

BACH

THE SIX CELLO SUITES

VIOLA DE HOOG



BACH

The Six Cello Suites

COMPACT DISC 1 (64'31)

Suite 1 in G, BWV 1007

- 1 Prélude [3'34]
- 2 Allemande [4'05]
- 3 Courante [2'36]
- 4 Sarabande [2'43]
- 5 Menuet I & II [3'14]
- 6 Gigue [1'41]

Suite 4 in E flat, BWV 1010

- 7 Prélude [4'15]
- 8 Allemande [3'57]
- 9 Courante [3'21]
- 10 Sarabande [4'11]
- 11 Bourrée I & II [4'25]
- 12 Gigue [2'56]

Suite 5 in D minor, BWV 1011

- 13 Prélude [6'21]
 - 14 Allemande [5'09]
 - 15 Courante [2'04]
 - 16 Sarabande [3'14]
 - 17 Gavotte I & II [4'32]
 - 18 Gigue [2'05]
-

COMPACT DISC 2 (69'54)

Suite 3 in C, BWV 1009

- 1 Prélude [3'20]
- 2 Allemande [3'51]
- 3 Courante [3'10]
- 4 Sarabande [3'52]
- 5 Bourrée I & II [3'14]
- 6 Gigue [3'20]

Suite 2 in D minor, BWV 1008

- 7 Prélude [4'09]
- 8 Allemande [3'42]
- 9 Courante [2'21]
- 10 Sarabande [4'32]
- 11 Menuet I & II [3'02]
- 12 Gigue [2'39]

Suite 6 in D, BWV 1012

- 13 Prélude [4'48]
 - 14 Allemande [7'09]
 - 15 Courante [3'58]
 - 16 Sarabande [4'49]
 - 17 Gavotte I & II [3'30]
 - 18 Gigue [4'19]
-

VIOLA DE HOOG

cellos

Giovanni Battista Guadagnini, Milan, c.1750 (*Suites 1-5*)

on loan from the Dutch Musical Instruments Foundation



Five-string cello, Bohemia, c.1780, restored by Guust Francois, Amsterdam, 2012 (*Suite 6*)

bows

Early baroque short clip-in bow, Luis Emilio Rodriguez, The Hague, 2000 (*Suites 1-5*)

Long model baroque bow with screw frog, Luis Emilio Rodriguez, The Hague, 1983 (*Suite 6*)

strings

E, A & D in gut; C & G in silver wound gut, by Aquila, Caldogno, Italy

recorded at De Oude Dorpskerk, Bunnik, Netherlands, on February 10-12 & 25-27, 2014

recording producer Robert King

recording engineer & post-production Adriaan Verstijnen

design Carlos Arocha

stills photography and front photograph Marten Root

video producer Florian Root

executive producer Robert King

source: Anna Magdalena Bach manuscript, 1727-31 (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 269)

pitch: A=415

© & © Vivat Music Foundation 2014



BACH'S SIX SUITES FOR SOLO CELLO

Prof. Dr. Greta Haenen

„Der Stachel, der ehemals unten im Violoncello steckte, ist darum nicht mehr Mode, weil man in der Positur, wie man an demselben steht, nicht übersezen kan, welches doch heut zu Tage sehr oft nothwendig ist.“ (Johann Samuel Petri, 1782)

‘The spike which was formerly attached to the bottom of the violoncello is no longer in fashion as it is impossible – given the standing posture one has to adopt – to change position: this, however, is often necessary nowadays.’

During the seventeenth and early eighteenth centuries, the bass stringed instrument that was given a soloistic role was the gamba, rather than the cello. The gamba boasted a longer tradition and was considered nobler, more aristocratic and musically more interesting than the newer stringed instruments belonging to the violin family. Of this family, it was the soprano instrument, the violin, which first developed a significant solo literature. This was already the case in the early seventeenth century.

It was only much later that the cello was taken seriously as a solo instrument. This is partly due to the history of the instrument. What we currently refer to as a violoncello is not necessarily the same instrument that was labelled as such in the late seventeenth and early eighteenth centuries. The bass violin, which was the standard 8-foot bass instrument of the violin family in those days, was not well suited to virtuosic solo playing. During the last third of the seventeenth century a more easily playable instrument was developed in Bologna; this smaller and more manageable instrument was called a ‘small bass violin’ – or ‘violoncello’ in Italian. The earliest solo music for this instrument also originated from this region. However, even by the late seventeenth century the repertoire remained rather limited.

In this period it is not so easy to determine exactly what a 'violoncello' was. Sometimes the instrument was simply referred to as 'violone' – the same name that was applied to its somewhat larger brother in the past. Sometimes it was called a 'violoncino', sometimes 'violoncello' and it is probable that there were just as many types of violoncelli as there were names (there are several more than the three referred to above) for a smaller type of 8-foot bass instrument from the violin family. Some of these instruments are so small that they are actually a kind of tenor violin, which could also be played on the arm like the viola, hence the name 'shoulder violin': viola da spalla. This instrument may possibly have had its origins in the traditions of the musicians' guilds, which often played in the open air (for instance in parades and processions) and thus had to be able to play their instruments whilst on the move. This was done by attaching their instrument to their clothing or around their neck with a band – somewhat after the fashion of guitarists. Other instruments had five strings rather than four. The tuning of the strings often varied.

The larger bass instrument – that is, the bass violin – was generally played from a standing position; often the instrument rested on a low stool or chair and the player stood behind it. Or, as Johann Samuel Petri reported in 1782, the instrument was placed on the ground resting on a kind of wooden pin and the player stood behind the instrument. As the same Petri astutely pointed out, it was not a particularly advantageous posture for solo playing as it did not facilitate playing with the extensive use of positions, which is after all an essential feature of true solo literature.

This type of continuo playing (in some cases even from a standing position) would undoubtedly have been familiar to Bach, at least in his youth. Just as the dulcian (which he refers to as a 'fagotto') was for a long time his natural choice of bass when writing for wind instruments, the bass violin was still the regular bass for stringed instruments in the period of his youth in Germany. Nevertheless, the cello was already a familiar instrument from early on. In the late seventeenth century Muffat referred to it as a 'violoncino' or 'French bass'. It is clear from his description that the instrument was not yet universally well known, as he still clearly felt the need to make special mention of it.

Bach now composed the first German purely solo music for a similar instrument, without continuo. Strikingly, these works were both musically and technically at a very advanced level. Bach had no models on which to base his works: it is certain that he was not familiar with the cello literature (without bass) that existed in his day. It has been established that he knew several good cellists, at any rate during his appointments at the courts of Weimar and Köthen. He also knew several fine gambists there. It is not unreasonable to suppose that the suites he wrote for cello would have been inconceivable without knowledge of the (more accessible) gamba literature.

We do not know when this music was written. There is no surviving autograph of the cello suites. There are four copies, including one by his second wife, Anna Magdalena. This copy, which was made sometime between 1727 and 1731, must have been made from a corrected version by Bach himself. The title refers to these works as *6 suites a Violoncello Solo senza Basso*. Another two copies took Anna Magdalena's copy as their model. These were made later (so Bach's original manuscript may possibly have still been in existence at the time). In any case this lost source must also have been the model for the first edition of the works, published in Paris around 1824 (!). There is a fourth copy by Johann Peter Kellner (1705-1772); this appears to be based on an older version that had not yet been fully corrected and revised.

Anna Magdalena's copy was intended for Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) in Braunschweig; originally the manuscript was bound together with the sonatas and partitas for solo violin in the same book. The violin works came first, followed by the suites for violoncello (Schwanberg mentions this on the front of the copy). There is a considerable chance that he must have known Anna Magdalena and thus probably also Bach himself.

However, Kellner's copy is older, dating from 1726. There are several passages that indicate the existence of some kind of earlier version for several of the pieces; the copy is also not entirely without mistakes: the existence of errors in the fifth suite – incidentally, Kellner's copy refers to the works not as suites but as 'Suonate' – could be due to the fact that he transcribed the scordatura into normal notation and probably

made occasional mistakes during the process. Perhaps he also realised this himself – since the gigue remains incomplete and the sarabande is missing entirely. On the other hand, an interesting aspect of his copy is that it contains several tempo and character indications (for instance in BWV 1009, Prelude: *Presto* and in BWV 1012, Allemande: *Adagio*). In addition, returning to the issue of how the instrument was called, he refers to the sixth suite as being composed for ‘viola de basso’. Bach’s autographed manuscript of the fifth suite has survived – although in an arrangement for lute (BWV 995), which was probably made between 1727 and 1731.

So when were the cello suites actually composed? The copies do not mention the dates of composition of these works. All that we can say with certainty is that they must have been composed no later than 1726. The lute version is a later arrangement, but we also do not know exactly when this was made. The composition and the arrangement were not necessarily written in immediate succession: sometimes Bach arranged much older works at a later date. The arrangements do not provide any clue as to the composition date of the original work.

There is much reason to suppose that the works were composed in Köthen or Leipzig. Nevertheless, Weimar cannot be totally excluded. The gambist August Kühnel (1645– c.1700) was *Vizekapellmeister* in Weimar from 1693 to 1695, his gamba compositions were also preserved there, and Bach was certainly familiar with his music. It is possible that his works may have served to some extent as a model for the cello suites.

In Köthen Bach had contact with several extremely fine cellists. For instance, the cello part of the sixth *Brandenburg Concerto* attests to this fact. It could well have been written with either Christian Ferdinand Abel (1682–1761) or the first cellist of the court orchestra, Christian Bernhard Linigke (1673–1751) in mind as the intended performer. Both would have been good potential candidates for performing the suites as well. Another potential point in Köthen’s favour is that the violin solo works are dated 1720 and that they were sent to Braunschweig with the cello suites as a combined whole – on the other hand, this coupling of these works could have occurred at a later date.

In his early years in Leipzig Bach experimented greatly with diverse variants of 'violoncelli'. From 1723 until 1726 he also tried out an instrument that he himself referred to as a 'violoncello piccolo'. The cello suites are not all composed for a 'classical' four-string cello: the fifth suite calls for scordatura, while the sixth suite is written for a five-string instrument.

It is also possible that Bach did not compose the suites as a single series from the very beginning, but that, for instance, he composed two 'sets' of three suites. However it is an undeniable fact that the six works are extremely similar in structure, which gives the impression that they were not written as 'separate' pieces. They take the German version of the 'French suite' as their basis, with the movements Allemande – Courante – Sarabande – Gigue in that order, which was presumably established after Froberger. The Allemandes are always preceded by a Prélude, while two versions of another French dance are always inserted between the Sarabande and Gigue. The first and second suites include a Menuet I and II; the third and fourth have a Bourrée I and II; whilst the fifth and sixth include a Gavotte I and II. These dances are always followed by the Gigue. In suites 4-6, these pairs of 'added' movements are composed in the main key, but in suites 1-3 the second dance of the pair is in the parallel key: G major moves to G minor, D minor to D major, and C major to C minor.

