

Bachs Cellosuiten im Wandel der Generationen

Karl Grebe

Johann Sebastian Bachs Suiten für Cello haben eine Geschichte, die in keinem Zusammenhang mehr mit ihrer historischen Abkunft steht.

Wenn auch über die Entstehung dieser Werke exakte Daten bekannt sind, so liegt doch keineswegs irgendein geheimnisvoller Schleier über ihrer Herkunft und über ihrem ursprünglichen Wesen. Erst knapp zweihundert Jahre nach ihrer vermutlich Entstehung heftete sich das Geheimnis an die Spur dieser Kompositionen.

Durch seine Tätigkeit als Kapellmeister am Hof von Köthen kam Bach in engste Berührung mit einer Gruppe hervorragender Instrumentalisten, Bläsern wie Streichern. Für diese Musiker, in deren Mitte er selbst als Cembalist und Bratschist wirkte, schrieb er Orchesterstücke in der Art der Brandenburgischen Konzerte, Trios und Sonaten, die zum Vortrag im höfischen Musizierkreis bestimmt waren. Aber er bedachte sie, seiner praktischen Art folgend, außerdem mit reinen Solowerken, die in erster Linie einem lehrhaften Zweck gedient haben mögen. Den Geigern und Cellisten, mit denen er zusammen arbeitete, eine hohe Schule ihres Instruments zu bieten, das mag der ursprüngliche Anlaß zur Komposition der Solosonaten und Solosuiten für Geige und Cello gewesen sein.

Nun läßt sich aber gerade bei Bach, in dem noch die universelle geistige Haltung des Barock lebte, der pädagogische Zweck einer Komposition von dem rein künstlerischen gar nicht trennen. Bereits die Frage erscheint falsch gestellt. Die rein mechanische Etude war noch nicht erfunden. Viele Werke, die Bach als Mittel zur Klavierübung und zur Musikerziehung schrieb, gingen später in die große Konzertliteratur ein. Andere wieder sind an ihrem ursprünglichen Ort geblieben. Die zweistimmigen Inventionen und die dreistimmigen Sinfonien, Kunstwerke höchsten Ranges, haben ihre Rolle als Lehrstücke beibehalten. Ihnen blieb das Schicksal des Podiums erspart, das für die Geschichte der Cellosuiten bestimmend wurde.

Selbst wenn es sich herausstellen sollte, daß Christian Ferdinand Abel, der Sologambist und Solocellist am Köthener Hof, Bachs Cellosuiten im Konzert sozusagen öffentlich gespielt hat, so dürften wir dennoch an dieses Faktum keine versteigerten Vorstellungen hinsichtlich der Wiedergabe knüpfen, die in einen Zusammenhang mit den Problemen und Schwierigkeiten einer heutigen Interpretation auf dem Konzertpodium oder vor dem Mikrophon zu bringen wären.

Wahrscheinlich würden wir die damalige Wiedergabe, wenn wir sie zurückzaubern könnten, als historisch interessant, aber als anspruchslos und konventionell empfinden. Es muß damals einfacher gewesen sein, diese Stücke zu spielen. Auf der einen Seite kamen technische Umstände (die lockere Handhabung des Barockbogens) der Ausführung erleichternd entgegen. Andererseits dürfte niemand, am wenigsten Bach selbst, eine derart intensiv überspitzte Ausdrucksgebahrung, eine solche technische Perfektion im Sinn gehabt haben, wie sie heute als verpflichtende Bürde mit der Wiedergabe der Suiten verknüpft ist. Und schließlich sind gar nicht alle sechs Suiten für das heutige Cello gedacht. Die fünfte in c-moll hat Bach für ein Cello notiert, dessen A-Saite um einen Ganzton heruntergestimmt ist. Die hohe Stimmung unserer Instrumente und die starke Spannung der Metallbesaitung machen es unmöglich, dieses Werk in der originalen Notierung und mit dem originalen Fingersatz zu spielen. Die sechste Suite gar, die in D-dur, ist überhaupt nicht für das Cello komponiert. Bach schrieb sie für eine fünfsaitige Violine, auf der sie vermutlich zwanglos ausführbar war. Da es dieses Instrument nicht mehr gibt, wird die

D-dur-Suite von den Cellisten reklamiert, die sich zu ihrer Bewältigung notwendigerweise kniffliger und schwieriger Fingersätze bedienen müssen, die den Abstand von einer vorstellbaren originalen Ausführung erweitern. Dieser Abstand ist, und zwar für alle sechs Suiten, aus anderen Gründen ohnehin sehr groß geworden.

