



Unausgewogen.



Kuhnau, Die biblischen Sonaten I-IV; John Butt (Cembalo, Clavichord, Orgel); harmonia mundi France/Helikon CD 907133 (WD: 72'23") DDD

Aufnahmetermin: 1994

Klangbild: Problematische Klangbalance zwischen Clavichord und Orgel.

Fertigung: Einwandfrei.

Kuhnau's Historien-Sonaten sind spätestens seit Gustav Leonhardt's inzwischen gestrichener Einspielung auch dem Schallplattenhörer vertraut; dem Musikwissenschaftler sollten sie seit dem Neudruck 1901 bekannt sein. Jetzt setzt sich der in Kalifornien lehrende Engländer John Butt erneut für den vollständigen Zyklus der sechs Sonaten ein und präsentiert sie auf drei verschiedenen Instrumenten. Eine Abwechslung der Tasteninstrumente ist prinzipiell begrüßenswert. Doch hat man nicht bedacht, daß auf der CD der Wechsel von der Orgel zum Clavichord fast unmöglich ist, weil die dynamischen Unterschiede zu groß sind. Der Hörer vernimmt vom Clavichord zunächst nur ein leises Säuseln und muß unweigerlich die Lautstärke nachregeln, was auch nicht im Interesse der Sache ist. Die diesbezügliche Warnung im Booklet hat schon ihre Berechtigung, ist allerdings keine Lösung dieses Problems.

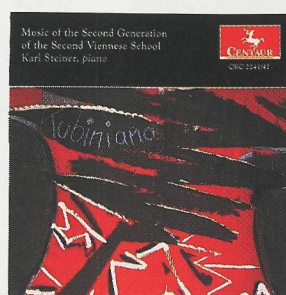
Auch bei Butts Einspielung dieser Sonaten gilt im wesentlichen, was schon bei den „Clavier Früchten“ zu beanstanden war: Die langsamen Sätze erklingen ohne Poesie, ohne schwingende Grazie, die schnellen werden hölzern heruntergedroschen. Und auch diesmal wirkt seine metrische Gestaltung gelegentlich doch recht skurril, rasen ihm schnelle Noten davon. Bereits im ersten Satz, dem „Pochen und Trotzen des Goliaths“, der sich in Kuhnau's Worten als baumstarker Riese präsentiert, trifft Butt nicht ins Schwarze. Die punktierten Achtel sind nicht die Schritte eines tumblenden Riesen, sondern die eines stolpernden Feiglings. Und das folgende Zittern der Israeliten ist nicht nur gefühlsmäßig zu langsam, sondern auch objektiv, wenn man von der Vierhebigkeit des Viervierteltakts ausgeht. Butt spielt indessen einen Achtachteltakt. Kein uninteressantes Spiel also, aber ein unausgewogenes, und auch keine inspirierte Leistung.

Kuhnau's jeder Sonate vorangestellten verbalen Einführungen sind im Booklet nicht abgedruckt, wohl aber die zusammenfassenden Übersetzungen der Satzüberschriften.

Martin Elste



Benutzung auf eigene Gefahr.



Musik der Zweiten Generation der Zweiten Wiener Schule: Werke von Schloß, Schönberg, Steuermann, Apostel, Berg, Rogers, Webern und Jelinek; Karl Steiner (Klavier), Cindy Shuter (Flöte), Johann Nikolaus Steiner (Baßbariton); Centaur/Disco-Center 2 CD 2241/42 (WD: 139'00") ADD

Aufnahmetermin: 1956-1985

Klangbild: Grauenhaft.

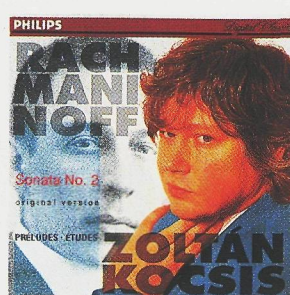
Fertigung: Erträglich.