Irrespective of their actual date of composition, the suites are the first virtuosic solo cello works in the German literature, and remained the only such works for a long period. Bach thus needed to invent a 'language' for these unique works. In his day, solo bass works for the viola da gamba were already in existence and Bach must surely have found his models among these. The aforementioned August Kühnel could likely have served as an example for Bach. A solo work for bass implies, in a certain sense, that the solo instrument also plays its own bass line. Consequently, gamba solo works are always clearly polyphonic, utilising frequent multiple-stopping. The number of strings, and in particular the tuning of the gamba's strings in thirds and fourths, make it ideally suited to polyphonic writing, whilst an instrument such as the cello, with four strings tuned in fifths, has comparatively greater difficulty in realising multi-voiced polyphony. Bach was consequently forced to incorporate much more latent polyphony when composing for the cello as opposed to the gamba. To this end Bach developed his own strategy, independently from the

freshly emerged Italian tradition but doubtless influenced by polyphonic gamba playing. Nevertheless, actual polyphony plays a smaller role in the first four suites, at any rate, than in the works for solo violin – perhaps this supports the theory claiming that the instrument was played in a vertical position? Due to its scordatura (the A string is tuned a tone lower to G) the fifth suite facilitates polyphonic playing (violinists also favoured the use of scordatura for polyphonic playing): not only does scordatura often make polyphonic playing easier, but where double-stopping includes open strings, it also increases the resonance. We see something similar in the case of the sixth suite, which is composed for a five-string instrument (with an extra e' string as the highest – which can also be considered as a scordatura, since the extra string could have been d''): here again Bach allowed for greater freedom in polyphonic playing. However, in the *Prélude* of the very first suite Bach already demonstrated his strategy of creating latent or implied polyphony in an exemplary fashion: the continuous 'pendulum' movement and broken chords involving much use of open strings gives the impression of chordal playing. This is, so to speak, latent polyphony – we are also familiar with this technique in the violin literature. In this context one could refer to Johann Paul von Westhoff (1656–1705), who even described such arpeggiated chords as a variation of polyphonic playing. Bach must have known Westhoff in Weimar: Westhoff was employed at the same court probably from 1699 until his death in 1705. It is not inconceivable that Westhoff influenced Bach at least for the violin solo works and also indirectly for the cello solo suites.

Arpeggiated playing that suggests a polyphonic texture is also utilised in the other suites. Logically enough, multiple-stopping is most prevalent in the sixth suite: however, there is no instance of five-voice polyphony. In contrast to the gamba works, Bach did not make use of true 'polyphonic chordal playing' across all the strings in any of his solo cello suites. Whether true polyphonic or latent polyphonic, the music still transcends such questions.

Viola de Hoog

In the eighteenth century, a musician was first and foremost a craftsman. He composed, played an instrument (generally several of them), taught and, in many cases, wrote and produced methods relating to his multi-faceted craft. At the time, instrumental methods contained as many general musical guidelines as they did instructions on instrumental technique. A musician's role was primarily to serve.

Johann Sebastian Bach was one of those craftsmen who served. He maintained a large family, composed for the church and nobility, was a cantor, played keyboard and stringed instruments and, moreover, took care of the practical aspects of the business, i.e. copying out innumerable parts for the use of musicians.

For a genius of Bach's calibre, that was obviously not enough. For every instrument he composed works in which he investigated new techniques and possibilities and set new boundaries. Even now, the second *Brandenburg Concerto* poses an enormous challenge to the natural trumpet player; the same goes for horn players attempting the *Mass in B Minor*, violinists tackling the Chaconne from the *Partita in D minor*, harpsichordists grappling with the six-part Fugue from *The Musical Offering*, and violinists, flautists and oboists faced with the cantatas and passions. And, of course, the cello suites contain prime examples of such challenges. So what was actually possible on the cello in its new role as solo instrument?

In 1752, thirty years after Bach wrote the cello suites, Johann Joachim Quantz described the function of the cellist in his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*:

"... Somebody who intends to make it his profession will do well to apply himself above all else to becoming a good accompanist ... If he rushes immediately into solo playing, before knowing how to perform a ripieno bass well, he will be of little use in the ensemble ... Good accompaniment is the chief quality demanded from this instrument ..."

He also describes how a bassline, played with good taste and understanding, can give direction to a performance and enable a soloist to express himself:

"... can give vigour to the whole piece. In preserving the correct tempo and the proper degree of liveliness, in expressing the *piano* and *forte* at the appropriate time, in distinguishing and making recognisable the different passions that should be aroused, and hence facilitating the performance of the concertante part, the violoncellist is very important."

In the cello suites Bach combined this function with the instrument's new role. Based on harmonic structure and adroit voicing, melodies seem to arise from a richly ornamented bass-line with many chordal notes being implied, and therefore left for both player and listener to imagine themselves. This 'imagining' is similar to our capacity to form a three-dimensional concept of a cube drawn in two dimensions, whereby we 'imagine' space and ignore lines. These quasi melodies are not, however, truly singable; the melody arises out of the harmony.

The ability to think from the point of view of harmony and bass is thus the prime task of the performer. The fact that in 1752, looking back on the first half of the eighteenth century, Quantz saw solo playing as the cello's second function, is illustrative of the novelty of Bach's cello suites.

Nowadays, most classical musicians, including this writer, are specialists, i.e. their craft is generally limited to a single instrument. They also restrict themselves, certainly during their training, to a single role – one that in the eighteenth century was new – specifically that of soloist. In practice, however, an enormous degree of flexibility in being able to change roles is expected of a cellist. Although our chief role is still to provide the bass line, such as in orchestras or as a basso continuo player, as soloists we can suddenly find ourselves playing the soprano line and sometimes, in chamber music for instance, the tenor or alto part.

This limitation to a single instrument is also compensated for by having to speak a variety of musical languages. We play music from four centuries, in all sorts of styles and with the corresponding type of

instrument. This is a far cry from our eighteenth-century colleagues, who played their own music or that of their father or city composer. If I had been born three centuries earlier, Köthen or Leipzig would have suited me very well!

I first became acquainted with Bach long before I played my first notes on the cello. Bach's 'Matthäus' and 'Johannes' passions, as we called them at home, were performed in turn by my father's choir every year, with me taking part. Much later, when I was studying the cello at the conservatory, I played the recitatives in the *St Matthew Passion* for the first time.

At the time I was unaware that I had thus encountered two extremely important ingredients of Bach's music, specifically text and harmony. Through singing, and years of playing all those magnificent bass lines in chamber music, passions and cantatas, I count myself lucky to have been able to take in so much of Bach's music.

The following quote from *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) by the Italian composer Ferruccio Busoni (1866-1924) strongly appeals to me; he outlines that the underlying concept, in this case Bach's, is no longer determinable and, at the same time, is indestructible once the first note is committed to paper. Challenging and encouraging for any musician, I would suggest. Busoni writes:

"... Every notation is, in itself, a transcription of an abstract musical concept. The instant the pen seizes it, the thought loses its original form. The performance of a work is also a transcription, and still, whatever liberties it may take, it can never annihilate the original. For the musical art-work exists before its tones resound and after they die away, complete and intact. It exists both within and outside time."

© Viola de Hoog, 2014

Translation: Frances Thé, Caecile de Hoog, Ian Gaukroger/Muse Translations

Witte 3.

Prelude



BACHS SUITES VOOR VIOLONCELLO SOLO

Prof. Dr. Greta Haenen

»Der Stachel, der ehemals unten im Violoncello steckte, ist darum nicht mehr Mode, weil man in der Positur, wie man an demselben steht, nicht übersezen kan, welches doch heut zu Tage sehr oft nothwendig ist.«
(Johann Samuel Petri, 1782)

»De pin, die vroeger onderaan in de violoncello aangebracht was, is daarom niet meer in de mode, omdat zoals men aan het instrument staat, positiewisselingen, die in de huidige tijd zeer vaak nodig zijn, niet mogelijk zijn.«

Het solostrijkinstrument in basligging was in de 17e en de vroege jaren van de 18e eeuw eigenlijk niet de cello, maar de gamba. Gamba's hebben een langere traditie en gelden als nobeler, voornamer en muzikaal interessanter als de nieuwere strijkers van de vioolfamilie. Van die familie is de viool, het sopraan-instrument, het instrument dat als eerste een interessante sololiteratuur krijgt. Dat gebeurt al heel vroeg, namelijk aan het begin van de 17e eeuw.

De Cello wordt pas veel later in die zin au sérieux genomen. Dat heeft onder meer met de geschiedenis van het instrument te maken. Dat, wat wij nu violoncello noemen, is niet noodzakelijkerwijze het instrument, dat men in de late 17e en vroege 18e eeuw »violoncello« noemde. De basviool, die het gangbare 8-voet-basinstrument van de vioolfamilie was, laat virtuoos solospel niet zo goed toe. In het laatste derde van de 17e eeuw ontwikkelt men in Bologna een makkelijker te behandelen instrument, dat kleiner en handelbaarder is en dat men »kleine basviool« noemt – in het Italiaans: »violoncello«. De eerste solomuziek voor dit instrument komt dan ook uit die omgeving. Maar ook eind 17e eeuw is het repertoire nog zeer overzichtelijk.

Wat een »violoncello« trouwens is, is in die tijd niet zo makkelijk te zeggen. Soms heet het instrument gewoonweg zoals tevoren zijn ietwat grotere broer »violone«, soms heet het »violoncino«, soms heet het

»violoncello« en het is waarschijnlijk, dat er net zoveel soorten violoncelli zijn als er namen zijn (er zijn er nog een paar meer dan de drie genoemde) om een soort van kleinere achtvoetse bas uit de vioolfamilie te benoemen. Sommige van die instrumenten zijn zo klein, dat ze eigenlijk een soort van tenorviolen zijn, die zoals altviolen op de arm gespeeld (kunnen) worden, vandaar de naam »schouderviool«, viola da spalla. Die idee kan voortkomen uit de praktijk van de erven van de speellieden, die vaak in de buitenlucht speelden (bij voorbeeld bij optochten en processies) en daarvoor hun instrument moesten kunnen meenemen. Dat deden ze door het met een band aan hun kleren of rond hun nek te bevestigen – een beetje zoals de gitaristen dat doen. Andere dan weer hebben niet vier, maar vijf snaren. Ook ligt de stemming van de snaren niet altijd vast.