Bachs Cellosuiten waren lange Zeit so gut wie vergessen, sie fristeten das ganze 19. Jahrhundert über ein dürftiges und unwürdiges Dasein. Die Cellisten verwendeten sie im Unterricht als Etuden und sie spielten einzelne Stücke daraus als Zugaben. Die Bourée aus der C-dur-Suite und die Sarabande aus der D-dur-Suite figurierten, mit Klavierbegleitung versehen, im Album beliebter klassischer Vortragsstücke. Ein zyklischer Vortrag der Suiten im Konzertsaal war damals undenkbar.

Ihre Stunde kam mit der Bachrenaissance unseres Jahrhunderts, als deren vorläufiges, noch vor wenigen Jahrzehnten unvorstellbares Ergebnis sich heute reine Bachprogramme als verlässliche Erfolgsprogramme empfehlen. Die Entdeckung der Cellosuiten für den Konzertsaal ist an den Aufstieg des großen Cellisten Pablo Casals in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg geknüpft. Mit ihm begann die eigentliche Geschichte der Suiten, deren erste drei Kapitel in Reinschrift vorliegen. Das vierte Kapitel ist begonnen worden.

Wie jede große Kunst, so fordert auch Bachs Musik dazu auf, sie immer wieder neu zu erleben, sie immer wieder neu und oft widerspruchsvoll zu sehen. Jede Generation ringt um „ihr“ Bachbild. In diesem Wandel prägt sich die Rune des Ewigen. Die Generation vor dem ersten Weltkrieg erlebte Bach intensiv im Sinn ihrer spätromantisch-expressiven Musikauffassung. Sie entdeckte den „Ausdruck“ in Bachs Musik. Die Generation zwischen den Kriegen wurde beeinflusst durch den Vorstoß der Musikwissenschaft in die Musikpraxis. Das Motiv der Sachlichkeit trat hervor, es war die Zeit, als Ernst Kurth am Modell der Bachschen Solosuiten den linearen Kontrapunkt dozierte. Diese Generation entdeckte das „Gesetz“ in Bachs Musik. Die Generation nach dem letzten Krieg eignete sich Bachs Musik im Zuge der allgemeinen Wiederbelebung der alten Musik als unmittelbaren, jedermann zugänglichen Musizierstoff an, sie entdeckte das „Musikantische“ in Bach. Diese drei Phasen sind in ihrer Auswirkung auf die Geschichte der Cellosuiten mit fast biologischer Exaktheit dokumentiert durch drei zyklische Schallplattenausgaben.

Casals wurde 1876 geboren, Mainardi 1897, Annlies Schmidt 1915. Die drei Gesamtaufnahmen unterscheiden sich unwesentlich im Text, deutlich in der Aufnahmetechnik, in der akustischen Atmosphäre und ganz verblüffend in der Auffassung. Aber gerade in der schroffen Diskrepanz der Auffassungen liegt zugleich das Gemeinsame der drei Interpretationen: der intensive Wille, das musikalische Leitbild der jeweiligen Generation durchzusetzen und zugleich den einsamen Stücken eine verbindliche, auch vom Podium herab faszinierende Gestaltung zu geben, die mit ihrer ursprünglichen Bestimmung nur noch insofern etwas zu tun haben dürfte, als dadurch diese Suiten zum unabdingbaren Prüfstein für das Können eines Cellisten geworden sind.

