pulsadas de la guitarra clásica moderna. Las grabaciones que aquí se presentan, fruto de esos inacabables esfuerzos, fueron realizadas casi exactamente tres siglos después de que Bach diera vida a estas obras maestras en el primer cuarto del siglo XVIII.

Las seis Suites para violonchelo comienzan con un Preludio, seguido de tres danzas: Allemande, Courante y Sarabande. Todas

concluyen con una Giga. Sin embargo, los penúltimos movimientos de danza, dispuestos en pareja y comunes a todas las Suites, presentan variaciones: las Suites I y II incluyen dos Minuetos; las Suites III y IV, dos Bourrées; y las Suites V y VI, dos Gavotas. En todos los casos, estos movimientos emparejados deben interpretarse en forma A-B-A, con la primera danza repetida da capo tras la segunda.

Las Suites para violonchelo se dividen así, desde el punto de vista estructural, en tres grupos de dos Suites cada uno. Pero también pueden escucharse como dos series de tres Suites, con cada mitad alternando tonalidades mayor, menor y mayor. Vista de otro modo, las dos monumentales Suites finales se destacan como una entidad separada. Ambas dejan atrás la afinación tradicional del violonchelo de cuatro cuerdas: en la Suite V, Bach prescribe scordatura, con la cuerda superior afinada un tono más grave, de la a sol, para crear sonoridades nuevas adecuadas a la tonalidad original de do menor; en la Suite VI, Bach exige un instrumento enteramente distinto, con cinco cuerdas y una cuerda prima (la más aguda) en mi agudo (¡exactamente como la prima de la guitarra clásica moderna!). Así, las Suites pueden entenderse también

como un conjunto de 4 + 2. En total suman 42 movimientos, y la suma de las cifras de este número remite, de nuevo, al 6.

Como ciclo integrado de seis obras individuales, las Suites BWV 1007-1012 se unen a numerosas “catedrales sonoras” de la vasta producción bachiana. Entre otros ejemplos cabe mencionar las célebres obras para violín solo (Sei solo / a Violino senza Basso accompagnato / Libro Primo da Joh. Seb. Bach anno 1720, BWV 1001-1006); las seis Partitas para clave, BWV 825-830; las seis Sonatas en trío para órgano, BWV 525-530; las seis Sonatas para violín con clave obligado, BWV 1014-1019; las seis English Suites, BWV 806-811; y las seis French Suites, BWV 812-817. Además, dentro de los veinte pequeños Preludios, BWV 924-943, encontramos varios grupos de seis. Los dos célebres ciclos de 15 Invencciones y 15 Sinfonías a dos y tres voces sugieren igualmente el número 6 (pues la suma de las cifras de 15 = 6). Las famosas Variaciones Goldberg, BWV 988, se dividen con gran claridad en dos grupos de 15 variaciones cada uno. Y, finalmente, los dos gigantescos libros de El clave bien temperado, con sus 24 Preludios y Fugas en todas las tonalidades, remiten otra vez al 6 mediante la suma de sus cifras (2 + 4).

En julio de 1720, mientras Bach se hallaba de viaje de trabajo con su patrón, su primera esposa, María Barbara, enfermó repentinamente y falleció. Bach recibió la noticia solo al cruzar el umbral de su propia casa, a su regreso a Köthen. Con apenas treinta y cinco años, quedó súbitamente viudo.

¿Fueron acaso las obras para violín solo (denominadas Libro Primo en el autógrafo de Bach) y que exploran con tanta insistencia el registro agudo del instrumento, en parte un tributo a la memoria de María Barbara, como ha sugerido con elocuencia la musicóloga Helga Thöne? ¿Y podrían, en contrapartida, las más terrenales y graves Suites para violonchelo concebirse como un Libro Segundo, un “segundo libro” de obras solistas en registro más bajo, acaso simbólico del propio Bach?

También es tentador escuchar en las cuatro Suites para violonchelo en tonalidades mayores una alegría sin trabas, quizá alimentada por la presencia en Köthen de la dotada soprano Anna Magdalena Wilcke, con quien Bach contrajo matrimonio en diciembre de 1721 y que llegaría a ser madre de trece de los veinte hijos que él engendró en total.

La asombrosa habilidad de Bach para escapar, como un Houdini musical, de las limitaciones de las cuatro cuerdas del violín en las Sonatas y Partitas para violín solo, BWV 1001-1006, aún hoy nos asombra. Pero acaso las Suites BWV 1007-1012, creadas bajo las todavía más estrictas restricciones del violonchelo y valiéndose con frecuencia de una sola línea melódica para sugerir todo el universo musical bachiano, constituyan un logro aún más milagroso. Para mí, las Suites para violonchelo solo de Bach son, sencillamente, una especie de taquigrafía de Dios.

Las Suites de Bach, BWV 1007 a 1012

Las dos primeras notas del Preludio de la **Suite BWV 1007** son sol y re, las cuerdas al aire centrales del violonchelo, situadas entre las exteriores do y la. Estas dos notas definen también la arquitectura tonal general empleada por Bach a lo largo de las seis Suites: sol, re, do (un grado por debajo de re), mi bemol (un semitono por encima de re), do (un tono por debajo de re) y, finalmente, re, la tonalidad de la última Suite.

El sol inicial de la Suite I (sol como en la palabra alemana Gott, “Dios”) y el re final de la Suite VI, escuchado casi dos horas y media más tarde (re como en Deus o Dominus,

“Señor Dios” en latín), están ya insinuados en los segundos iniciales de la primera Suite como un detalle casi inadvertido. La unidad entre el detalle mínimo y el gran diseño revela una totalidad concebida con perfección arquitectónica. Como dijo Einstein acerca del universo: “Dios no juega a los dados”.

Al transcribir el original bachiano para violonchelo a la guitarra clásica moderna, he procurado seguir en lo posible el estilo de transcripción que el propio Bach utilizó en las Pièces pour la luth. En las Suites BWV 1007-1010 transpongo las tonalidades originales del violonchelo una quinta ascendente para obtener re, la, sol y si bemol. Sin embargo, en el último par de Suites, por razones de tocabilidad, regreso a las tonalidades originales del violonchelo: do menor y re mayor (do como Christus, re como Dominus).

El primer compás del Preludio de la BWV 1007 utiliza otro de los bloques constructivos más frecuentes en la obra de Bach: su amado motivo rítmico ternario “anapéstico” (dos semicorcheas seguidas de una corchea). En el original para violonchelo, esas tres notas corresponden a alturas derivadas de su propio nombre: H-A-H (si natural-la-si natural).