Karl May hieß nicht nur der Erfinder Winnetous, sondern auch der Maler jener „Kubiniana“ (1964), auf die das Cover dieser bemerkenswerten Doppel-CD anspielt. Im Visier steht der Tscheche Alfred Kubin, dessen Skizzen für Hans Erich Apostel zum außermusikalischen Reflektionsgegenstand werden sollten. Seine „Kubiniana“ getauften Klavierminiaturen op. 13 gehören zu den bei dieser Gelegenheit berücksichtigten Werken von mehr oder minder schwankender Qualität, denen der Pianist Karl Steiner einst sein deutendes Abwägen am Klavier widmete, musizierend protezierend. Er liebte die Klavierliteratur der Zweiten Wiener Schule in ihren winzig gehaltenen (Taschenbuch-) Formaten, machte sich zumal für weniger bekannte Schönberg-Adepten stark. Der Hörer begegnet Ergüssen von Julius Schloß, Eduard Steuermann, Hanns Jelinek, William Keith Rogers und ihren ungemein konzipierten, ungemein lapidar umrissenen Kompositionen, die bisweilen nicht einmal halten, was sie versprechen. Es findet sich der sehr berechtigte Hinweis auf der Verpackung dieser Veröffentlichung (auf Inlay und Booklet), daß die Klangqualität der Aufnahmen nicht dem Standard der Entstehungszeit entspricht. Tatsächlich ist das akustische Erscheinungsbild dieser teilweise unter sagenhaften Umständen zustande gekommenen Dokumente so grauenhaft, daß die in aktuellen Neuaufnahmen greifbaren Stücke wie Schönberg's Opus 19 oder Berg's Opus 1, sobald sie hier auftauchen, vom Hörer sicher zugunsten der vielen „Unbekannten“ links liegen gelassen werden. Die Hörstrecke hält immerhin einhundertundsechs Tracks bereit.

Volkmar Fischer



Mitreißend, farbig, intelligent.



Rachmaninoff, Klaviersonate Nr. 2 op. 36 (Originalfassung), Morceaux de fantaisie op. 3 Nr. 3 und 5, Préludes op. 23 Nr. 1 und 7, Préludes op. 32 Nr. 2, 6 und 10, Études Tableaux op. 33 Nr. 1 und op. 39 Nr. 4 und 7; Zoltán Kocsis (Klavier); Philips CD 446 220-2 (WD: 60'40") DDD

Aufnahmetermin: 1994

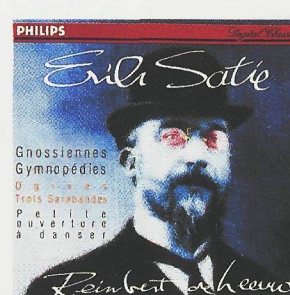
Klangbild: Voll, dynamisch weit, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Für mich ist Zoltán Kocsis' Rachmaninoff-Programm die überragende Klavierplatte des vergangenen Jahres, sofern man ihr Erscheinungsbild zum Ausgangspunkt subjektiver Preisverleihung nimmt. Wer die Edition mit der b-Moll-Sonate op. 36 und einer sehr persönlichen Auswahl aus den „Charakterstücken“ für die imaginäre Hitliste des laufenden Jahres 1996 nominieren möchte, dem sei das unbenommen, denn schwerlich wird es den Konkurrenten aus aller Welt gelingen, diesen Interpretationen Gleichwertiges zur Seite zu stellen. Dies ist insofern auffallend, als gerade auf dem Sektor Rachmaninoff im langen Schatten von Richter und Horowitz so unsagbar viele, aber meist dürre Ernten eingefahren wurden. Die Études-Tableaux, die Préludes, die beiden Sonaten (mit Schwerpunkt natürlich auf der gehaltvolleren „Zweiten“), die Variationskomplexe und die fallweise riskierten Miniaturensammlungen op. 3 und op. 16 erfreuen sich ungeachtet fachkritischer Dauereinsprüche großer Beliebtheit, und jeder Produzent darf, selbst wenn sich sein Promotor aus der dritten hintersten Solistenreihe zu „Wort“ meldet, auf Kundschaft hoffen. Kocsis nun fegt mit der ganzen geballten und geordneten Kraft des überzeugten Rachmaninoff-Pyromanen ganze Legionen von Kollegen und Kolleginnen beiseite, degradiert sie zu Heimwerkern spätromantischer Seelenvirtuosität, zu unglücklichen Bastlern im Vorzimmer der Hochschule seidigen Klavierschimmers, pulsierenden Werkprogresses und vulkanischer Kraftentfaltung. Im Kleinen sichert Kocsis damit jeder der Rachmaninoffschen Versuchsanordnungen ihren Sinn, ihre Geschichte, ihre Farbe und eine labile Zone des Unsagbaren – der sehnuchtsvollen Utopie, wenn man will. Das heißt: die b-Moll-Sonate erscheint erstmals als ein vitales Ganzes, als ein dreisätziges Monstrum der gewollten und beherrschten Exzentrik. Bei Horowitz oder Ponti, die ja auf ihre Weise immer auch das Letzte zu geben versuchten, bleiben es Versatzstücke romantischen Außersichseins, krachende Klangbrocken auf dem Wege einer entbehrungsreichen Klavierexpedition. Kocsis zeigt das Einzelne, verbindet es, adelt das Niedere, humanisiert das tönende Hehre – kurzum: der ungarische Pianist verbündet sich hier nicht nur einer Sonate, sondern dem Wesen und Wirken eines Komponisten, dem heilig blieb, was anderen in falsch verstandener Modernität schon längst verächtlich dünkte. Peter Cossé