Die Aufnahme mit Casals wurde schon vor dem Krieg gemacht und erst kürzlich auf Mikro umgeschnitten. Sie hat aber durch diese Transplantation nichts von dem eminent persönlichen Fluidum eingebüßt, das diese Interpretation umwittert. Das Erregende der großen Entdeckung vibriert in ihr nach. Man hört den temperamentvollen Anprall der Finger, den leidenschaftlichen Ansatz des Bogens und den ungeduldigen Anriß der Akkorde. Selbst das sanfte Präludium in G-dur, mit dem der große Zyklus anklängt, wird expressiv erhitzt, verdichtet und zum Ausdruck hin dramatisiert. Die Allemanden lassen in ihrer gedanklich-meditativen Ausspannung die Herkunft von der Tanzform vergessen, die Sarabanden werden zum inbrünstigen Gebet. Selbst die Gavotten und die Menuetts stehen unter dem Gebot der Rede, der unmittelbaren Aussage. Kein Takt ist vom Gesetz der bloßen Form oder gar dem der reinen

Perfektion diktiert. Jeder Ton ein Blutstropfen, so definierte damals ein Cellist der Casals-Generation einen Bach-Stil, dessen Hauptmerkmal ein unaufhörlich modellierendes, aber von Ausdruck und vom Ethos her großartig legitimes Rubato war.

In exemplarischem Gegensatz dazu steht Mainardis Interpretation. Das Tempo wird radikal verlangsamt, der Ablauf in einer gleichförmigen Schwingung beruhigt, innerhalb deren der einzelne Ton, der einzelne Takt den Vorrang vor der Gruppe, vor dem Zusammenhang hat. Behutsam setzt Mainardi Ton neben Ton, so, wie ein Baumeister nach wohlgedachtem Plan Stein auf Stein legt. Er redet nicht, er baut, und die jede schroffe Gegensätzlichkeit meidende Proportionalität der einzelnen Sätze läßt vermuten, daß er ein allgemein gültiges Grundmaß voraussetzt. An den Schaltstellen der Form und der Modulationen, da, wo Casals hektisch reagiert, gestattet sich Mainardi nur ein unauffälliges Zögern, die Form wird nicht diktiert, sie soll durch sich selber wirken. Diese Interpretation grenzt, zugegeben, gefährlich an Pedanterie. Aber diese Gefahr wird kompensiert durch Mainardis italienisches Erbe. Mit der formalen Intelligenz zugleich bringt er einen eminenten Sinn für den Ton an sich mit, dem er durch saugende Klangbildung Dasein, Fülle und Schönheit verleiht. Die tontechnische Wiedergabe trägt dieser Konzeption vorbildlich Rechnung, der von jedem naturalistischen Beiwerk befreite farbige-zeichnerische Tatbestand ist mit großer Kunst herausgefiltert.

Annlies Schmidts Interpretation, hinter der eine ebenbürtige, vollgültige Leistung steht, ist die Interpretation unserer Zeit. Vor allem jüngere Menschen werden ihr zustimmen. Sie packt Bachs Suiten an als Teil der so unmittelbar wiederbelebten Barockmusik. Das Tempo wird nun wieder fast verdoppelt, es schwingt sich ein in der kraftvollen Stetigkeit des Continuo. Es pulsiert. Energisch, und meist ohne zu zögern, steuert Annlies Schmidt den Ablauf über die Zäsuren weg hin zu den Stationen der Form. Die großen Bögen, die Casals expressiv zer-

fasert, die man bei Mainardi aus dem Auge verlor, werden hier handgreiflich gerafft und gerundet. Der tänzerische Charakter der Folgesätze tritt wieder hervor, die Sarabanden stagnieren nicht im Tiefsinn, auch sie sind in einen natürlichen, gesunden Fluß gebracht. Akustisch unterscheidet sich diese Aufnahme merklich von den anderen. Sie bewirkt den Eindruck, als sei sie in einem großen, hallenden Saal aus ziemlicher Entfernung gemacht. Manches bleibt leider dadurch verschleiert.

Die Geschichte der Bachschen Cellosuiten ist nicht abgeschlossen. Alles deutet darauf hin, daß der sich ausbreitende amerikanische Musizierstil das nächste Kapitel schreibt.

