



Mischa Meyer Violoncello

J. S. Bach: Suiten IV und V · Isang Yun: *Glissées*



INTERNATIONALE
I S A N G Y U N
GESELLSCHAFT E.V.

Nassauische Str. 6, 10717 Berlin
info@yun-gesellschaft.de



Universität der Künste Berlin

Berlin: Sonntag, 21. Oktober 2018, 11.00 Uhr
Konzertsaal Bundesallee 1-12 (Joseph-Joachim-Saal)

Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.
in Verbindung mit der *Universität der Künste Berlin*

Titelseite

Mischa Meyer, fotografiert von Dávid Adorján, Berlin 2016

Eintritt frei, Spenden erbeten!

Internationale Isang Yun Gesellschaft e. V.
IBAN: DE 62 1004 0000 0770 4018 00
BIC: COBADEFFXXX

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1750)

Suite IV Es-Dur für Violoncello solo, BWV 1010

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I & II

Gigue

Isang Yun
(1917 – 1995)

Glissées. Vier Stücke für Violoncello solo (1970)

- - - Pause - - -

Johann Sebastian Bach

Suite V c-moll für Violoncello solo, BWV 1011

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I & II

Gigue

Mischa Meyer (Violoncello)

Herausforderung Bach

Wir wissen wenig über die Umstände der Entstehung von Bachs Suiten für Violoncello solo, auch nicht, ob sie vor, nach oder parallel zu den Partiten und Sonaten für Violine solo entstanden sind. Angeregt wurde Bach zu seinem Zyklus von sechs Suiten progredierender Schwierigkeit wahrscheinlich durch den Cellisten und Gambisten der Köthener Hofkapelle, Christian Ferdinand Abel. Die ungefähre Datierung »um 1720« besagt, dass sie – wie später auch der Erste Band des *Wohltemperierten Klaviers* – in Köthen komponiert wurden, wo Bach 1717 bis 1723 als fürstlicher Kapellmeister am Hofe Leopolds von Anhalt-Köthen wirkte. Nicht ausschließen können wir jedoch, dass beispielsweise die *Suite VI* für ein Violoncello mit einer fünften, auf *e'* gestimmten Saite erst in Leipzig entstanden ist, wo ein solches Instrument zur Verfügung stand.

Die Suiten sind u. a. in einer Abschrift von Anna Magdalena Bach überliefert, seiner zweiten Frau, die er am 3. Dezember 1721 geheiratet hatte. Neben der Abschrift von Anna Magdalena, die u. a. aufgrund der verwendeten Papiersorte auf die Zeit zwischen 1727 und 1731 datiert wird, existieren Abschriften von Johann Peter Kellner (1726), ferner zwei anonyme Abschriften aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie der Erstdruck aus Paris 1824. Der Vergleich dieser fünf Quellen legt den Schluss nahe, dass ihnen drei verschiedene Versionen, die auf Bach direkt zurückgehen, aber nicht erhalten sind, zugrunde lagen: eine Reinschrift, eine Abschrift und eine noch nicht letztgültige Urschrift.

Mit einer Ausnahme bezeichnen alle Quellen das Violoncello als dasjenige Instrument, auf dem die Suiten zu spielen seien, nur Peter Kellner gibt in seiner Abschrift der dort »Suosonaten« (Solosonaten) genannten Suiten »Viola da basso« an. Die *Suite V*, die Bach wohl selbst auch für Laute (BWV 995) bearbeitet hat, erfordert eine Skordatur: das Umstimmen der *a*-Saite nach *g*. Die Ausführung der für ein fünfsaitiges Violoncello vorgesehenen *Suite VI* bringt auf einem viersaitigen Instrument ebenfalls zusätzliche Schwierigkeiten mit sich.