Gemilderte Askese.



Satie, Gnossiennes Nr. 1-6, Ogives I-IV, Petite ouverture à danser, Sarabandes Nr. 1-3, Gymnopédies Nr. 1-13; Reinbert de Leeuw (Klavier); Philips CD 446 672-2 (WD: 66'48") DDD

Aufnahmetermin: 1992

Klangbild: Voll, warm.

Fertigung: Einwandfrei.

In seiner neuen Einspielung von Klavierwerken Eric Saties nimmt Reinbert de Leeuw manches zurück, was den Stücken einerseits programmästhetisch eingegeben scheint, zum anderen in seinen früheren Harlekijn/Telefunken-Aufnahmen bis zum leisen Fanatismus hin im wahrsten Sinne des Wortes tonangebend blieb. Gemeint ist Saties auskomponierte Distanzierung von theatralischen Mitteilungs- und Selbstdarstellungsformen romantischer und zeitgenössischer Prägung, wie sie im Frankreich seiner Zeit übernommen, relativiert und in entscheidenden Fällen in Richtung einer musikalischen Sprache weiterentwickelt wurde. Nimmt man zum Vergleich de Leeuws erste Einspielungen der drei „Gymnopédies“, so läßt sich diese Tendenz von Zurücknahme hin zu klanglich-bewegungstechnischer Versöhnlichkeit recht plastisch nachweisen. In der älteren Version werden die schmerzlichen, tristen Ausdrucksmuster bis zur Neige ausgespielt und gleichsam tränenden Fingers und stockenden Pulsschlags in eine fast schon imaginär wirkende Tastatur eingegeben. Nun in den auch klanglich runderen, fleischlicheren Philips-Einspielungen klingt dies alles gelassener, weil de Leeuw – paradox genug! – die Zeitmaße deutlich anzieht, weil die Diktion einen merklichen Akzent von Umgänglichkeit aufweist, wobei es allerdings übertrieben wäre, von Leutseligkeit und alternativem Zugabenopportunismus zu sprechen. Aus der rezensentischen Ferne ist die Suche nach Ursachen wie immer schwierig. Vielleicht ist es gewachsene Vertrautheit, vielleicht sind es die Jahre eines kreativen, mutigen Interpreten (und Komponisten), die es ihm nahelegen, den einst verschrieenen, mißverstandenen Satie nicht mehr als den großen Einsamen, den unbequemen Fopper der monumentalen Kunstprotagonisten, als wahren Sonderling ins Licht rücken zu müssen. Auf der kargen Insel der Andersartigkeit haben wir Satie unter der Führung Reinbert de Leeuws erlebt. Er wird einer der Unsrigen, dessen Wirken man in vielen Facetten erlebt. Man kann und darf ihn nun einfach schön und ergreifen (und dadurch auch ergreifend) spielen. Reinbert de Leeuw tut dies mit Maß, mit warmem Klang und eben mit einer Bewegtheit, die Saties frühe Versuche nicht simpel als gallischen Ausdruck minimalistischer Selbstkasteiung umhett, sondern als experimentelle Kunst, die über die musikalische Konfrontation und den Reiz der ornamentalen Verweigerung hinaus eine gehörige Portion an Herzlichkeit in ihrem gemessenen Pulsschlag führt.

