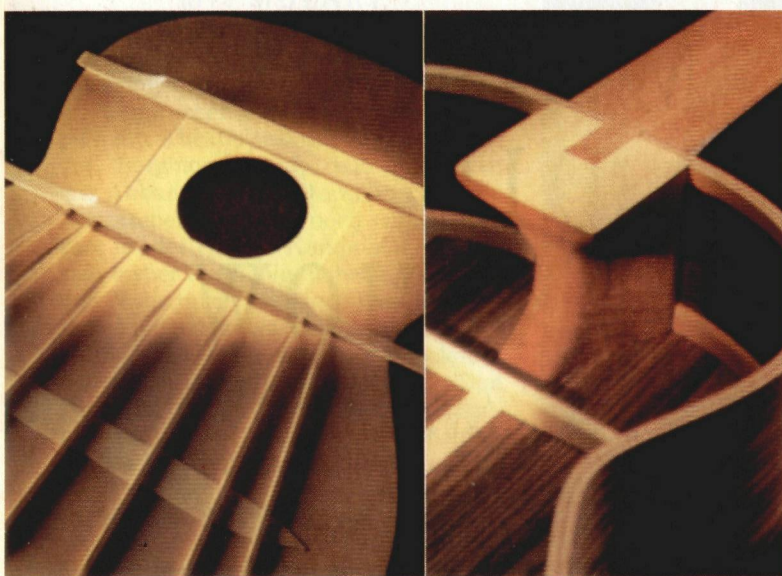


„Aufs LautenWerck“

BACHS LAUTENWERKE AUF DER GITARRE



Sie gehören zum Standard-Repertoire eines jeden Gitarristen, wer etwas auf sich hält, spielt sie – und spielt sie (vor allem) ein. Dabei sind jene Kompositionen, die als Lautenwerke Johann Sebastian Bachs bekannt wurden, hochdiffizile, höchstvirtuose Literatur. Und die Quellenlage weist in den meisten Fällen darauf hin, daß nicht einmal unbedingt die Laute der Adressat von Bachs Werken BWV 995 bis BWV 1000 und BWV 1006a gewesen ist.

Von Susanne Benda

Strenggenommen stimmt ja bereits das Stichwort nicht: Lautenwerke. Bachs sieben Kompositionen, die heute dem Lautenisten-Repertoire zugerechnet werden, wurden nämlich größtenteils entweder ursprünglich für andere Instrumente geschrieben, oder sie enthalten eine alternative Besetzungsangabe; teilweise ist nicht einmal sicher, ob die überlieferte Fassung nicht bereits eine Transkription darstellt.

Immerhin weiß man, daß Bach regen Kontakt zu zwei der großen Lautenisten seiner Zeit hielt: zu Silvius Leopold Weiss und zu Johann Kropffgans. Beide scheinen im Hause Bachs des öfteren musiziert zu haben. Daß Bach den Klang der Laute liebte, belegen eindeutig beispielsweise die Begleitung des Arioso „Betrachte, meine Seele“, mit „ängstlichem Vergnügen“ in der „Johannes-Passion“ und auch die Besetzung der „Trauerode“ (BWV 198) mit zwei Lauten. Bach selbst hingegen scheint das Instrument nicht gespielt zu haben: Das wird aus jenen zahlreichen in ihrer Originalgestalt auf der Laute unspielbaren Passagen ebenso ersichtlich wie aus der Tatsache, daß Bach nicht, wie unter Lautenisten seit jeher üblich, in Tabulatur notierte (also durch Bezeichnung der Griffstelle auf dem Lautenhals), sondern in zwei Systemen, wie für ein Tasteninstrument. Festgelegt wurde bei ihm also der tatsächlich erklingende Ton: ein erneuter Beweis für die enorme Innovationskraft des Neuerers Bach, der die alte Regel vom Klingenlassen der Töne außer Kraft setzen und bereits eine Schreibweise einführen woll-