Als Soloinstrument hatte sich das Violoncello erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts von der schieren Begleitfunktion des Basses emanzipiert. Bachs Kompositionen für Violoncello solo stellen – nicht anders diejenigen für Violine sowie das Klavierwerk – virtuose spieltechnische Anforderungen. Sie bilden auch heute noch die Basis des Repertoires. Dass dies nicht immer so war, berichtet Pablo Casals, der als 13jähriger 1889 in einem Antiquariat in Barcelona eine Ausgabe der Cellosuiten entdeckte. Casals war in seiner Zeit wohl der erste Cellist, der ganze Suiten und nicht nur einzelne Sätze aufführte. Zu den Cellosuiten ist eine seiner charakteristisch pointierten Formulierungen überliefert: »Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik« (*Licht und Schatten auf einem langen Weg*, 1971,

S. 37). Für Casals war Bach resp. Bachs Musik keineswegs »objektiv«, sondern »ein Vulkan«.

»Sie sagen immer: ›Spiele, was geschrieben steht‹, aber da ist nichts geschrieben«, äußerte Casals gegenüber David Blum. Wesentlich für die Ausführung dieser Musik sind nicht nur Instrument, Bogenstrich und Bogenhaltung, sondern ebenso – damit verbunden und darüber hinausreichend – Stilfragen, Entscheidungen hinsichtlich der Gestaltung der Form, der Zeit und des Notentextes, der Phrasierung und Artikulation, der Ornamentik, der Agogik und dynamischen Färbung. (Stilistisch ließ sich Mischa Meyer insbesondere auch durch neuere Interpretationen anregen, u. a. die der Cellisten Pieter Wispelwey, Anner Bylsma und Matt Haimovitz, aber auch die des Gambisten Paolo Pandolfo.)

Die formale Anlage der (Cello-)Suite – im Erstdruck als »Six Sonates ou Études« bezeichnet – basiert auf einer gleichbleibenden Folge von Tanzsätzen mit zwei (in sich und zueinander) kontrastierenden Paaren als Kern: *Allemande – Courante* sowie *Sarabande – Gigue*. Der Gegensatz von *Allemande – Courante* (bei den Suiten I, III und VI handelt es sich um die schlichtere italienische *Corrente*) ist eher einer der Metrik (4/4 vs. 3/4), des Stils und Ausdrucks (mäßig schnell vs. elegant fließend) als des Tempos. Hier hallt noch der Gegensatz von »Vortanz« und anschließender »Tripla« (= »proportio tripla«) nach, wobei aus der Melodie im getretenen 4/4-Takt ein »Hupfauf« im 3/4-Takt wurde.

Bei dem »Paar« *Sarabande – Gigue* ist die Taktart hingegen gleich, während der Tempogegensatz eindeutig ist. Den allzu starken Kontrast zwischen *Sarabande* (dem langsamen Zentrum der Suite, deren Ausdruck er intensivierte) und »hüpfender« *Gigue* in raschem Tempo mildert Bach durch ein dazwischen geschobenes Tanzpaar in mittlerem Tempo: *Menuett I und II* (in den Suiten I-II), *Bourrée I und II* (in den Suiten III-IV) oder *Gavotte I und II* (in den Suiten V-VI).

Diese Form ergänzte Bach durch einen weiteren Satz, das *Prélude*: Ursprünglich ein improvisiertes Vorspiel, etablierte sich das Präludium als freier Einleitungssatz mit Tonleitern und Arpeggien, Bariolage (schnelle Wechsel zwischen einem gleichbleibenden Ton oder einer gleichbleibenden Tongruppe und sich ändernden betonten oder melodietragenden Tönen) sowie kunstvoller Figuration, wobei zur Steigerung des Ausdrucks das Tempo innerhalb des Satzes durchaus modifiziert werden konnte.