Peter Cossé

ORGEL



Atmende Monumentalität.



Bach, Die Kunst der Fuge BWV 1080; Hakan Wikman (Orgel); Finlandia/East West Records 2 CD 4509-98990-2 (WD: 101'03") DDD

Aufnahmetermin: 1993

Klangbild: Räumlich, groß, trotzdem präsent und tiefscharf.

Fertigung: Einwandfrei.

Der finnische Organist wählt für Bachs kontrapunktisches Vermächtnis eine interessante Orgel. Das Instrument, ursprünglich 1523 von Jan van Covelien für die Kirche St. Bavo in Haarlem gebaut, wurde nach 1724 in die Nieuwe Kerk verlegt, mehrfach umgebaut, erweitert und restauriert. 1985 wurde schließlich die Disposition von 1731 wieder hergestellt. Mit diesem Klangpotential versucht Wikman der großen Gefahr monumentaler Eintönigkeit, häufiges Manko bei Darstellungen des Werks auf der Orgel, zu begegnen. Es gelingt ihm überwiegend mit Hilfe einer zwar sparsamen, aber überlegten Registrierkunst, etwa wenn er in Contrapunctus 6 die Grundstimmen durch eine Quint und ein Cornet 5' ergänzt. Der entscheidende Aktivposten bleibt aber die Klangschönheit des Instruments in seinem ältesten, historischen Registerbestand aus dem 16. Jahrhundert. Mit kongenialen Blick faßt Wikman Bachs Werk ganz vom „stile antico“ her auf. Das ist sicher eine etwas pauschale Entsprechung, denkt man an die chromatischen und punktierten Elemente in einigen variativen Beleuchtungen des Grundthemas und seiner Kontrapunkte. Tatsächlich gerät dann auch etwa Contrapunctus Nr. 6 („in stylo francese“) mit seinen Punktierungen und 32tel-Werten oder Nr. 8 mit seinem rasanten Melodieduktus nicht ganz so geschmeidig, wie es den Satztypen entspricht.

Die Anordnung der einzelnen Stücke folgt im wesentlichen der Fassung des posthumen Drucks durch Carl Philipp Emanuel Bach. Allerdings klammert Wikman die vier Kanons zunächst aus; er läßt die unvollendete Quadrupelfuge (in BWV Nr. 14) auf Contrapunctus 13 folgen (diesmal in der um sieben Takte längeren Fassung des Autographs) und hängt die Kanons, wie einen separaten „Anhang“, als Schlußteil an. Zu dieser Entscheidung wären, denkt man an die bereits reichlich unübersichtliche Situation der zahlreichen Fassungen, einige Erläuterungen hilfreich gewesen. Das Klangbild von Orgel und Aufnahme ist bestechend. Der große, volle Raumklang verliert sich nie in halliges Verschwinden, sondern bleibt tiefscharf und präzis.

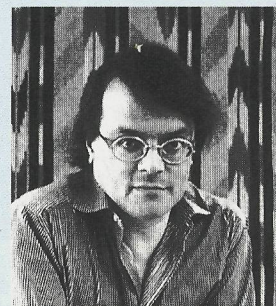
Klaus P. Richter

KLANGGERLEBNISSE

aus internationalen Bestsellerlisten

Kantaten von

Dietrich Buxtehude



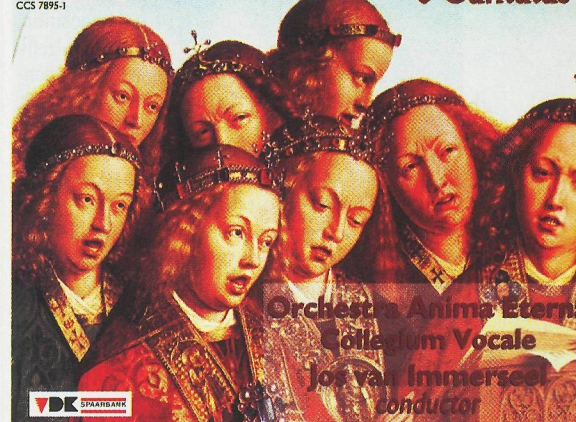
Jos van Immerseel
Collegium Vocale Gent
Orchestra Anima Eterna



Dietrich Buxtehude

„Ein Starken Music...“

6 Cantatas



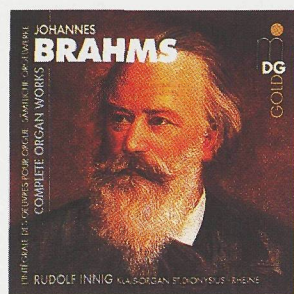
CCS 7895

TT 65'30"

DDD



Auf Distanz.