DISCOGRAPHIE

BACHS

LAUTENWERKE

AUF DER GITARRE

Gesamteinspielung

(BWV 995-1000, BWV 1006a)
– auf der Laute
Hopkinson Smith
Astrée/Schwann 2 LP 10912
– auf der Gitarre
John Williams
CBS 2 LP 79 203
Ausschnitte: *CBS 42 204*
Göran Söllscher
DG 2 LP 419 099-1 und DG 413 094-1
Reinbert Evers
Ambitus/Fono Münster CD 97818 und MD+G LP 1119
Eduardo Fernández
Decca 2 CD 421 434-2

Einzelaufnahmen

– auf dem Lautenclavicymbel
Gergely Sárközy
Hungaroton/Helikon CD 12461-2 (Suiten BWV 996 & 997)
– auf der Gitarre
Sharon Isbin
Virgin/BMG-Ariola CD 259 575 (Die Lautensuiten)

WELT-PREMIERE!

Das erste Quiz mit Musik und CD



Wer PREMIERE spielt, muß kein Klassik-Experte sein. Der Spaß stellt sich auch bei Einsteigern ganz von selbst ein. PREMIERE ist für zwei bis sechs Spieler im Alter von acht bis 99 Jahren geeignet. Im aufwendigen Karton befinden sich Spielplan, Spielfiguren und Würfel, Ereignis-Karten und Quiz-Karten, Programm-Chips und eine Compact Disc mit Musikbeispielen. Die ausführliche Spielanleitung verrät alle Tricks, die Sie kennen müssen, um die festliche PREMIERE richtig zu genießen. „PREMIERE – Wir gehen ins Konzert“ ist das erste Quiz-Spiel mit Musik und CD. Das exklusive Klassik-Set kostet 149,00 DM.

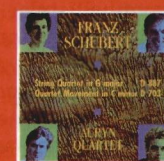
Stellen Sie mit dem spannenden Muskratespiel „PREMIERE – Wir gehen ins Konzert“ Ihr Wissen auf die Probe!

Reden ist Silber, TACET ist Gold

TACET, das audiophile CD-Label, setzt neue Akzente.

- Mit PREMIERE, dem ersten Quiz-Spiel mit Musik auf CD.
- Mit Aufnahmen, die den guten Klang in den Dienst der Musik stellen und nicht umgekehrt.
- Mit Produktionen, die auch altvertraute Werke in neuem Licht erscheinen lassen.

TACET – im Vertrieb von: Pro Music, Inrathstr. 106, D-4150 Krefeld, Telefon: 021 51/76 00 69 (Deutschland); Bärenreiter Basel, Neuweilerstr. 15, CH-4015 Basel (Schweiz)



TACET 5
Franz Schubert
Streichquartett G-Dur
und Quartettsatz c-moll
Auryn-Quartett



TACET 14 (2 CDs)
Gioacchino Rossini
Petite Messe Solennelle
Ibolya Verebics,
Johannes Moesus u. a.



TACET 11
Ludwig van Beethoven
Klaviersonaten
Gerit Zitterbart, Klavier



TACET 13 (2 CDs)
Johann Sebastian Bach
Die Kunst der Fuge
Evgeni Koroliov, Klavier

Noch Fragen?
Dann schreiben Sie uns:
TACET Musikproduktion,
Nauheimer Str. 57,
7000 Stuttgart 50,
Telefon: 07 11/56 55 48,
Telefax: 07 11/55 72 53



