Meilensteine der Bach-Interpretation
1750–2000

Martin Elste

Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000

Eine Werkgeschichte im Wandel

J. B. Metzler · Bärenreiter

Gemeinschaftsausgabe der Verlage J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar
und Bärenreiter, Kassel

Umschlag unter Verwendung einer Postkarte von Fabio Rieti: Jean Sebastian Bach, 1980
(Foto: Volker Barthelmeh) – Bach am Rande städtischer Kultur in der Pariser Rue Clisson
im 13^e Arrondissement.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000

[Medienkombination] : eine Werkgeschichte im Wandel / Martin Elste. –
Stuttgart ; Weimar : Metzler ; Kassel : Bärenreiter

ISBN 978-3-476-01714-7 (Metzler)

ISBN 978-3-7618-1419-2 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-476-01714-7 (Metzler)

ISBN 978-3-476-03792-3 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-03792-3

ISBN 978-3-7618-1419-2 (Bärenreiter)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2000 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2000

Inhalt

Abkürzungen	XIII
Vorwort	XV
Werkbiographie und Musikalisches Kunstwerk	XVI
Aufbau des Buchs	XVII
Wie wissenschaftlich sollte Musikkritik sein?	XIX
Bach auf dem Medienkarussell	1
Auflösung des Werks auf der Schallplatte ■ Wer spielt den ‚wahren‘ Bach? ■ Das Problem der Notation und des Stils ■ Der heutige Klang von Bachs Musik ■ Timbrale Sinnlichkeit ■ Töne mit Eigenleben ■ Skandieren ■ Bach-Stil einst und heute ■ Tempo ■ Agogik ■ Motorik ■ Bach als Melodi- ker: Das Problem seines Vokalstils ■ Wie klingt Bach’scher Chorgesang? ■ Das Problem des Bach-Instrumentalstils ■ Die Besetzung des Basso continuo	
Topoi der historisierenden Aufführungspraxis	19
Historisch oder historisierend? ■ Spielarten der Authentizität ■ „Werk- treue“ ■ „Urtext“? ■ „Originalinstrumente“? ■ Doppeldeutige „Period Instruments“ ■ Originalinstrumente anno 1930 ■ Die Lust am Neuen des Alten ■ Wie heißt das Instrument? ■ Die Nomenklatur in den Noten ■ Instrument und Spieltechnik ■ Das „System Musikinstrument“ ■ Das ideal- typische barocke Tasteninstrument ■ Musikalische Rhetorik ■ Stimnton und Temperatur ■ „Terrassendynamik“	
Bachs Musik seit 1750	37
Von Notensammlern und Musikgelehrten ■ Die ersten gedruckten Noten ■ Die Bach-Gesellschaft ■ Frühes Klavierspiel	
Vom Gesangsverein zum Kammerchor	43
Einheit der Balance als ästhetisches Ziel ■ Besinnung auf Bachs „Ent- wurf“ ■ Der Chor als Solistenensemble ■ Die junge Konzertradition der Knabenchöre ■ Die ersten Aufnahmen mit Knabenchor ■ Knaben für den Cantus firmus ■ Sopran- und Altsolisten: Frauen-, Knaben- und Männer- stimmen ■ Solistische Countertenöre	
Bachs Musik zwischen Handwerk und Mechanisierung	56
Renaissance der Handwerklichkeit ■ Politisierung des Musizierens ■ Me- chanisierung der Musik ■ Das Cembalo als nostalgische Musikmaschine ■ „Gezirpe und Gerassel“ ■ Soll Bachs Musik singen? ■ Ernst Kurths einfluss- reiche Bach-Analyse ■ Eine Edition ohne Bindebögen ■ Von der Neuen Sachlichkeit zur Objektivität	

Die politische Dimension in Bachs Musik	69
Bachs Instrumentarium – Legenden und ihre Folgen	72
Das „Bach-Cembalo“ ■ Zweifel an einer folgenschweren Zuschreibung ■ Der erste Nachbau ■ Spinettflügel ■ Auf der Suche nach der idealen Disposition ■ Steingraeber-Cembali ■ Serieninstrumente ■ Abschied von den deutschen Neukonstruktionen ■ Eine neue Cembalo-Uniformität ■ Historischer Berliner Cembalobau ■ Von der „Naturtrompete“... ■ ... zur „Bach-Trompete“ ■ ... und darüber hinaus ■ Mit falscher Prämisse: Der „Bach-Bogen“	
Bach im Konzertsaal und auf Schallplatten	90
Traditionalisten ■ Am Anfang: Bach als Virtuosenfutter ■ Orgelkomposi- tionen als Orchestermusik ■ Renaissance der romantischen Transkriptions- praxis? ■ Originale Orchestermusik auf Schallplatten ■ Die Society-Editio- nen ■ The Bach Society mit den „48“ ■ The Bach Organ Music Society ■ Trendsetter im Konzertsaal und auf Schallplatten	
Repräsentanten einer neuen Kammerorchesterkultur	120
Adolf Busch oder Das Neobarocke Phänomen der Kammerorchester ■ Debüt in der Toscana ■ „An Artistic Sensation“	
Bach auf Schellackplatten: ein Zwischenresümee	127
Die großen Vokalwerke: diskographische Lücken	
Ein musikhistorisches Studio der Schallplatte	129
Die Schallplatte wird stilbildend ■ Amerikanisches Enterprise in Wien: THE BACH GUILD ■ Von der ARCHIV PRODUKTION ZUM ALTEN WERK	
Nikolaus Harnoncourt: Revolution mit Bach	138
Anfänge einer Karriere ■ Erfolg mit den Brandenburgischen Konzerten ■ Verraten und verkauft? ■ Argumente für einen Gesinnungswandel	
Die neue Generation	144
Der Virtuose und seine Truppe ■ England holt auf	
DAS WERK UND SEINE INTERPRETEN	149
DIE VOKALWERKE.	151
Die geistlichen Kantaten BWV 1–200	151
Notation und Instrumentarium ■ Kürzungen und Werkauswahl ■ Kan- taten im Rundfunk und auf Schallplatte: Statistische Fakten ■ Erstein- spielungen geistlicher Kantaten auf Schellackplatten ■ Erste Langspielplat-	