Het grotere basinstrument, de basviool dus, werd in de regel staande gespeeld, vaak stond het instrument op een stoeltje of een kruik en de speler stond erachter. Of, wat Johann Samuel Petri nog in 1782 weet te melden: Men had een soort van houten pin om het instrument op de grond te zetten en ook dan stond men achter het instrument. Voor solospel niet direct een zeer voordelige houding, zoals dezelfde Petri fijntjes opmerkt: het leent zich niet tot uitgebreid positiespel. En dat is voor echte sololiteratuur een conditie sine qua non.

Dit soort continuospel (eventueel zelfs staande) heeft Bach ten minste in zijn jeugd zonder twijfel gekend. Zoals de dulciaan (hij noemt dat instrument »fagotto«) lang zijn natuurlijke bas bij de houtblazers was, zo was ook de basviool als natuurlijke bas bij de strijkers in zijn jeugd in Duitsland nog verbreid. De cello was nochtans al vroeg bekend. Muffat noemt het instrument eind 17e eeuw »violoncino« of »Franse bas«. Men merkt wel uit zijn beschrijving dat het nog niet overal zo bekend was, dat hij het niet extra moet noemen.

Bach nu schrijft voor een dergelijk instrument de eerste Duitse absolute solomuziek, zonder continuo. En die is direct niet alleen muzikaal, maar ook technisch op een zeer hoog niveau. Hij heeft daarvoor geen voorbeelden: Wat aan celloliteratuur (zonder bas) in zijn tijd voorhanden was, heeft hij met zekerheid niet gekend. Hij kende enkele goede cellisten, ten minste tijdens zijn aanstellingen aan de hoven in Weimar en

Köthen, dat is zeker. Hij kende daar ook enkele goede gambisten. En het is niet uit te sluiten dat de suites die hij voor cello geschreven heeft, zonder kennis van de (makkelijker toegankelijke) gambaliteratuur niet denkbaar zijn.

Wanneer deze muziek geschreven is, weten we niet. Er is van de cellosuites geen autograaf bewaard. Er zijn vier afschriften, waarvan één van zijn tweede vrouw, Anna Magdalena. Voor dit afschrift, dat tussen 1727 en 1731 ontstond, moet een gecorrigeerde versie van Bach zelf model gestaan hebben. De titel noemt deze stukken *6 suites a Violoncello Solo senza Basso*. Van het model van Anna Magdalena zijn nog twee afschriften gemaakt, die later ontstaan zijn (toen moet het origineel manuscript van Bach dus eventueel nog voorhanden geweest zijn). In elk geval is die verloren bron ook het model geweest voor de eerste druk van de werken, in Parijs, rond 1824 (!). Een vierde kopie is van Johann Peter Kellner (1705-1772); deze schijnt op een oudere, nog niet helemaal gecorrigeerde en herwerkte versie terug te gaan.

Anna Magdalena's afschrift was bestemd voor Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) in Braunschweig; het manuscript was oorspronkelijk samen met de sonaten en partita's voor soloviool in één boek gebonden. Eerst kwamen de vioolstukken, daarna die voor violoncello (Schwanberg meldt dat vooraan op de kopie); de kans is groot dat hij Anna Magdalena en dus waarschijnlijk ook Bach zelf gekend moet hebben.

Maar: Kellners kopie is ouder, ze is gedateerd met 1726. Er zijn enkele passages die op een soort van vroegere versie voor enkele stukken duiden; bovendien is de kopie niet geheel foutloos: fouten in de vijfde suite – in Kellners kopie heten de stukken niet suite, maar zijn het »Suonate« – liggen er waarschijnlijk aan dat hij de scordatuur in gewone notatie omschreef en zich daarbij af en toe vergiste. Misschien was hem dat ook duidelijk – de Gigue is onvolledig gebleven en de Sarabande ontbreekt geheel. Anderzijds is zijn afschrift dan weer interessant omdat het enkele tempo- en karakterbepalingen bevat (bij voorbeeld in BWV 1009, Prelude: *Presto*, in BWV 1012 de Allemande: *Adagio*). En om op de naam van het instrument terug te komen: het instrument voor de zesde suite heet bij hem »viola de basso«. De vijfde suite is als autograaf

van Bach bewaard – maar in een bewerking voor luit (BWV 995), die waarschijnlijk tussen 1727 en 1731 ontstaan is.

Wanneer zijn de cellosuites ontstaan? De afschriften geven geen ontstaansdatering van deze werken. Het enige wat we kunnen zeggen, is dat ze ten laatste in 1726 gecomponeerd moeten zijn. De luitversie is een latere bewerking, ook hier weten we niet exact wanneer ze geschreven is. De compositie en de bewerking hoeven ook niet noodzakelijkerwijs direct op elkaar gevolgd te zijn: Bach bewerkt soms ook veel oudere werken op een later tijdstip: die bewerkingen of arrangementen zeggen niets over het moment waarop de oorspronkelijke compositie ontstaan is.

Er spreekt veel voor, te vermoeden dat de werken in Köthen of Leipzig ontstonden. Toch is ook de idee Weimar niet geheel van de hand te wijzen. In Weimar was de gambist August Kühnel (1645–c1700) van 1693 tot 1695 *Vizekapellmeister*, zijn gambacomposities werden ook daar bewaard, Bach heeft zijn muziek zeker gekend. Mogelijk is dat ze in zekere zin model hebben kunnen staan voor de cellosuites.

In Köthen had Bach dan weer contact met zeer goede cellisten. De cellopartijen van het zesde *Brandenburgs Concert* bij voorbeeld geven daarvan een goed beeld. In aanmerking komen hier Christian Ferdinand Abel (1682–1761) en de eerste cellist van het hoforkest, Christian Bernhard Linigke (1673–1751). Beide kunnen goede bronnen zijn om de suites ook uitgevoerd te hebben. Voor Köthen zou bovendien kunnen spreken dat de vioolsoli met 1720 gedateerd zijn en dat ze als één samenhangend geheel naar Braunschweig gestuurd werden – anderzijds kan die koppeling ook van latere datum zijn.

In zijn beginjaren in Leipzig heeft Bach dan weer enorm geëxperimenteerd met verschillende vormen van »violoncelli«. In de jaren 1723 tot 1726 vallen ook de experimenten met een instrument dat hij zelf »violoncello piccolo« noemt. Ook de cellosuites zijn niet alle voor een »klassieke« viersnarige cello geschreven: de vijfde suite vraagt om scordatuur, de zesde suite is voor een vijsnarig instrument geschreven.

Mogelijk is natuurlijk ook dat Bach de suites niet vanaf het begin als één reeks geschreven heeft, maar dat hij bij voorbeeld twee »sets« van drie suites had. Feit is evenwel dat de zes werken een zeer gelijkaardige structuur hebben, die inderdaad laten vermoeden dat ze niet als »aparte« stukken geschreven werden. De basis is de Duitse versie van de »Franse suite« met de bewegingen Allemande – Courante – Sarabande – Gigue in die volgorde, zoals ze vermoedelijk na Froberger ontstond. Vóór de Allemandes staat telkens een Prélude en tussen Sarabande en Gigue volgen telkens twee versies van een andere Franse dans. In der eerste en tweede suite zijn dat Menuet I en II; in de derde en vierde Bourrée I en II; in de vijfde en zesde ten slotte Gavotte I en II. Na deze dansen volgt dan telkens de Gigue.

In de laatste drie suites staan deze extra bewegingen in de basistonaarden, in de drie eerste in de gelijknamige kleine terts als de basis dur is en grote tertstonaard als de basis moll is. De toonaarden van de suites hebben misschien ook een plan: de eerste staat in G grote terts, de tweede in d klein, de derde in C groot, de vierde in Es groot, de vijfde in c klein en de zesde in D groot.

Wanneer deze suites ook mogen ontstaan zijn, ze zijn de eerste virtuoze solocellowerken in de Duitse literatuur. En ze blijven ook lange tijd de enige. Bach moest dus wel een »taal« uitvinden voor deze unieke stukken. Solobaswerken bestonden in zijn tijd al voor de viola da gamba en Bach zal daar zeker modellen gevonden hebben. De reeds genoemde August Kühnel kan makkelijk een voorbeeld geweest zijn. Een solowerk voor bas impliceert in zekere zin dat het solo-instrument ook zijn eigen bas speelt. Gambasoli zijn daarom ook steeds duidelijk meerstemmig, met veel akkoordspel. Het aantal snaren, maar vooral de terts-kwartstemming lenen zich daartoe beduidend makkelijker dan het aantal van vier snaren in een kwintstemming. Deze laatste maakt van meerstemmig spelen een duidelijk groter karwei dan de gambastemming. Bach moet daardoor op de cello met veel meer latente polyfonie werken dan hij op de gamba zou moeten doen. Bach ontwikkelt daarvoor onafhankelijk van de nog zeer jonge Italiaanse traditie een eigen strategie, zonder twijfel onder invloed van meerstemmig gambaspel. Toch speelt duidelijke meerstemmigheid ten minste in de eerste vier suites een kleinere rol als in de werken voor vioolsolo – misschien spreekt dit onder meer ook voor een verticale instrumenthouding? De vijfde suite werkt door haar

scordatuur (A-snaar een toon lager naar g) naar meerstemmig spel beter in de hand (ook de violisten gebruiken graag scordatuur als ze meerstemmig spelen): het is niet alleen vaak makkelijker, het voegt ook klank toe door toonaardconforme open snaren bij meerstemmige grepen. Iets gelijkaardigs ziet men ook bij de zesde suite, die voor een instrument met vijf snaren (extra-e'-snaar als hoogste – ook hier mogelijk een scordatuur, normaal zou d' geweest kunnen zijn) geschreven is: Ook hier is een grotere vrijheid bij polyfoon spel ingecalculeerd. Maar al in de *prélude* van de eerste suite legt Bach zijn strategie, een latente meerstemmigheid te creëren, voorbeeldig uit: de »pendulebewegingen« en akkoordbrekingen met gebruik van veel open snaren suggereert een akkoordspel, dat bij wijze van spreken alleen latent voorhanden is – we kennen dit ook uit de vioolliteratuur. Hier zou men op Johann Paul von Westhoff (1656–1705) kunnen wijzen, die dergelijke akkoordbrekingen zelfs als variatie op meerstemmig spel beschrijft. Bach moet Westhoff in Weimar gekend hebben: van waarschijnlijk 1699 tot zijn dood in 1705 werke hij aan hetzelfde hof. Een invloed ten minste voor de vioolsoli en indirect ook voor de cellosoli kan verondersteld worden.