Brahms, Sämtliche Orgelwerke: Choralvorspiel und Fuge O Traurigkeit o Herzeleid, Zwei Präludien und Fugen, Fuge as-Moll, Choralvorspiele op. 122; Rudolf Innig (Orgel); *MD+G/Helikon CD 317 0137-2 (WD: 51'13") DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Unterschiedlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Schumann, Sämtliche Orgelwerke: Studien für den Pedalfügel op. 56, Skizzen für den Pedalfügel op. 58, Sechs Fugen über den Namen B-A-C-H op. 60; Rudolf Innig (Orgel); *MD+G/Helikon CD 317 0619-2 (WD: 71'55") DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Weich, direkt.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Andreas Rothkopf (Audite 368.411).

Ohne Frage zeigen die beiden frühen Präludien und Fugen (1857), wie sehr Johannes Brahms auf dem Fundament der Tradition steht und dabei – auch in seinen Motetten – insbesondere dem Werk J.S. Bachs verpflichtet ist. Dennoch handelt es sich hier keineswegs um barocke Stücke, die fast ausschließlich im Mixtur-gesättigten Plenum verlaufen müssen, wie Rudolf Innig dies an der 47stimmigen Orgel der Kirche St. Dionysius zu Rheine vorführt. Auf diese Weise wirkt das Instrument hart und unklar und kommt dem feinen, an der Kammermusik geschulten Klangsinn des Komponisten wenig entgegen. Die meisten der 1896 entstandenen Choralvorspiele sind mit „dolce“ überschrieben, was in dieser Wiedergabe zu wenig zum Ausdruck kommt. Trotz schöner Einzelheiten wird der Grundcharakter schmerzlichen Ernstes kaum spürbar, der den schon an seiner Todeskrankheit leidenden Brahms erfüllte, zumal nach dem Tod seiner Freundin Clara Schumann. So sind etwa in Brahms' letzter Komposition, „O Welt, ich muß dich lassen“, die jede Choralzeile beschließenden doppelten Echos – hier von nachhaltiger Bedeutung – unzureichend ausgeführt.

Die Werke von Robert Schumann spielt Innig an der dunkel timbrierten Klais-Orgel (1910) der Kirche St. Stephanus im westfälischen Beckum. Das Instrument wurde 1984 durch Steinmann grundlegend restauriert und verfügt bei 60 Registern über viel grundtönige Farben. Am besten gelingen dem Organisten die schnelleren Stücke, während man bei langsamen Sätzen Innenspannung und musikalische Bewegung vermißt. Insgesamt erscheint dieser Orgelklang etwas schwer für diese Stücke, die mit der historischen Walcker-Orgel von 1846 (Hoffenheim/Baden, 25 Register) in der Einspielung von Andreas Rothkopf eine klanglich flexiblere und musikalisch lebendigere Wiedergabe erfahren. *Dieter Weiss*

VOKALWERKE



Gesänge der Nacht.



Albéniz, Pepita Jiménez (Konzertsuite); Susan Chilcott (Pepita), Francesc Garrigosa (Don Luis), Orquestra de Cambra Teatre Lliure, Josep Pons; *harmonia mundi France/Helikon CD 901537 (WD: 52'24") DDD*
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Angenehm.
Fertigung: Gut.