ten ■ Dirigent ohne interpretatorische Spuren: Fritz Werner ■ Wiener Kantatenproduktionen ■ Spiegelbild westdeutscher Kantoreienpraxis ■ Repräsentation mit teuren Vokalsolisten: Karl Richter ■ „Kantaten-Aufbruch“ ■ Ein Kantaten-Experiment: Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt ■ Keine Experimente, aber chorische Qualitäten: Helmuth Rilling ■ Ton Koopmans Mammutprojekt ■ Bach Made in Japan: Masaaki Suzuki ■ Bach als barocker Klassiker: Philippe Herreweghe ■ Eine stimmige historisierende Alternative: Sigiswald Kuijken ■ Kantaten in kleiner Besetzung ■ Konsequenz solistisches Musizieren: Joshua Rifkin

Die weltlichen Kantaten BWV 201–215 170

Chronologie der Ersteinspielungen ■ Charaktervoll am Inhalt orientiert: Reinhard Goebel ■ Durchweg überzeugend: Ton Koopman

Die Motetten BWV 225–230 und 118 176

Chronologie der Ersteinspielungen ■ A cappella oder colla parte? ■ Colla parte und Concertisten: Hanns-Martin Schneidt und Frieder Bernius ■ In sich stimmige solistische Alternative: Konrad Junghänel

Die Messe h-Moll BWV 232 180

Bach aus London: Albert Coates ■ Von Concertisten und Ripienisten ■ Werktreue Anno 1961: Karl Richter ■ Stilistischer Wendepunkt: Nikolaus Harnoncourt ■ Ausgewählte Spieldauern der Messe h-Moll – in chronologischer Reihenfolge ■ Ein Bach der Mitte: Karl Münchinger ■ Mediale Kammermusik: Joshua Rifkin ■ Das Quoniam-Problem ■ Was Noten bedeuten können: Der lombardische Rhythmus ■ Von Concertisten und Ripienisten: Robert Shaw ■ Durchmodulierte Linien: Richard Hickox ■ Die säkularisierte Messe: René Jacobs ■ Abgerundetes Fließen: Ton Koopman ■ Historisierende Kontraste: Thomas Hengelbrock und Robert King ■ Zweimal Philippe Herreweghe ■ Anachronismus „Hohe“ Messe: Carlo Maria Giulini

Das Magnificat BWV 243 196

Strahlende Brillanz: Michel Corboz ■ Zwiespältiges Raffinement: Neville Marriner

Die Matthäuspassion BWV 244 199

Vollständige Passionsaufführungen: Zunächst nur Experimente ■ Die Matthäuspassion in „Originalbesetzung“ ■ Leipziger Bachpflege ■ Notenausgaben für die Chorpraxis ■ Frühe Einspielungen ■ Bach aus Wagner'schem Geist: Willem Mengelberg ■ Zwischen Tradition und Progressivität: Günther Ramin ■ Musik und Politik ■ Cembalo und Orgel als Continuo ■ Die Produktionssitzungen ■ Marketing und Vertrieb ■ Ein Bach der Neuen Sachlichkeit ■ Die Langspielplatte für die Passion – Die Passion der Langspielplatte ■ Mit Intensität: Fritz Lehmann ■ Einstieg eines jungen Kantors mit Bach: Karl Richter ■ Ohne Manierismen: Karl Münchinger ■ Die Last

der Knabenchor-Tradition: Rudolf und Erhard Mauersberger ■ Dokument eines stilistischen Umbruchs: Nikolaus Harnoncourt ■ Spieldauern ausgewählter Sätze der Matthäuspassion ■ Eine anachronistische Matthäuspassion: Herbert von Karajan ■ Die Passion als Spiel: John Eliot Gardiner ■ Historische Nüchternheit: Gustav Leonhardt ■ Lyrisch bis ins letzte Detail: Hermann Max ■ Das ‚Wunder‘ von Dresden: Peter Schreier ■ Alte Töne aus der Neuen Welt: Georg Solti ■ Niederländische Bachtradition: Ton Koopman und Jos van Veldhoven