Suggestief arpeggeren komt ook in de andere suites uit de cyclus voor. Akkoordspel komt logischerwijze in de zesde suite het meest voor – niet echter vijfstemmig spel. Anders als op de gamba maakt Bach ook in de andere suites geen echt gebruik van volstemmig akkoordspel over alle snaren. Volstemmig of latent polyfoon, uiteindelijk overstijgt de muziek dit soort vragen

Viola de Hoog

In de achttiende eeuw was een muzikant in de eerste plaats ambachtsman. Hij componeerde, was instrumentalist, meestal op meerdere instrumenten, was leraar en produceerde in veel gevallen ook nog geschriften en methodes over dit veelzijdige ambacht. Instrumentale methodes bevatten destijds minstens zoveel algemeen muzikale aanwijzingen als instrumentale technieken. De muzikant was in de eerste plaats dienstbaar.

Johann Sebastian Bach was een van deze dienstbare ambachtslieden. Hij onderhield een groot gezin, componeerde voor kerk en vorst, was cantor, klavierspeler en strijker en zorgde ook nog voor de praktische kant van het bedrijf, het voor gebruik uitschrijven van al die muziek.

Voor het genie Bach kon dat natuurlijk niet genoeg zijn. Voor alle instrumenten schreef hij werken waarin hij nieuwe technieken en mogelijkheden onderzocht en grenzen verlegde. Het tweede *Brandenburgse Concert* is ook nu nog een enorme opgave voor de natuurtrompettist, de hoornsolo uit de *Hohe Messe*, de Chaconne uit de *Violopartita*, de zesstemmige fuga voor clavecimbel uit het *Musikalisches Opfer*, de vele solo's voor viool, traverso en hobo's uit de cantates en passies en ook de cellosuites zijn daarvan prachtige voorbeelden. Wat was er allemaal mogelijk met de cello in zijn nieuwe rol als solist?

Johann Joachim Quantz beschrijft 30 jaar na het ontstaan van de suites, in 1752, in zijn *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversière zu spielen* de functie van de cellist als volgt:

»Iemand die er zijn beroep van wil maken doet er goed aan in de eerste plaats een goed begeleider te worden ... Als hij zich haast solist te worden voordat hij een goede baslijn kan spelen zal hij van weinig nut kunnen zijn in een ensemble ... De belangrijkste kwaliteit die gevraagd wordt van dit instrument is die van begeleider ...«

Ook beschrijft hij hoe een begripvol gespeelde baslijn een uitvoering kan sturen en dragen en de solist de mogelijkheid kan geven zich uit te drukken.

»... Kan richting geven aan de gehele compositie. Door het juiste tempo te houden en de juiste graad van levendigheid, in het spelen van piano en forte op het juiste moment, in het uitdrukken van de verschillende emoties die moeten worden opgeroepen, en zo het scheppen van de juiste muzikale omstandigheden voor de solist, daarvoor is de cellist van groot belang...«

Bach combineert in de suites deze functie met de nieuwe rol. Gebaseerd op harmonische structuur en geraffineerde stemvoering lijken uit een rijk versierde baslijn melodieën te voorschijn te komen waarbij ook nog veel akkoordnoten weggelaten, er dus bij gedacht, moeten worden door speler en luisteraar. Dit 'erbij denken' is goed vergelijkbaar met hoe we een tweedimensionaal getekende kubus driedimensionaal kunnen waarnemen door het 'erbij denken' van de ruimte en het weglaten van lijnen. Echt zingbaar zijn deze quasimelodieën echter niet, het is alsof er uit de harmonie een melodie te voorschijn komt en eerder resultaat is dan doel.

Het vermogen tot denken vanuit harmonie en bas is dan ook de eerste richtlijn voor de speler. Het feit dat Quantz in 1752 terugkijkend op de eerste helft van de 18de eeuw het solospel op de cello nog als tweede functie ziet is illustratief voor de moderniteit van Bachs cellosuites.

Inmiddels zijn de meeste klassieke musici, inclusief ondergetekende, specialisten geworden, dat wil zeggen, het ambacht beperkt zich in de meeste gevallen tot één instrument. Ook beperkt men zich, zeker waar het betreft de opleiding, hoofdzakelijk tot een enkele rol, namelijk die die in de 18de eeuw nieuw was, die van solist. In de praktijk wordt echter van een cellist een enorme flexibiliteit verlangd in het vermogen van rol te wisselen. Hoofdrol is nog steeds bas, zoals in orkest en basso continuo, maar als solist zijn we opeens sopraan, in kamermuziek komt alt en tenor ook voor.

Deze beperking tot één instrument wordt bovendien gecompenseerd door het moeten kunnen spreken van veel verschillende muzikale talen. Wij spelen muziek uit vier eeuwen in allerlei verschillende stijlen met bijbehorend type instrument, dit in tegenstelling tot de 18de eeuwse collega, hij speelde zijn eigen muziek of die van zijn vader of de stadscomponist. Was ik drie eeuwen eerder geboren, dan had dat best in Köthen of Leipzig mogen zijn!

Mijn eerste kennismaking met Bach vond plaats lang voordat ik mijn eerste noten op een cello speelde. Bachs 'Matthäus' en 'Johannes', zoals de passies bij ons thuis heetten, kwamen om de beurt jaarlijks voorbij, uitgevoerd door de koren van mijn vader waarin ik uiteraard zong. Veel later toen ik cello studeerde aan het conservatorium speelde ik ook voor het eerst de recitatieven van de Matthäus.

Destijds was ik mij er niet van bewust dat ik daarmee twee uiterst belangrijke ingrediënten van Bachs muziek had ontmoet: tekst en harmonie. Ik prijs mij gelukkig via zingen en het jarenlang spelen van al die prachtige baslijnen in kamermuziek, passies en kantates zoveel Bach te hebben mogen leren kennen.

De volgende uitspraak uit *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) van de Italiaanse componist Ferruccio Busoni (1866-1924) spreekt mij zeer aan; hij drukt tegelijkertijd uit hoe de gedachte, in dit geval van Bach, vanaf het moment dat de eerste noot op papier stond nooit meer helemaal te achterhalen valt en tegelijkertijd onverwoestbaar is. Voor iedere musicus is dit uitdagend en bemoedigend lijkt mij.

« ... iedere notatie is al een transcriptie van een abstracte inval. Op het ogenblik, dat de pen zich van een gedachte meester maakt, verliest die gedachte zijn originele vorm. Ook de uitvoering van een werk is een transcriptie en ook deze kan – hoe vrij hij ook uitvalt – nooit het origineel uit de wereld helpen. Immers : het muzikale kunstwerk bestaat voordat het tot klinken wordt gebracht en nadat het tot klinken is gebracht, volstrekt op zichzelf. Het staat tegelijk in en buiten de tijd.»



LES SUITES DE BACH POUR VIOLONCELLE SEUL

Prof. Dr. Greta Haenen

»Der Stachel, der ehemals unten im Violoncello steckte, ist darum nicht mehr Mode, weil man in der Positur, wie man an demselben steht, nicht übersezzen kan, welches doch heut zu Tage sehr oft nothwendig ist.« (Johann Samuel Petri, 1782)

» La pique n'est plus en usage aujourd'hui, parce que si on reste debout derrière le violoncelle, les changements de position, qui sont incontournables dans la musique d'aujourd'hui, sont impossibles «

Au XVII^{ème} et pendant les premières années du XVIII^{ème} siècle, la basse d'archet utilisée en solo n'est pas le violoncelle, en réalité, mais la viole de gambe. Les violes ont à cette époque une tradition longuement ancrée et sont considérées comme plus nobles, plus grandioses et musicalement plus intéressantes que les nouveaux instruments à corde de la famille des violons. C'est le violon (instrument de dessus) qui, de cette famille, reçoit le premier une littérature solo intéressante. Et cela se produit déjà très tôt, à savoir dès le début du XVII^{ème} siècle.

Le violoncelle est pris au sérieux bien plus tard. Cela s'explique, entre autres, par l'histoire de l'instrument. Ce que nous appelons violoncelle de nos jours n'est pas nécessairement l'instrument que l'on appelle « violoncello » à la fin du XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècle. La basse de violon, qui est la basse d' conventionnelle de la famille des violons, ne se prête pas si bien au jeu virtuose en solo. Pendant le dernier tiers du XVII^{ème} siècle se développe alors à Bologne un instrument plus aisé à utiliser, plus petit et plus maniable, qu'on appelle « petite basse de violon », en italien « violoncello ». C'est là que les premières pièces solos pour cet instrument voient le jour. Mais même à la fin du XVIII^{ème} siècle, ce répertoire est encore très limité. Ce qu'est d'ailleurs un « violoncello » n'est pas si facile à dire à cette époque. L'instrument est simplement appelé parfois « violone », comme l'était précédemment son plus grand frère,

ou encore « violoncino », ou encore parfois « violoncello », et il est probable qu'il existe autant de violoncelles qu'il existe de noms (plus nombreux encore que les trois que nous avons cités) pour désigner les plus petites basses d' de la famille des violons. Certains de ces instruments sont si petits qu'ils sont en réalité une sorte de violon ténor, qui se joue sur l'épaule comme l'alto, d'où son nom de « violon d'épaule », viola da spalla. L'idée pourrait venir de la pratique champêtre des musiciens qui jouent souvent à l'extérieur (en cortèges ou en processions, par exemple) et pour se faire doivent pouvoir porter leur instrument. Ils attachent pour cela une ceinture en bandoulière à leurs vêtements ou autour de leur nuque – un peu comme peuvent le faire les guitaristes. Par ailleurs, d'autres instruments n'ont pas quatre mais cinq cordes. L'accord des cordes n'est également pas toujours le même.

La plus grosse basse d'archet, la basse de violon donc, se joue en général debout ; l'instrument est souvent posé sur une petite chaise ou un tabouret et le musicien derrière lui. On utilise également, comme peut encore en témoigner Johann Samuel Petri en 1782, une sorte de cheville en bois afin de poser l'instrument sur le sol alors que le musicien se tient en arrière. Une position propice au jeu en solo n'apparaît pas immédiatement et, comme le fait judicieusement remarquer le même Petri, une posture qui n'est pas réellement adaptée au solo ne se prête pas à de nombreuses positions de jeu sur la touche. C'est pourtant une condition sine qua non au développement d'une réelle littérature pour solo.

Cette façon de jouer le continuo (éventuellement debout), Bach l'a connue sans aucun doute, au moins dans sa jeunesse. De même que la dulciane (il appelle cet instrument « fagotto ») est longtemps ce qu'il considère naturellement comme la basse dans la famille des vents, la basse de violon est pendant sa jeunesse également encore très répandue en Allemagne comme étant la basse de la famille des cordes. Le violoncelle est pourtant déjà connu depuis un certain temps. A la fin du XVII^e siècle, Muffat appelle cet instrument « violoncino » ou « basse française ». On comprend bien grâce à sa description que le violoncelle n'est pas encore assez universellement connu pour qu'on puisse se passer de le nommer en particulier.