© 1990 TACET & Blue Vision

JOHN WILLIAMS



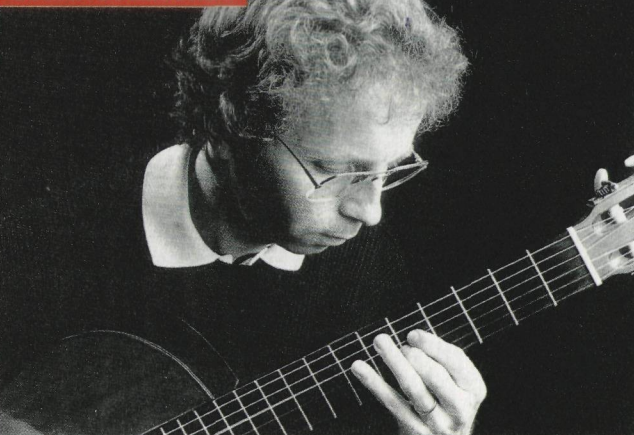
EDUARDO FERNANDEZ



SHARON ISBIN



GÖRAN SÖLLSCHER



Fotos: Decca/Barber, CBS, Virgin/Kremnitz, Gabriner/DGG

hören: Sárközy baute sich zu diesem Zwecke ein modernes (einmanualiges) Cembalo entsprechend um. Wie stark sich dessen Ausdruck und technische Gegebenheiten von denen der Laute unterscheiden, vermittelt deutlich der Vergleich zu **Hopkinson Smiths** (leider recht akademisch-knöchern geratener) Interpretation. Doch darum soll es hier nicht gehen.

Bachs Lautenwerke – oder eben Werke für Lautenclavicymbel – wurden, wie zeitgenössische Tabulatur-Übertragungen beweisen, von Lautenisten gespielt. Heute gehören sie weit eher zum Repertoire der Gitarristen, die ja seit Francisco Tárregas Tagen (also seit dem Ende des 19. Jahrhunderts) immer die Tendenz hatten, dem insgesamt doch recht Kleinmeisterlichen ihres Literatur-Bestandes einige Werke anerkannt „großer“ Tonsetzer einzuverleiben. Und was lag, was liegt der Gitarre da näher als die Laute, die ja derselben instrumentalen Großfamilie angehört? John Williams schließlich hält Bachs Lautenkompositionen überhaupt „nicht für Lautenmusik. Er (Bach) schrieb sie zwar für Laute, aber die Dynamik der Musik und des Klangs sind... nicht Laute.“ Denn: „Wenn sie mit der physischen und emotionalen Kraft vorgetragen würden, die meiner Ansicht nach der Natur dieser Musik entspräche, dann würden... die Saiten der Laute losklappern...“ Entscheidend freilich muß wohl doch das Ergebnis jenseits spezifischen instrumentalen Idioms bleiben: Trifft der Interpret also den Geist der Musik, ihre Struktur, die (mehr oder minder) latenten Tanz-Ideen der Suiten; findet er zu spezifischer und variabler Farbe; ist spieltechnisch mach- und anhörbar, was er sich (womöglich als sein eigener Bearbeiter) vorgenommen hat; findet er ein glaubwürdiges Verhältnis zu Verzierungen und Akkord-Brechungen, zu polyphoner Strenge und temperamentvoller Spielfreude?

te, die sich (für die Gitarre) erst um 1800 einbürgern sollte.

Für die Herausgeber des 45. Bandes der ersten Bach-Ausgabe war Bachs ungewöhnliche Notation Ende des letzten Jahrhunderts Grund genug, die heute unter BWV 995-1000 sowie BWV 1006a verzeichneten Kompositionen unter dem Titel „Gemischte Stücke für Tasteninstrumente“ zu edieren. Tatsächlich ist die Idee der Besetzung mit einem Tasteninstrument ja nicht so leicht von der Hand zu weisen: Da gibt es eben jene wenig lauten-spezifische Notation und außerdem immer wieder Passagen, ja ganze Sätze, die sich ohne komplizierte Umstimmungen auf einer „normalen“ Laute der Bach-Zeit nicht spielen ließen; und da gehen zudem etliche Stellen über

die spieltechnischen Möglichkeiten der Laute weit hinaus.