Este motivo rítmico aparece con frecuencia en las Suites y, de hecho, resuena casi como un mantra en innumerables obras bachianas.

El Preludio de la BWV 1007 asciende hasta su clímax mediante una inusitada escala cromática ascendente, apoyada en un ostinato de re al aire. El movimiento culmina en un estallido de gloria, pues un último tritono disonante –el célebre *diabolus in musica*– recurre una vez más al motivo anapéstico antes de resolverse, en movimiento contrario, en el intervalo de sexta dentro del acorde final de la tónica.

Una *Allemande*, de *fluir italiano*, seguida por una vibrante *Courante* repleta de efectos orquestales simulados –trompetas y timbales imaginarios– prosigue el Preludio de la Suite I. La sublime *Sarabande* constituye el alma misma de la obra. A continuación, una pareja de gráciles *Minuetos*: el primero, ligero y danzable; el segundo, súbitamente melancólico. La tonalidad menor paralela se anuncia ya en el primer compás, sobre el tiempo fuerte inicial, utilizando una versión “dactílica” del célebre motivo rítmico ternario anapéstico (dos + uno). En el original para violonchelo, Bach vuelve a servirse de las notas contenidas en su propio nombre (si

bemol–la–si bemol). Tras el jubiloso *da capo* del *Minueto I*, la Suite concluye con una *Giga* en compás de 6/8, reminiscente del final del *Concierto de Brandeburgo n.º VI*, BWV 1051. A modo de juego, cierro este movimiento con una pequeña reprise ornamentada (*petite reprise*).

La Suite II, BWV 1008 comparte idénticos títulos de movimientos con la BWV 1007, pero su carácter es de signo radicalmente opuesto. El Preludio es un lamento, surgido de un simple arpeggio ascendente de la tríada tónica. El motivo rítmico anapéstico de la Suite I reaparece aquí sobre el tiempo fuerte (como “dácilo”), y a mitad de velocidad (en *augmentatio*), en forma de dos corcheas seguidas de una negra. Este Preludio, en compás de 3/4 –en contraste con el 4/4 de la Suite I–, se eleva con desesperación hasta un clímax final escrito en acordes, que realizo en arpeggios, siguiendo el ejemplo de otras obras bachianas como la *Fantasia* y fuga cromática, BWV 903, y la famosa *Chacona* de la *Partita* para violín, BWV 1004, donde largas series de acordes están explícitamente indicadas como “arpeggio”.

Una *Allemande* de *fluir sereno* y una apasionada *Courante* prolongan el carácter grave de la Suite. La *Sarabande* central

constituye su verdadera *raison d'être*. En el compás 24, en la repetición de la segunda sección, armonizo la nota aislada del original con una potente cuatrida inspirada en la célebre cadencia engañosa del compás 179 en la versión para laúd de la Suite V.

Los dos Minuetos, en tonalidad menor y mayor respectivamente, constituyen la exacta inversión de la relación mayor/menor en la Suite I. En el Minueto II, de fluir sereno, añado de nuevo una línea de bajo independiente que acompaña la línea única del original para violonchelo. Bach concluye esta Suite con una Giga de carácter danzante y virtuosístico, cuyo final parece encarnar una especie de desesperación desafiante.

El siguiente par, las Suites III y IV, retorna al talante jubiloso de la Suite I.

El Preludio de la **Suite III, BWV 1009**, de carácter improvisatorio, incluye una extensa sección central de arpeggios sobre un pedal que culmina en un par de inesperadas y dramáticas pausas retóricas. He acentuado estas interrupciones con pasajes virtuosísticos añadidos.

La Allemande de la BWV 1009 constituye una de las joyas supremas del ciclo entero,

con un espíritu que evoca los grandes dúos de amor en las cantatas bachianas (como el maravilloso dúo con oboe obligado de *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140). Una vibrante Courante, literalmente “corriendo”, conduce después a una Sarabande de hondura meditativa. En ella hallamos incluso el nombre B-A-C-H (= si bemol-la-do-si natural) escrito en la línea de bajo del manuscrito para violonchelo, en los compases 21–22. Una Bourrée I vivaz y en modo mayor contrasta con la nobleza de la Sarabande; en ambas Bourrées aparece el motivo rítmico anapéstico 2+1 característico de Bach, primero en mayor y luego en menor. En la Bourrée II he vuelto a añadir un bajo independiente a la línea sola del original. Una Giga jubilosa, que introduce efectos de Zanfoña que regresarán en la Suite VI, cierra con júbilo esta Suite.

El ánimo seráfico de la Suite III se prolonga en la Suite IV, en mi bemol mayor, tonalidad insólita para una obra solista de violonchelo, pero particularmente estimada por Bach (y más tarde por Mozart). Esta tonalidad, asociada a lo grandioso, la empleó en ocasiones especialmente solemnes, como el magnífico Preludio y triple fuga de la *Clavier-Übung III* para órgano; el Preludio, fuga y allegro, BWV 998; o en el inefable aria

con laúd obligado Betrachte, meine Seel' de la Pasión según San Juan, BWV 245. En alemán, la nota mi bemol se designa como Es: la E y la S son las letras número 5 y 19 del alfabeto, y la suma de ambas vuelve a remitir al número 24.

En mi transcripción para guitarra sigo el ejemplo de Bach y transporto la tonalidad original una quinta ascendente, hasta si bemol mayor, otra tonalidad bachiana reservada para ocasiones de especial trascendencia. La letra B (= si bemol en notación alemana), primera de su apellido, da la tonalidad de la primera de las seis Partitas para teclado que conforman el primer volumen de la inmensa Clavier-Übung, y también la del sublime Siciliano de la Sonata para violín solo BWV 1001, así como la del increíble aria final para bajo de la Pasión según San Mateo, Mache dich, mein Herze, rein.

La **Suite IV, BWV 1010**, comienza con figuraciones que evocan el arpeggio idiomático del laúd, pero pronto desciende hacia un asombroso cromatismo y armonías audaces. Hallamos en estas disonancias un reflejo de los estallidos coléricos de la vida privada de Bach, sobre todo durante sus años de empleo en la diminuta ciudad de

Arnstadt, anteriores a la composición de las Suites.