War die *Sarabande* ursprünglich ein lasziver spanischer (oder mexikanischer) Tanz im 3/2- oder 6/4-Takt mit einem stampfenden Akzent auf der zweiten Zählzeit, so wurde sie weiter nördlich zum Schreittanz und in der Instrumentalmusik – zumal bei Bach – zu einem »Ernsthaftigkeit behauptenden« (Mattheson) ruhigen Zentrum. Die *Gigue* (3/8, 6/8, auch 12/8) hingegen verlangt »äußerste Schnelligkeit oder Flüchtigkeit«, so Johann Mattheson 1739 (*Der vollkommene Capellmeister*, S. 228), »doch mehrentheils auf eine fließende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschliessende Strom-Pfeil eines Bachs.«

Auch das *Menuett* (3/4-Takt), das der *Gigue* vorausgeht, ist ein Schreittanz. In den Suiten I und II folgen zwei in Tempo, Tonart und Charakter kontrastierende Menuette aufeinander, wobei das *Menuet I* wiederholt wird. Indem Bach das Menuett in den Suiten III und IV durch die *Bourrée* (in den Suiten III-IV) bzw. die *Gavotte* (Suiten V und VI) ersetzte, erhöhte er die Kontraste zu den umgebenden Tanzsätzen noch: auftaktiger Beginn, 4/4 im *alla breve*. Dass Bach dieses formale Gerüst in jeder Suite und jedem Suitensatz stets lebendig, individuell und neu erfüllt, darf hörend nachvollzogen werden.

Suite IV

Prélude (♯): weiträumige Arpeggien (zerlegte Drei- oder Vierklänge), wobei jede Figur wiederholt wird, so dass zwei Takte eine harmonische Einheit bilden. Drei Teile. Am Ende des ersten Teils aufsteigende (statt wie bisher absteigende) Arpeggien, die überraschend in den harmoniefremden Ton *cis* münden. Zweiter Teil: Bereicherung durch Sechzehntel-Figurationen und eine Kadenz, die nach *g-moll* führt. In den rückführenden dritten Teil baut Bach einen Polacca-Rhythmus (zwei Sechzehntel + Achtel) ein.

Allemande (♯): Tonleiterfigurationen + Kadenz; weiträumige Sprünge; harmonisch und syntaktisch abwechslungsreich, äußerlich anmutig schlicht.

Courante (3/4): Der durchlaufenden duolischen Achtelbewegung (bisweilen mit auftaktigen Sechzehntelketten) stellt Bach eine Triolenbewegung gegenüber; eine für eine Courante ungewöhnlich reiche Rhythmik entsteht.

Sarabande (3/4): Gravitätisch schreitend, mit punktierten Rhythmen auf den Schwerpunkten, die auf den französischen Stil verweisen.

Bourrée I (♯) & *II* (♮): Auch in der *Bourrée I* vermischt Bach die rhythmischen Werte, diesmal rückläufig: der eleganten auftaktigen Sechzehntelgruppe folgen Achtel sowie – kadenzierend – Viertel. Volkstümlich schlicht hingegen die *Bourrée II*.

Gigue (12/8): Das Fehlen jeder schnelleren Bewegung sowie der ruhige harmonische Rhythmus legen ein flüssiges Tempo nahe. Zweitaktige Phrasen verbinden sich zu Vier- und Achttaktgruppen – eine Periodizität, die durch Einschübe ins Unregelmäßige modifiziert wird. Äußerlich schlicht, lebhafter Ausdruck.

The image displays a page of handwritten musical notation. At the top right, the page number '7' is written. The first section, labeled 'Sarabande', consists of two staves of music in a 3/4 time signature, featuring a slow, graceful melody with a prominent bass line. The second section, labeled 'Bourée', is marked 'd. re' and consists of two staves of music in a 3/4 time signature, characterized by a more rhythmic and lively melody. The handwriting is in black ink on aged paper. At the bottom of the page, there are two empty staves, with the word 'Vente' written in cursive across the first of them.

J. S. Bach, Suite IV: *Sarabande* und *Bourée I* (Beginn) in der Handschrift von Anna Magdalena Bach

Suite V

In *Suite V* verlangt Bach Akkorde, die auf der üblichen Stimmung der Cello-Saiten auf *C G d a* nicht ausführbar sind. Die Aufführung der *Suite V* erfordert daher eine Skordatur: Die *a*-Saite wird um einen Ganzton nach *g* herabgestimmt; diese sog. Bologneser Stimmung trägt zu einem gedeckteren Gesamtklang bei. Während bei den anderen Suiten Anleihen bei verschiedenen Stilen zu konstatieren sind, ist die *Suite V* vorwiegend im französischen Stil gehalten.