Die Johannespassion BWV 245	228
Interpretationen vor Harnoncourt ■ Die Johannespassion als Experiment: Nikolaus Harnoncourt mit Hans Gillesberger ■ Gediegene Neutralität: Helmut Rilling ■ Ähnliche Konzeption, unterschiedliches Resultat: Hermann Max und Andrew Parrott ■ In der Richter-Nachfolge: Enoch zu Guttenberg ■ Eindrucksvoll, doch mit Fremdkörper: Frans Brüggen ■ Makellos aufeinander abgestimmt: Ton Koopman	
Eine Markuspassion von Johann Sebastian? (BWV 247)	234
Das Weihnachtsoratorium BWV 248	236
Wie für die Langspielplatte geschaffen: Hans Grischkat und Fritz Lehmann ■ Historisierende Konkurrenz: Gerhard Schmidt-Gaden und Nikolaus Harnoncourt ■ Traditionsbewusst 1973 und 1986: Eugen Jochum und Peter Schreier ■ Neuere Einspielungen: John Eliot Gardiner und René Jacobs	
DIE ORCHESTERWERKE	239
Die Brandenburgischen Konzerte BWV 1046–1051	240
Das Problem der richtigen Instrumente ■ Die Brandenburgischen Konzerte auf Schallplatten ■ Chronologie der Ersteinspielungen und weiterer interpretationsgeschichtlich progressiver Aufnahmen ■ Die ersten Gesamtaufnahmen: Alfred Cortot und Adolf Busch ■ Was ist „partiturgetreu“? Wilhelm Furtwängler/Alois Melichar ■ Die Schallplatte als Trendsetter ■ Wegweisend, aber mit wenig Resonanz: August Wenzinger ■ Zäsur in Bachs Orchestermusik: Nikolaus Harnoncourt ■ Gelungenes Remake: Nikolaus Harnoncourt ■ Späte Gemeinschafts-Spielmusik: Hans-Martin Linde ■ Europäisches Barockspezialisten-Treffen in Amsterdam: Ton Koopman ■ Abkehr von der Biederkeit der DDR-Bach-Interpretation: Max Pommer ■ Extrem, fast revolutionär: Reinhard Goebel ■ Aktuelle Wege der Vermarktung: Philip Pickett und Il Giardino Armonico ■ Regers Reduktion für die Schallplatte?	
Sechs Konzerte, sechs Aufführungsprobleme	255
Der <i>Violino piccolo</i> des 1. Konzerts ■ Die <i>Tromba</i> -Stimme des 2. Konzerts ■ Der Mittelsatz des 3. Konzerts ■ Pur oder verziert? Die Aus-	

führung der beiden Akkorde zwischen den Ecksätzen des 3. Konzerts ■ Die Blockflöten im 4. Konzert ■ Besetzung früher oder für ihre Zeit besonders individueller Einspielungen des 4. Konzerts ■ Cembalo oder Hammerflügel, Holzflöte oder Böhmflöte im 5. Konzert? ■ Erstaufnahmen und unterschiedliche Concertino-Besetzungen im 5. Konzert ■ Warum überhaupt Gamben im 6. Konzert?

Die Ouvertüren (Orchestersuiten) BWV 1066–1069 265

Chronologie der Ersteinspielungen und weiterer interpretationsgeschichtlich progressiver Aufnahmen ■ ... alles hörbar machen: Fritz Reiner ■ Frühes historisierendes Spiel Made in England: Colin Tilney ■ Doppelpunktierung: Alte Musik Anno 1915? ■ Profilierung mit wahnwitzigem Tempo: John Eliot Gardiner ■ Spröder Charme, ehrlich und echt: Nikolaus Harnoncourt ■ Routinierter Bach: Karl Münchinger ■ Historisierender Zeitstil at its best: Andrew Manze

Die Violinkonzerte BWV 1041–1043 273

Seiner Zeit voraus: der junge Menuhin ■ Eleganz des Registerbruchs oder Einheit der gesanglichen Linie: Adolf Busch ■ Interpretatorische Detailfragen ■ Eine Solokadenz beim E-Dur-Konzert? ■ Mitreißend: Thomas Zehetmair ■ Von aufdringlichen Cembalisten: Viktoria Mullova ■ Doppelkonzert für einen Solisten: Gidon Kremer, Jascha Heifetz ■ Klangteppich oder antiphonales Wechselspiel?

Die Cembalokonzerte BWV 1052–1059 und BWV 1060–1065 282

Chronologie der Ersteinspielungen ■ Genialer Einzelgänger als pianistisches Gegengewicht: Glenn Gould ■ Anfänge mit Neupert und Goff: Scheck-Wenzinger, George Malcolm und Thurston Dart ■ Abkehr von der Romantik: Gustav Leonhardt ■ Kleines Detail mit großer Wirkung: Igor Kipnis ■ Getreu seinem Vorbild: Bob van Asperen ■ Flexible Motorik: Robert Woolley und Christophe Rousset ■ Neue Romantik auf alten Instrumenten: Rinaldo Alessandrini

KAMMERMUSIK 291

Die Sonaten und Partiten für Violine solo BWV 1001–1006 291

Solowerke – mit Klavierbegleitung: Robert Schumann ■ Originaltext und Klangnotation: Ferdinand David ■ Chronologie der Ersteinspielungen ■ Beeinflusst vom Ideal der Terrassendynamik: Adolf Busch ■ Ein Wunderkind macht Stilgeschichte: Yehudi Menuhin ■ Historische Motorik: Jascha Heifetz ■ Ohne wippenden Schnallenschuh: Nathan Milstein ■ Schlackenlose Brillanz: Arthur Grumiaux ■ Moderne Traditionalisten: Shlomo Mintz, Dmitry Sitkovetsky und Gidon Kremer ■ Historisierende Gesamtaufnahmen: Thomas Zehetmair und andere