Fue en Arnstadt donde Bach llegó a trabarse en una auténtica pelea con un colega algo mayor, Johann Heinrich Geysersbach. Tras insultarlo en un ensayo –llamándole “fagotista cabruno” (Zippelfagottist)–, Geysersbach lo agredió una noche en la calle cuando Bach caminaba acompañado de una de sus primas. Ambos se enfrentaron físicamente. La noticia llegó a las autoridades, que amonestaron a Bach a mostrar más paciencia con los colegas menos dotados. Los dirigentes de Arnstadt también lo reprendieron por extender de un mes a cuatro su permiso de ausencia, y por introducir a una “extraña doncella” (fremde Jungfer), probablemente su futura esposa María Barbara, en el órgano del templo y “permitirle hacer música allí”.

Las ideas musicales de Bach resultaban asimismo excesivas para el gusto conservador de la parroquia. Se le reprochó haber “hecho muchas variaciones curiosas en el coral y mezclado muchos sonidos extraños”, confundiendo así a la congregación. Más tarde, tras reprenderle por preludiar demasiado tiempo, Bach se vengó tocando deliberadamente demasiado

poco. Cuando quiso renunciar a su puesto, las autoridades lo encarcelaron casi un mes “por insistir con excesiva terquedad en el asunto de su dimisión”.

En contraste con estas turbulencias laborales, las disonancias del Preludio de la Suite IV pronto se resuelven, y la obra emprende un viaje jubiloso. La Bourrée II, la más breve de todas las Suites, resulta especialmente notable, como un desvío hacia una pequeña capilla para un instante de íntima plegaria. En sus repeticiones imito el Lautenzug (buff stop) del clave. Una Giga festiva y vibrante, de carácter semejante al glorioso final de la Suite Francesa en sol mayor (BWV 816), cierra esta magnífica obra.

La **Suite para violonchelo V, BWV 1011** (más tarde transformada en las *Pièces pour la luth*) es, de todas, la más sombría. Una escritura bachiana de este cariz evoca de inmediato la Pasión de Cristo: su arresto, su tortura y la horrenda muerte en la cruz.

A diferencia de la Suite para violonchelo BWV 1011, la versión para laúd, BWV 995, no menciona en absoluto la scordatura. Tampoco la tablatura de laúd realizada por el más joven colega de Bach, Johann Christian Weyrauch (1694-1771), muestra ningún tipo

de reafinación. Y sin embargo, el manuscrito autógrafo de Bach reclama con frecuencia un sol grave, un tono por debajo de la nota más baja del laúd barroco estándar, y una cuarta por debajo de la cuerda más grave del violonchelo. Resulta enteramente plausible que el gran arquitecto musical, tras componer la versión para violonchelo con la scordatura en la cuerda superior, imaginara un paralelismo en el registro inferior de laúd, acaso mediante una nueva scordatura o incluso con la adición de un orden suplementario que permitiese alcanzar esa nota, omnipresente en esta transcripción prodigiosa.

Las peculiaridades técnicas de la guitarra me han forzado, sin embargo, a seguir un camino distinto en las dos últimas Suites. Aquí abandono la transposición a la quinta superior empleada en las Suites I-IV y regreso a las tonalidades originales del violonchelo. Mantengo el cejillo en el tercer traste –ya utilizado en la BWV 1010 para transportar la Suite IV a si bemol mayor– para interpretar la BWV 995 en la tonalidad original de do menor. Obtengo así un timbre resplandeciente en el registro agudo de la guitarra, cuya singular belleza me convenció –pocos días antes de la sesión de grabación– de optar por esta solución heterodoxa.

El Preludio de la BWV 995 comienza con veintiséis compases en estilo improvisatorio, de aire de toccata. Los ritmos punteados franceses, que anticipan la Allemande y la Courante siguientes, se entrelazan con fluidos pasajes improvisatorios de estilo italiano que desembocan en la dominante. Esto prepara una extensa fuga, marcada en francés arcaico *très viste* (“muy rápida”). En la versión para violonchelo, la fuga apenas se insinúa en una línea única, reforzada de tanto en tanto por dobles cuerdas y algunos acordes. En la BWV 995, las voces aparecen mucho más claramente realizadas. En ambas versiones, el Preludio culmina en una serie de grandiosas cadencias retóricas, interrumpidas por silencios dramáticos sobre un bajo ascendente por grados conjuntos. En la BWV 995, un pasaje quebrado descendente conduce a un acorde final en modo menor; pero prefiero, en mi interpretación, optar por la sorprendente cadencia en modo mayor del original para violonchelo (BWV 1011), con su característica tercera picarda.

Este acorde mayor confiere a la Allemande, que se abre con un insólito acorde a seis voces, un dramatismo aún más expresivo. En este movimiento, de estilo próximo a la viola da gamba, Bach anota los típicos

agrémentos franceses con mayor precisión que en la versión para violonchelo. Las complejidades armónicas anticipan los audaces ritmos hemiolados de la Courante, que recuerdan al aria en fa sostenido menor *Ach, mein Sinn* de la Pasión según San Juan. En esta Courante cabe imaginar a Cristo arrastrado desde la prisión, azotado y humillado, avanzando a duras penas bajo el peso de la cruz, *nach Golgotha*, hacia una muerte solitaria y atroz en el “lugar de las calaveras”.

La escena de la muerte se condensa en una Sarabande brevísima, de tan solo veinte compases, auténtico corazón palpitante de la Suite. No es de extrañar que años más tarde Bach recordara esta pieza extraordinaria y la incluyera, en forma de paráfrasis, en la monumental Misa en si menor, BWV 232. Allí, la Sarabande del violonchelo/laúd regresa, ligeramente ornamentada, ahora en la tonalidad de si menor –la tonalidad de la muerte, también presente en el aria de contralto *Es ist vollbracht* de la Pasión según San Juan–. El texto de la Misa (*Et incarnatus est*) sugiere una explicación extramusical para la asombrosa economía de notas empleada en esta Sarabande. En la BWV 995, pese a las doce órdenes dobles y una cuerda prima

simple del laúd barroco (doce dobles y una prima simple), Bach apenas añadió nada al original para violonchelo.

Cristo nunca aparece más hondamente humano y vulnerable —“hecho carne”— que en la cruz: desnudo salvo por un lienzo, con un clavo en cada mano y un tercero atravesando ambos pies, sangrando por la corona de espinas y por la herida de la lanza. Tan humano se muestra que llega incluso a perder la fe: “¡Padre, Padre! ¿Por qué me has abandonado?”, cita en arameo antiguo tanto en la Biblia como en las Pasiones de Bach, para acentuar una sensación de realismo inmediato.