Das *Prélude* bildet das Modell der Französischen Ouvertüre nach: punktierte Rhythmen in der langsamen Einleitung (♩) und darauf folgend ein Fugato (3/8).

Allemande (♩) sowie *Courante* (3/2) sind im Tempo eher behäbig, wobei Bach die punktierten Rhythmen des ersten Satzes wieder aufnimmt, so dass der ursprüngliche Tanzcharakter deutlich hervortritt. Die schwere Eins wird in der *Courante* durch akkordische Zusammenklänge pointiert.

Die *Sarabande* (3/4) ist einer der nobelsten und zugleich ergreifendsten langsamen Sätze. Uri Toeplitz erkannte hier einen Zusammenhang zur Arie »Seufzer, Tränen, Kummer, Not« aus der Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21.

Gavotte I & II (beide (♩)): Auch hier wird der Tanzcharakter durch vollgriffige Akkorde betont und zugleich die Mehrstimmigkeit hervorgehoben. Kontrastierend die zweite Gavotte in flexiblen Triolen.

Gigue (3/8): Äußerlich einstimmig, belebt die durchlaufend punktierte Rhythmik den Satz und führt zu einigen augenzwinkernd-schmachtenden Wendepunkten.

W. Sp.

The image displays a page of handwritten musical notation from Anna Magdalena Bach's manuscript. It features three distinct sections: a Sarabande, a Gavotte I, and a Gavotte II. The Sarabande is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. The Gavotte I section follows, consisting of two systems with a treble clef and a 3/4 time signature. The Gavotte II section is the final part on the page, also in two systems with a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is dense and characteristic of the Baroque period, with many slurs and ornaments. The handwriting is in black ink on aged paper.

J. S. Bach, Suite V: *Sarabande*, *Gavotte I* und *Gavotte II* (Beginn) in der Handschrift von Anna Magdalena Bach

Isang Yun: *Glissées* für Violoncello solo (1970)

In vier Studien, die formal eng aufeinander bezogen sind, thematisiert Isang Yun zahlreiche Möglichkeiten des gleitenden Übergangs, des Glissando. Inspiriert von Klangcharakteren der koreanischen Saiteninstrumente, vor allem der zweiseitigen Fidel *haegŭm* und der sechssaitigen Zither *kōmun 'go*, entwickelte und notierte Yun hier eine für die westeuropäische Kunstmusik neuartige Idiomatik. Jedes der Stücke, in dem jeweils charakteristische Spieltechniken hervortreten, weist eine bogenförmige Anlage auf und erfährt doch seine Fortsetzung in jeweils folgenden: eine Steigerungs-dramaturgie überwölbt den Zyklus.

Mit langsamen, leisen und fast geräuschhaften Impulsen beginnt das erste Stück wie die Rezitation eines Gedichts; in der strophentypischen Anlage verlangt Yun verschiedene Arten des mit dem Finger gezupften Glissando. Der dunkle Yang-Ton *B* ist der letzte Ton der Zwölftonreihe, die den *Glissées* zugrunde liegt. Durch Wiederholung wird er als ein »Hauptton« deutlich herausgestellt. Sein Tritonus, der helle Yin-Ton *E*, wird sodann innerhalb eines frei organisierten atonalen Klangfelds mit dem Bogen gestrichen (*arco*) exponiert. Steigernd, *sempre accelerando* erfolgt schließlich eine Entwicklung vom tiefen *B* zum dreigestrichenen *E* und zurück.

Auch im zweiten Stück, in dem *pizzicato* und *arco* zunächst auf engem Raum alternieren, lösen durch reguläre Reihenabläufe »gebundene« Passagen und »freie« einander ab. Durch weitgeschwungene Gesten innerhalb der Klangfelder zeigt sich hier eine Zunahme an Beweglichkeit und Flexibilität, die ins Extreme getrieben wird. Gegen Ende erstrebt Yun von der Tiefe aus die Integration durch ein bordunartig zweistimmiges *pesante* (wuchtig). Dieses verhakt sich zuletzt in einem vierstimmigen Akkord.

