

CD 35/36



Georg Faust



Ludwig Quandt



Martin Löhr



Olaf Maninger

J.S. BACH



LIVE

Suiten für Violoncello solo
BWV 1007 bis 1012

Die Solo-Cellisten des
Berliner Philharmonischen Orchesters
Georg Faust
Ludwig Quandt
Martin Löhr
Olaf Maninger



IPPNW-CONCERTS

**Kammerkonzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters
vom 7. und 9. Juni 2000 im Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin**

GEORG FAUST ist seit 1985 erster Solo-Cellist des Berliner Philharmonischen Orchesters. Er studierte als Jungstudent bei Siegfried Palm an der Musikhochschule Köln. Es folgten Meisterkurse bei Enrico Mainardi und Gregor Piatigorsky sowie zahlreiche nationale und internationale Wettbewerbspreise, u. a. Felix-Mendelssohn-Preis der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 1. Preis beim Deutschen Musikwettbewerb Bonn und Preise beim Internationalen Naumburg-Wettbewerb in New York, dem ARD-Wettbewerb in München und in Moskau beim Internationalen Tschaikowsky-Wettbewerb. Er tritt regelmäßig als Solist und Kammermusiker bei vielen Festivals auf sowie bei Konzertreisen durch Europa, Amerika und Japan. Georg Faust spielt ein Violoncello von Giovanri Baptista Grancino aus dem Jahre 1704.

LUDWIG QUANDT gehört dem Berliner Philharmonischen Orchester seit 1991 an, seit 1993 als erster Solo-Cellist. Er studierte bei Arthur Troester an der Musikhochschule Lübeck, wo er 1987 sein Konzertexamen mit Auszeichnung ablegte. Meisterkurse bei Zara Nelsova, Maurice Gendron, Boris Pergamenschikow und Siegfried Palm ergänzten seine Ausbildung. Ludwig Quandt war Stipendiat des Deutschen Musikwettbewerbs und Preisträger beim Internationalen Johannes Brahms-Wettbewerb in Hamburg, beim ARD-Wettbewerb in München und zusammen mit Markus Becker beim Internationalen Kammermusikwettbewerb in Trapani. Er tritt regelmäßig als Solist und Kammermusiker auf den internationalen Podien auf. Ludwig Quandt spielt ein Violoncello von Francesco Rugieri aus dem Jahre 1675, das ihm von der Deutschen Bank zur Verfügung gestellt wurde.

MARTIN LÖHR ist seit 1996 Solo-Cellist im Berliner Philharmonischen Orchester. Schon mit 13 Jahren wurde er als Jungstudent in der Musikhochschule seiner Heimatstadt Hamburg aufgenommen und studierte später bei zwei bedeutenden Lehrmeistern: bei Zara Nelsova an der New Yorker Juilliard School und bei Wolfgang Boettcher an der Berliner Hochschule der Künste. Er errang zahlreiche internationale Preise und Stipendien, spielte in der Bundesauswahl „Konzerte junger Künstler“ und gewann als Mitglied des Klaviertrios „Jean Paul“ weitere Preise, unter ihnen den des Deutschen Musikwettbewerbs 1995. Eine ausgedehnte Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker führte ihn in viele europäische Länder, in die USA, nach Japan, Australien und Neuseeland. Martin Löhr spielt ein Violoncello von Giovanni Baptista Grancino aus dem Jahre 1702.

OLAF MANINGER ist seit 1994 Mitglied des Berliner Philharmonischen Orchesters, seit 1996 als Solo-Cellist. 1978 begann er als Jungstudent an der Folkwang-Hochschule in Essen seine Studien bei Janos Starker und Maria Kliegel. Anschließend ging er nach Köln zu Armin Fromm, Antonio Meneses und Boris Pergamenschikow. Nach zahlreichen Preisen bei „Jugend musiziert“ und dem 1. Preis beim Haydn-Wettbewerb der Essener Hochschule begann eine rege Konzerttätigkeit im Rahmen des „Podiums junger Künstler“, die sich auf zahlreiche Solo- und Kammerkonzerte auf der ganzen Welt ausgedehnt hat. Olaf Maninger spielt ein Violoncello von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1698, das ihm von der Deutschen Bank zur Verfügung gestellt wurde.