Bach écrit la première musique allemande spécifique pour un tel instrument, sans basse continue. Et elle est immédiatement d'un très haut niveau, non seulement musical mais également technique. Il n'a pas d'exemple antérieur à sa disposition : on peut dire avec certitude qu'il ne connaît pas la littérature pour violoncelle sans basse continue disponible à son époque. Il rencontre sans aucun doute quelques bons violoncellistes, tout du moins pendant ses nominations aux tribunes de Weimar et Köthen, ainsi que de bons gambistes. Et il n'est pas à exclure que les suites qu'il écrit pour le violoncelle n'aient pu être conçues sans une connaissance préalable de la littérature pour viole de gambe, plus facile d'accès.

Nous ne savons pas précisément quand cette musique a été écrite car aucun autographe des suites n'a été conservé. On compte quatre copies, dont une de la main de sa seconde femme, Anna Magdalena. Une version corrigée par Bach lui-même a probablement servi de modèle à cette copie, qu'on peut dater entre 1727 et 1731. Dans le titre, ces pièces sont appelées « *6 suites a Violoncello Solo senza Basso* ». Deux autres copies, datées ultérieurement, sont basées sur le modèle d'Anna Magdalena (bien que le manuscrit original de Bach ait pu être encore disponible). Cette source perdue sert également de modèle pour la première impression de l'œuvre à Paris, aux alentours de 1824 (1). Une quatrième copie est signée Johann Peter Kellner (1705-1772). Elle semble être une version non encore complètement retravaillée et corrigée, plus ancienne.

La copie d'Anna Magdalena est destinée à Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) . A l'origine, le manuscrit se trouve relié dans le même livre que les sonates et les partitas pour violon et, comme l'annonce Schwanberg en tête du manuscrit, les pièces pour violons sont suivies par les pièces pour violoncelle. Il est probable que celui-ci ait connu Anna Magdalena ainsi que Bach lui-même.

Mais la copie de Kellner est plus ancienne, datée de 1726. Quelques passages pourraient indiquer qu'il s'agit d'une version antérieure de ces pièces, qui ne s'intitulent par ailleurs non pas suites mais « Sonate ». Cette copie compte du reste quelques erreurs : dans la cinquième suite, celles-ci sont probablement dues

au fait qu'il transcrit la scordatura en notation ordinaire et se trompe de temps à autre. Peut-être s'en est-il rendu compte lui-même car la Gigue est restée incomplète et la Sarabande entière est manquante. Sa copie est intéressante car chaque pièce comporte une indication de tempo ou de caractère (par exemple Prélude « presto » dans la suite BWV 1009, ou Allemande « adagio » dans la suite BWV 1012). Pour en revenir au nom de l'instrument, Kellner l'appelle « viola de basso » dans la sixième suite. Une version autographe de la cinquième suite a été conservée, mais dans une transcription pour luth (BWV 995) probablement écrite entre 1727 et 1731.

De quand datent les suites pour violoncelle? Les copies disponibles ne donnent pas la date d'origine de ces œuvres, mais on peut dire avec certitude qu'elles ont été composées au plus tard en 1726. La version pour luth est une transcription ultérieure et, cette fois encore, nous ne savons pas exactement quand elle a été écrite. La composition de ces pièces et leur transcription ne se suivent pas nécessairement car Bach transcrit parfois bien plus tard des pièces déjà anciennes. Ces transcriptions ou arrangements n'indiquent rien de précis quant au moment où la composition originelle a vu le jour.

Nous avons de bonnes raisons de penser que ces pièces ont été composées à Köthen ou Leipzig, mais on ne peut rejeter avec certitude la possibilité qu'elles ont été écrites à Weimar. En effet, le gambiste August Kühnel (1645-c1700) est *Vizekapellmeister* à Weimar entre 1693 et 1695 et Bach a sans aucun doute pris connaissance de ses compositions pour viole de gambe qui y sont alors conservées. Dans ce cas, il est possible qu'elles aient pu servir de modèle aux suites pour violoncelle.

A Köthen, Bach entre en contact par la suite avec de très bons violoncellistes, comme en témoignent par exemple les parties de violoncelle du sixième *Concerto Brandebourgeois*. On peut citer Christian Ferdinand Abel (1682-1761) et le premier violoncelle de l'orchestre de cour Christian Bernhard Linigke (1673-1751) comme interprètes potentiels des suites pour violoncelle. Le fait que les solos pour violon sont datés de 1720 parle également en faveur de Köthen comme lieu de composition du cycle, de même que le fait qu'ils sont envoyés avec les suites à Braunschweig comme un ensemble cohérent (bien que le regroupement de ces pièces puisse dater d'une période ultérieure).

Lors de ses premières années à Leipzig, Bach rencontre et expérimente de nombreuses formes de « violoncelli » ainsi qu'un instrument, entre 1723 et 1726, qu'il appelle lui-même « violoncello piccolo ». Or les suites pour violoncelle ne sont pas écrites uniquement pour un instrument « classique » à quatre cordes : le cinquième suite requiert une scordatura et la sixième suite est écrite pour un instrument à cinq cordes.

Naturellement, il est également possible que Bach n'ait pas écrit les suites à l'origine comme une série, mais par exemple comme deux « sets » de trois suites. Cependant, le fait est que les six œuvres ont une structure très similaire, ce qui laisse supposer qu'elles n'ont pas été écrites comme des pièces indépendantes. La base des suites pour violoncelle est la version allemande de la « suite française », selon la forme qu'elle a probablement prise après Froberger, avec dans l'ordre les mouvements Allemande, Courante, Sarabande et Gigue. Devant l'Allemande se trouve un Prélude et entre la Sarabande et la Gigue se suivent chaque fois deux versions d'une autre danse française. Dans les première et deuxième suites, ce sont les Menuet I et II, dans la troisième et la quatrième les Bourrée I et II et dans la cinquième et la sixième, enfin, les Gavotte I et II. Dans les trois dernières suites, ces mouvements supplémentaires sont dans la tonalité de base de la suite. Dans les trois premières, ils sont en mineur lorsque la tonalité de base est majeure et inversement.

Lorsque les suites sont composées, elles sont les premières œuvres virtuoses pour violoncelle solo dans la musique allemande et pour longtemps, les seules. Bach a donc du réellement inventer une « langue » pour ces pièces uniques en leur genre. A son époque, les pièces pour basse d'archet solo existent déjà pour la viole de gambe et Bach a certainement trouvé en elles des modèles. August Kühnel, évoqué précédemment, a probablement été un exemple. La musique solo pour basse d'archet implique le fait que l'instrument joue également sa propre basse continue. C'est pourquoi les solos pour viole sont toujours clairement à plusieurs voix, avec de nombreux accords. Le nombre de cordes et surtout l'accord de l'instrument en tierces et quarts, s'y prêtent infiniment plus facilement que les quatre cordes du violoncelles accordées à la quinte. Cette dernière caractéristique rend le jeu polyphonique plus laborieux au violoncelle qu'avec le type d'accord de la viole. Bach doit ainsi travailler, pour le violoncelle, avec beaucoup plus de polyphonie

« latente » qu'il ne devrait le faire pour la viole de gambe. Il développe sa propre stratégie avant et indépendamment de la tradition italienne encore très jeune, sans aucun doute sous l'influence du jeu à plusieurs voix de la viole. Cependant la multiplicité des voix joue un rôle plus modeste, du moins dans les quatre premières suites, que dans ses solos pour violon (peut-être cela se prononce-t-il également pour une tenue verticale de l'instrument?). La cinquième suite s'oriente vers un jeu à plusieurs voix plus naturel techniquement, à l'aide de la scordatura ; la corde de La est abaissée d'un ton, vers le Sol). Les violonistes utilisent également volontiers la scordatura lorsqu'ils jouent plusieurs voix : ce n'est pas seulement plus aisé, cela ajoute aussi à la qualité du son grâce au nombre supérieur de cordes à vide utilisées pour les accords, les rendant ainsi plus justes. On observe quelque chose de similaire dans la sixième suite, écrite pour un instrument à cinq cordes avec une corde de Mi supplémentaire dans les aigus (également une forme de scordatura, puisque cette corde aurait pu être un Ré), ce qui permet de la même manière une plus grande liberté pour le jeu polyphonique. Mais la stratégie de Bach est déjà visible dans le prélude de la première suite. Il crée une superposition « latente » des voix : les mouvements de « pendule » et les accords brisés utilisant une ou plusieurs cordes à vides suggèrent des accords qui en un sens n'ont qu'une empreinte latente. Nous trouvons également cette technique dans la littérature pour violon. On pourrait attirer ici l'attention sur Johann Paul von Westhoff (1656-1705), qui utilise lui-même les accords brisés comme variations du jeu polyphonique. Bach l'a probablement rencontré à Weimar, car ils travaillent ensemble à la cour, à partir de 1699 et jusqu'à la mort de Westhoff en 1705. On peut supposer que celui-ci ait eu une influence au moins sur les pièces pour violon seul et indirectement sur celles pour violoncelle.

La même écriture suggestive, en arpèges, se rencontre également dans les autres suites du cycle. C'est dans la sixième que le jeu en accord est le plus naturel, bien que jamais à cinq voix. D'autre part, tout comme avec la viole, Bach n'utilise pas d'accords entiers joués sur toutes les cordes dans les autres suites. Qu'il s'agisse d'une véritable polyphonie ou d'une polyphonie latente, la musique transcende toujours ces considérations.

Viola de Hoog

Au XVIII^{ème} siècle, le musicien était avant tout un artisan. Il composait, jouait d'un ou plus souvent de plusieurs instruments, enseignait et, dans de nombreux cas, publiait des écrits et des méthodes sur ce métier aux multiples facettes. A cette époque, les méthodes instrumentales contenaient au moins autant de remarques générales sur la musique que d'instructions concernant la technique instrumentale. Le musicien était avant tout un employé.

Johann Sebastian Bach était un de ces artisans musiciens. Il entretenait une grande famille, composait pour l'église et la cour, était chef de cœur, joueur de claviers et d'archets et s'occupait également des aspects pratiques de son métier, entre autres la transcription de la musique.

Bien sûr, cela ne pouvait être suffisant pour le génie de Bach. Il écrivait des pièces pour tous les instruments, dans lesquelles il explorait et repoussait les limites de nouvelles techniques et de nouvelles possibilités. Le deuxième *Concerto Brandebourgeois* reste un énorme défi pour la trompette naturelle, le solo pour cor dans la *Messe en Si*, la chaconne des *Partitas pour Violon*, la fugue à six voix pour le clavecin dans *l'Offrande Musicale*, les nombreux solos pour violon, traverso, hautbois des cantates et des passions, ainsi que les suites pour violoncelle, tous sont autant d'exemples de cette exploration musicale. Qu'était-il possible de faire, après tout, avec le violoncelle dans son nouveau rôle de soliste?