Una pareja de animadas Gavotas nos arranca de la escena de la crucifixión. La segunda, una línea única en el original para violonchelo, recibe aquí de Bach una línea de bajo independiente, transformando el carácter etéreo del original en una expresión mucho más dramática en laúd.

Una Giga en compás de 3/8, con ritmo punteado al estilo francés, cierra la Suite. En la magnífica transcripción bachiana para laúd, la línea única del violonchelo adquiere una textura contrapuntística mucho más plena, en ocasiones incluso imitativa. En los compases finales, en lugar de desvanecerse

como el violonchelo, o descender a la nota imposible de alcanzar en la guitarra que exige el laúd, añade una pequeña reprise (petite reprise), concluyendo con un ornamento construido sobre el motivo rítmico anapéstico característico de Bach (dos + uno), pero a mayor velocidad, en “diminución”. Las alturas que empleo corresponden también a las dos últimas letras del nombre de Bach: C-H-C (do-si natural-do).

En **la sexta y última Suite, BWV 1012**, Bach prescribe un instrumento de cinco cuerdas: probablemente la viola pomposa o el pequeño violoncello piccolo de cinco cuerdas, al que Bach confirió protagonismo como solista en nueve de sus cantatas sacras. La viola pomposa era un instrumento intermedio entre la viola y el violonchelo, quizá tocado da spalla, sujeto con una correa sobre el pecho, en una posición semejante a la actual del violista.

La tonalidad original de re mayor confiere a esta Suite un carácter celebratorio, visible en innumerables obras bachianas en esa tonalidad. Baste recordar que, en la sola Misa en si menor, los números Gloria, Gratias agimus, Tu solus Dominus, Osanna y el final Dona nobis pacem se hallan en re mayor.

El Preludio de la BWV 1012 se abre como un fanfarrón toque de clarines de caza: Bach explota aquí efectos de eco en varias tonalidades, aprovechando las cuerdas al aire del violonchelo. La cuerda añadida en mi agudo se utiliza como un ostinato fuera de tiempo, recurso de gran efectividad. Hacia el final, Bach se eleva hacia la tesitura más alta del instrumento –una especie de ascensión al “cielo más alto de la invención”, en expresión shakesperiana– antes de precipitarse en un torbellino de arpeggios y escalas virtuosísticas que recuerdan a la magnífica cadencia para clave del Quinto Concierto de Brandeburgo, BWV 1050 (también en re mayor). Breves acordes enfáticos interrumpen este torrente antes de que el movimiento concluya con una exploración exhaustiva del acorde de tónica en todo su registro.

Le sigue una Allemande extensa, lírica y profusamente ornamentada (marcada Molto Adagio en una fuente), que enlaza sin interrupción con una Courante jubilosa, celebratoria y virtuosística. Y entonces llegamos a la Sarabande final, una de las cumbres sublimes de todo el ciclo. Esta Sarabande me recuerda siempre a los versos de Ricardo II de Shakespeare, puestos en boca de Juan de Gante:

*“El sol poniente y la música al cerrarse,
como el último sabor de la dulzura,
más dulce aún por ser el postrero,
grabados en la memoria más que los hechos
pasados.”*

Concluyo esta inigualable Sarabande con una petite reprise de la frase final: demasiado bella para no ser escuchada una vez más.

Dos Gavotas en modo mayor (en contraste con las dos Gavotas en modo menor de la Suite V) siguen a continuación. La segunda imita los efectos de Zanfoña o gaita que también aparecen en piezas de teclado como las segundas Gavotas de la English Suite n.º 3, BWV 808, y n.º 6, BWV 811. Para variar el colorido, recorro ocasionalmente en esta Gavota II a una versión guitarrística del Lautenzug (buff stop).

Una Giga final, gloriosa y luminosa, nos devuelve a la atmósfera de festividad con la que se abría esta Suite monumental – culminación y coronación de todo el ciclo de las seis Suites para violonchelo solo.

Eliot Fisk

Josu de Solaun (Traducción al español)

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi gratitud más profunda a mi esposa, Zaira, y a mi hija, Raquel, así como a mis numerosos amigos y colegas –demasiados para nombrarlos uno por uno– por su inspiración y paciencia a lo largo de este largo reencuentro con estas obras magníficas.

Mi agradecimiento eterno a Christoph Wolff, por su entrega vitalicia a la sagrada causa de los estudios bachianos. Siempre ha sido mi fuente de referencia para cualquier cuestión relacionada con Bach.

Quiero dar también las gracias a mi ingeniero de sonido, Joel Gordon, y al maravilloso equipo que contribuyó a perfeccionar el proceso de grabación, entre ellos Drew Henderson y Anna Fischer Roberts. Ambas grabaciones se realizaron en Gordon Hall, Watertown (Massachusetts), justo cuando la epidemia de COVID comenzaba por fin a remitir. Fue, sin duda, un modo apropiado de retornar a la vida.

Mi gratitud más sincera también a mis queridos amigos Paco Moya y Gloria Medina, de IBS Records, por su entusiasta acogida de este proyecto.

Agradezco igualmente a mi estimado amigo y colega Peter Watchorn, maestro del teclado y musicólogo de gran finura, por su ayuda en la revisión de estas notas, y al eminente compositor Ralf Gawlick, por su constante entusiasmo hacia esta empresa.

Gracias, como siempre, a Federico Fiore y Giorgio Blumetti, por su devoción, apoyo y amistad de toda una vida, colaborando en la edición de las partituras de estas complejas obras.

Y un agradecimiento muy especial a mi “hermano” adorado y estimado colega, genio y fenómeno musical en todos los sentidos, Josu De Solaun, por su magistral versión castellana de estas notas redactadas originalmente en inglés. Nadie vivo podría haberlo hecho mejor.

Amor y gratitud también a mis queridos amigos que brindaron el apoyo financiero que hizo posible esta grabación: Robert Davoli y Eileen McDonagh, de la Red Elm Tree Foundation; Anne-Marie Soulliere y Lindsey Kiang; y a mis antiguos compañeros de Yale, Eric Nestler, Robert Jacobs y Gary Schultheis, sin los cuales esta grabación no habría podido ver la luz.