Die Kronjuwelen der Cello-Literatur: J.S. Bachs Suiten für Violoncello solo

1969 hat Pablo Casals Rückblick auf sein Leben gehalten: Er erzählt, wie er als dreizehnjähriger Cello-Schüler, auf der Suche nach neuen Noten, den Zufallsfund seines Lebens gemacht hat: die sechs Cello-Suiten von Johann Sebastian Bach, Stücke, von deren Existenz er bis dahin keine Ahnung hatte. Die Entdeckung, die Casals voller Pathos beschreibt, sein Eifer, sich der Einstudierung dieser Suiten anzunehmen, und die fast manische Nachhaltigkeit, mit der er sich dieser Musik lebenslang widmete, haben ihr etwas von einer künstlerischen Heiligsprechung gegeben. Casals war der Erste, der in diesen Suiten mehr gesehen hat als unterhaltsame Beiläufigkeit. Er hat offenbar spontan die exemplarische Bedeutung dieser Stücke erkannt, ohne dass er auf interpretatorische oder wissenschaftliche Vorbilder hätte zurückgreifen können, geschweige denn auf eine gefestigte Rezeption.

Die Leistung von Pablo Casals bestand und besteht auch darin, dass er tatkräftig und mit untrüglichem Blick für die Zusammengehörigkeit

und innere Verbundenheit der sechs Suiten eingetreten ist, sodass sie seither nicht nur als Gipfelwerke der Cello-Literatur gelten, sondern auch, wann immer dies möglich ist, dem Publikum als Gesamtwerk dargeboten werden. Sie haben damit eine Aura von Kanonisierung gewonnen, an der sich jede schöpferische und nachschöpferische Bemühung um das Violoncello fast zwangsläufig zu orientieren hat.

Die sechs Suiten für Violoncello solo (BWV 1007 bis 1012) sind in der Zeit entstanden, da Johann Sebastian Bach Hofkapellmeister im Fürstentum Anhalt-Köthen gewesen ist, also zwischen 1718 und 1722. Wir wissen nicht, wem die Stücke zugeordnet waren oder wer sie zuerst gespielt hat. Überwiegend wird angenommen, sie seien für den Gamben-Virtuoson Christian Ferdinand Abel geschrieben, der seit 1715 Mitglied der Köthener Hofkapelle war. Es kommt als Widmungsträger aber auch Christian Bernhard Linigke in Betracht, der zur gleichen Zeit als Cellist der Kapelle angehörte. Wenn einer von

ihnen die Cello-Suiten kunstgerecht oder auch nur vorschriftsmäßig zu spielen in der Lage war, dann muss er – gemessen an der damals erarbeiteten Spieltechnik des Instruments – ein außergewöhnlicher Könnler gewesen sein.

Von den Cello-Suiten existieren keine Autographen, sondern nur Abschriften. Maßgebliche Quelle des Notentextes ist die Abschrift, die Anna Magdalena Bach verfertigt hat. Sie ist – so hat man inzwischen herausfinden können – keinesfalls fehlerfrei und zum Teil mit eigenmächtigen Ergänzungen versehen. Gleichwohl hat sie seit jeher als sakrosankt gegolten, weil sie persönliche Nähe zum Komponisten verbürgt. Die weiteren zeitgenössischen Abschriften stammen zum Teil von unbekannter Hand und sind vom Notentext her mit Sicherheit weniger authentisch als die Abschrift von Anna Magdalena.

Es wird viel darüber gerätselt, ob Johann Sebastian Bach die sechs Suiten für das Violoncello verfasst hat oder ob ihm vielleicht ein anderes, ein kleineres, womöglich auch ein fünf-

seitiges Instrument vorgeschwebt hatte. So wird für die sechste Suite (D-Dur) ein fünfsaitiges Instrument vorgeschrieben, das über der a-Saite eine zusätzliche e'-Saite besitzt. Doch ungeachtet des ausdrücklich verzeichneten Akkordvorsatzes C-g-d-a-e' wird das Stück von den Cellisten unserer Zeit auf dem regulären viersaitigen Violoncello gespielt, was dem Spieler allerdings nicht nur über weite Strecken heikle Höhenlagen mit Daumenaufsatz abverlangt, sondern an einigen Stellen auch die Verlegung von Tönen um eine Oktave nach unten.

Es gibt eine weitere Besonderheit, die wir bei der fünften Suite (c-Moll) vorfinden. Bach hat hier eine so genannte „scordatura“ vorgeschrieben: Die oberste Saite des Violoncellos soll um einen Ganzton herabgestimmt werden. Im Gegensatz zur Fünfsaitenvorschrift der sechsten Suite, die sich aus ihrer durchgängig hohen Spiellage erklärt, gibt es für die Umstimmungsvorschrift bei der fünften Suite keinen auf Anhieb einleuchten- den Grund. Spielbarkeit und Fingersätze werden

bei dieser Skordatur keineswegs leichter als im „Normalzustand“, ganz abgesehen davon, dass das Umdenken der gedruckten Noten auf eine andere als die vertraute und daher unwillkürlich im Geist „mitgehörte“ Tonhöhe dem Spieler ein hohes Maß an Konzentration abverlangt. Andererseits muss bedacht werden, dass eine Reihe von Akkorden, die Bach in der c-Moll-Suite notiert hat, nicht korrekt ausgeführt werden kann, wenn man das „normal“ gestimmte Cello benutzt.

