

Johann Sebastian Bach: Messe h-Moll (BWV 232)

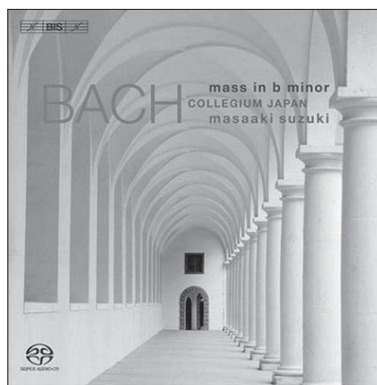
Bach Collegium Japan, Masaaki Suzuki

2 SACDs: BIS Records: BIS-SACD-1701/02 (2007)

Meine Hoffnung ist, dass dieses Unterfangen davon zeugen wird, dass Bachs Musik eine Botschaft trägt, die das menschliche Herz ungeachtet der Nationalität oder der kulturellen Tradition zu bewegen imstande ist, eine Botschaft, die hungrige Geister füllt und inneren Frieden schafft.« (CD-Booklet zu Vol. 25 der Kantateneinspielung: Celebrating the 25th volume of J. S. Bach – Complete Cantatas, S. 3) Diese Hoffnung Masaaki Suzukis begleitet das Unternehmen der Gesamteinspielung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs durch das Bach Collegium Japan seit dessen Gründung im Jahre 1990. Das ursprüngliche Vorhaben, dem japanischen Publikum die großen Werke des Barock in historisch informierter Aufführungspraxis näher zu bringen, hat längst internationales Interesse geweckt. Seit 1995 arbeitet das Bach Collegium Japan an einer Gesamtaufnahme der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs und hat in 37 Folgen mittlerweile 127 Kantaten sowie die Passionen und Oratorien in CD-Einspielung vorgelegt. Die hier präsentierte Aufnahme der »h-Moll-Messe« vervollständigt dieses Projekt nun um das letzte noch ausstehende großformatige Vokalwerk.

Bis heute gibt Bachs Spätwerk viele Rätsel auf. Schon der Titel »h-Moll-Messe« geht nicht auf Bach zurück. Auch die Bestimmung und die Frage, ob es sich bei der »h-Moll-Messe« tatsächlich um ein zyklisch angelegtes Werk handelt, bietet der Bach-Forschung viel Diskussionsstoff. Es existieren eine autographe Partitur und ein Stimmensatz zu den beiden ersten Teilen der Messe, »Kyrie« und »Gloria«. Diesen Stimmensatz hatte Bach 1733 verbunden mit einem Gesuch um ein Prädikat als Hofkapellmeister mit einer Widmung an Kurfürst Friedrich August II. übergeben. Über mögliche Aufführun-

gen dieser Kurzmesse kann nur spekuliert werden. Bachs Bewerbung um einen Titel bei Hofe wurde erst im Herbst 1736 nach mehrmaligem erneuten Anfragen angenommen. 1743–46 nahm Bach die Beschäftigung mit der lateinischen Kurzmesse wieder auf, als er für einen Gottesdienst am ersten Weihnachtsfeiertag aus Sätzen des »Gloria« eine zum Teil neu textierte, lateinische Kantate (BWV 191) zusammenstellte. Als Bach in der Zeit nach August 1748 bis Oktober 1749 die Kurzmesse von 1733 zu einem vollständigen Messordinarium ergänzte, dürfte dieser Plan aus eigener künstlerischer Absicht entstanden sein, denn für eine Aufführung einer Mes-



s-komposition dieses Ausmaßes gab es innerhalb des Gottesdienstes in Leipzig keine Möglichkeit. Über eventuelle auswärtige Auftraggeber und Aufführungsgelegenheiten kann ebenfalls nur spekuliert werden. Für die Teile »Kyrie« und »Gloria« behielt Bach die bereits bestehende Partitur bei, alle weiteren Teile ordnete er in drei weiteren Umschlägen an. Das Werk besitzt keinen Gesamttitel. Mittlerweile geht die Bach-Forschung davon aus, dass die Messe als zusammenhängendes Werk gedacht ist und die ungewöhnliche Anlage und Gliederung der Partitur lediglich deren außergewöhnliche Entstehungsgeschichte widerspiegelt.