Hauptmerkmal der tontechnisch makellosen Aufnahme mit Janos Starker ist die raffinierte, mühelose Perfektion des Spiels, die viele Cellisten zu der Frage veranlassen wird: wie macht er das bloß. Aber darüber hinaus erscheint diese Wiedergabe befreit von der Last dogmatischer Erwägungen und traditioneller Verpflichtungen, voraussetzungslos unterstellt einzig dem Gebot des Könnens und des guten Geschmacks. Ein wichtiger Beitrag zur Zukunft der Bachschen Cellosuiten.

Les Gravures Illustres. Johann Sebastian Bach:

Suites Pour Violoncelle Seul.

Pablo Casals.

COLH 16/18

Archiv-Produktion der Deutschen Grammophon-Gesellschaft. Das Schaffen Johann Sebastian Bachs. Suiten für Violoncello Solo.

Enrico Mainardi, Cello

DG-Archiv 14029/14044/13034/14061APM

Telefunken. Johann Sebastian Bach:

Suiten für Violoncello Solo.

Annlies Schmidt, Cello.

LT 6626/27/28

Columbia. Johann Sebastian Bach:

Suites for unaccompanied Cello. No. 2 in D-Minor, No. 5 in C-Minor.

Janos Starker, Cello.

33 CX 1515

Noch einmal über die Improvisation

Da ist also über die Improvisation im Jazz eine wilde Fehde entbrannt.

Gut denn, Ulrich Lachmann wünscht „objektive Polemik“. Trefflich! Trefflich!

Ist es aber sehr objektiv, wenn Ulrich Lachmann den in meinem Beitrag vorkommenden Begriff der „Routine“ zweimal polemisch ablehnt, aber zu erwähnen vergißt, daß er sich in einem Zitat von Theodor W. Adorno befand?

Ist es sehr objektiv, wenn Ulrich Lachmann mir eine Behauptung unterstellt, die sich auch nicht andeutungsweise in meinem Beitrag findet? Wo hätte ich „stets umwälzende Ideen vom Künstler“ verlangt?

Vielleicht ist es ganz förderlich, wenn wir unsere Unterhaltung noch etwas weiter führen, denn die hier aufgeworfenen Fragen spielen ja nicht nur beim Jazz, sondern in jedem künstlerischen Schaffen eine entscheidende Rolle. Muß Kunst immer „neu“ sein? Oder genügen auch „kleine Variationen konventioneller Formen“, wie Lachmann behauptet?

„Umwälzende Ideen“, das steht seit urdenklichen Zeiten fest, dürfen nicht von jedem Kunstwerk verlangt werden. Wo wäre die Kunst hingekommen, wenn seit Perotinus alle Werke von umwälzenden Ideen eingegeben wären! Selbstverständlich stecken in jedem Kunstwerk unzählige konventionelle Elemente: Töne, Worte, Begriffe, Formelemente der verschiedensten Art usw. Für die Kunst gilt natürlich Goethes „Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung“.

Aber alle diese überlieferten Elemente müssen in irgend einer neuen Weise verwendet und miteinander verbunden werden. Goethe hätte auch dichten können: „Ich spazierte einmal durch den Wald, ohne mir schwerwiegende Gedanken über irgend ein Thema zu machen“. Er dichtete aber: „Ich ging im Walde so für mich hin und nichts zu suchen, das war mein Sinn“. Er gebrauchte nur konventionelle Elemente und Worte. In seiner Zeile steckt nicht die geringste „umwälzende Idee“. Und doch war sie neu und für alle Zeit unwiederholbar. Goethe hatte eine künstlerische Leistung vom Rang einer echten Improvisation vollbracht.

Diese Schwelle zu etwas Neuem muß auch bei der Variation und noch mehr bei der Improvisation überschritten werden. Jedes echte Kunstwerk muß nicht gerade eine umwälzende Idee in sich tragen, sie muß allerdings in gewisser Weise „neu“ sein.