Im dritten Stück – *durchgehend pizzicato* – wird dieser Akkord zunächst mit dem Plektrum gezupft (eine Spieltechnik, die Yun in Anlehnung an die der koreanischen Zither *kōmun 'go* verwendet) und mit zweitönigen, meist engmaschigen Klangketten sowie ins Unbestimmte glissandierenden Einzeltönen konfrontiert.

Das vierte Stück beginnt mit der Technik des *col legno tratto* (mit dem Holz des Bogens, der Bogenstange gestrichen). Yun fasst das Vorige noch einmal zusammen und hebt es dabei auf eine neue Stufe. Die *Glissées* verklingen im »expansiv flutenden Auf- und Abgleiten« (Gottfried Eberle). Gleichsam im Vorübergehen tönen auch noch zwei Abläufe der Zwölftonreihe herein. Wurde zu Beginn das starre *Pizzicato* durch kleine Glissandi belebt, so erscheinen nun umgekehrt in einer Glissandokette einzelne *Pizzicato*punkte. Am Ende dieses fast nahtlosen Klangkontinuums ist das »reine« *A* der Höhe mit dem tiefen *B* im harmonischen Ausgleich der Kräfte vereint.

Uraufgeführt wurden die *Glissées* am 8. Mai 1971 durch ihren Widmungsträger Siegfried Palm bei der Biennale in Zagreb. *Walter-Wolfgang Sparrer*

Handwritten musical score for the first system, featuring two staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, continuing the complex rhythmic patterns. It includes performance instructions such as *molto rit.*, *tranquillo.*, and *U.S.B.R.* (U.S.B.R. non vibr.).

sehr schnell, aber tempo u. Begleitführung, sowie teilweise kurze Unterbrechungen beliebig.

Handwritten musical score for the third system, featuring a dense texture of notes and rests. It includes the instruction *Immer dim. bis zum Ende.* and various dynamic markings.

Handwritten musical score for the fourth system, concluding the piece. It includes the instruction *Solo rit.* and the note *(ab hier zu col legno instructed übergehend.)*

Isang Yun, *Glissées* (1970): der Schluss im Autograph

Mischa Meyer, Solocellist des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, holt aus zu einer zyklischen Wiedergabe der Suiten von Johann Sebastian Bach. Die viel gespielten Suiten gehören zum Standardrepertoire jedes Cellisten. »Sie sind die Quintessenz von Bachs Schaffen, und Bach selbst ist die Quintessenz aller Musik,« soll Pablo Casals gesagt haben. Wie selbstverständlich verfügt Mischa Meyer über die aus der Auseinandersetzung mit der historischen Aufführungspraxis gewonnenen Erfahrungen und setzt sie mit besonderer Leichtigkeit und Spielfreude um – mit schlankem Ton, flexibel, unaufdringlich, doch immer kantabel präsent. Dass er Bachs Suiten tänzerisch anlegt (und eben nicht bedeutungsschwer), charakterisiert seinen interpretatorischen Ansatz.

Mischa Meyer, 1983 in Baden-Baden geboren als Sohn einer Musikerfamilie, studierte bereits im Alter von 13 Jahren bei Prof. Martin Ostertag in Karlsruhe. 2004 wechselte er an die Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin zu David Geringas. Er ist Preisträger zahlreicher deutscher und internationaler Wettbewerbe. Zuletzt gewann er 2007 den 1. Preis des anspruchsvollen Deutschen Musikwettbewerbs, wobei er Schumanns Cellokonzert staunenswert leicht spielte. Seit der Saison 2007/08 ist er Solo-Cellist des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin.

Mischa Meyer spielt Instrumente, die Robert König gebaut hat.

Ausgaben:

J. S. Bach: 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso. Quellenkritische

Ausgabe von Bettina Schwemer und Douglas Woodfull-Harris,

Kassel: Bärenreiter 2000

Isang Yun: *Glissées* pour Violoncelle seule (1970), Berlin: Bote & Bock 1971