Ein Streichinstrument ist prinzipiell auf die Einstimmigkeit einer Melodielinie angelegt. Diesem Defizit an klanglicher Vielfalt und akkordischem Volumen haben Komponisten zu allen Zeiten entgegenzuwirken versucht, sei es durch melodischen Aufwand oder durch strukturelle Kunstfertigkeit in der kompositorischen Erfindung, ergänzt durch die Schein-Akkordik, die das Arpeggio- und Doppelgriffspiel ermöglicht. Zusätzlich kommt dem Cello die Möglichkeit der Ausschöpfung einer ansehnlichen Basslage zugute. In den sechs Suiten gelingt Johann Sebastian Bach die ideale Kombination aller dieser Vorzüge. Die melodische Erfindung wird auf gänzlich natür-

liche Weise in einer außerordentlich raffinierten Satzkunst verdichtet. Hörbares Ergebnis ist eine ständig präsente Harmonienabfolge auf der Grundlage einer immanenten Kontrapunktik. Wie Bach es versteht, mit den klanglichen Möglichkeiten des Violoncellos durch melodische Mittel kontrapunktische Strukturen aufzubauen und damit die scheinbare Fülle von Mehrstimmigkeit zu vermitteln, grenzt an ein Wunder. Es erklärt die zwischen Ehrfurcht und Begeisterung schwankende Zuneigung der Cellisten für diese sechs Werke und die Akzeptanz beim hörenden Publikum gleichermaßen.

Es gibt Gemeinsamkeiten, die sich in den jeweils sechs Sätzen aller sechs Suiten verfolgen lassen. Sie sind alle nach dem gleichen Muster gebaut: Jede Suite hebt an mit einem Prélude, dem eine Allemande, eine Courante und eine Sarabande folgen. An fünfter Stelle stehen Doppelsätze, die in den Suiten I und II Menuett heißen, in den Suiten III und IV Bourrée und in den Suiten V und VI Gavotte. Den Beschluss macht jeweils eine Gigue.

Für alle sechs Suiten gilt die Feststellung, dass sie in bemerkenswerter Weise von der Eigenart und der Farbe ihrer Préludes geprägt werden. Sie sind, wie sich das für gute Ouverturen gehört, Signalstücke, die die Stimmung und die Atmosphäre der jeweiligen Suite auf wunderbare Weise präjudizieren. Dabei kommt insbesondere die Tonartencharakteristik zum Tragen: die natürliche Fröhlichkeit der ersten Suite in G-Dur kontrastiert zur fast depressiv verhangenen Trauer der zweiten in d-Moll, während das strahlende C-Dur-Selbstbewusstsein der dritten Suite von durchaus anderer Art sich zeigt als das stolze, ritterlich erhabene Es-Dur der vierten. Ein wenig aus der Reihe fallen die beiden letzten Suiten durch ihre erwähnten spieltechnischen Besonderheiten; doch die Tonartencharakteristik des Duster-Dramatischen (im c-Moll der fünften) und des Hell-Feierlichen (im D-Dur der sechsten) findet man auch hier.

Die an zweiter Stelle stehenden Allemanden wollen sich dem musikalischen Gedächtnis zunächst nur schwer einprägen. Das mag ein wenig verwundern, denn sie sind Stücke von ausge-

prägter Melodiebetonung, gewissermaßen die „Arien“ der Suiten. Das schließt allerdings in einigen Fällen auch eine scheinbar formlose Selbstversunkenheit ein. Dagegen sind die darauf folgenden Couranten beschwingte Muntermacher, die zum Mitsingen reizen und beim Spieler wie beim Zuhörer spontanen Zuspruch hervorrufen.

Die rätselhaft verhangenen, von Verzierungen umrankten und mit gebrochenen Akkorden reich ausgestatteten Sarabanden, die Adagio-Sätze der Suiten, sind Inseln des kontemplativen Verweilens, Ruhepunkte im tänzerischen Wirbel der munteren Nachbarn, Sätze, die man mit geschlossenen Augen hören möchte.