Nun sind wir an dem Punkt angelangt, wo nur praktische Beispiele weiterhelfen. Wir müßten — sagen wir — zwanzig bekannte Jazzplatten hören und die unmittelbar vorhergehenden zwanzig Interpretationen, um alle Abweichungen feststellen zu können, um genau bewerten zu können, was bei der schließlichen Aufnahme Wiederholung, was Variation und was Improvisation war. Meine Behauptung, daß der dritte Fall, die echte Improvisation nämlich, nur äußerst selten vorliegt, besteht, wie ich glaube, nach wie vor zu recht.

Ist das Ganze vielleicht nur ein Streit um Worte? Kommt es darauf an, ob wir von Variation oder Improvisation sprechen? Sicher wird dadurch der Jazz nicht besser und nicht schlechter. Aber es ist vielleicht doch kennzeichnend, daß viele Jazzfans

und -propheten ihr Lieblingslied mit der Aura philosophischer Sinngabe, mit historischen Rechtfertigungen bis ins frühe Mittelalter und mit allerlei ästhetischen Qualifikationen verklären. Sie merken gar nicht, daß die Neigung zur superlativischen Ausdrucksform höchstens den Verdacht erweckt, der Jazz habe das nötig.

Daher also sofort eine protestierende Abwehrstellung! Obwohl ich keinen „Künstler gering schätze“ und kein „Schaf“ aus irgendeiner „Herde“ an-

schwärzte; nicht gegen den Jazz wandten sich meine Worte, sondern allenfalls gegen manche, die über den Jazz reden und schreiben, allenfalls gegen die, die uns immer wieder weismachen wollen, was wir da eben hörten, sei in diesem Augenblick improvisiert worden, obwohl die Combo ihren Bestseller schon seit drei Jahren in dieser bis auf Winzigkeiten übereinstimmenden Form spielte. Unser alter Lehrer sagte immer: „Stimmts oder hab' ich recht?“

Friedrich Herzfeld

Lester Young ist tot

„Der Jazz verlor seinen Präsidenten. Tenor-Star Lester Young, genannt ‚The President‘, starb am Sonntag, dem 15. März 1959, um 4,30 im New Yorker ‚Alvin‘-Hotel. Er war 49 Jahre alt. Er hinterläßt Frau und Sohn...“ Diese nüchterne Nachricht von „Melody Maker“, über den Tod eines der größten Solisten des Jazz, meldet seit Art Tatum's Hinscheiden 1956 wohl den schwersten Verlust, der die Anhänger der Musizier-idee aus New Orleans traf.

An der Spitze einer Umfrage, die US-Jazzpapst Leonhard Feather vor zwei Jahren unter 100 Musikern durchführte, stand Young als der Vertreter seines Instrumentes. Also – wieder einer weniger von den Großen, die wirklich Neues schufen und aus der Geschichte des Jazz nicht mehr wegzudenken sind.

Aber Lester Young bleibt nicht nur lebendig in seinen vielen Schallplatten; man wird ihn auch in der Musik einer ganzen Generation neuer Saxophonisten weiterhören: Stars wie Stan Getz, Paul Quinichette, Bill Perkins, Zoot Sims, Gene Ammons, Brew Moore und die gesamte sogenannte „Westcoast“-Musizier-Richtung sind seine musikalischen Erben.

Niemand dieser Young-Schüler hat Lester jemals gesagt, daß er ihm das A und O seiner Jazz-Konzeption verdanke. Doch auch ohne ein solches Bekenntnis bleibt Lester Young unbestritten der Schöpfer einer neuen, expressiven Spielweise, die mit ihren breit angelegten Hauptönen, ihren langen Melodielinien und Intervallen, ihren punktierten Achteln und ihrer ausgeprägten Thematik die „Cool“-Formel der fünfziger Jahre schon in der Swing-Ära vorwegnahm. Er gilt daher mit Recht als Vater der heutigen Saxophon-Spielweise des Jazz.