Die Suiten für Violoncello solo BWV 1007–1012	301
Degradierung zu Melodienseeligkeiten ■ Engagement für Bachs Suiten: Pablo Casals ■ Kontrast zu Casals: Janos Starker und Pierre Fournier ■ Mit Originalinstrumenten: August Wenzinger, Nikolaus Harnoncourt und Anner Bylsma	
Die Sonaten für Violine und Cembalo BWV 1014–1019	306
Auf ihre Art werkgetreu: Jaime Laredo und Glenn Gould ■ Triosonaten selbtritt: Carl Pini & Co. ■ Mit historischen Instrumenten: Lars Frydén und Gustav Leonhardt ■ Späte historisierende Gesamtaufnahmen ■ Letzter Stand der Dinge: Dmitry Sitkovetzky und Robert Hill	
Die Sonaten für Viola da gamba und Cembalo BWV 1027–1029.	309
Mit Gambe und Cembalo: Siegfried Pank und Walter Heinz Bernstein ■ Mit Cello und Klavier: Pablo Casals und Paul Baumgartner sowie Leonard Rose und Glenn Gould ■ Faule Kompromisse: Lynn Harrell und andere	
Die Sonaten für Querflöte und Cembalo bzw. B. c. BWV 1030–1035	311
Musikalisches Opfer BWV 1079.	313
Im Zentrum des Interesses: das Ricercar a 6 ■ Das Musikalische Opfer als konzertanter Zyklus ■ Musik für den Raum ■ Chronologie wichtiger bzw. charakteristischer Einspielungen ■ Abschied von den modernen Bearbeitungen: Nikolaus Harnoncourt ■ Angewandtes Tempo ordinario? ■ Zwei aktuelle Alternativen: Carlo Chiarappa und Siegbert Rampe	
WERKE FÜR EIN TASTENINSTRUMENT	321
Die Orgelwerke BWV 525–771	321
Chronologie der „Gesamteinspielungen“ und ausgewählter Teileinspielungen ■ Frühe Orgelschallplatten ■ Organist zwischen zwei Stilen: Karl Straube ■ Die französische Orgeltradition ■ Bach in der Orgelbewegung ■ Albert Schweitzer als Organist und Bach-Interpret ■ Schweitzers frühe Orgelaufnahmen ■ Historischer Orgelklang auf der Schallplatte ■ Der Papst Bach'scher Orgelmusik: Helmut Walcha ■ Durchsichtig und streng: Marie-Claire Alain ■ Neue Impulse aus alten Quellen: Michel Chapuis ■ In der Walcha-Nachfolge: Lionel Rogg und Wolfgang Rübsam ■ Ausgewogenheit und architektonische Gliederung: Wolfgang Stockmeier ■ Mut zum Experiment: Ton Koopman ■ Romantischer Bach-Stil im modernen Klang: Käte van Tricht und Wolfgang Baumgratz	
Bachs Klavierwerk und seine Interpreten	336
Die Dame mit dem Clavecin: Wanda Landowska ■ Wanda Landowskas bedeutendste Schüler und Enkelschüler ■ Pianistische Konkurrenz: Richard Buchmayer und Harold Samuel ■ Auf Cembalo, Clavichord und Schallplatte:	

Violet Gordon Woodhouse ■ Der Abtrünnige: Ralph Kirkpatrick ■ Gustav Leonhardt und seine Schüler ■ Einmalig, vorbildlos und ohne Nachfolger: Glenn Gould

Das Wohltemperierte Klavier BWV 846–893 346

Neue Sachlichkeit und enzyklopädischer Eifer: Claudio Arrau ■ Unendliche Vielfalt ■ Chronologie der Ersteinspielungen ■ „The Well-Tempered Clavichord“: Arnold Dolmetsch ■ Erneuter Beginn mit Abschluss: Edwin Fischer ■ Der wohltemperierte moderne Hammerflügel: Glenn Gould, Sviatoslav Richter und Tatiana Nikolayeva ■ Mit pianistischer Registrierungskunst: Friedrich Gulda ■ Abschied vom Werkbegriff: Christian Zacharias und Olli Mustonen ■ Das mal wohltemperierte, mal ungleichschwebende Cembalo ■ Mathematisch-konstruktiver Kosmos: Huguette Dreyfus ■ Durchsichtiger Klang: Blandine Verlet ■ Klassik statt Jazz: Keith Jarrett ■ Am falschen Instrument: Ralph Kirkpatrick ■ Mit Sang und Klang: Colin Tilney ■ Nur von instrumentenkundlichem Interesse: Daniel Chorzempa ■ Chronologie der Gesamteinspielungen

**Die Englischen Suiten BWV 806–811 und
die Französischen Suiten BWV 812–817 361**

Ensuite: Bach auf modernen Flügeln ■ Chronologie der Ersteinspielungen der Englischen Suiten ■ Chronologie der Ersteinspielungen der Französischen Suiten ■ Mit weichen Konturen: András Schiff ■ Mit der Sensibilität eines Lautenisten: Ton Koopman

Die sechs Partiten der Clavierübung I BWV 825–830 366

Chronologie der Ersteinspielungen ■ Zweimal blockhafte Motorik: Ralph Kirkpatrick ■ Zwei Aufnahmen, zwei Ergebnisse: Gustav Leonhardt ■ Mit idiomatisch-sprechender Artikulation: Christophe Rousset ■ Exemplarisches Zeitdokument der 1950er Jahre: Rosalyn Tureck ■ Spätes Glück: Claudio Arrau ■ Analytisch-musikalisch: Angela Hewitt

Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903/903a 372

Chronologie exemplarischer und charakteristischer Einspielungen ■ Das Problem der Notation ■ Romantisches Cembalo: Wanda Landowska ■ Pianistischer Klassizismus ■ Wanda Landowskas Erben ■ Neue Wege auf dem Cembalo: Ralph Kirkpatrick und Isolde Ahlgrimm ■ Spätes Debüt: Gustav Leonhardt ■ Eigenwilligkeit mit Notes inégales

Italienisches Konzert BWV 971 384

Chronologie charakteristischer Einspielungen ■ Variables Andante: Von Glenn Gould bis Andreas Staier