Die jeweils fünften Sätze sind tänzerische Zwillinge, die etwas von Scherzo-Charakteristik in die Suiten hineinbringen, da sich der jeweils zweite dieser Tänze gegenüber dem ersten wie ein Trio im Sonatensatz ausnimmt, dem dann der erste Teil wieder als Dacapo nachgesetzt wird. Obwohl die Doppel-Tänze, wie erwähnt, als „Menuett“, als „Bourrée“ oder als „Gavotte“ mit unterschiedlichen Bezeichnungen daher-

kommen, sind sie einander in der Charakteristik relativ ähnlich.

In den abschließenden Giges kommt der Virtuose zu seinem Recht. Im Dreiachtel-, Sechsachtel- oder Zwölfachteltakt schießen sie wie Wasserfälle zu Tal und lösen alle bis dahin kunstvoll aufgestaute Innenspannung in übermütige Bewegung. Der vordergründige Höreindruck signalisiert „Tanzmusik“, doch diese sind Kehraus-Stücke, um keinen Deut oberflächlicher erfunden und gesetzt als die übrigen Stücke. Es kennzeichnet den souverän disponierenden Tonsetzer Bach, dass und wie er den Cello-Suiten auch im vergnüglichen Ausklang in jedem Takt den Anspruch der Hochrangigkeit und die Würde des exemplarischen Kunstwerks bewahrt.

Über die Frage, wie man Johann Sebastian Bachs Cello-Suiten zu spielen habe, wird viel diskutiert. Über die eher spieltechnisch-physikalischen Phänomene des Spiels hinaus steht bei diesen Stücken die geistig-musikalische Grundlage der Gestaltung zur Disposition. Das hat etwas zu tun mit dem Bewusstsein davon, aus welchem Umkreis diese Musik stammt, welche

gesellschaftliche Funktion sie erfüllt hat, in welcher intellektuellen und emotionalen „Sprache“ sie geschrieben ist. Angesichts der Verehrung, die ihr entgegengebracht wird, liegt das Risiko nahe, sie für geschichtsfreie Werke einer gleichsam transzendenten Überzeitlichkeit zu halten. Man sollte dieser Vorstellung entgegentreten und sich vergegenwärtigen, dass diese Musik die Gefühlswelt und die Affekthaftigkeit ihrer Zeit mit sich trägt. Wer dies erkennt, wird es für richtig halten, dies auch hörbar zum Ausdruck zu bringen. Es setzt indessen voraus, dass dem Interpreten Bedeutung, Inhalt und Umsetzung des affektiven Ausdruckskanons der spätbarocken Kompositionspraxis bekannt sind, die untrennbar mit der Musizierpraxis zusammengehören. Und es setzt den Willen des Interpreten voraus, sich dieser Praxis und den daraus folgenden Grundsätzen zu unterwerfen.

Das allerdings rührt an die Grenzen der individuellen Geschmacksvorstellungen des Cellisten, die letztlich Ausdruck seiner künstlerischen Verantwortung sind. Von entscheidender Bedeutung in diesem Zusammenhang ist die Frage, bis zu

welchem Grad der Interpret seiner eigenen Gestaltungsüberzeugung und seinen klangästhetischen Grundsätzen folgen darf. Wem immer wieder entgegengehalten wird, bei der Darbietung der Bach'schen Cello-Suiten habe die subjektive Ausdeutung und die Emotion, die Bestandteil jeder musikalischen Leistung ist, zurückzustehen, um einer authentischen Objektivität nahezukommen, der wird in einen Zwiespalt geraten, ob er seinem Empfinden von musikalischer „Richtigkeit“ folgen soll oder den Erkenntnissen der Musikwissenschaft.

Beredtes Beispiel für dieses Dilemma ist der Vergleich der zahlreichen Gesamteinspielungen der sechs Cello-Suiten durch die international renommierten Spitzenkräfte des Violoncellos. Bemerkenswerte Unterschiede wird man da hören, Abweichungen von einer Bandbreite, die in einzelnen Fällen verblüffende Ausmaße annehmen. Doch sollte man Stilfragen nicht zu Gewissensfragen erheben und es verschmerzen können, dass es ein einvernehmliches, verbindliches Bach-Bild zumindest bei den sechs Cello-Suiten offenbar nicht gibt.