Eliot Fisk



Probably no painting in the history of Western music has inspired more interest than Elias Gottlob Haussmann's famous 1746 portrait of **Johann Sebastian Bach**. Fortunately, Haussmann made a copy of this arresting portrait two years after first committing it to canvas. It is that 1748 replica that now gazes back at us across the centuries, in millions of photographic reproductions online and elsewhere, and from Leipzig, Germany, where the expert copy of 1748 is exhibited alongside the now heavily-damaged original of 1746. In the intervening 280 years as of this writing, generations of earthlings have studied Haussmann's painting, a musician's equivalent to da Vinci's famous *Mona Lisa*, seeking to parse the enigma, to comprehend the miracle of this most perfect of all musicians.

In the painting Bach holds in his right hand a triple canon, whose themes can be read upside down (seen from Bach's perspective) and right side up (as we view the portrait today some 280 years after its creation). Viewed either way, the result is a circular perpetual canon in six parts, and, like Bach's works themselves, simultaneously an eternal challenge and an invitation to enter

the great man's "musical universe" (as the great Bach scholar, Christoph Wolff, puts it).

In 1851 the newly formed *Bach Gesellschaft* (*Bach Society*) began to catalogue the more than 1000 surviving works of J. S. Bach. Even discounting those works that had been damaged or lost entirely, the immense task of creating the first modern catalogue of Bach's astonishing musical output took an international team of eminent scholars nearly half a century to complete. The resulting *Bach Werke Verzeichnis* (*BWV*) numbers (although not reflective of chronological order) remain in force although the edition itself has been superseded by the more recent *Neue Bach Ausgabe* (*New Bach Edition*).

No manuscript copy in Bach's hand of any of the extraordinary six solo Suites, BWV 1007 – 1012, survives. Bach probably compiled and completed these unprecedented works during his 1717–1723 tenure in the tiny town of Cöthen, where he was in the employ of a music-loving Calvinist prince, whose austere faith required Bach to provide no special church music, but who maintained an excellent court appointed instrumental ensemble.

Later in life, during his twenty-seven years in Leipzig (1723-1750) Bach encountered a lutenist named Schouster. For this obscure 18th century musician Bach made a remarkable new version for the baroque lute of the fifth Suite (originally composed for solo cello with the top string tuned down one whole step "*scordatura*" from A to G.) This resurrection of the earlier work, renamed as *Pieces pour la luth a Monsieur Schouster*, survives today as the only version of any one of the six Suites in Bach's elegant hand. It is sufficiently distinct from the earlier version for cello (BWV 1011) to earn its own catalogue number (BWV 995). In BWV 995 Bach transposes the original key up a fifth from C to G minor. He also adds a completely independent bass line, written on a separate staff. In BWV 995, Bach fills out chords, redefines rhythms, makes changes in articulation and adds many new ornaments. This transcription has been an invaluable guide to me as, over a period spanning more than 3 decades of my life, I tried to transform this still revolutionary music written for a bowed instrument into a Baroque - style version for the six plucked strings of the modern classical guitar. The present recordings of those unending

efforts were made almost exactly three centuries after Bach first created these eternally contemporary masterpieces in the 1720s.

All the Suites share the same first four movement types (Prelude, Allemande, Courante and Sarabande) as well as a final Gigue. However, the titles of the penultimate, paired dance movements suggest a grand structure of *three* groups of *two* Suites each: Suites I and II feature two Menuets; Suites III and IV, two Bourrées and Suites V and VI, two Gavottes. All of these paired, penultimate dance movements are to be performed in ABA form with the first dance played again (here without repeats) in the *da capo*.

However, the structure of the six Suites, BWV 1007 - 1012, also makes sense as *two* groups of *three* Suites with each group alternating major, minor and major keys. Like his portrait, Bach's musical universe viewed from any angle always makes sense! Even more monumental than the fifth Suite, the sixth and final Suite calls for an instrument of 5 strings. It requires an additional top string to be tuned a fifth above the A string of the standard 4 string

cello. (Coincidentally this is the same E as the top string of the modern guitar.)

Throughout his immense *oeuvre* Bach often organizes his sets of suites, partitas or sonatas in groups of six. Examples include: *Sei solo /a Violino senza Basso accompagnato/ Libro Primo da Joh. Seb. Bach ao. 1720*, BWV 1001-1006; six harpsichord Partitas, BWV 825-830; six organ Trio Sonatas, BWV 525 - 530; six Sonatas for violin with cembalo obbligato, BWV 1014 -1019; six English Suites, BWV 806 - 811; six French Suites, BWV 817 - 817. In addition, within the twenty little Preludes, BWV 924 - 943, are several groups of six. Furthermore we find two sets of fifteen *Inventions* and *Sinfonias* in two and three voices. (The sum of the digits of the number 15 again produces the number 6. Finally, we note the two gigantic books of the *Well-Tempered Clavier*, each containing 24 Preludes and Fugues in all keys. Once again the sum of the digits (2 + 4) =6. We also recall that the famous Goldberg Variations, BWV 988, are divided into two sets of 15 variations each.

Among the 6 Suites, BWV 1007 - 1012, each work strikes a unique musical posture within

a divine musical gallery. Is this magnificent structure perhaps an unnamed *Libro Secondo*, completing the self-described *Libro Primo* of Bach's 6 solo violin works? Were these two unprecedented sets of solo works for the upper and lower (feminine and masculine?) voices of the string family also a reflection of the brief period of solitude in Bach's adult life between the sudden, unexpected death of his first wife, Maria Barbara, in July of 1720 and his second felicitous marriage to the posthumously famous soprano, Anna Magdalena Wilke in December of 1721 (a marriage that was to produce thirteen of Bach's twenty children)?

Bach's solo violin works are incredibly compact, but perhaps the BWV 1007 - 1012 Suites are even more constrained by the instrument for which they were written. In both groundbreaking and unprecedented cycles for solo strings Bach's Houdini-like ability to escape impossible constraints, to suggest with a minimum of notes an infinite universe of human thought and feeling are truly like the shorthand of God!

The Bach's Suites 1007 - 1012

The Prelude of the first Suite has become the most iconic single moment of the entire cycle

of 42 individual movements (4 + 2 = 6 again!) The first two 16th notes played by the cello there are G and D. These same two notes also define the order of keys used across the entire cycle of 6 Suites. Thus the keys chosen for the cello Suites curl around the note D (D as in Deus Dominus = Lord God!) in the following order: G, D, C, E-flat, C and D. Thus a tiny detail, heard in the opening 2 seconds of the prelude to Suite BWV 1007, evolves into in a vast structure that becomes a thoroughly organic two hour and twenty- minute long masterpiece. The unity of detail and larger design reflects a perfectly conceived universe, a vast living organism created from a coded musical DNA, and as Bach so often wrote at the end of his works: with "All glory to God" ("SDG" = *Solo Deo Gloria*). As Einstein stated about the universe itself: "God does not throw dice!"