Trente ans plus tard, en 1752, dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Johann Joachim Quantz décrit comme suit la fonction du violoncelle :

« celui qui veut en faire profession, fera bien de s'appliquer avant toutes choses à devenir bon accompagnateur (...). Si au contraire il se presse d'aller d'abord aux Solos, avant que de savoir exécuter comme il faut une Basse d'accompagnement, (...) il sera d'une très petite utilité dans la Musique. »

Il décrit également comment une ligne de basse jouée intelligemment peut conduire et soutenir l'exécution d'une pièce, et peut donner la possibilité au soliste de s'exprimer.

« celui qui en joue a aussi l'avantage, qu'il peut aider les autres parties dans l'expression du clair et de l'obscur, et donner de l'énergie à toute la pièce. Il dépend également le plus de lui, de maintenir la justesse de mouvement, et le degré de vivacité dans la pièce, d'exprimer aux temps qu'il faut le Piano et le Forte, de faire bien distinguer les différentes passions qui se trouvent dans une pièce, de les bien caractériser, et de faciliter beaucoup l'exécution de la partie concertante. »

Dans les suites pour violoncelle, Bach combine cette fonction d'accompagnateur avec le nouveau rôle du violoncelliste. Basées sur la structure harmonique et une conduite de voix raffinée, des mélodies semblent émerger de la basse richement ornée, laissant la liberté au musicien et à l'auditeur de reconstruire mentalement les notes et l'harmonie ainsi suggérées. Cette reconstruction mentale est comparable à la façon dont nous transformons en trois dimensions un cube dessiné en deux dimensions, par la reconstitution virtuelle de l'espace et l'abandon des lignes. Pourtant ces quasi-mélodies ne sont pas réellement chantables et il semble qu'elles naissent de l'harmonie, comme un résultat plutôt qu'un objectif.

La capacité à penser à partir de l'harmonie et de la basse est également une des tâches premières du musicien. Le fait que Quantz, en 1752, lorsqu'il revient sur la pratique musicale de la première moitié du XVIIIème siècle, considère le jeu solo du violoncelle comme une fonction secondaire, illustre la modernité des suites pour violoncelle de Bach.

Entre temps, la plupart des musiciens classiques sont devenus des spécialistes, moi la première, ce qui signifie que l'exercice du métier se limite désormais à la pratique d'un seul instrument. On se limite principalement à un seul rôle, et sans aucun doute lorsque l'on se produit en concert, à savoir ce rôle

nouveau au XVIIIème siècle, celui de soliste. Dans la pratique, en réalité, une grande flexibilité est demandée au violoncelliste, qui doit être capable de changer de rôle. Le rôle principal est, encore de nos jours, la basse en orchestre ou en continuo, mais en soliste nous voilà soudain sopranos et en musique de chambre, ce sont les charges d'alto ou de ténor qui peuvent nous être confiées.

Cette limitation à un seul instrument est compensée, du reste, par l'impératif de pouvoir parler de nombreuses langues musicales différentes. Nous jouons de la musique issue de quatre siècles d'Histoire, dans toutes sortes de styles différents, avec différents instruments qui doivent être adéquats, alors qu'un collègue du XVIIIème siècle jouait sa propre musique, ou celle de son père ou du compositeur de la cour. Si j'étais née trois siècles plus tôt, il eût mieux valu que ce soit à Köthen ou Leipzig !

Ma première rencontre avec Bach est arrivée bien avant que je joue mes premières notes sur un violoncelle. La « Mathieu » et la « Jean » de Bach, comme nous appelions les passions chez nous, étaient jouées chaque année à tour de rôle par le chœur dirigé par mon père et dans lequel je chantais, naturellement. Bien plus tard, lorsque j'étudiais le violoncelle au conservatoire, j'ai joué pour la première fois les récitatifs de la Saint Mathieu.

A cette époque, je n'avais pas conscience que j'avais rencontré là deux ingrédients extrêmement importants de la musique de Bach : le texte et l'harmonie. Je m'estime heureuse d'avoir pu apprendre à connaître autant de Bach, grâce à ces années passées à chanter et à jouer toutes ces basses magnifiques en musique de chambre ainsi que dans les passions et les cantates.

La citation qui suit extraite de *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907 du compositeur italien Ferruccio Busoni (1866-1924), me paraît très représentative. Il exprime comment les pensées, celles de Bach dans le cas présent, nous échappent dès la première note posée sur le papier, tout en demeurant malgré tout indestructibles. Il me semble que pour chaque musicien, cela constitue un défi et un encouragement.

« chaque notation est déjà la transcription d'une inspiration abstraite. Au moment où la plume se fait maîtresse d'une pensée, celle-ci perd sa forme originelle. De même, la performance d'une œuvre est une transcription et cela ne peut jamais, quel que soit le degré de liberté d'interprétation, en faire disparaître la forme originelle. En effet, l'œuvre musicale existe avant d'être transformée en sons et après l'avoir été, par elle-même. Elle se situe simultanément en dedans et en dehors du temps. »

© Viola de Hoog, 2014

Traduction: Claude Meneuz-Poizat

Robert King (producer) and Adriaan Verstijnen (engineer)



BACH: SECHS SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO

Prof. Dr. Greta Haenen

„Der Stachel, der ehemals unten im Violoncello steckte, ist darum nicht mehr in Mode, weil man in der Positur, wie man an demselben steht, nicht übersezen kan, welches doch heut zu Tage sehr oft nothwendig ist.“ (Johann Samuel Petri, 1782)

Das Solostreichinstrument in tiefer Lage war im 17. und frühen 18. Jahrhundert nicht das Violoncello, sondern die Gambe, die auf eine längere Tradition zurückblicken konnte und als edler, aristokratischer und musikalisch interessanter betrachtet wurde als die neueren Violineninstrumente. In dieser Streichinstrumenten-Familie war es das Sopran-Instrument, die Violine, für die als erstes – bereits ab dem frühen 17. Jahrhundert – bedeutsame Solowerke entstanden.

Das Cello setzte sich als Soloinstrument erst deutlich später durch. Das liegt zum Teil an der Geschichte des Instruments. Was heutzutage als Violoncello bezeichnet wird, ist nicht unbedingt dasselbe Instrument, welches man im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert als solches bezeichnete. Die Bassvioline, das standardmäßige Achtfuß-Bassinstrument der Violinfamilie in jener Zeit, war für virtuoses Solospiel nicht geeignet. Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts wurde in Bologna ein Instrument entwickelt, welches sich leichter spielen ließ und als „kleine Bassvioline“ bezeichnet wurde – beziehungsweise, im Italienischen, als „Violoncello“. Die ersten Solowerke für dieses Instrument stammen aus derselben Gegend. Jedoch war selbst zum Ende des 17. Jahrhunderts hin das Repertoire für das Instrument noch recht dürftig.

In dieser Zeit lässt es sich nicht ohne Weiteres bestimmen, was ein „Violoncello“ war. Manchmal wurde das Instrument einfach, ebenso wie zuvor das größere Instrument, „Violone“ genannt; manchmal wurde es als „Violoncino“ und manchmal als „Violoncello“ bezeichnet. Und es ist wahrscheinlich, dass es ebenso viele Arten von Violoncelli gab wie Bezeichnungen (es kursierten noch diverse mehr als die hier genannten) für

das kleinere Achtfuß-Bassinstrument der Violinfamilie. Einige dieser Instrumente sind sogar so klein, dass es sich dabei tatsächlich eher um Tenorviolinen handelt, die, wie die Viola, auch auf der Schulter gehalten werden konnten, daher der Name „Schultervioline“: Viola da spalla. Dieses Instrument entstammte möglicherweise den Traditionen der Musikergilden, die oft im Freien musizierten (so etwa bei Umzügen und Prozessionen) und deshalb ihre Instrumente im Gehen spielen können mussten. Zu diesem Behufe befestigten sie ihr Instrument an ihrer Kleidung oder an einem Band, das sie sich um den Hals legten – etwa so, wie Gitarristen es tun. Andere Instrumente hatten fünf anstelle von vier Saiten und die Stimmung der Saiten unterschied sich oft.

Das größere Bassinstrument – die Bassvioline – wurde in der Regel im Stehen gespielt; dabei wurde das Instrument auf einen tiefen Hocker oder Stuhl gestellt und der Spieler stand dahinter. Oder, wie Johann Samuel Petri im Jahre 1782 beschrieb, das Instrument wurde auf den Boden gestellt und mithilfe eines Stachels erhöht und der Spieler stand wiederum hinter dem Instrument. Und wie Petri ebenfalls scharfsinnig anmerkte, eignete sich diese Haltung nicht eben für das Solospiel, da Lagenwechsel so nicht leicht zu bewerkstelligen waren, in wahrer Solo-Literatur aber unumgänglich sind.

Diese Art des Continuospiels (teilweise auch im Stehen) war Bach sicherlich vertraut, zumindest aus seiner Jugend. Ebenso wie der Dulcian (den er als „Fagotto“ bezeichnete) noch lang das Bassinstrument seiner Wahl war, wenn er für Holzblasinstrumente schrieb, so war die Bassvioline in seiner Jugend in Deutschland das standardmäßige Streichinstrument in tiefer Lage. Gleichwohl war das Cello schon früh bekannt. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts bezeichnete Muffat es als „Violoncino“ oder „französischen Bass“. Aus seiner Beschreibung geht hervor, dass das Instrument noch nicht überall bekannt war, da er es offensichtlich für nötig befand, extra darauf einzugehen.

Bach war nun der erste deutsche Komponist, der für ein ähnliches Instrument reine Solomusik schrieb, ohne eine Continuo-Stimme dazu zu setzen. Es fällt auf, dass sich diese Werke sowohl musikalisch als auch

technisch auf einem sehr hohen Niveau befinden. Bach hatte keine Vorbilder, an denen er sich hierbei hätte orientieren können – man weiß, dass er mit der Literatur für Violoncello (ohne Generalbass), die zu seiner Zeit existierte, nicht vertraut war. Es ist nachweisbar, dass er mehrere gute Cellisten kannte, zumindest während seiner Tätigkeit an den Höfen in Weimar und in Köthen. Dort kam er auch mit mehreren guten Gambisten in Kontakt. Man kann wohl davon ausgehen, dass seine Cellosuiten ohne die Kenntnis der (leichter zugänglichen) Gambenliteratur undenkbar gewesen wären.