Zwischen 1936 und 1939 hat Pablo Casals in London und in Paris die sechs Suiten für die Schellackplatte aufgenommen; die Aufnahmen sind, soweit es sich überblicken lässt, zur ersten Gesamteinspielung dieser Stücke in der Schallplattengeschichte zusammengestellt worden. Auch heute noch üben diese Antiquitäten einen bewegendem Zauber aus, der den Hörer nach kurzer Zeit des Hineinhörens für sich einnimmt. Das Spiel von Pablo Casals wirkt nicht wie eine ausgeklügelte Interpretation, sondern wie ein natürlicher Dienst am Willen Johann Sebastian Bachs. Weder sucht er die „Spielart des Komponisten“ zu rekonstruieren, noch trägt er dem Bedürfnis nach elegantem Virtuositentum Rechnung. Casals folgt seinem geradlinigen musikalischen Gewissen und lässt die immanente Architektur dieser Kompositionen sprechen, insofern ist er „modern“. Und irgendwann entsteht beim Hören ein Gefühl der „Richtigkeit“ dieser Interpretation und die Überzeugung, dass Pablo Casals Maßstäbe gesetzt hat, an denen niemand vorbeikommt.

IPPNW (International Physicians for the Prevention of Nuclear War)

Die internationale Ärztebewegung zur Verhinderung des Atomkrieges wurde 1980 von den beiden Kardiologen Prof. Bernard Lown (USA) und Prof. Evgueni Chazov (ehemalige UdSSR) gegründet. Die schnell wachsende Organisation erhielt 1984 für ihr Engagement und ihre erfolgreiche Öffentlichkeitsarbeit den Friedenspreis der UNESCO und 1985 den Friedensnobelpreis.

IPPNW-Konzerte

Die IPPNW organisiert seit 1985 in vielen Ländern Benefizkonzerte und CD-Produktionen. Zu den zahlreichen Musikern, die somit dem Wettrüsten und der Zerstörung unserer Erde immer wieder ein Stück Kultur entgegensetzen, zählten bisher u. a. Moshe Atzmon, Daniel Barenboim, Leonard Bernstein, Blechbläser Ensemble der Berliner Philharmoniker, Wolfgang Boettcher, Brandis Quartett, Eduard Brunner, Bundesjugendorchester, Antal Doráti, Dresdner Klaviertrio, Martin Fischer-Dieskau,

Alban Gerhardt, Michael Gielen, Maria Graf, Natalia Gutman, Ludwig Güttler, Lynn Harrell, Barbara Hendricks, Ulf Hoelscher, Heinz Holliger, Junge Deutsche Philharmonie, Neues Berliner Kammerorchester, Kim Kashkashian, Bernhard Klee, Gidon Kremer, Rosemarie Lang, Marjana Lipovsek, Siegfried Lorenz, YoYo Ma, Maryland Chorus, Edith Mathis, Zubin Mehta, Jeremy und Yehudi Menuhin, Philipp Moll, Moskauer Philharmoniker, Musica Antiqua Köln, Auréle Nicolet, Igor Oistrakh, Boris Pergamenschikow, Christoph Prégardien, André Previn, Simon Rattle, Russisches Nationalorchester, RSB-Berlin, RSO-Moskau, Heinrich Schiff, Peter Schreier, Shinyu-kai Choir, Harald Stamm, Maria Venuti, Thomas Zehetmair und zahlreiche Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters.

Der Erlös aus dem Verkauf der Dokumentationen kommt den Spätopfern von Kriegen, Industrie- und Naturkatastrophen, den Opfern atomarer Unglücke und Explosionen von Hiroshima bis Tschernobyl und der Arbeit der IPPNW sowie anderen humanitären Organisationen zugute.

Wir danken für die großzügige Unterstützung bei der Realisierung dieser CD:

Berliner Philharmonisches Orchester,
Klaus-Peter Groß, Georg Brückner, Kai Mielisch,
Schalloran Tonstudio Berlin, Christian Feldgen,
Hansjörg Seiler, Manfred Ullrich, Oliver Herrmann,
Georg Faust, Ludwig Quandt, Martin Löhr und
Olaf Maninger

Kostenlose Katalogbestellung

IPPNW-Concerts:
Dr. Peter Hauber
Eitel-Fritz-Straße 29
D-14129 Berlin
Telefon 0 30-802 75 27
Fax 0 30-802 76 17

Impressum

Produktion: IPPNW-Concerts, Dr. Peter Hauber
mit freundlicher Unterstützung des Berliner
Philharmonischen Orchesters
Aufnahmeleitung: Hansjörg Seiler
Tonmeister: Georg Brückner und Klaus-Peter Groß
Tontechnik: Kai Mielisch
Digital editing: Hansjörg Seiler
(Schalloran Tonstudio Berlin)
Foto Martin Löhr: Oliver Herrmann
Text von Manfred Ullrich: mit freundlicher Genehmigung
des Berliner Philharmonischen Orchesters
Cover: Uli Mayer (MetaDesign)
Satz & Gestaltung: MetaDesign, Berlin
© & © 2001 IPPNW-Concerts
Dr. Peter Hauber, D-14129 Berlin
www.ippnw-concerts.de