Isaac Albéniz ist bekannt als Klavierkomponist von nationalspanischen Zyklen wie „Iberia“, „Suite española“ und „Cantos de España“. Oft – auch und vor allem auf Gitarre – gespielte Schlager. Weniger bekannt ist, daß der katalanische Klavier-virtuose lange Zeit schwankte, ob er sich nicht ganz auf die bis heute in Spanien populäre Zarzuela verlegen sollte, die dortige Form von Singspiel, Operette oder Opéra comique. Albéniz' erste Versuche in dieser Richtung sind nicht erhalten – sie hatten auch gegen die übermächtige Konkurrenz von Zarzuela-Großmeistern wie Arrieta, Barbieri, Chueca und Chapi keine Chance. Nach der kühlen Aufnahme seiner wohl besten und letzten Zarzuela, „San Antonio de la Florida“ 1894 in Madrid, verließ er Spanien für immer – und machte eine recht seltsame Opernkariere in London. Dort war er nach zwei Opernerfolgen dem „Bankier der Könige“ Francis Money-Coutts aufgefallen, der als literarisch dilettierender Librettist auf einen Opernerfolg hoffte. Albéniz, ständig in Geldnöten, akzeptierte Money-Coutts glänzend bezahlten Vertrag, der dem Bankier alle Rechte an den gemeinsamen Werken einräumte. So entstanden zwei Opern und der erste Teil einer Trilogie – „Pepita Jiménez“ ist das zweite und erfolgreichste Stück dieser Serie. Eine Liebesgeschichte in einem kleinen Dorf Andalusens, der – auch musikalischen – Wahlheimat Albéniz'. Pepita ist verliebt in Luis, doch der will gerade Priester werden. Also langes Geklage von ihrer Seite, seelendramatischer Zwiespalt bei ihm – und am Schluß natürlich ein Happy End. Die Musik ist voll von durch zarte Melancholie gezeichneter Melodik; Licht, Atmosphäre und nächtlicher Duft Andalusens sind geschickt eingefangen. Viel in dieser Partitur erinnert schon an de Fallas zehn Jahre später geschriebene Oper „La vida breve“. Josep Pons musiziert die geschickt zusammengestellte und geraffte Konzertsuite mit liebevoller Raffinesse und untergründigem Glühen – ohne je zu toben oder krasse Effekte einzusetzen. Nicht ganz so gut sind die Stimmen: Susan Chilcott singt mit ein bißchen viel Vibrato eine nicht mehr ganz junge Pepita, und Francesc Garrigosa klingt verhangen und knödelig. Mehr Klarheit, mehr Gestaltung von seiten der Sänger wären schon nötig gewesen, um diese Rarität zu verdehnen. *Reinhard J. Brembeck*



Vielversprechender Start.



Bach, Das Kantatenwerk (Vol. 1): Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21, Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir BWV 131, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106, Der Herr denket an uns BWV 196, Gott ist mein König BWV 71, Nach dir, Herr, verlanget mich BWV 150, Der Himmel lacht! Die Erde jubilieret BWV 31, Barmherziges Herze der ewigen Liebe BWV 185, Christ lag in Todesbanden BWV 4; Barbara Schlick (Sopran), Kai Wessel (Alt), Guy de Mey (Tenor), Klaus Mertens (Baß), Amsterdam Baroque Orchestra and Choir, Ton Koopman; *Erato/East West Records 3 CD 4509-98536-2 (WD: 180'18") DDD*
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Intim.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Harmoncourt/Leonhardt (Teldec); Rilling (Hänssler).