Deshalb tendiert man heute allgemein dazu, Bachs Lautenwerke mit jenem „Lautenclavicymbel“ oder – wie es ehemals hieß – „Lautenwerck“ in Verbindung zu bringen, das sich der Komponist einst nach seinen eigenen Wünschen hatte bauen lassen: ein cembaloähnliches Instrument mit Darmsaiten, die ebenso lang waren wie auf einer Laute die Strecke zwischen dem Steg und den jeweils die Saite verkürzenden Fingern der linken Hand. Zwei „Lautenwerke“ sind in Bachs Nachlaßverzeichnis aufgeführt. In **Gergely Sárközy's** Einspielung der Suiten BWV 996 und 997 kann man jenseits trockener philologischer Beweisführung eine Annäherung an ihren Klang

SPEZIELLES INSTRUMENT

Göran Söllscher ließ sich passend zu den Anforderungen der Bachschen Lautenwerke an den Tonumfang des Instrumentes eine spezielle elfsaitige Gitarre bauen, welche die G-Stimmung der Altaute (auf den oberen Saiten) mit fünf Baßlautensaiten kombiniert: Nur auf einem derartigen Instrument, so Söllscher, sei es möglich, die Stücke mit nur geringen Änderungen zu spielen; selbst die Laute könne mit den Ausdrucks- und den technischen Möglichkeiten seiner Gitarre nicht mithalten. Ganz schlagend ist seine Argumentation schon dann nicht, wenn man bedenkt, daß John Williams auf einer ganz „normalen“ Gitarre genauso oft transponiert, wie es Söllscher tun mußte. Söllschers Auffassung und Interpretation stehen immerhin für die fast aller Gitarristen: Anstelle deutlicher, harter Konturen und Kontraste (wie sie unabdingbar zum Lautenklang gehören) tendieren auf der Gitarre farbliche wie dynamische Gegensätze eher zur Verschmelzung und Aufweichung. Der „romantische“ Geist, aus dem heraus die Gitarre im 19. Jahrhundert zu neuer Popularität gelangte, haftet – wie hier – fast überall auch dem gitarristischen Zugriff auf Bachs Werk an. Söllscher macht plausibel, daß das deren Wirkung keinesfalls Abbruch tut: Bei ihm schwingt es und singt es allenthalben.

Schon **John Williams** freilich versuchte gegen derartige Tendenzen anzugehen. Er spielt sicherlich weniger aufregend als sein schwedischer Kollege, dafür aber formal ebenso streng wie durchsichtig, immer mit Blick auf Kontrastwirkungen und Farb-Abstufungen der melodischen Gegenbewegungen. Mit enormer spieltechnischer Souveränität gelingt es ihm, Stimmen in der rechten Hand so unabhängig voneinander zu führen, daß oft tatsächlich so etwas wie zweihändiges

(Tasteninstrumenten-) Spiel suggeriert wird. Daß er Schüler Andres Segovias ist, wirkt sich neben aller strukturellen Klarsicht durchaus positiv aus: Da finden sich immer wieder Momente einer wie selbstvergessenen Versenkung und auch überschäumenden Temperaments.