Die Goldberg-Variationen BWV 988 387

Chronologie der Ersteinspielungen und ausgezeichneten Interpretationen ■ Wanda Landowska und die Folgen ■ Mit jahrzehntelanger Verspätung:

Claudio Arrau ■ Der nüchterne Cembaloklang als Klassiker der historisierenden Aufführungspraxis: Gustav Leonhardt ■ Nach allen Regeln der Kunst: Keith Jarrett ■ Ein Stück mit unendlichem Atem: Pierre Hanttaï und Blandine Verlet ■ Mit eigenwilliger Agogik: Sergio Vartolo ■ Interpretatorischer Standard: Glenn Gould ■ Mit Stahlfingern: Maria Yudina ■ Romantische „Zweitinterpretation“: Isidro Barrio ■ Transkriptionen der Variationen

Sonstige Klavierwerke	395
Chronologie der Ersteinstrumente sämtlicher Inventionen und Sinfonien ■	
Chronologie der Ersteinstrumente der Toccaten	
Eine Lanze für das Clavichord	397
Beliebt für das Clavichord: Die Inventionen und Sinfonien BWV 772–786 ■	
Das Clavichord als Orgelersatz	
„... aufs Lautenwerck“	399
Die Kunst der Fuge BWV 1080	400
Unendliche Vielfalt ■ Bedeutende und hinsichtlich ihrer Besetzung charakteristische Interpretationen von etwa 80 Einspielungen in chronologischer Folge ■ Die Orgel als Garant für Objektivität ■ Mit größter Breitenwirkung: Helmut Walcha ■ Hermann Scherchen und die Kunst der Fuge ■ Vuataz-Vuataz contra Scherchen-Vuataz ■ Scherchen mit seiner eigenen Bearbeitung ■ Zur Orchestration ■ Die Kunst der Tempi ■ Bachs schallplattenspezifischer Zyklus ■ Highlights aus der Kunst der Fuge: Fritz Heitmann ■ Mit historisierendem Ensemble: Reinhard Goebel und Jordi Savall ■ Musik für zwei Cembali: Ton Koopman und Tini Mathot ■ Abkehr von der Weltanschauungsmusik: Robert Hill ■ Meditationsfugen mit dem Keller Quartett ■ Musik über Musik: William Malloch ■ Die Künste der Fugen	
Bach 2000 und wie weiter?	416
Zu den Klangbeispielen der Compact Disc	422
Bildnachweise	428
Bibliographie	429
Werkregister	447
Personenregister	453

Abkürzungen

Labels sind in Kapitälchen gesetzt; die Kürzel der Ensembles finden nur in den Tabellen Anwendung

(A)	Alt
AD	Aufnahmedatum (Jahresangabe)
AKCh	Akademie-Kammerchor
ARCHIV PROD.	ARCHIV PRODUKTION
(B)	Bass
Bach-CS	Bach-Collegium Stuttgart
Bach-Orch	Bach-Orchester
(Bar)	Bariton
BPh	Berliner Philharmoniker
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis
BWV ²	Bach-Werke-Verzeichnis, 2. Auflage
CAN.	CANTATE
CD	Compact Disc(s), stereo
CDm	Compact Disc(s), mono
(Cem)	Cembalo
ChV	Chorus Viennensis
(Clav)	Clavichord
CMW	Concentus Musicus Wien
COL.	COLUMBIA
(Ct)	Countertenor
DBachS	Deutsche Bachsolisten
DG	DEUTSCHE GRAMMOPHON
DHM	DEUTSCHE HARMONIA MUNDI
EA	Erstaufführung
EMI	ELECTROLA/EMI/EMI CLASSICS/HIS MASTER'S VOICE (THE GRAMOPHONE Co.)
EP	Mikrorillenplatte(n), 17 cm Durchmesser („Extended Play“)
FigChGKS	Figuralchor der Gedächtniskirche Stuttgart
FKan	Frankfurter Kantorei
G & T	GRAMOPHONE & TYPEWRITER
GKanS	Gächinger Kantorei Stuttgart
GOrchL	Gewandhausorchester Leipzig
HMF	HARMONIA MUNDI FRANCE
HMV	HIS MASTER'S VOICE
HSChH	Heinrich-Schütz-Chor Heilbronn
KCCChC	King's College Choir Cambridge
(KI)	Klavier (Hammerflügel)
KOrch	Kammerorchester

Leon.-C	Leonhardt-Consort
LP	Langspielplatte(n), stereo
LPe	Langspielplatte(n), elektronisch stereophonisiert
LPm	Langspielplatte(n), mono
MBCh	Münchener Bach-Chor
MBOrch	Münchener Bach-Orchester
MP	Mikrorillenplatte(n), 25 cm Durchmesser, stereo
MPm	Mikrorillenplatte(n), 25 cm Durchmesser, mono
NP	Schellackplatte(n) mit 78 UpM („Normal Play“), 30 cm Durchmesser
NP25	Schellackplatte(n) mit 78 UpM („Normal Play“), 25 cm Durchmesser
(O)	Orgel
(Ob)	Oboe
Orch.	Orchester
OrchWSO	Orchester der Wiener Staatsoper
Pl.Nr.	Plattenummer (bei Notendruckern)
RRG	Reichs-Rundfunk-Gesellschaft
(S)	Sopran
SCB	Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis
SWDKOrch	Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim
T.	Takt, Takte
(T)	Tenor
TChL	Thomanerchor Leipzig
TEL.	TELEFUNKEN/TELDEC
TKCh	Tölzer Knabenchor
(Trp)	Trompete
(V)	Violine
VAN.	VANGUARD
(Vc)	Violoncello
VD	Datum der Erstveröffentlichung (Jahresangabe); bei CD-Wiederveröffentlichungen auch das Veröffentlichungsdatum der zitierten Plattennummer
WAKCh	Wiener Akademie-Kammerchor
WEST.	WESTMINSTER
WKan	Westfälische Kantorei
WKCh	Wiener Kammerchor
WKOOrchH	Württembergisches Kammerorchester Heilbronn
WSk	Wiener Sängerknaben