Ein Großteil der Werkteile der »h-Moll-Messe« geht auf bereits existierende Vorlagen zurück, die Bach für die Zusammenstellung der Messe parodiert hat. Bereits bei Teilen der 1733 angelegten Partitur griff Bach auf schon bestehende Kompositionen zurück. In der Werkanlage der Messe stehen Sätze unterschiedlichen Alters nebeneinander. Der älteste Satz (soweit Parodievorlagen nachgewiesen werden konnten) ist das »Crucifixus«, welches Bach aus einer Überarbeitung des Eröffnungschors der Kantate

»Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« (BWV 12) gebildet hat. Der Vorlagesatz stammt aus dem Jahr 1714. Diesem voran steht das »Et incarnatus est«, der vermutlich überhaupt letzte von Bach komponierte Vokalsatz. Über das quantitative Verhältnis von Parodien und Neukompositionen ist die Bachforschung bisher zu keinem Konsens gekommen, da viele der vermuteten Vorlagen verloren gegangen sind. Trotz der weit gespannten Entstehungsgeschichte gelingt es Bach jedoch bei der Zusammenstellung der Messe, ein einheitliches Werksganzes zu schaffen, das mehr ist als die Summe seiner Teile und trotz einiger erheblicher Altersunterschiede zwischen den Einzelsätzen nicht zusammengesetzt erscheint.

Dieses *opus summum* hat das Bach Collegium Japan nun unter seinem musikalischen Leiter Masaaki Suzuki, wie die bisher erschienenen Kantaten auch, in der 1981 gebauten Kapelle der Shoin Frauenuniversität aufgenommen, deren leerer Kirchenraum einen durchschnittlichen Nachhall von 3,8 Sekunden bietet. Das Vokalsolisten-Ensemble ist bereits von vielen der Kantateneinspielungen vertraut. Zu Carolyn Sampson (Sopran), Robin Blaze (Altus), Gerd Türk (Tenor) und Peter Kooij (Bass) tritt Rachel Nicholls hinzu, die die Partie des zweiten Soprans übernimmt. Das Ensemble ist, wie gewohnt, solistisch besetzt, nur die Streicher spielen in doppelter (Violen, Celli) oder dreifacher Besetzung (Violinen). Für die Chorpartien sieht Suzuki 18 Sänger vor, wobei er die Chorstimmenverteilung der Streicherbe-

setzung anpasst: Die Soprane sind dreifach besetzt, alle übrigen Stimmen doppelt. Gesungen wird nach deutscher Aussprache.

Suzuki bietet eine Interpretation in gewohnt durchsichtigem Klangbild. Seine Tempi sind ruhig und nicht gehetzt, was die präzise durchgearbeitete Phrasierung gut zur Geltung kommen lässt. Auch in den Chorpartien legt Suzuki großen Wert auf Textverständlichkeit und Transparenz. Seine Interpretation ist oft virtuos, nie jedoch selbstdarstellerisch oder exzentrisch, sondern immer von einer zurückhaltenden Innigkeit und ruhigen Größe. Auch die Solisten fördern diesen Eindruck. Sie singen mit geradem Ton – Vibrato wird nur als Verzierung eingesetzt – und fügen sich einander perfekt ergänzend zusammen. Durch die sensible Gestaltung auch kleinster Motive gelingt es Suzuki, die Einzelsätze in ihrer Formanlage zu gliedern und auf diese Weise, etwa in der eröffnenden Fuge, weiträumige Spannungsbögen aufzubauen, oder etwa beim »Osanna« ein ruhiges Schwingen zu suggerieren.

Das 71-seitige Begleitheft versorgt den Hörer mit einem ausgesprochen informativen Text (Deutsch, Englisch, Französisch) von Klaus Hofmann, der auch das Kantaten-Projekt mit Begleittexten betreut. Mehrere farbige Abbildungen aus dem Autograph und von zeitgenössischen Kupferstichen oder Gemälden aus dem Umfeld der Entstehungsgeschichte des Werkes runden den positiven Eindruck dieser Aufnahme visuell ab. [Fabian Bergener]

François Couperin: Pièces de clavecin, Pierre Hantai

Mirare MIR 027 (2007)

Das Clavecin ist vollkommen, was seinen Tonumfang betrifft, und von Natur aus [par luy même] brillant. Jedoch kann man die Töne weder an- noch ab-schwellen lassen; deshalb weiß ich all denen Dank, die es durch eine unendliche Kunstfertigkeit [art] – getragen vom Geschmack [goût] – dahin gebracht haben, dieses Instrument zum Ausdruck zu befähigen. Dies war es, um das sich bereits meine Vorgänger bemüht haben – abgesehen von der schönen Komposition ihrer Stücke; ich habe versucht, deren Entdeckungen zu perfektionieren [...].« Wie François Couperin

(1668–1733) hier im Vorwort zu seinem ersten Buch der »Pièces de clavecin« (Paris 1713; Übersetzung von Arnfried Edler, in: ders.: »Geschichte der Klavier- und Orgelmusik«, Bd. 1, Laaber 2007, S. 372) die technischen Möglichkeiten des Cembalos sowie dessen Grenzen beschreibt, zeigt sein Bemühen, diese durch äußerst differenzierten musikalischen Ausdruck einer geschmackvollen Komposition zu überwinden. Zur Verbreitung der erwähnten Entdeckungen seiner Vorgänger und der eigenen veröffentlichte er im Jahre 1716 sein Unterrichtswerk »L'Art de toucher le