Nach Rilling und Harmoncourt/Leonhardt macht sich jetzt Ton Koopman an das Mammutprojekt des Bachschen Kantatenwerks. Besteht dazu eine Notwendigkeit? Keine Frage liegt näher. Bereits die ersten Minuten dieser CD-Box geben eine positive Antwort, definieren den besonderen Stellenwert dieser Gesamteinspielung zunächst über die ganz spezifischen akustischen Verhältnisse. In diesen Neueinspielungen vernimmt der Hörer ein betont kammermusikalisches, ganz auf den häuslichen Wohnraum bezogenes Klangbild voll intimer Wärme. Die Leipziger Thomaskirche oder eine Rekonstruktion ihrer akustischen Situation – einst eine wichtige Überlegung bei der historisierenden Aufführungspraxis – ist kein Thema mehr. Ganz offensichtlich geht es Koopman, dessen Aufnahmen von seiner Frau Tini Mathot produziert wurden, mehr um eine den Werken immanente Authentizität, die sich in anderen Parametern als den Nachhallzeiten ausdrückt. Also gewissermaßen eine Annäherung an Rilling? Nicht doch. Denn der Aufführungsstil, wie er sich in den „musikalischen“ Stil kategorien wie Artikulation, Phrasierung, Klangbalance, Timbre ausdrückt, ist ganz eindeutig von den Erfahrungen der historisierenden Aufführungspraxis der letzten dreißig Jahre geprägt – was wohl auch niemand bei Koopman anders erwartet hat. Der Einfluß von Leonhardt ist da, gelegentlich – aber wirklich nur gelegentlich – auch die stapfende Artikulation, die den jungen Koopman charakterisierte. Teilweise schwingt auf diesen CDs das Orchester sogar ausgesprochen leicht, so etwa in der Sopranarie „Bäche von gesalzenen Zähren“ aus BWV 21. Von allen Kantatenzyklen oder -teilkzyklen bieten Koopmans Musiker und Sänger das höchste Niveau. Der gemischte Chor ist superb, die Instrumentalisten sind es ebenso. Die Wahl der Solisten überzeugt, nicht nur, weil mit exzellenter Textverständlichkeit gesungen wird. Barbara Schlicks anrührender Sopran mag nach hundert

Kantaten allenfalls etwas eintönig frömmelnd klingen. Guy de Mey erinnert mit seinem schlanken Tenor an die beste Zeit von Kurt Equiluz. Und Kai Wessel wie auch Klaus Mertens, die „neutralsten“ des Solistenquartetts, lassen keine Wünsche offen.

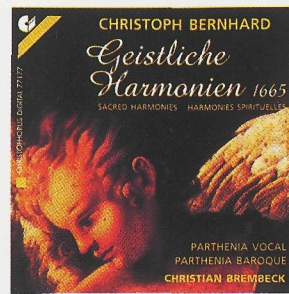
Man kann die Bachschen Kantaten zwar so musizieren, wie sie in der alten oder der neuen Gesamtausgabe oder den vielen praktischen Ausgaben in moderner Notenedition vorliegen. Doch wer sich etwas intensiver mit den Quellen beschäftigt hat, weiß, daß jede dieser Editionen bereits in aller Regel willkürliche Entscheidungen trifft, die gar nicht so selbstverständlich sind. Das betrifft beispielsweise den Stimmtön. Koopman hat sich mit gutem Grund bei den frühen Kantaten für eine Stimmung entschieden, die über der heute üblichen liegt und damit der vereinfachenden Richtschnur vom Halbton unter 440 Hz als der „normalen“ Barockstimmung nicht folgt.

BWV 21, 131, 106, 196, 71, 150, 31, 185 und 4 – was auf den ersten Blick wie ein editorisches Chaos aussieht, entpuppt sich schnell als eine besondere musikgeschichtliche Dimension dieser Edition: Erato gruppiert die Kantaten in drei Serien: Die geistlichen und weltlichen Kantaten vor Bachs Amtsantritt in Leipzig (auf neun CDs), die weltlichen Kantaten aus der Leipziger Zeit (auf sechs CDs) und schließlich die in Leipzig entstandenen geistlichen Kantaten in chronologischer Folge (auf einundfünfzig CDs). Diese theoretisch plausible Anordnung muß bei vielen Kantaten zwangsläufig spekulativ bleiben, weil ihre Quellenlage oftmals keine genaue Datierung zuläßt. Und obendrein gibt es von etlichen Kantaten mehrere Versionen, denen auch mit der Anfügung von klingenden Appendices (wie hier im Fall von BWV 4 und 21) nur willkürlich Beachtung geschenkt werden kann. Erato muß sich also noch irgendeine Konkordanz einfallen lassen, damit der Sammler dieser Gesamteinspielung mit ihrer vielversprechenden ersten Veröffentlichung weiß, auf welcher CD und in welcher Box von welcher Serie er eine bestimmte Kantate finden wird.

Martin Elste



Ein anderer „Musicus Poeticus“.



Bernhard, Geistliche Harmonien 1665 (Opus primum); Parthenia Vocal, Parthenia Baroque, Christian Brembeck; *Christophorus/Helikon 2 CD 77177 (WD: 99'49") DDD*
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Differenziert und räumlich.
Fertigung: Einwandfrei; informativer Begleit-text mit dreisprachiger Textbeilage.