Die angegebenen Bestellnummern verweisen auf die dem Autor vorgelegene Ausgabe bzw. auf die Erstveröffentlichung. Auf die aktuell gültigen Bestellnummern der CD-Veröffentlichungen wurde kein Wert gelegt, weil sie erfahrungsgemäß sowieso innerhalb kurzer Zeit ungültig werden können. Im Zweifelsfall hilft meist ein Blick in den Bielefelder Katalog.

Vorwort

Johann Sebastian Bach: Ein Name, eine Ikone unserer Musikkultur. Mehr als eintausend erhaltene Kompositionen, einige Briefe und andere Schriftstücke, einiges Material über einen Musiker dieses Namens: das ist es, was uns das Gefühl vermittelt, mit dem Komponisten, ja gar mit dem Menschen Bach vertraut zu sein. Zweihundertundfünfzig Jahre ist es her, seit sein Werk uns abgeschlossen scheint, fixiert und unveränderbar. Welch ein Irrtum! Was wir als Fixpunkt der abendländischen Musikgeschichte zu kennen glauben, wandelt sich nicht nur von Generation zu Generation, es wird auch innerhalb jeder Generation gegensätzlich interpretiert. Johann Sebastian Bach – das ist eine Werkgeschichte im Wandel. Bachs Kompositionen leben in uns, in jedem etwas anders, und sie haben sich verändert und werden sich weiterhin verändern. In diesem Sinne ist Bachs Musik zeitlos, wie es der Bach-Forscher Alfred Dürr formuliert hat: „Was uns an Bachs Musik heute beeindruckt, fesselt, ergreift und oft zutiefst aufrüttelt, ist nicht ihre Modernität, sondern viel-

Skulptur „Der junge Bach“ von Bernd Göbel (Halle) in Arnstadt, 1985
(Foto: Martin Elste) – Bach als junger, selbstbewußter Mensch, wie ihn die Arnstädter erlebt haben könnten.

mehr ihre Zeitlosigkeit“.¹ Kaum denkbar, dass Bachs Werk irgendwann einmal stirbt, sich nicht mehr verändert. Drei Jahrhunderte hindurch hat es immer wieder für Ideen gestanden, die Teilaspekte, aber längst nicht die Gesamtheit der jeweiligen Komposition emphatisch betont und vereinnahmt haben. Musikhistoriker haben solche Aspekte vor allem mit plakativen Etiketten wie vom Thomaskantor Bach (Arnold Schering) oder vom Kapellmeister Bach (Walther Vetter) versehen, aber selten genug das Werk des Komponisten und sein Nachwirken durch sein Werk auf ähnliche Weise historisch eingeordnet. Genau dies will ich nachholen.

Werkbiographie und Musikalisches Kunstwerk

Dieses Buch ist eine Werkmonographie, genauer: eine Werkbiographie. Warum? Jede Komposition Bachs ist für uns ein MUSIKALISCHES KUNSTWERK. Doch was ist ein musikalisches Kunstwerk überhaupt? Sicherlich nicht nur das, was auf einer CD zu hören ist. Was wir durch die Lautsprecher der Stereoanlage hören, ist ein ganz bestimmtes KLANGGESCHEHEN, das mit anderen Klanggeschehen auf anderen CDs eine gemeinsame Grundlage haben kann: beispielsweise den Notentext einer Komposition, wie er in der Neuen Bach-Ausgabe gedruckt ist. Dieser edierte Notentext kann nicht das musikalische Kunstwerk sein, weil er bloßes Zeichensystem ist, das für sich allein genommen gar nichts aussagt, allenfalls visuell „schön“ oder „interessant“ sein kann. Nur wenn wir wissen, wie die Zeichen des Notentextes zu lesen sind, wie man sie in ein Klanggeschehen umsetzen kann, erhalten sie den Sinn, um dessentwillen sie vom Drucker gedruckt, vom Notenstecher gestochen und vom Tonsetzer, von Bach, komponiert – „gesetzt“, wie man sagt – worden sind.

Doch ein einziges Klanggeschehen manifestiert ebensowenig die Realität des musikalischen Kunstwerks wie das Autograph an sich schon das musikalische Kunstwerk ist. Andernfalls wären viele der prominentesten Kompositionen gar keine musikalischen Kunstwerke, weil es von ihnen schlichtweg keine Autographe mehr gibt. Das Œuvre Bachs stellt sich uns von daher wesentlich vielschichtiger dar. Viele halten den ursprünglichen Notentext, also beispielsweise das Autograph oder eine zeitgenössische Abschrift, für den „authentischen Bach“. Für sie ist das Bach pur, ohne Interpretation. Doch der Notentext ist eben *nicht* das Werk. Was wir an Bach schätzen, was wir von ihm hören, ist das Werk in seiner ganzheitlichen Komplexität, nichts anderes! Der Notentext ist lediglich ein Stück graphische Materie, die, wie jede Schrift, dechiffriert werden muss. Wir alle haben wohl schon verschiedene REALISIERUNGEN ein und desselben Notentextes Bachs gehört, auch wenn wir uns der Existenz eines Notentextes gar nicht notwendigerweise bewusst geworden sind. Und bei jedem Klang, der an unsere Ohren dringt,