„Ich wurde am 27. August 1909 in Woodville im Staat Mississippi geboren“, erzählt Lester Young. „Ich erinnere mich noch an die Jazz-Umzüge in New Orleans, die Stadt, in der ich meine Kindheit verbrachte. Meine Jugend war ein einziger Karneval. Jede Woche tingelten wir in einer anderen Stadt. Mir machte es Spaß. Aber im Winter wollte mein Vater mit seiner Kapelle die Südstaaten bereisen. Das wollte ich nicht (aus Gründen der Rassediskriminierung) und darum lief ich weg.“

„Mit Zehn fing ich an, Schlagzeug zu spielen. Aber die Trommeln waren mir zu groß und schwer, und ich wechselte über zum Altsaxofon. Frankie Trumbauer

war mein Idol. Er spielte das C-Melodie-Saxofon. Später versuchte ich, den Sound eines C-Melodie-Saxofons auf einem Tenorsaxofon nachzuspielen. (Und auf der Klarinette). Darum hört sich mein Saxofonspiel auch anders an.“ So erklärt der Meister die Zauberformel seines Stils, über den man heute in seitenlangen Artikeln orakelt.

Young, der, wie wir also vernehmen, vom Alt zum Tenor umsattelte, kam 1930 zu King Oliver. Schließlich finden wir ihn bei Bennie Moten in Kansas City, und kurz danach als Solist der ersten Count Basie-Band. Basie erkannte wohl zunächst nicht das außergewöhnliche Format seines neuen Solisten. Er stellt ihn nur selten im Alleingang heraus. Young wandert ab nach New York zu Fletcher Henderson, wo er als Nachfolger des schon damals prominenten Coleman Hawkins einen schweren Stand hat. „Ich hatte die ganze Band gegen mich“, sagt Young, „weil ich den Platz von Hawkins einnahm. Ich hatte nicht den gleichen Sound wie er. Ich wohnte in Hendersons Haus und erinnere mich, daß seine Frau mich frühmorgens weckte, nur um mir Hawkins-Platten vorzuspielen. Ich sollte so spielen wie er. Nun, ich wollte nach meiner eigenen Fassung musizieren. Aber aus Höflichkeit hörte ich zu. Schließlich kündigte ich und ging nach Kansas City zurück. Ich wußte genau, was und wie ich spielen wollte...“

Von 1936 bis 1940 war Lester Young dann wieder bei Basie. Es begann seine große Zeit als einer der stilbildenden Solisten des Jazz auf dem Tenor und der Klarinette, bei einem Orchester, das als Bigband während dieser Periode kaum weniger zur Jazz-Entwicklung beitrug. Youngs Basie-Aufnahmen aus diesen Jahren gehören zu den Raritäten jeder Swing-Sammlung. Der amerikanische Jazz-Journalist Nat Hentoff befragte Young einmal nach seinen eigenen Lieblingsplatten dieser Ära. Lester nannte die folgenden: „Every Tub“ (Coral 45/94132 EPC), „Swinging The Blues“, „One O'Clock Jump“ (Brunswick 45/10113 EPB) und „Shoe Shine Swing“. (Weitere Aufnahmen: „Let's Go To Prez“ auf Philips 426012 BE). Natürlich hat Young auch mit kleineren Gruppen Aufnahmen gemacht, z. B. mit Billie Holiday („When You're Smiling“ auf Philips 429117 BE) und „Billie Holiday Favourites“ auf Philips B 07628 R), mit Teddy Wilson, mit Basie-Gruppen und Combos unter eigenem Namen (Nat Cole: Klavier). Nach dem Krieg hörten wir ihn auch in Europa als Solist in „Jazz At The Philharmonic“. Noch kurz vor seinem Tod gab er ein Gastspiel in Paris. Auf allen Platten, wie auch auf seinem klassischen „Live At Five“ (ebenfalls mit der Basie-Band, auf Brunswick 33/86039 LPB) findet man den ungewöhnlich vitalen, dabei so entspannten Swing, dem die heutigen Saxophonisten nacheifern. Immer wieder begegnet man in ihren Soli den typischen, lakonischen Legato-Phrasen des modernsten der „grand old men“ des Jazz: Lester Young. Es ist übrigens die gleiche Jazz-Konzeption, die sich auch in den Vokalismen von Billie Holiday äußert, jener großen „Lady Day“, die Lesters Musik so gut verstand und die ihn „President“ taufte.

Joe Schevardo