In my guitar transcriptions I was able to mirror Bach's key relationships: over the course of the first 4 suites. Following Bach's transposition practice in BWV 995, in Suites BWV 1007-1010 I transpose the original keys up a fifth to obtain D, A, C, and B-flat. However, in the final pair of Suites, for reasons of playability, I return to the original cello keys of C minor and D major.

The first two notes (the ascending G -D perfect 5th leap upward in measure one of the Prelude of BWV 1007) are immediately followed by another signature, fundamental Bach musical building block: his beloved three-note, "anapestic" rhythmic motive of two 16th notes plus one eighth note. We note that here those 3 notes also use pitches derived from Bach's very name H-A -H. (H = B natural in German). Two notes followed by one also mirror the first two letters of the name "Bach" (letters 2 and 1 from the alphabet), whose sum in turn gives us the sacred Christian number of 3. The anapestic rhythmic cell is developed throughout this Prelude and indeed is featured, mantra like, in innumerable other Bach works.

The **BWV 1007** Prelude builds to its climax over an unprecedented, daring, chromatic ascending scale bouncing off an open string ostinato. The movement ends in a blaze of glory, as a final tritone (*diabolus in musica!*) employs the anapestic motive before it resolves in contrary motion to the interval of a 6th (how could it be otherwise?) within the final tonic chord.

A pair of dances ensues: a gorgeous, lyrical Allemande, flowing in the Italian style,

contrasted with a boisterous Courante full of simulated orchestral effects of trumpets and timpani. The sublime Sarabande is, as always, the very heart and soul of the Suite, a moment of divine repose. In perfect synchrony, a pair of graceful Menuets ensues; the first *arioso* and *cantabile*. The second Menuet, suddenly mournful and grieving in the parallel minor key, uses a down beat (“dactylic”) version of the famous 3 note anapestic motive. (In the cello original Bach again uses two pitches, B flat (the pitch Bb is “B” in the German language!) and A, derived from the name Bach!) The joyful *da capo* of Menuet one is followed by a Gigue, in 6/8 time, reminiscent of the finale of the Brandenburg Concerto VI, BWV 1051. I close this movement with an ornamented *petite reprise* (mini repeat) because the final flourish is just too delicious not to be heard again.

The second **Suite, BWV 1008**, has identically titled movements and is the perfect *yang* to Suite I’s *ying* of diaphanous optimism. The Prelude of BWV 1008 is utterly unique in all of Bach: a keening lament, proceeding from the simplicity of an ascending tonic triad. The anapestic “signature” of Suite I is now heard, *on the beat* (as a “dactyl”)

and in augmentation (that is, at half the speed: two eighth notes followed by a quarter note). This Prelude is permeated by an inconsolable sorrow, and builds in desperation to its final climax in chords written out only as dotted half-notes. Yet these harmonies cry out for the free use of arpeggios, as in numerous similar passages whether for keyboard (like the Chromatic Fantasia and Fugue, BWV 903) or strings (e.g. the famous *Ciaccona* from the Violin Partita, BWV 1004). Like BWV 1008, the works cited are all in the portentous key of D minor. In my realization of the arpeggios of Bach’s BWV 1008 Prelude, Bach’s anapestic rhythmic signature returns as two eighth notes followed by one quarter note (i.e. in rhythmic augmentation = half as fast) at the top of the arpeggio.

With its conversational Allemande and passionate Courante, Suite BWV 1008 continues in a minor-mode paraphrase of the events of Suite I. The Sarabande at the core of the Suite is again its *raison d’être*. On the repeat of the second part of this Sarabande (in bar 24) I harmonize the original single note of the cello version with a strong four voice chord, a deceptive cadence using a submediant 7th chord. Here

I copy Bach's harmonic practice at a critical moment in the lute version of the Prelude to Suite V (at bar 179).

Two Menuets follow the BWV 1008 Sarabande and employ a minor/major/minor mode key structure (the exact inversion of the major/minor/major key structure of Suite I). In the serenely flowing second Menuet, I add an independent bass line accompany the solo single line of the cello. This serene, flowing movement reminds us briefly of the promise of resurrection before the return of the more dance-like, grieving Menuet I. Suite BWV 1008 concludes with a vigorous and virtuosic Gigue, ending in a kind of almost defiant despair.

The next pair of Suites, III and IV, returns to the serenity of Suite I. Only rarely does Bach write such consistently almost carefree music! The Prelude of **Suite III, BWV 1009**, features an extended arpeggio section over a long pedal point before some unexpected and dramatic rhetorical pauses, which I have punctuated with virtuosic passage work, as I imagine Bach might have done were he transferring this work to a keyboard instrument. The Allemande is one of the

crowd jewels of the entire cycle. Its spirit is reminiscent of some of the great love duets in the Bach cantatas (like the *obligato* oboe aria in *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140). The literally running Courante leads to a profound and meditative Sarabande in which Bach's cello version briefly quotes the B-A C-H name (mm. 21 and 22). A vigorous Bourrée I in major ensues, followed by a contrasting single-line second Bourrée II in minor (In the latter I have again written an accompanying bass line in the style of Bach's own practice in the Second Gavotte of BWV 995.) A joyous Gigue, introducing the hurdy-gurdy (organ grinder) effects which will return in Suite VI, brings this Suite to a jubilant conclusion.

The seraphic mood of Suite III continues in Suite IV, where the atypical solo cello key of E-flat major (here B-flat major) makes an appearance in a Prelude in lute style and a return to 4/4 meter (contrasting with the 3/4 meter of the prelude to Suite III. (We note that in the B Minor Mass the heavenly *Gloria* triple meter (3/4) is followed by the earthly prayer of *Et in terra pax* in 4/4!) E-flat major was a favorite and special key for Bach (as it later became for Mozart!) Bach used Eb major for particularly grand

occasions such as the magnificent Prelude and triple Fugue from the Clavier Übung, part III for organ; the Prelude, Fugue and Allegro, BWV 998; but also in the sublime and serene obbligato lute aria *Betrachte meine Seel'* from the *Johannes Passion*, BWV 245). In German the word for E-flat is “es”. Letters E and S are numbers 5 and 19 in the alphabet. Thus the key itself adds up to the familiar number 24.