1 Dürr 1984, S. 515.

haben wir bestimmte Hörerwartungen. Wir wissen, dass nach zwei, drei Noten einer Bach'schen Invention sicherlich keine Rockband einsetzt, sondern auch die folgenden Noten entweder von einem Klavier oder einem Cembalo gespielt werden. Das musikalische Kunstwerk ist also ein Zusammenwirken von Materie und Wissen, Deutung und Umsetzung – also von INTERPRETATION und musikalischer Realisation. Nun gibt es aber nicht nur *eine* Interpretation, sondern viele unterschiedliche, die wiederum eine geschichtliche Dimension aufweisen, eine Dimension, die zu unserer aktuellen und individuellen Vorstellung von einem bestimmten musikalischen Kunstwerk dazugehört, auch wenn uns diese möglicherweise gar nicht so recht ist und wir sie in Einzelfällen von uns weisen wollen. Wie etwa die Verknüpfung von Musik und Politik, von Wagners Musikdramen und der Ideologie des Nationalsozialismus beispielsweise. Solche und weniger brisante Verknüpfungen gehören zu jedem musikalischen Kunstwerk, das in der Geschichte weiterlebt, das eine Rezeptionsgeschichte hat, immer wieder aufs Neue rezipiert wird und somit eine eigene Biographie erhält. In diesem Sinne möchte ich in meinem Buch von einer Werkbiographie Bachs sprechen, die streng genommen beginnt, sobald das musikalische Kunstwerk entsteht, sobald es, in welcher Form auch immer, rezipiert wird. In den meisten Fällen bedeutet dies, sobald es öffentlich aufgeführt wurde. Dessen ungeachtet werde ich mich dem Nachwirken des musikalischen Kunstwerks, konkret den zweieinhalb Jahrhunderten nach dem Tode seines Schöpfers, zuwenden. Zum einen, weil ich mich dem Spekulativen der HISTORISCHEN AUFFÜHRUNGSPRAXIS des Musikers Bachs nicht aussetzen möchte, zum andern, weil gerade im Nachwirken der Bach'schen Kompositionen ein wesentlicher Reiz dieser musikalischen Kunstwerke liegt. Damit ist die interpretationstheoretische Position dieses Buchs umrissen, das „eine ontologisch ideale Existenzform des Kunstwerks“ leugnet und statt dessen die „substantielle Geschichtlichkeit der künstlerischen Gebilde und ihrer Interpretation [...] im Sinne eines radikalen Historismus“ betont, der „die unterschiedlichen Interpretationen eines Musikwerks als historisch wechselnde, ästhetisch im Prinzip gleichwertige Deutungen eines Textes gelten läßt“, wie es Hermann Danuser in einem anderen Zusammenhang ausgedrückt hat.² Die Geschichte des Bach'schen Werks ist eine Fallstudie des Historismus in allen seinen Facetten. Und sie zeigt, dass das Erklärungsmodell „Historismus“ bei weitem nicht ausreicht, um ihre Dynamik zu deuten.

Aufbau des Buchs

Dieses Buch setzt sich aus zwei Teilen zusammen, die sich ergänzen, teilweise auch überlagern, indem sie dieselben Phänomene aus unterschiedlichem Blickwinkel wahrnehmen. Im ersten Teil betrachte ich die Werkbio-

2 Danuser 1978, S. 337.

graphie historisch und systematisch. Historisch insofern, als ich die Entwicklung der Aufführungspraxis im Laufe der Geschichte darstelle. Aufführungspraxis heisst in diesem Zusammenhang nicht die Erforschung der „musikalischen Ausführungsgebräuche“, wie der Bach-Biograph Philipp Spitta, der in die Zukunft weisende Vertreter des Historismus, jenes Feld benannte,³ das ich als die „historische Aufführungspraxis“ bezeichne. In diesem eingeschränkten Sinne wird meist der Begriff AUFFÜHRUNGSPRAXIS verstanden, der Anfang des 20. Jahrhunderts entstand, als man verstärkt über die historischen Aspekte der musikalischen Interpretation nachdachte und recherchierte. Ich unterscheide zwischen HISTORISCHER UND HISTORISIERENDER AUFFÜHRUNGSPRAXIS. Am Beispiel ihres prominentesten Objekts ist die Entwicklung der historisierenden Aufführungspraxis das zentrale Thema meines Buches. Jahrzehntlang ist die Fortschrittlichkeit der historisierenden Aufführungspraxis in Wort und Schrift gepriesen worden. Immer neue Forschungsergebnisse haben zu immer neuen Interpretationen geführt und den Musikern Argumentationshilfen gegeben, ihre klingenden Interpretationen historisch-ästhetisch zu rechtfertigen. Der Versuch, am Ende des 20. Jahrhunderts die historisierende Aufführungspraxis retrospektiv und objektivierend einzuschätzen, soll Aufschluss darüber geben, wo die Wurzeln der in den letzten fünfzig Jahren dominierenden Musizierweise Alter Musik im allgemeinen und der Werke Bachs im besonderen zu finden sind.