PROBLEM: VERZIERUNGEN

Auf ganz eigenartige, weil eigenwillige Weise faszinierend ist das Bach-Bild, das **Sharon Isbin** in ihrer Interpretation der Lautensuiten zeichnet. Die Juilliard-Professorin nämlich denkt und strukturiert von der Baßlinie aus – und das verhilft dem Klangbild (gerade bei schnellen Sätzen) zu ungemeiner Prägnanz. Ihr Konzept korrespondiert ideal mit einer großen Präzision von Tonformung und Anschlag, mit ihren stets organisch gewählten, nirgend atemlos überhetzten, bloß bravourherschenden Tempi; Sharon Isbin integriert Verzierungen (die andere gar nicht erst spielen) ganz natürlich in den Melodiefluß. Damit hat hingegen **Eduardo Fernández** Probleme: Seine Einspielung ist so ziemlich das Manierteste und Unausgewogenste, was an Interpretationen der Bachschen Lautenwerke derzeit auf dem Markt zu hören und zu haben ist. Da reiht sich ein Akzent an den anderen; Fernández hetzt durch seinen Bach, er holpert innerhalb mit Trillern überfrachteter langsamer Sätze; Baßlinie und Oberstimme(n) erreichen weder dynamische Spannung noch überhaupt besondere Kontur. Ausgangspunkt ist der „schöne“ Einzelton, nicht die Linie und schon gar nicht die Struktur. Ein Bach-Puzzle, dessen Teile zueinander aber auch überhaupt nicht passen. Auch bei **Reinbert Evers** läßt sich eine Tendenz zur (gelegentlichen Über-)Betonung der einzelnen Linie, des melodischen und rhythmischen Details vor dem strukturellen Gesamtzu-

sammenhang beobachten – die ganz eigene und hochvirtuose Technik und Auffassung des Gitarristen verleiht seiner Darstellung jedoch (vor allem in den betont stilisierten Tanzsätzen) durchaus schlüssigen Charakter. Was Evers' Bach manchmal abgeht, ist die ganz eigene Physiognomie. Man könnte vieles, sehr vieles entdecken, das an seinem Bach gut und richtig ist, vor allem Spannungsbögen, die er lange halten kann – doch anhaltende Faszination bleibt nirgends zurück.

Interpreten-Profile, Bach-Bilder. Allein Seligmachendes bieten die Vertreter der Gitarre nicht. Was an Musik, an guter Musik bei gitarristi-

BACHS KOMPOSITIONEN FÜR LAUTE

Suite g-Moll BWV 995 (auf der Gitarre: transponiert nach a-Moll): entstanden ca. 1727-31; Bearbeitung der fünften Suite für Violoncello solo (c-Moll). Autograph und zeitgenössische Tabulatur-Übertragung erhalten.

Suite e-Moll BWV 996: entstanden vor 1722. Späterer Zusatz auf dem Autograph: „aufs Lautenwerck“.

Suite c-Moll BWV 997 (auf der Gitarre transponiert nach a-Moll bzw. d-Moll): entstanden ca. 1722, überliefert nur in einer zeitgenössischen Lautentabulatur-Übertragung.

Präludium, Fuge und Allegro (Suite) Es-Dur BWV 998 (auf der Gitarre z. T. transponiert nach D-Dur): entstanden nach 1740. Überliefert in einem Autograph um 1740.

Präludium c-Moll BWV 999 (für Gitarre z. T. transponiert nach d-Moll): entstanden 1720/21, bearbeitet als drittes der „Zwölf kleinen Präludien“ für Klavier sowie für die Kantaten BWV 29 und BWV 120a (unvollendet).

Fuge c-Moll BWV 1000: von Bach selbst angefertigte Übertragung des 2. Satzes aus der Sonate für Violine allein BWV 1001 (ca. 1720); das Stück war auch in einer Fassung für Orgel verbreitet.

Partita (Suite) E-Dur BWV 1006a: entstanden 1737/38 als Bearbeitung (ohne Besetzungsangabe) der E-Dur-Partita für Violine solo. Von fremder Hand auf dem Autograph hinzugefügt: „Suite pur le clavecin“; Klangcharakter und Tonumfang sprechen jedoch für die Laute.



schen Ideen zu Bachs Lautenwerken herauskommt, rechtfertigt freilich vieles. Sie seien deshalb den Gitarristen mit ihrem ansonsten doch fast nur zweitklassigen Repertoire gegönnt, diese Stücke – mit allen ihren spieltechnischen Problemen, ihrer verworrenen Quellenlage oder gerade ihrerwegen. Gefordert wären jetzt allerdings erneut die Lautenisten selbst, für ihr Instrument überzeugende Argumente zu finden.