The Prelude to **Suite IV, BWV 1010**, begins with a serene lute -style arpeggio, but events head quickly downhill, yielding some astonishing chromaticism and daring harmonies, just the sort of thing that got Bach into “good trouble” in the little town of Arnstadt at the start of his career (1703-1707).

It was in Arnstadt that Bach was involved in the now-famous hand to hand battle with a slightly older colleague named Johann Heinrich Geyersbach,. In a moment of frustration in rehearsal Bach had called Geyersbach a “billy goat bassoonist” (“*Zippelfagottist*”). Later Geyersbach waited for Bach outside and as Bach was walking home one evening in the company of one of his female cousins, Geyersbach attacked

him physically. The two had at it, and the altercation reached the authorities who admonished Bach to show more patience with his less talented contemporaries.

It was also during the Arnstadt years that Bach overstayed a permitted leave of absence by a factor of four; where he brought a “strange maiden: (“*fremde Jungfer*”) probably his future wife (and second-cousin), Maria Barbara, into the organ loft and “let her make music there”. In Arnstadt the authorities also officially rebuked Bach for having “made many curious *variationes* in the chorale and mingled many strange tones in it”; thereby “confusing” the congregation. Still later having been reproved for improvising too long, on Sunday, Bach had then the following week played “too short” an improvisation in church.

In contrast to the dissonances in Bach's employment history, those of the Prelude to Suite IV are soon resolved, and the work sets off on a joyful journey. The Bourrée II, the shortest movement in all the Suites, is particularly remarkable, suggesting a brief detour into a side chapel for a moment of intimate prayer. On the repeats of

this unexpected little piece I imitate the *Lautenzug* (“buff” stop) of the harpsichord (whereby leather pads damping out the upper partials imitate the sound of plucked gut strings). A rollicking, celebratory Gigue, whose character is similar to the glorious final movement of the French Suite in G major (BWV 816) concludes this marvelous Suite.

In **Suite V, BWV 1011**, tragedy strikes. In this darkest of all the Suites, I imagine a Passion story with Christ crucified on the cross between two criminals (the most violent expression of the familiar number three!) The Cello version of this Suite specifically requires that the top string be lowered one whole step from A to G (*scordatura*). However, there is no specific notation of *scordatura* in Bach’s autograph score of BWV 995. Nor does the lute tablature version made by Bach’s younger colleague, Johann Christian Weyrauch (1694 – 1771), show any retuning of the lute. Nonetheless, throughout the lute version of this work Bach frequently writes a low GG, one whole step below the lowest note on the baroque lute. Would it not be utterly in character for Bach, returning to this work some years after its composition, to mirror the cello

scordatura at the top of its register with a similar procedure for lute at the bottom of its remarkable lower range?

Be that as it may, the peculiarities of the guitar force me to take a different path in the choice of key. Thus I maintain the capo at fret 3 (used also in BWV 1010 to transpose the 4th Suite into B-flat major) and play BWV 995 in the original cello key of C minor (as in BWV 1011). Instead of the almost growling lower register of the cello original, I end up with a shimmering higher register for this Suite. However, the unique beauty of this *tessitura* on the guitar convinced me to opt for this unconventional solution (in fact, just a few days before making the present recording!)

The Prelude of BWV 995 begins with twenty-six bars in the dramatic improvisatory style of a toccata. French dotted rhythms anticipating those to come in the following Allemande lead to a cadence on the dominant. This sets up a long fugue marked (in old style French) *tres viste* (very fast). In BWV 1011 the fugue is merely implied via a single line enhanced only occasionally by double stops and a very few chords. In BWV 995 the voices are more fully written out,

and as always in Bach's transcription for lute of the 5th Suite, he uses two stave keyboard notation. In the “*tres viste*” section of the Prelude the music is propelled forward with increasingly impassioned emotional power. Everything culminates in a series of grand rhetorical flourishes, punctuated by dramatic rests over a step wise ascending bass line. In BWV 995, the final jagged, despairing descent end the Prelude with a final chord in minor. However, I opt for a slightly ornamented version of the still more dramatic and surprising major chord of the cello original (BWV1011) with its concluding raised Picardy third.

Ending the Prelude with a major chord makes the highly unusual six-voice opening minor chord of the ruminative Allemande even more expressive. Here, Bach notates the ornaments with greater specificity than in BWV 1011, writing out quite precisely the typical French ornaments that dominate this movement in *viola da gamba* style. In the surprising, rhythmically complex Courante that follows (reminiscent of the F sharp minor aria, *Ach mein Sinn*, from the *Johannes Passion*), perhaps we hear Jesus driven out of prison to be beaten and humiliated as He staggers under the

weight of His cross “*nach Golgotha*”, to the place of the skulls. In the very short Sarabande (a mere twenty measures!) the beating heart at the center of this unusual Suite, we seem to experience Jesus on the cross. This is surely one of the most tragic, lonely and despairing works ever to emerge from Bach's astonishing mind. Clearly he knew this was a special moment as years alter he incorporated a paraphrase of this movement into one of the greatest most massive culminating works of his final years. In the B minor Mass, BWV 232, this Sarabande returns slightly ornamented form accompanied by organ continuo, as the chorus sings in canon the words, *Et incarnatus est*.

In contrast, in the Sarabande to BWV 995 Bach adds almost nothing to the cello's single line., and the bare bones of the music seem to portray Christ stripped to a loin cloth, with one nail through each hand and a third nail through both feet holding him to the cross. Bleeding from his crown of thorns and a spear wound to his body, Jeuss has here become so fully human in his final words he loses his faith and cries out: “Father, father! Why hast thou forsaken me?”

We are roused from the scene at Golgotha by a pair of lovely Gavottes. The second, a single line in the cello original, is given a wholly independent bass line by Bach in BWV 995. Following the *da capo* of the dance-like Gavotte I, a lively Gigue in dotted rhythm provides a closing homily. A single line in the cello version, is given a contrapuntal elucidation as heard here in Bach's lute transcription. Rather than fading to nothingness, as the cello does, or playing an (impossible on the guitar) low bass note as the lute version requires, I add a *petite reprise* at the conclusion of the Gigue. This in turn ends in a mordent ornament which uses Bach's signature anapestic rhythmic motive of three notes (2 + 1) but at faster speed or "diminution" of the motive first heard in the Prelude of BWV 1007.

