

»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

clavecin«. Vor dem Hintergrund, dass Couperin u. a. für die musikalische Erziehung der Prinzessinnen und Prinzen am französischen Königshof zuständig war, mag die Publikation am Rande auch einen praktischen Grund gehabt haben: den einer Systematisierung für

die Lehrtätigkeit. Couperin entwickelte feinste Abstufungen einer Ausdrucksqualität, außerdem nuancierte Vortragsbezeichnungen und führte Zeichen zur Differenzierung von Tönen ein, vor allem für ein Abkürzen (»cessation«) und ein verzögertes Anschlagen (»suspension«). Arnfried Edler schloss daraus, dass »beides Elemente [sein], die eine gesteigerte interpretatorische Sensibilität zur Voraussetzung haben.« Weiter schreibt er: »Clavecinspiel hat [...] Teil an der Ausbildung von Sensibilität, an der Fähigkeit zur Wahrnehmung und zum Ausdruck von Nuancen – und leistet auf diese Weise einen wichtigen Beitrag zum allgemeinen Prozeß der Zivilisation.« (ebd.).

François Couperin, der im Alter von 18 Jahren die Organistenstelle von Saint-Gervais antrat, die er bis zu seinem Lebensende innehatte, veröffentlichte insgesamt vier Bände mit mehr als 200 »Pièces de clavecin«. Vier Jahre nach dem ersten Band erschien 1717 der zweite, 1722 der dritte und 1730 der vierte. Die Pièces fasste er nach Tonartengruppen in »Ordres« zusammen, jeweils Dur und Moll beinhaltend. Die Titel der Stücke weisen meist literarisch auf einen außermusikalischen Gegenstand hin. Laut Edler verwendete Couperin diese Charaktere zur »geistvollen Unterhaltung und zu belehrenden und moralisierenden Portraits der Gesellschaft« (ebd., S. 364).

»Les Tours de passe-passe« (Taschenspielerstücke; 4e livre, 22e ordre) im 6/8-Takt hat Couperin so konzipiert, dass die linke Hand – die Taktschwerpunkte markierend – häufig die rechte Hand kreuzt, wodurch Intervallsprünge wie Septime oder None nicht ungewöhnlich sind. Überbindungen der rechten Hand im »Style brisé«, vom Komponisten anderenorts als »Style luthé« bezeichnet, bewirken oft Dissonanzen auf betonter Zählzeit. Die unentwegt durchlaufenden Achtel verstärken das spielerische Moment wie auch die relativ hohe Lage, in der das Stück gesetzt ist. Auffällig ist, dass Couperin viele



seiner »Pièces de clavecin« für den oberen Tonbereich bestimmt hat; vielfach erst zu den Kadenzten erhält die linke Hand dann den Bassschlüssel. Auch »Le Carillon de Cithère« (3e livre, 14e ordre) liegt meist hoch und symbolisiert hier in Verbindung

mit in Terz- oder Sextparallelen sekundierter Melodie idyllische Carillonklänge der Insel Kythera. Dagegen dehnt sich beispielsweise »La Flore« (1er livre, 5e ordre) in den tiefen Klangbereich über das große C hinaus bis zum Kontra-G aus.

»L'Amphibie« (4e livre, 24e ordre) mit der anfänglichen Zusatzbezeichnung »Noblement, mouvement de Passacaille« ist mit 153 Takten recht umfangreich. Hier folgt auf den ersten Teil in A-Dur ein a-Moll-Teil. Am Schluss werden die ersten 16 Takte wiederholt, was untypisch für einen Tanzsatz ist. Anstelle eines streng durchlaufenden ostinaten Basses wird mit jedem Durchgang neues musikalisches Material zugunsten eines abwechslungsreichen Melodie- und Harmonieflusses entwickelt. »Les Folies françaises, ou les Dominos« (3e livre, 13e ordre) entspricht völlig dem Tanztyp. Zwölf Couplets – mit Ausnahme des 18-taktigen neunten Couplets bestehen alle aus zweimal acht Takten – sind hier ganz unterschiedlich im Charakter von graziös bis rasant.

Die Ausdruckskraft der Cembalowerke Couperins hängt unter anderem mit der Vereinigung von französischen und italienischen Stilelementen zusammen. David Tunley hat die originellen Stücke folgendermaßen beschrieben: »The harpsichord pieces as a whole provide a never-ending source of fascination, as much in their imaginative strokes as in the sheer range of musical experience they convey. Yet, while the prevailing mood of his harpsichord music is one of good humour and courtly grace, the dark shadows that sometimes fall over its pages remind us that here is a reflection not just of an idealised world, but that of our own.« (»François Couperin and 'The Perfection of Music'«, Aldershot 2004, S. 118).