Mit dieser Ersteinspielung ist eines der bedeutendsten Chorwerke des ausgehenden 17. Jahrhunderts endlich verfügbar: das „Opus primum“ des Christoph Bernhard (1627-1692). Schon alleine hierdurch hat sich Christian Brembeck zusammen mit seinem 1990 gegründeten Vokalensemble Parthenia Vocal und der seit 1993 bestehenden instrumentalen Parthenia Baroque große Verdienste erworben. Zudem ist eine insgesamt sehr befriedigende, technisch hervorragend disponierte und vorbildlich kommentierte Veröffentlichung gelungen. Bernhard, der bedeutendste Schüler von Heinrich Schütz, außerdem geprägt durch den berühmten Giacomo Carissimi, steht mit den 20 Concerti seiner „Geistlichen Harmonien“ von 1665 einerseits noch ganz in der Nachfolge von Schütz', „Geistlichen Konzerten“, andererseits bereitet er jedoch mit dem „Dialogus vom vierlei Samen“ (Concerto Nr. 20) bereits den Boden für die Gattung der Kantate. Auch wenn Bernhard „Schützens Effizienz in der Umsetzung des Wortes und Ruhe der Klangrede... nicht endgültig erreicht“ (Ch. Brembeck), steht er durch seine geniale Umsetzung des hochvirtuosen italienischen Vokalstils bereits in der nächsten Musikepoche. Brembeck betont in seiner spannenden Konzeption genau diese Parameter. Die Besetzung der „Geistlichen Harmonien“ ist überzeugend an der Aufführungspraxis um 1665 in Dresden orientiert. Brembeck wählt den hohen Stimmtön und eine solistische Besetzung der vokalen und instrumentalen Partien. Zudem werden die Altpartien von dem Countertenor Reiner Schneider-Waterberg stilischer interpretiert. Den sieben Sängern von Parthenia Vocal ist eine stimmlich homogene, klanglich intensiv leuchtende und zum Teil hochvirtuose Aufnahme gelungen (beeindruckend die glockenreinen Sopranstimmen, insbesondere von Petra Geitner, während Tanja d'Althans Stimmführung anfangs – etwa in Concerto Nr. 11 – etwas gepreßt klingt, ehe sie dann mühelos die Höhe erreicht und hält). Daß auch Bernhard ein „musicus poeticus“, ein glänzender Klang-Rhetoriker gewesen ist, läßt die sorgfältig akzentuierte, ausdrucksstarke Textinterpretation bewundernd erkennen. Parthenia Baroque fügt sich in Brembecks zwingende Konzeption sensibel ein. Die Tempi sind geatmet, die einzelnen Concerti mit nicht nachlassender Innenspannung, musikalisch ausdrucksstark gedeutet. Eine Einspielung, die Beachtung verdient. *Ingeborg Allihn*

26. 4. bis 5. 5. 1996

CIVILISATION
KULTURInternationale Festtage
Alter Musik
StuttgartMusik
aus
Frankreich
und
Deutschland

Rameau, J. S. Bach, Clérabault, Bernier, Couperin, Rebel, Marais, C. Ph. E. Bach, Telemann, Bertrand, Regnard, Lejeune, Boni, Marchand, Goldberg, Janitsch

u. a. Rameaus letzte Oper „Les Boréades“ konzertant mit moderner Choreographie

Barockoper/moderner Tanz
Konzerte
Podiumsdiskussion
Lesung

Nancy Argenta
Bob van Asperen
Frieder Bernius
Barthold Kuijken
Sandrine Piau
Trevor Pinnock
Skip Sempé
u. a.

Barockorchester Stuttgart
The English Concert
Musica Alta Ripa
Ensemble Clément Janequin
Ensemble Rebel
Kammerchor Stuttgart
Marco Santi-Danse-Ensemble

in Zusammenarbeit
mit dem Institut Français

Karten bei der SKS Russ
und dem
Kartenhäusle Stuttgart

Schriftliche Bestellung bei:
STUTTGARTER MUSIK PODIUM
Internationale Festtage
Alter Musik Stuttgart,
Postfach 10 26 30,
70022 Stuttgart
Telefon 07 11/239 139-0 ☎