In the **sixth and final Suite, BWV 1012**, Bach calls for a 5 stringed instrument: probably either the *viola pomposa* or the small five-string *violoncello piccolo* (specified by Bach in nine of the church cantatas as a solo instrument). The *viola pomposa* is a so-called *da spalla* instrument; somewhere between viola and cello size, perhaps played "on the arm", with a strap, in a position resembling that used by violists today. We

recall that, in addition to being a master of a full range of keyboard instruments, from the intimate clavichord, to the lute-harpsichord (*Lautenwerck*), through various sizes of harpsichords to the mighty organ, Bach was, like his father, Ambrosius, a master violinist. His numerous short recommendation letters for various students reveal that many of them also mastered multiple instruments. I have tried to reflect Bach's interest in the full spectrum of instrumental colors throughout these recordings, which seek the greatest possible variety of timbral expressivity and instrumental color on the classical guitar.

My transcription of Suite VI, BWV 1012, retains the original key of D Major (whose celebratory character we find reflected in numerous works by Bach such as the *Gloria*, the *Gratias agimus/ Dona nobis pacem* or the imposing and ceremonial bass aria with obbligato natural horn, *Tu solus dominus*, from the Mass in B minor (*H moll Messe*).

In the opening fanfare of BWV 1012 I imagine dueling hunting horns beginning with the ascending pitches of the tonic triad launched from an ostinato off-beat open D string, an effect employed in various

keys throughout the movement. Towards the end, Bach follows a sequence of rising suspensions to “the highest heaven of invention” (to borrow Shakespeare’s phrase) before spilling into a cadenza of virtuosic arpeggios and scales (recalling in its own way the famous harpsichord solo in the D major Brandenburg Concerto, BWV 1050). Short, emphatic chords punctuate the virtuosity before the movement concludes with a final exploration of the registral gamut of the tonic chord.

A lyrical, highly ornamented Allemande (marked *Molto Adagio* in one source) follows, connecting seamlessly to a joyful, celebratory and virtuosic Courante. We arrive then at the final, sublime Sarabande, one of the high points of the entire journey. This Sarabande always reminds me of Shakespeare’s lines, spoken by John of Gaunt in *Richard II*:

“The setting sun and music at the close,
As the last taste of sweets, is sweetest last,
Writ in remembrance more than things long
past.”

Once again, I conclude this incomparably beautiful Sarabande with a *petite reprise* of the final phrase.

A pair of lively Gavottes both in major mode (balancing the two Gavottes in minor mode of Suite VI!) follow. The second Gavotte imitates the hurdy-gurdy or bagpipe effects that also appear in keyboard pieces such as the second Gavottes of English Suites No. 3, BWV 808, and No. 6, BWV 811. For variety of color I again use occasionally my guitarist’s version of the *Lautenzug* in Gavotte II before the celebratory *da capo* of Gavotte I. A final, glorious Gigue returns us to the festivities with which this most monumental of all the great six Suites begins.

Eliot Fisk

ACKNOWLEDGEMENTS

I wish to express my deepest gratitude to my wife, Zaira, and my daughter, Raquel, as well as to my many friends and colleagues—far too many to name individually—for their inspiration and patience throughout this long reunion with these magnificent works. My eternal thanks to Christoph Wolff for his lifelong devotion to the sacred cause of Bach scholarship. He has always been my principal reference for any question related to Bach.

I would also like to thank my recording engineer, Joel Gordon, and the wonderful team who helped refine the recording process, including Drew Henderson and Anna Fischer Roberts. Both recordings were made in Gordon Hall, Watertown (Massachusetts), just as the COVID epidemic was finally beginning to subside. It was, without doubt, a fitting way to return to life.

My most sincere gratitude as well to my dear friends Paco Moya and Gloria Medina of IBS Records for their enthusiastic embrace of this project. I am equally grateful to my esteemed friend and colleague Peter

Watchorn, master keyboardist and scholar of great refinement, for his assistance in reviewing these notes, and to the eminent composer Ralf Gawlick for his constant enthusiasm for this undertaking.

As always, my thanks to Federico Fiore and Giorgio Blumetti for their lifelong devotion, support, and friendship, collaborating in the editing of the scores of these complex works.

And a very special word of thanks to my beloved “brother” and esteemed colleague, genius and musical phenomenon in every sense, Josu De Solaun, for his masterful Spanish version of these notes, originally written in English. No one alive could have done it better.

Love and gratitude as well to my dear friends who provided the financial support that made this recording possible: Robert Davoli and Eileen McDonagh of the Red Elm Tree Foundation; Anne-Marie Soulliere and Lindsey Kiang; and my former Yale colleagues Eric Nestler, Robert Jacobs, and Gary Schultheis, without whom this recording could not have come to light.

Eliot Fisk

JOHANN SEBASTIAN

BACH

THE CELLO SUITES
GUITAR TRANSCRIPTIONS

lbs
CLASSICAL

ELIOT FISK GUITAR & Transcriptions

CD1

Suite No. 1 in D Major, BWV 1007

1. I. Prélude	2:21
2. II. Allemande	3:57
3. III. Courante	2:35
4. IV. Sarabande	3:39
5. V. Menuet I & II	2:48
6. VI. Gigue	2:13

Suite No. 2 in A Minor, BWV 1008

7. I. Prélude	3:32
8. II. Allemande	3:09
9. III. Courante	2:07
10. IV. Sarabande	4:20
11. V. Menuet I & II	2:26
12. VI. Gigue	2:44

Suite No. 3 in G Major, BWV 1009

13. I. Prélude	3:21
14. II. Allemande	3:50
15. III. Courante	3:00
16. IV. Sarabande	4:31
17. V. Bourée I & II	3:16
18. VI. Gigue	3:39

CD1 Total time 57:37

CD2

Suite No. 4 in B-Flat Major, BWV 1010

1. I. Prélude	3:37
2. II. Allemande	4:38
3. III. Courante	3:14
4. IV. Sarabande	3:24
5. V. Bourée I & II	4:59
6. VI. Gigue	2:39

Suite No. 5 in C Minor, BWV 1011

7. I. Prélude	5:31
8. II. Allemande	5:24
9. III. Courante	1:59
10. IV. Sarabande	2:59
11. V. Gavotte I & II	4:10
12. VI. Gigue	2:32

Suite No. 6 in D Major, BWV 1012

13. I. Prélude	4:40
14. II. Allemande	6:49
15. III. Courante	3:49
16. IV. Sarabande	4:19
17. V. Gavotte I & II	3:04
18. VI. Gigue	4:09

CD2 Total time 72:04