Pierre Hantaï, der schon anhand einiger CD-Aufnahmen seine Erfahrungen mit barocker Cemba-

lasmusik gezeigt hat, spannt mit der vorliegenden Einspielung einen bunten Bilderbogen durch die vier Bücher der »pièces de clavecin« von François Couperin. Auch zwei Préludes aus »L'Art de toucher le clavecin« tragen zur Vielfalt bei. Durch sein nuancenreiches Spiel, das zupackend, aber auch nachsinnend sein kann, lockert er das jeweilige Klangbild auf, wie vom Komponisten gefordert. Manche Stücke sind recht einfach, wenn auch technisch nicht unbedingt leicht. Hantaï lässt sie mit gutem Stilgefühl niemals simpel wirken – durch gewagte Artikulation wie starkes Abkürzen der Töne tritt der jeweilige Charakter der musikalischen Miniaturen besonders deutlich hervor.

Großer Hörgenuss ist auch dadurch gewährleistet, dass Pierre Hantaï die Werke an einem anonymen französischen Cembalo präsentiert, das 1748 durch Collesse überarbeitet und Anfang des 21. Jahrhunderts von Laurent Soumagnac restauriert und rekonstruiert wurde. Dieses edle Instrument klingt kräftig, ungewöhnlich voll und zugleich obertonreich. Durch differenziertes Spiel und großes Einfühlungsvermögen, mit dem Hantaï die genau ausgearbeiteten Vortragsvorstellungen von Couperin »le grand« realisiert, bringt er zusätzlich Leben in die kunstvollen Kleinode französischer Cembalomusik auf einem ihrer Höhepunkte. [Almut Jedicke]

Bennett / Bache: Piano Concertos, Caprice op. 22

BBC Scottish Symphony Orchestra, Howard Shelley, Hyperion CDA67595 (2007)

Ein mitunter auftauchendes spezifisches Problem nahezu aller langjährigen Musikkritiker hat auch Robert Schumann gekannt: Manchmal dauert es derart lange, bis wieder einmal ein wirklich bemerkenswerter Künstler das Podium der Öffentlichkeit betritt, dass man, angesichts der nicht enden wollenden Durststrecke von freundlichem bis engagiertem Durchschnitt, bereits mit sich selbst hadert und das eigene Urteilsvermögen in Frage stellt. Schon war man geneigt, den Anspruch zu senken und sich mit der Situation abzufinden. Dann taucht – wie eine Erlösung – aber doch jemand auf, der alle Erwartungen nicht nur erfüllt, sondern mit Leichtigkeit übertrifft. Die Zeit zwischen zwei solchen Ereignissen kann allerdings bleiernd sein.

So bestehen auch über einige der von Schumann favorisierten Komponisten, besonders denen, die im 21. Jahrhundert kaum noch bekannt sind, in der Forschung Zweifel, in dem Sinne, dass der komponierende Kritiker (denn damals war er noch nicht schreibender Komponist) aus Mangel an Möglichkeiten Kollegen auf seinen publizisti-

schen Schild hob, die bei näherem Hinsehen dieser Ehre gar nicht standhalten konnten. Noch schwerer wiegen die Vorbehalte, wenn private Freundschaften mit ins Spiel gerieten, wie es bei William Sterndale Bennett der Fall gewesen ist. Handelte es sich hier womöglich um einen mediokrenen Komponisten, der allein aus Zuneigung des Schreibenden und die durch Sterndale Bennetts Tagebuch belegten gemeinsamen Kneipenabende in den Kreis der Davidsbündler aufgenommen wurde? Waren die frühen Artikel in der NZfM, wie z. B. derjenige zur Eröffnung des Jahrgangs 1837, also in Wirklichkeit Freundschaftsdienste, die Schumann, gebendet von Sympathie und in Ermangelung Würdiger, für die notwendige Verkündigung eines großen Talents hielt? Vorliegende CD, die mittlerweile 43. Folge der Hyperion-Serie »The Romantic Piano Concerto«, gibt in dieser Angelegenheit – ohne dass es ihr zur Last gelegt werden könnte – nur ansatzweise Auskunft.

Zu beiden auf dieser Produktion eingespielten Werken, dem 4. Klavierkonzert sowie dem Capri-