Wann diese Musik geschrieben wurde, lässt sich nicht sagen. Es existiert kein Autograph der Cellosuiten. Es sind vier Kopien überliefert, von denen eine von seiner zweiten Ehefrau, Anna Magdalena, angefertigt ist. Diesem Exemplar, welches zwischen 1727 und 1731 entstand, muss eine korrigierte Version von Bach selbst zugrunde liegen. Im Titel werden die Werke als *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso* bezeichnet. Zwei weiteren Kopien liegt die Kopie Anna Magdalenas zugrunde. Diese entstanden später (und es ist möglich, dass Bachs Originalmanuskript zu jener Zeit noch existierte). Diese verschollene Quelle muss auch die Vorlage für die erste Edition der Werke gewesen sein, die in Paris um 1824 (!) veröffentlicht wurde. Die vierte Kopie stammt von Johann Peter Kellner (1705-1772) und scheint auf einer älteren Version zu basieren, die noch nicht vollständig korrigiert und überarbeitet worden war.

Anna Magdalenas Kopie war für Georg Heinrich Ludwig Schwanberg (1696-1774) in Braunschweig gedacht; ursprünglich war das Manuskript in dasselbe Buch wie die *Sonaten und Partiten für Violine solo* eingebunden. Die Violinwerke standen an erster Stelle und dann kamen die Suiten für Violoncello (Schwanberg notiert dies auf der Titelseite). Es ist gut möglich, dass er Anna Magdalena, und damit wohl auch Bach selbst, kannte.

Kellners Kopie jedoch stammt aus dem Jahre 1726 und ist damit älter. Es gibt verschiedene Passagen, die eine frühere Version mehrerer Stücke andeuten; zudem ist die Kopie nicht ganz fehlerfrei. In der fünften Suite – interessanterweise werden die Werke in Kellners Kopie nicht als Suiten, sondern als „Sonate“

bezeichnet – könnten sich die Fehler dadurch erklären, dass die Skordatur in normale Notation transkribiert wurde und dabei einige Schreibfehler entstanden. Möglicherweise realisierte er dies selbst auch – die Gigue ist unvollständig und die Sarabande fehlt völlig. Andererseits ist diese Kopie insofern interessant, als dass sie mehrere Tempo- und Spielanweisungen enthält (wie zum Beispiel in BWV 1009, Prélude: „Presto“ und in BWV 1012, Allemande: „Adagio“). Und, um auf die Frage der Instrumentenbezeichnung zurückzukommen, er gibt an, dass die sechste Suite für „Viola de basso“ komponiert sei. Bachs Autograph der fünften Suite ist überliefert – allerdings als Bearbeitung für Laute (BWV 995), die wahrscheinlich zwischen 1727 und 1731 angefertigt wurde.

Wann entstanden also die Cellosuiten? In den Kopien finden sich keine Hinweise auf die Entstehungsdaten der Werke. Man kann lediglich mit Sicherheit sagen, dass sie spätestens 1726 entstanden sein müssen. Die Version für Laute ist eine spätere Bearbeitung, doch lässt sich auch in diesem Fall keine genaue Angabe machen. Die Originalkomposition und das Arrangement entstanden nicht unbedingt in unmittelbarer Abfolge – manchmal bearbeitete Bach gewisse Werke erst viele Jahre später, so dass seine Arrangements also keine Hinweise auf die Entstehungsdaten der Originalwerke liefern.

Es spricht viel dafür, dass die Werke in Köthen oder Leipzig komponiert wurden, obwohl Weimar nicht völlig ausgeschlossen werden sollte. Der Gambist August Kühnel (1645-ca. 1700) war von 1693 bis 1695 Vizekapellmeister in Weimar, wo auch seine Gamben-Kompositionen aufbewahrt wurden, und man kann wohl davon ausgehen, dass Bach seine Musik kannte. Es ist möglich, dass seine Werke bis zu einem gewissen Grad als Inspirationsquelle für die Cellosuiten dienten.

In Köthen hatte Bach mit mehreren vorzüglichen Cellisten Kontakt. Die Cellostimme des sechsten *Brandenburgischen Konzerts* bezeugt dies – es ist gut möglich, dass sie entweder für Christian Ferdinand Abel (1682-1761), oder auch den ersten Cellisten des hofischen Orchesters, Christian Bernhard Linigke (1673-1751), komponiert wurde. Ebenso sind beide als Ausführende der Suiten denkbar. Zudem spräche für

Köthen, dass die Solowerke für Violine auf das Jahr 1720 datiert sind und zusammen mit den Cellosuiten nach Braunschweig geschickt wurden – andererseits ist es ebenso möglich, dass die Werke später miteinander kombiniert wurden.

In seiner frühen Leipziger Zeit experimentierte Bach viel mit den diversen Varianten des „Violoncellos“. Von 1723 bis 1726 komponierte er zudem für ein Instrument, das er selbst „Violoncello piccolo“ nannte. Die Cellosuiten sind nicht alle für das „klassische“ Cello mit vier Saiten geschrieben: die fünfte Suite ist in Skordatur notiert, während die sechste Suite für ein fünfsaitiges Instrument komponiert ist.

Es ist auch möglich, dass Bach die Suiten nicht von Anfang an als eine Werkreihe schrieb, sondern sie zum Beispiel als zwei Dreierzyklen komponierte. Es ist allerdings unabweisbar, dass alle sechs Werke eine sehr ähnliche Anlage haben, was nahelegt, dass sie nicht als „separate“ Stücke gedacht waren. Allen Suiten liegt die deutsche Version der „französischen Suite“ zugrunde, wobei die Sätze Allemande – Courante – Sarabande – Gigue in dieser Reihenfolge angeordnet sind, die wohl nach Froberger eingeführt worden war. Den Allemanden geht jeweils ein Prélude voran, während zwei Versionen eines weiteren französischen Tanzes stets zwischen Sarabande und Gigue eingefügt sind. In den ersten beiden Suiten findet sich jeweils ein Menuett I und II, in der dritten und vierten Suite steht jeweils eine Bourrée I und II, und in der fünften und sechsten Suite ist jeweils eine Gavotte I und II hinzugefügt. Auf diese Tänze folgt immer die Gigue. In den Suiten 4-6 stehen jeweils beide Extrasätze in der Haupttonart, während in den Suiten 1-3 der erste Extrasatz in der Haupttonart steht und der zweite denselben Grundton hat, allerdings in Moll steht, wenn die Grundtonart Dur ist und umgekehrt (d.h. in der Suite Nr. 1 in G-Dur steht Menuett I in G-Dur und Menuett II in g-Moll, in der Suite Nr. 2 in d-Moll steht Menuett I in d-Moll und Menuett II in D-Dur, und in der Suite Nr. 3 in C-Dur steht die Bourrée I in C-Dur und Bourrée II in c-Moll).

Wann die Suiten nun auch genau entstanden mögen sein, sie sind jedenfalls die ersten virtuosen Werke für Violoncello solo der deutschen Literatur und blieben über eine lange Zeit hinweg die einzigen Werke ihrer Art. Bach musste daher eine besondere Tonsprache für diese einzigartigen Stücke finden. Es gab zu seiner

Zeit bereits Solowerke für Viola da gamba, so dass Bach sich sicherlich an diesen mit orientierte. Der oben erwähnte August Kühnel diente Bach möglicherweise als Vorbild. Ein Solowerk für Bassinstrument bedeutet, dass das Soloinstrument in gewisser Weise auch seine eigene Basstimme spielt. Werke für Gambe solo sind daher immer deutlich polyphon gehalten und es kommen häufig Doppel- (bzw. Mehrfach-)griffe zum Einsatz. Dank der Saitenanzahl und insbesondere der Stimmung der Gambensaiten in Terzen und Quartan ist die Gambe für polyphone Kompositionen bestens geeignet. Ein Instrument wie das Cello hingegen – mit vier Saiten, die in Quinten gestimmt sind – eignet sich vergleichsweise weniger gut für mehrstimmige Polyphonie. Bach konnte sich daher beim Cello nur eines latent polyphonen Stils bedienen und musste dabei seine eigene Strategie entwickeln, die unabhängig von der sich gerade entfaltenden italienischen Tradition, aber zweifellos vom polyphonen Gambenspiel beeinflusst war. Nichtsdestotrotz spielt tatsächliche Polyphonie in den ersten vier Suiten eine geringere Rolle, zumindest im Vergleich zu den Werken für Violine solo – möglicherweise ist das ein Argument für die These, dass das Instrument vertikal gespielt wurde? Aufgrund der Skordatur (die A-Saite wird um einen Ton nach G herunter gestimmt) begünstigt die fünfte Suite polyphones Spiel (Geiger bevorzugten ebenfalls die Skordatur für polyphones Spiel) – nicht nur erleichtert die Skordatur das polyphone Spiel, sondern durch den Einsatz von tonartenkonformen leeren Saiten bei Doppelgriffen verstärkt sich auch die Resonanz. Ähnliches ist in der sechsten Suite zu beobachten, die für ein fünfsaitiges Instrument (mit zusätzlicher hoher e-Saite, was ebenfalls als Skordatur betrachtet werden kann, da die zusätzliche Saite ein d' hätte sein können) komponiert ist – auch hier ermöglichte Bach größere polyphone Freiheit. Jedoch demonstrierte Bach bereits im Prélude seiner allerersten Suite in mustergültiger Weise seine Strategie, latente oder implizierte Polyphonie zu erzeugen: die fortwährende Pendel-Bewegung und die gebrochenen Akkorde, in denen leere Saiten viel zum Einsatz kommen, vermitteln einen Eindruck von Akkordspiel. Dabei handelt es sich um sogenannte latente Polyphonie – diese Technik ist auch in der Violinliteratur bekannt. In diesem Zusammenhang sei auf Johann Paul von Westhoff (1656-1705) hingewiesen, der sogar derartige arpeggierte Akkorde als eine Variation des mehrstimmigen Spiels beschrieb. Bach muss Westhoff in Weimar kennengelernt haben: Westhoff war ab wahrscheinlich 1699 bis

zu seinem Tod im Jahre 1705 ebenfalls am Hof von Sachsen-Weimar angestellt. Es ist nicht undenkbar, dass Westhoff zumindest Bachs Werke für Violine solo beeinflusste, und damit indirekt auch die Cellosuiten.

Mehrstimmigkeit andeutendes arpeggiertes Spiel kommt auch in den anderen Suiten des Zyklus vor. Logischerweise erklingen Akkorde jedoch in erster Linie in der sechsten Suite – fünfstimmiges Spiel allerdings nicht. Im Gegensatz zu den Gambaenwerken machte Bach in seinen Suiten für Cello solo keinen Gebrauch von tatsächlichem polyphonen Akkordspiel, wobei alle Saiten eingesetzt werden. Letzten Endes jedoch werden derartige Fragen nach genuiner Mehrstimmigkeit und latenter Polyphonie von Bachs Musik in den Schatten gestellt.