Systematisch behandle ich die Werkbiographie insofern, als ausgewählte Aspekte dieser Entwicklung in einzelnen Kapiteln dargestellt werden. Der rote Faden dieses historisch-systematischen Teils ist die Entwicklung der ALTEN MUSIK durch zweieinhalb Jahrhunderte, aufgezeigt am Werk Bachs. Eine vollständige Rekonstruktion der Aufführungspraxis, bevor wir Tondokumente haben, ist unmöglich. Immerhin können wir Teilaspekte jener hundertfünfzig Jahre bis zum Aufkommen der ersten Bach-Schallplatten rekonstruieren. Und anhand von Tondokumenten ist es möglich, die Werkgeschichte Bachs seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und verstärkt dann ab ca. 1930 als Geschichte des Klanggeschehens dingfest zu machen.

Der zweite Teil des Buchs orientiert sich nicht an der Entwicklung der Aufführungspraxis, sondern an den einzelnen Kompositionen. Die wichtigsten Werke Bachs werden nach Werkgattungen und damit im wesentlichen nach dem Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) mit ihrer aufführungspraktischen Entwicklung dargestellt. In diesem zweiten Teil findet der Leser auch viele kritische Beurteilungen der bedeutendsten und auch weniger bedeutenden, aber aktuellen Schallplatteneinspielungen.

3 Spitta 1880, S. 996.

Wie wissenschaftlich sollte Musikkritik sein?

In meinen Sturm-und-Drang-Jahren als junger Wissenschaftler glaubte ich, musikwissenschaftliche Analyse von Klangrealisationen, also von dem, was man umgangssprachlich mit Interpretationen bezeichnet, und in welchem Sinne hier von „Bach-Interpretation“ die Rede ist, bedürfe einer systematischen, objektiv nachvollziehbaren Darstellung, möglichst mit vielen Zeitdauermessungen und anderen tabellarischen Vergleichen. Ich verdamnte Eduard Hanslick, verdamnte Alexander Berrschke, und vor allem den brillanten Epigonen dieser beiden Kritiker, Joachim Kaiser. Später erst erkannte ich, dass Musikwissenschaft mehr ist als objektive Faktendarstellung. Sie ist eine Verknüpfung von nachprüfbaren Details und von Hermeneutik, aber einer sachlichen, die auf historischem Wissen und auf einer Hörerfahrung beruht, die das ganz persönliche Kapital jedes einzelnen ist. In diesem Sinne möchte ich mein Buch verstanden wissen. Es bewertet subjektiv, aber es bewertet auf einer Grundlage, die ich in voller Unbescheidenheit als eine wissenschaftliche bezeichnen möchte. Natürlich ist jegliche Bewertung subjektiv. Ebenso ist jede Wissenschaft nur dann echte Wissenschaft, wenn sie aufgrund der Subjektivität des Autors Fragen stellt und versucht, Fragen zu beantworten. Andernfalls wäre sie schiere Verwaltung, Administration von musikbezogenen Daten, was in unserer Epoche der EDV und vor allem des PC mehr und mehr mit Wissenschaft verwechselt wird. In diesem Sinne habe ich ein persönliches Buch geschrieben, und ich hoffe, dass es als solches verstanden wird.

Dieses Buch ist die Frucht einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Werk Bachs. Dr. Jutta Schmoll-Barthel vom Bärenreiter-Verlag hat es angeregt, Dr. Uwe Schweikert vom Metzler-Verlag lektoriert, und mein Kollege Dr. Andreas Meyer am Staatlichen Institut für Musikforschung hat es durchgesehen und manche kritische Anregung gegeben. Ihnen dreien gilt mein besonderer Dank. Daneben möchte ich mich bei allen Personen und Institutionen bedanken, die meine Recherchen auf vielfältige Weise unterstützt haben, insbesondere bei:

– Lothar Bemmman, Northeim – BMG Entertainment, Worldwide Archives, New York, NY (Claudia Depkin) – The British Library National Sound Archive, London (Timothy Day) – Brüder-Busch-Gesellschaft, Hilchenbach-Dahlbruch (Wolfgang Burbach) – Deutsche Bibliothek, Deutsches Musikarchiv, Berlin (Dieter Lerch, Dr. Bettina von Seyfried) – Deutsche Grammophon Gesellschaft (Alan Newcombe, Dr. Regina Wochnik) – Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt am Main (Frau Mechthild Brüning, Anke Lehnings) – Michael Gray, Alexandria, VA – EMI Music Archive, Hayes, Middlesex (Greg Burge, Ruth Edge) – Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale, Rom (Prof. Carlo Marinelli) – Library of Congress, Washington, DC (Samuel Brylawski, Gerald D. Gibson) – Metropolitan Museum of Art, New York, NY (Laurence Libin) – Phonogramm-Archiv, Museum für

Völkerkunde SMPK, Berlin (Albrecht Wiedmann, Dr. Susanne Ziegler) –
Rodgers & Hammerstein Archives of Recorded Sound, New York Public
Library (Gary-Gabriel Gisondi, Sara Velez) – Teldec Classics International
(Christian Müller) – Verein für musikalische Archiv-Forschung (Prof. Dr.
Werner Unger) – Jerome F. Weber, Utica, NY

sowie bei den Presseabteilungen der verschiedenen Schallplattenfirmen, ins-
besondere von BMG Ariola Classics – Disco-Center Classic – EastWest
Records – ECM Records – Edel Classics – EMI Electrola – Hänssler –
Helikon harmonia mundi – Koch International – Naxos Deutschland –
Note 1 – PolyGram Klassik/Universal Classics – Sony Classical.

Last but not least: In besonderem Maße liegt mir daran, deutlich zu machen,
dass die konstruktive Kritik und weitreichend-engagierte Mitarbeit meines
Freundes Heinz Jentner dem Buch in vielfacher Hinsicht zugute gekom-
men ist.

Berlin, im Juni 1999

Martin Elste