© Greta de Haenen, 2014

Übersetzung aus dem Englischen: Viola Scheffel

CELLIST ODER MUSIKER? EIN HERRLICHES HANDWERK

Viola de Hoog

Im 18. Jahrhundert war ein Musiker in erster Linie ein Handwerker. Er komponierte, spielte mindestens ein Instrument (im Normalfall mehrere), unterrichtete und schrieb oft Anleitungen und Methoden zu seinem vielseitigen künstlerischen Handwerk. Zu jener Zeit enthielten Instrumentalmethoden ebenso viele allgemeine musikalische Hinweise wie Anleitungen zur Spieltechnik. Die Rolle eines Musikers bestand in erster Linie darin, zu dienen.

Johann Sebastian Bach war einer jener Kunsthandwerker, die dienten. Er unterhielt eine große Familie, komponierte für Kirche und Adel, war Kantor, spielte Tasten- und Streichinstrumente und kümmerte sich

zudem um die praktischen Aspekte des Musiklebens, kopierte also etwa unzählige Orchesterstimmen für die Ausführenden.

Für das Genie Bach war das offensichtlich aber nicht genug. Für alle Instrumente komponierte er Werke, in denen er sich mit neuen Techniken und Möglichkeiten auseinandersetzte und mit denen er die Grenzen ausdehnte. Selbst heutzutage stellt das zweite *Brandenburgische Konzert* für einen Naturtrompeter eine riesige Herausforderung dar; dasselbe gilt für Hornspieler, die sich an der *h-Moll-Messe* versuchen, Geiger, die die Chaconne aus der *Partita d-Moll* angehen, Cembalisten, die sich mit der sechsstimmigen Fuge aus dem *Musikalischen Opfer* auseinandersetzen, und Geiger, Flötisten und Oboisten, die vor Kantaten und Passionen stehen. Und die Cellosuiten sind natürlich ein Paradebeispiel für derartige Herausforderungen. Was war also möglich auf dem Cello in seiner neuen Rolle als solistisches Instrument?

1752, dreißig Jahre nachdem Bach die Cellosuiten komponiert hatte, beschrieb Johann Joachim Quantz die Funktion des Cellisten in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*:

„Wer aber sein Hauptwerk davon zu machen gedenket, der thut wohl, wenn er sich vor allen Dingen erst bemühet, ein guter Accompagnist zu werden: denn dadurch wird er bey der Musik nützlicher und brauchbarer sein. Wollte er aber, ehe er noch einen Ripienbaß recht auszuführen wüßte, so gleich zum Solospielen eilen und vielleicht deswegen sein Instrument so schwach beziehen, daß man ihn bey dem Accompagnement nicht hören könnte; so würde ihm die Musik wenig Dank schuldig seyn. [...] Das gute Accompagnement ist das vornehmste, so von diesem Instrumente eigentlich erfordert wird.“

Zudem erklärt Quantz, dass eine Bassstimme, die geschmack- und verständnisvoll aufgefasst wird, in der Aufführungssituation richtungsweisend sein kann und es dem Solisten ermöglicht, sich auszudrücken:

„Weil der Violoncell, unter allen Bässen, den schärfsten Ton hat, und seine Stimme am deutlichsten ausdrücken kann; so hat sein Spieler auch von andern den Vortheil voraus, daß er, bey Ausdrückung des

Lichts und Schattens, den übrigen Stimmen helfen, und der ganzen Sache einen Nachdruck geben kann. Von ihm hängt am meisten ab, in einem Stück das Zeitmaß bey seiner Richtigkeit, und die Lebhaftigkeit zu unterhalten; das Piano und Forte zur gehörigen Zeit auszudrücken; die verschiedenen Leidenschaften, welche in einem Stücke erregt werden sollen, zu unterscheiden und kennbar zu machen; und also dem Concertisten sein Spielen zu erleichtern.“

In den Cellosuiten kombinierte Bach diese Funktion mit der neuen Rolle des Instruments. Die Melodien, denen harmonische Strukturen und raffinierte Stimmführung zugrunde liegen, scheinen sich aus einer reich verzierten Basslinie zu entfalten, wobei viele Akkordtöne lediglich impliziert sind, also vom Spieler und Hörer dazu gedacht werden müssen. Dieses „Dazudenken“ ist vergleichbar mit unserer Fähigkeit, in der zweidimensionalen Zeichnung eines Würfels ein dreidimensionales Gebilde zu sehen, indem wir den Raum „dazu denken“ und die Linien ignorieren. Diese quasi-Melodien sind allerdings nicht wirklich singbar – die Melodie scheint aus der Harmonie zu entstehen.

Der Ausführende muss also in erster Linie harmonisch und Bass-orientiert denken können. Die Tatsache, dass Quantz 1752 in seinem Rückblick auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts das Solospiel des Violoncellos an die zweite Stelle rückte, illustriert die Neuartigkeit der Bach'schen Suiten.

Heutzutage sind die meisten klassischen Musiker, inklusive der Verfasserin, Spezialisten; das heißt, ihr Handwerk beschränkt sich zumeist auf ein einziges Instrument. Zudem beschränken sie sich meistens, zumindest während ihrer Ausbildung, auf eine Rolle – eine, die im 18. Jahrhundert noch neu war –, nämlich auf die des Solisten. In der Praxis muss ein Cellist allerdings sehr flexibel sein und verschiedene Rollen übernehmen können. Obwohl unsere Hauptaufgabe es immer noch ist, die Basslinie zu liefern – so etwa im Orchester oder als Basso-continuo-Spieler –, müssen wir als Solisten zuweilen plötzlich die Sopranstimme übernehmen und manchmal auch (in der Kammermusik, zum Beispiel) die Tenor- oder Altstimme.

Die Beschränkung auf ein einziges Instrument wird dadurch wettgemacht, dass wir heutzutage unterschiedliche musikalische Sprachen sprechen müssen. Wir spielen Musik aus vier Jahrhunderten in den

verschiedensten Stilen und jeweils auf dem entsprechenden Instrument. Damit unterscheiden wir uns deutlich von unseren Kollegen des 18. Jahrhunderts, die ihre eigene Musik spielten oder die ihres Vaters oder städtischen Komponisten. Wenn ich drei Jahrhunderte früher geboren worden wäre, hätte ich mich in Köthen oder Leipzig sehr wohlgefühlt!

Ich lernte Bach kennen, lange bevor ich meine ersten Töne auf dem Cello spielte. Der Chor meines Vaters führte jedes Jahr abwechselnd die *Matthäus-* und die *Johannespassion* auf, woran ich auch teilnahm. Als ich sehr viel später Cello am Konservatorium studierte, spielte ich die Rezitative der *Matthäuspassion* zum ersten Mal.

Zu der Zeit war ich mir noch nicht darüber bewusst, dass ich damit zwei äußerst wichtigen Bestandteilen der Bach'schen Musik begegnet war, nämlich dem Text und der Harmonie. Durch das Singen und jahrelanges Spielen all jener prächtigen Bassstimmen in der Kammermusik und in den Passionen und Kantaten schätze ich mich glücklich, einem so großen Teil des Bach'schen Oeuvres nahegekommen zu sein.

Das folgende Zitat aus dem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907) des italienischen Komponisten Ferruccio Busoni (1866-1924) finde ich sehr ansprechend – er stellt dar, dass das zugrundeliegende Konzept, in diesem Falle Bachs, nicht mehr bestimmbar und doch gleichzeitig unverwundlich ist, sobald der erste Ton zu Papier gebracht ist. Herausfordernd und ermutigend für jeden Musiker, meiner Meinung nach. Busoni schreibt:

„Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da die Feder sich seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Auch der Vortrag eines Werkes ist eine Transkription, und auch dieser kann – er mag noch so frei sich gebärden – niemals das Original aus der Welt schaffen. Denn das musikalische Kunstwerk steht, vor seinem Ertönen und nachdem es vorübergeklungen, ganz und unversehrt da. Es ist zugleich in und außer der Zeit.“



BIOGRAPHY

VIOLA DE HOOG is a versatile musician whose distinguished international career has predominantly been focused on historically-informed performance. For twenty of those years she also travelled the world as the cellist in the renowned Dutch Schönberg Quartet.

After completing her studies at the Conservatorium van Amsterdam with Anner Bijlsma, she concentrated on performing chamber music, playing both modern and baroque cellos. In 1986 she was a finalist at the First International Concours for baroque cello in Paris.

For many years Viola de Hoog was principal cello with Anima Eterna, a position she has also held with Tafelmusik Toronto, the Orchestre Révolutionnaire et Romantique, English Baroque Soloists, the Baroque Orchestra of the Netherlands Bach Society and Concerto Köln: she currently is principal cello with the Kölner Akademie, Nieuwe Philharmonie Utrecht and The King's Consort.

The repertoire of her chamber music ensembles, Schönberg Quartet and Ensemble Schönbrunn (www.chambermusic.nl), spans from the seventeenth to the twenty-first centuries and has generated, between the two ensembles, an impressive discography. Ensemble Schönbrunn has released fifteen CDs, of which worthy of particular mention, alongside works by Bach, Haydn and Mozart, is the series *Out of the Shadow of the Masters* on the Globe label, with rediscovered compositions of Beethoven's contemporaries such as Friedrich Hartmann Graf, Anton Reicha, Ferdinand Ries and Johann Martin Nisle. The Schönberg Quartet recorded thirty-five CDs, including the complete works for strings of Schönberg, Berg, Webern and Zemlinsky (Chandos). The friends of the Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles awarded the quartet its Honorary Life Membership, an honour that had only previously been accorded to artists such as Felix Galimir, Eugene Lehner and Pierre Boulez. In 2009 – the Schönberg Quartet's final year – Viola de

Hoog founded the Narratio Quartet for the performance of Beethoven's string quartets on period instruments. Its début concerts, featuring the five late quartets of Beethoven at the Early Music Festival in Utrecht, were a resounding success.

Viola de Hoog has performed Bach's six cello suites widely, including in Japan, Amsterdam and Paris. She teaches baroque cello and chamber music at the conservatories of Amsterdam, Utrecht and Bremen, where she was recently distinguished with the position of honorary professor.

Viola de Hoog plays a highly prized cello made by Giovanni Battista Guadagnini, Milano, c.1750, loaned from the collection of the Dutch Musical Instruments Foundation.



Copyright subsists in all VIVAT recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Vivat Music Foundation, The Old Rectory, Alpheton CO10 9BT, United Kingdom. Any unauthorised copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to PPL Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE.