

29 cantatas

9 CDs

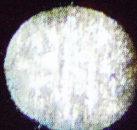
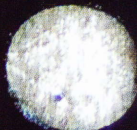
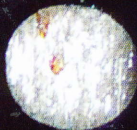
THE **RIAS**

BACH
CANTATAS
PROJECT

Berlin, 1949-1952

audite

Deutschlandradio Kultur



- CD 1** ① - ⑤ **Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 58**
 ⑥ - ⑪ **Liebster Jesu, mein Verlangen, BWV 32**
 ⑫ - ⑮ **Jesus nahm zu sich die Zwölfe, BWV 22**
 ⑰ - ⑳ **Herr Jesu Christ, wahr' Mensch, BWV 127**
- CD 2** ① - ⑧ **Christ lag in Todes Banden, BWV 4**
 ⑨ - ⑰ **Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert, BWV 31**
 ⑱ - ㉔ **Am Abend aber desselbigen Sabbats, BWV 42**
- CD 3** ① - ⑥ **Es ist euch gut, daß ich hingehe, BWV 108**
 ⑦ - ⑫ **Wer da gläubet und getauft wird, BWV 37**
 ⑬ - ⑱ **Es ist ein trotzig und verzagt Ding, BWV 176**
 ⑲ - ㉓ **Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39**
- CD 4** ① - ⑭ **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, BWV 76**
 ⑮ - ㉓ **Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21**
- CD 5** ① - ⑧ **Siehe, ich will viel Fischer aussenden, BWV 88**
 ⑨ - ⑮ **Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, BWV 178**
 ⑰ - ㉓ **Mein Herze schwimmt im Blut, BWV 199**
- CD 6** ① - ⑥ **Ihr, die ihr euch von Christo nennet, BWV 164**
 ⑦ - ⑪ **Wer sich selbst erhöhet, BWV 47**
 ⑫ - ⑰ **Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV 56**
- CD 7** ① - ⑦ **Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180**
 ⑧ - ⑬ **Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 38**
 ⑭ - ⑲ **Falsche Welt, dir traue ich nicht, BWV 52**
- CD 8** ① - ⑦ **Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140**
 ⑧ - ⑭ **Es erhob sich ein Streit, BWV 19**
 ⑮ - ㉒ **Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79**
- CD 9** ① - ⑨ **Weichet nur, betrübte Schatten, BWV 202**
 ⑩ - ⑰ **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106**
 ⑱ - ㉒ **Herr, wie du willst, so schick's mit mir, BWV 73**
 ㉓ - ㉔ **Ich weiß, daß mein Erlöser lebt, BWV 160**

**audite
21.415**

- recording location:* Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem
Studio Lankwitz, Berlin (CD9 Track 1-9, 18-22)
- recording producer:* Peter Wackernagel (CD1 Track 1-11, CD2 Track 1-17, CD3 - CD5,
CD6 Track 7-16, CD7 Track 1-13, CD8 Track 1-7 / 15-20, CD9 Track 1-17 / 23-27)
Wolfgang Lohse (CD1 Track 12-21)
Dorothee Ehrensberger (CD2 Track 18-24, CD6 Track 1-6, CD7 Track 14-19,
CD8 Track 8-14)
Sonnenberg (CD9 Track 18-22)
- recording engineer:* Heinz Opitz (CD1 Track 1-5, CD2 - CD5, CD6 Track 12-16, CD8 Track 1-14,
CD9 Track 10-17 / 23-27) • Peter Burkowitz (CD1 Track 6-11 / 17-21,
CD6 Track 1-11, CD7 Track 14-19, CD9 Track 1-9) • Fromm (CD1 Track 12-16) •
Krüger (CD7 Track 1-7, CD8 Track 8-20) •
unknown (CD1 Track 17-21; CD7 Track 8-13, CD9 Track 18-22)

Deutschlandradio Kultur

Eine Aufnahme von RIAS Berlin
(lizenziiert durch Deutschlandradio)

- recording:* © 1949 - 1952 Deutschlandradio
- research:* Rüdiger Albrecht
- remastering:* © 2012 Ludger Böckenhoff; Karsten Zimmermann
- rights:* audite claims all rights arising from copyright law and competition law in relation to research, compilation and re-mastering of the original audio tapes, as well as the publication of this CD. Violations will be prosecuted.



The historical publications at audite are based, without exception, on the original tapes from broadcasting archives. In general these are the original analogue tapes, which attain an astonishingly high quality, even measured by today's standards, with their tape speed of up to 76 cm/sec. The remastering – professionally competent and sensitively applied – also uncovers previously hidden details of the interpretations. Thus, a sound of superior quality results. CD publications based on private recordings from broadcasts cannot be compared with these.

- info:* There are isolated cases of tape slackness which are impossible to correct. For further information please refer to the "Producer's Comments" which are available for download.

- cover photo:* stained glass window, © Agnes Böckenhoff
- art direction and design:* AB•Design

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>

© 2012 Ludger Böckenhoff

LC04480

THE **RIAS**

BACH CANTATAS PROJECT

(1949-1952)

soprano: Johanna Behrend • Edith Berger-Krebs
Gertrud Birmele • Marie-Luise Denicke
Agnes Giebel • Gerda Lammers
Lilo Rolwes • Gunthild Weber

alto: Lorri Lail • Ingrid Lorenzen •
Annelies Westen • Charlotte Wolf-Matthäus

tenor: Helmut Krebs

baritone: Dietrich Fischer-Dieskau • Walter Hauck

bass: Gerhard Niese

RIAS-Kammerorchester
RIAS-Kammerchor
RIAS-Knabenchor
Karl Ristenpart, conductor

CD 1

- ① - ⑤ **Ach Gott, wie manches Herzeleid, BWV 58** 14:10
Kantate zum Sonntag nach Neujahr
 Gunthild Weber • Walter Hauck
recording date: 04.01.1952
- ⑥ - ⑪ **Liebster Jesu, mein Verlangen, BWV 32** 23:48
Concerto in Dialogo zum I. Sonntag nach Epiphania
 Agnes Giebel • Walter Hauck
recording date: 10.+11.12.1951
- ⑫ - ⑯ **Jesus nahm zu sich die Zwölfe, BWV 22** 20:51
Kantate zum Sonntag Estomihi
 Charlotte Wolf-Matthäus • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 15.+16.02.1950
- ⑰ - ⑳ **Herr Jesu Christ, wahr' Mensch, BWV 127** 18:57
Kantate zum Sonntag Estomihi
 Gertrud Birmele • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 13.02.1950

total time CD 1: 77:48

CD 2

- ① - ⑧ **Christ lag in Todes Banden, BWV 4** 17:57
Kantate zum I. Ostertag / RIAS-Knabenchor
recording date: 17.-19.03.1952
- ⑨ - ⑰ **Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert, BWV 31** 22:51
Kantate zum I. Ostertag
 Lilo Rolwes • Helmut Krebs • Gerhard Niese
recording date: 9.+20.+21.03.1950
- ⑱ - ㉔ **Am Abend aber desselbigen Sabbats, BWV 42** 32:20
Kantate zum Sonntag Quasimodogeniti / Edith Berger-Krebs •
 Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 11.04.1950

total time CD 2: 73:10

- ① - ⑥ **Es ist euch gut, daß ich hingehe, BWV 108** 17:02
Kantate zum Sonntag Estomihi
 Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 17.+18.4.1950 / 27.4.1950
- ⑦ - ⑫ **Wer da gläubet und getauft wird, BWV 37** 18:18
Kantate zum Fest der Himmelfahrt Christi
 Lilo Rolwes • Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 18.+24.+27.04.1950
- ⑬ - ⑱ **Es ist ein trotzig und verzagt Ding, BWV 176** 13:03
Kantate zum Trinitatisfest
 Gerda Lammers • Charlotte Wolf-Matthäus • Gerhard Niese
recording date: 3.+6.+8.5.1950
- ⑲ - ⑳ **Brich dem Hungrigen dein Brot, BWV 39** 24:13
Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis
 Gerda Lammers • Ingrid Lorenzen • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 17.+22.5.1950
- total time CD 3:* 72:37
- ① - ⑭ **Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, BWV 76** 34:25
Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis
 Gunthild Weber • Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs •
 Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 19.+22.+23.5.1950
- ⑮ - ㉓ **Ich hatte viel Bekümmernis, BWV 21** 42:29
Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit
 Gerda Lammers • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 23.+25.5.1950 / 2.6.1950
- total time CD 4:* 76:56

CD 5

- ① - ⑧ **Siehe, ich will viel Fischer aussenden, BWV 88** 21:21
Kantate zum 5. Sonntag nach Trinitatis
 Lilo Rolwes • Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs •
 Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 30.5.1950 / 3.+13.6.1950
- ⑨ - ⑮ **Wo Gott der Herr nicht bei uns hält, BWV 178** 21:59
Kantate zum 8. Sonntag nach Trinitatis
 Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 20.6.+14.7.1950
- ⑯ - ⑳ **Mein Herze schwimmt im Blut, BWV 199** 23:37
Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis
 Gunthild Weber
recording date: 08.07.1950
- total time CD 5:* 66:59

CD 6

- ① - ⑥ **Ihr, die ihr euch von Christo nennet, BWV 164** 17:09
Kantate zum 13. Sonntag nach Trinitatis
 Gunthild Weber • Annelies Westen • Helmut Krebs • Walter Hauck
recording date: 27.08.1952
- ⑦ - ⑪ **Wer sich selbst erhöht,**
der soll erniedriget werden, BWV 47 22:19
Kantate zum 17. Sonntag nach Trinitatis
 Agnes Giebel • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 4.+5.6.1952
- ⑫ - ⑰ **Ich will den Kreuzstab gerne tragen, BWV 56** 22:27
Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis
 Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 21.02.1950
- total time CD 6:* 61:57

- ① - ⑦ **Schmücke dich, o liebe Seele, BWV 180** 25:55
Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis
 Agnes Giebel • Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs • Walter Hauck
recording date: 09.10.1950
- ⑧ - ⑬ **Aus tiefer Not schrei ich zu dir, BWV 38** 19:08
Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis
 Agnes Giebel • Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs • Walter Hauck
recording date: 16.+17.10.1950
- ⑭ - ⑲ **Falsche Welt, dir traue ich nicht, BWV 52** 16:51
Kantate zum 23. Sonntag nach Trinitatis
 Agnes Giebel
recording date: 7.+8.9.1950

total time CD 7: 61:55

- ① - ⑦ **Wachet auf, ruft uns die Stimme, BWV 140** 26:51
Kantate zum 27. Sonntag nach Trinitatis
 Gunhild Weber • Helmut Krebs • Dietrich Fischer-Dieskau •
 RIAS-Knabenchor
recording date: 2.+5.11.1951
- ⑧ - ⑭ **Es erhub sich ein Streit, BWV 19** 20:28
Kantate zum Michaelisfest
 Gunhild Weber • Helmut Krebs • Walter Hauck
recording date: 1.+5.9.1950
- ⑮ - ⑳ **Gott der Herr ist Sonn und Schild, BWV 79** 16:48
Kantate zum Reformationsfest
 Agnes Giebel • Lorri Lail • Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 23.+25.10.1950

total time CD 8: 64:07

- ① - ⑨ **Weichet nur, betrübte Schatten, BWV 202** 22:07
Hochzeitskantate
Agnes Giebel
recording date: 02.06.1951
- ⑩ - ⑰ **Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, BWV 106** 23:48
Actus Tragicus. Kantate für eine Trauerfeier
Johanna Behrend • Ingrid Lorenzen • Helmut Krebs •
Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 15.+17.+26.6.1950
- ⑱ - ⑳ **Herr, wie du willst, so schick's mit mir, BWV 73** 17:00
Kantate zum 3. Sonntag nach Epiphania
Marie-Luise Denicke • Helmut Krebs •
Dietrich Fischer-Dieskau
recording date: 25.10.1949
- ㉓ - ㉔ **Georg Philipp Telemann (1681-1767)**
[früher Johann Sebastian Bach zugeschrieben]
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt
TWV I: 877 (BWV 160 / Anh. III 157) 12:42
Kantate zum 1. Ostertag
Helmut Krebs
recording date: 15.03.1950
- total time CD 9:* 75:37

Karl Ristenpart und die Bach-Interpretation der fünfziger Jahre

In der Geschichtsschreibung über den kulturellen Wiederaufbau in Deutschland nach 1945 wurden die Namen einiger bedeutender Künstler in den Hintergrund gedrängt; die Gründe dafür bleiben rätselhaft. Zu ihnen gehört der Dirigent Karl Ristenpart (1900–1967). Unmittelbar nach der Gründung des Drahtfunks im amerikanischen Sektor Berlins (DIAS) wurde er im Februar 1946 von der US-Gewährsmacht mit der Einrichtung und Leitung der Orchester- und Chorarbeit des neuen Senders betraut, der über keinerlei Musikaufnahmen verfügte. Was vom alten Reichsrundfunk an Verwertbarem noch vorhanden war, hatten die Sowjets beschlagnahmt, nachdem sie das Funkhaus an der Charlottenburger Masurenallee bei der Eroberung Berlins im Mai 1945 besetzten. Als sie das Gebäude, das im britischen Sektor der ehemaligen Hauptstadt lag, verließen und in das Gelände an der Nalepastraße in ihrem eigenen Sektor umzogen, nahmen sie die gesamten Bestände mit. Der DIAS, der sich nach

der Umstellung von telefonischer auf Funkübertragung ab September 1946 den besser bekannten Namen RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor) gab, musste bei Null anfangen. Um ein ganztägiges Programm ausstrahlen zu können – anfangs beschränkte sich der DIAS auf sieben Stunden am Tag –, war auch musikalisch viel Arbeit zu leisten. Im November 1946 wurde das RIAS-Symphonie-Orchester, das heutige Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, gegründet. 1948 wurde dem Chor, der für Produktionen immer wieder zusammengestellt wurde, als RIAS-Kammerchor ein fester Status verliehen. Daneben wurden noch ein Tanz- und ein Kammerorchester eingerichtet. Die Arbeit, die Ristenpart begonnen hatte, musste auf mehrere Schultern verteilt werden. Ende 1947 wurde die Pianistin und Pädagogin Elsa Schiller (1897–1974) zur Leiterin der Musikabteilung berufen. Ihr ist es wesentlich zu verdanken, dass der junge ungarische Dirigent Ferenc Fricsay im Dezember 1948 die Leitung des Symphonie-Orchesters übernahm. Die Einstudierungsarbeit für den RIAS-Kammerchor, der damals kaum

eigenständig, sondern vorwiegend als Partner der Orchester in Erscheinung trat, übernahm erst Herbert Froitzheim, dann Günther Arndt. Karl Ristenpart konzentrierte sich auf die Leitung des Kammerorchesters, häufig in Zusammenarbeit mit dem Kammerchor.

Karl Ristenpart – eine Biographie mit Brüchen

Seit er 1932 in Berlin ein eigenes Kammerorchester gegründet hatte, arbeitete er vorwiegend mit kleinen Besetzungen und entwickelte durch diese Kontinuität ein Stilbewusstsein, das den Opernkapellmeistern und den Dirigenten der großen Orchester zumindest für das vorklassische und moderne Repertoire weitgehend fehlte. Nicht weniger wichtig ist jedoch, dass die Arbeit mit einem Kammerorchester bei ihm nicht mit dem Spielmusik-Ideal einherging, das im instrumentalen Laienmusizieren der ersten Nachkriegsjahrzehnte vorherrschte und Kenntnis wie Verständnis von Barockmusik in breiten Kreisen der Bevölkerung bestimmte – man könnte auch sagen, verdarb.

Ristenparts Entscheidung, Musiker zu werden, fiel, als er am 4. Februar 1914 Gustav Mahlers Fünfte Symphonie in der Interpretation durch Hermann Scherchen (1891–1966) hörte. Damals lebte der Vierzehnjährige nach fünf Jahren Aufenthalt in Santiago de Chile wieder in Berlin. Sein Vater, inzwischen in zweiter Ehe verheiratet, hatte dort den Aufbau der ersten Sternwarte in der südlichen Hemisphäre geleitet. Friedrich Wilhelm Ristenpart nahm sich nach Auseinandersetzungen mit der politischen Führung des Landes, bei denen ihm die fällige Vertragsverlängerung verweigert wurde, im April 1913 das Leben. Die Familie zog wieder nach Deutschland, Karl Ristenpart lebte daraufhin bei seiner Mutter, der ersten Gattin des Astronomen.

Hermann Scherchen nahm im Sommer des Jahres, in dem er die Mahler-Symphonie in Berlin dirigiert hatte, eine Stellung als Kapellmeister in Dubbeln an, das heute zum Stadtgebiet von Riga zählt. Lettland gehörte damals zum russischen Zarenreich, daher wurde Scherchen während des Ersten Weltkriegs wie alle Bürger aus 'Feindstaaten' in Russland interniert. Er hielt dort Kontakte zur

oppositionellen Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung. Nach Kriegsende kehrte er nach Berlin zurück. Ristenparts Mutter Pauline (1878–1942), geborene Rettig, wurde dort für kurze Zeit seine erste Gattin. Auch nach der ehelichen Episode der Mutter blieb Ristenpart in Kontakt mit dem Dirigenten, Komponisten, Publizisten und unermüdlichen Promoter neuer Musik; die beiden Künstler trennte ein Altersunterschied von lediglich neun Jahren. Ristenpart verfolgte im Unterschied zu Scherchen keine Ambitionen als Komponist, doch seine musikalischen Vorlieben glichen denen des Älteren: Gustav Mahler, zeitgenössische Musik und Johann Sebastian Bach.

Ristenparts berufliche Entwicklung wurde durch die politischen Verhältnisse in Deutschland erheblich beeinträchtigt. Als er mit dem Abitur die Hochschulreife erreicht hatte, begann nach dem Ende des Ersten Weltkriegs die Zeit der galoppierenden Inflation. Ein Studium konnten er und seine Mutter nicht finanzieren, erst 1924 war es ihm möglich, sich am Stern'schen Konservatorium in Berlin einzuschreiben. Zur Vervollkommnung seiner Ausbildung zog

er nach Wien, an der dortigen Akademie der Tonkunst war unter anderen Hugo Kauder sein Lehrer. Als Ristenpart seine Studien in der traditionsreichen Musikmetropole abschloss, schrieb man das Jahr 1929. Die schlimmste Wirtschaftskrise, welche die Welt bis dahin erlebt hatte, war einer beginnenden Dirigentenkarriere nicht gerade förderlich. Ristenpart arbeitete als Chorleiter, 1932 gründete er mit tatkräftiger Unterstützung seiner Frau, der Pianistin und Cembalistin Ruth Christensen, sein eigenes Kammerorchester. Dass er sich 1933 weigerte, in die NSDAP einzutreten, hemmte seine Erfolgsaussichten in Deutschland. Er ließ sich von nationalsozialistischen Organisationen offensichtlich nicht zu Auftritten und Kooperationen verpflichten. Die Standardwerke über Musik im NS-Staat – die Veröffentlichungen von Joseph Wulf und Fred K. Prieberg – erwähnen seinen Namen nicht. Eine Einberufung zum Kriegsdienst konnte er bis 1944 dadurch vermeiden, dass er sich mit seinem Orchester mehrfach zu Tourneen an die Front bereit erklärte.

Ristenpart und der RIAS Berlin

Ristenparts größtes Vorhaben beim RIAS Berlin war sein Bach-Projekt, in dessen Rahmen er unter anderem sämtliche Kantaten einspielen und zum Teil öffentlich aufführen wollte. Im März 1947 begann er mit der ersten Produktion, im Dezember 1952 beendete er das ehrgeizige Unternehmen, obwohl er es nur zum Teil in die Tat umgesetzt hatte; ein rundes Drittel der Kantaten hatte er bis dahin eingespielt. Die Ursache für den bedauerlichen Abbruch lag in einem schwierigen Kapitel der Rundfunkgeschichte in der 'Vier-Mächte-Stadt'. Bis Anfang 1949 wurde der RIAS von deutschen Intendanten, danach zwei Jahrzehnte lang von amerikanischen Direktoren geführt. Die Veränderung in Verwaltungs- und Leitungsstruktur band den Sender in seiner operativen Arbeit direkter und enger an die Gewährsmacht und ihre Institutionen. Diese antwortete damit auf Forderungen der Westberliner Presse, insbesondere des *Tagesspiegels*, nach Einrichtung eines deutschen Senders in den Westzonen der Viermächtestadt. Bei der Beschäftigung mit Aufgaben, Struktur, Arbeit und Kosten des

RIAS fand ein amerikanischer Beamter heraus, dass die US-Regierung Orchester im eigenen Land höchstens mit zwei Prozent ihres Etats unterstützte, über den RIAS aber zwei Orchester in Deutschland komplett finanzierte. Um diesen Widerspruch aus der Welt zu schaffen, musste der RIAS im Mai 1953 alle Verträge mit den Orchestermusikern kündigen. Das Symphonie-Orchester konnte sich unter erheblichem Gehaltsverzicht seiner Mitglieder als GmbH neu konstituieren, für das Kammerorchester gab es eine vergleichbare Perspektive nicht. Es wurde aufgelöst. Ristenpart, der für den Aufbau des Musikprogramms beim RIAS Entscheidendes geleistet hatte, nahm ein Angebot der Saarländischen Rundfunk GmbH an und zog im Sommer 1953 nach Saarbrücken. Mit zehn seiner Musiker aus Berlin baute er dort erneut ein Kammerorchester auf, das für den Saarländischen Rundfunk und für das französische Label *Les discophiles français* Aufnahmen einspielte. Seine Berliner Arbeit konnte er inhaltlich fortsetzen; der Schwerpunkt verlagerte sich allerdings stärker auf die Instrumentalmusik. Das Projekt, alle Bach-Kantaten aufzu-

nehmen, konnte er auch in den vierzehn Jahren an der Saar nicht vollenden.

Ristenparts Bach-Interpretation

Ristenpart wählte für seine Bach-Einspielungen kleine Orchester- und Chor-Besetzungen; sie kamen den Verhältnissen der Aufführungen zu Bachs Lebzeiten erheblich näher als die verbreitete Praxis der Kantoreien und der Oratorienchöre. Er grenzte sich damit vorsätzlich und deutlich gegen jeglichen Monumentalstil ab. Ristenpart verfolgte das Ideal, dass möglichst jedes Detail von dieser kunstvoll gefügten, prägnant rhetorischen und hoch expressiven Musik hörbar werden sollte. Damit stand er der Bach-Auffassung der Moderne nahe, auch wenn er deren Praxis der Interpretation durch Neuinstrumentierung nicht übernahm. Dem Ziel musikalischer Klarheit entsprach seine Wahl der Gesangssolisten. Helmut Krebs, bis weit in die siebziger Jahre der Bach-Tenor in Deutschland, sang auch bei Ristenpart die Partien für die hohe Männerstimme. Für die Basspartie gewann der Dirigent den jungen Dietrich Fischer-Dieskau,

dessen große Karriere unter anderem mit einem Auftritt im RIAS begann, und der immer wieder auf seine familiäre Bach-Bindung hinwies: Der Thomaskantor schrieb 1742 die *Bauernkantate* für einen seiner Vorfahren, den Kammerherrn von Dieskau. Beide – Krebs und Fischer-Dieskau – gehörten damals zur Sängereelite an der Deutschen Oper in West-Berlin. Sie sangen dort die Rollen ihres Fachs im klassischen und romantischen Repertoire, ihre musikalischen Darstellungen galten als beispielhaft. Beide übernahmen aber auch zahlreiche Uraufführungen neuer Opern- und Konzertwerke, und sie wurden als Bachinterpreten hoch geschätzt. Ihre ästhetische Orientierung, ihre Offenheit für die Musik der Gegenwart und ihre Begeisterung für die Werke Johann Sebastian Bachs teilten sie mit Karl Ristenpart. Damit war ein musikalischer Konsens gegeben, auf dessen Grundlage sich differenziert an den konkreten Interpretationen arbeiten ließ. Beide Sänger zeichneten sich außerdem durch sichere Intonation, klare sprachliche Artikulation und durch eine Stimmfärbung aus, die mit dem Klang der beteiligten Instrumente auf vielfäl-

tige Weise korrespondierte. Fischer-Dieskau sprach selbst vom schlankeren, „oboenartigen“ Ansatz, der seinen Bariton von tieferen und schwereren Bass-Stimmen unterscheidet. Die Aufnahme der *Kreuzstab-Kantate* BWV 56 gibt ein Beispiel für die sensible Kommunikation zwischen Solo-Stimme und Solo-Oboe nicht nur in der Artikulation und Phrasierung, sondern auch in der Atemführung und Färbung der jeweiligen Partien.

Als Altistin engagierte Ristenpart häufig Ingrid Lorenzen, eine anerkannte Bach-Sängerin, die auch Günter Ramin, der Leipziger Thomaskantor, gerne für seine Aufführungen verpflichtete. Unter den Sopranistinnen sind vor allem die Berliner Gerda Lammers, die in den frühen fünfziger Jahren noch ausschließlich als Konzertsängerin auftrat, und die junge Agnes Giebel zu erwähnen, die sich in den Folgejahren zu einer bedeutenden Bach-Interpreten entwickelte. Ristenpart achtete darauf, dass er die Solopartien homogen besetzte, auch dann, wenn sie nicht im Quartett zusammen singen mussten. Man darf die Wahl der Sänger, die er traf, als vorbildlich, zukunftsweisend und stilbildend bezeichnen.

Alle Vokalsolisten, mit denen Ristenpart zusammenarbeitete, teilten Dietrich Fischer-Dieskaus Überzeugung, dass das „Legato die Voraussetzung jedes Singens“ sei. Das gebundene Gestalten, die Fähigkeit zu einem ausdrucksvollen melodischen Bogen gebe die Grundlage für alle anderen Arten vokalen Ausdrucks ab. Ristenpart wusste sich auch mit dieser Auffassung einig; in ihrem Sinne bestimmte er auch die instrumentale Artikulation und Phrasierung. Vom Vortrag seiner Orchestermitglieder und besonders seiner Instrumentalsolisten erwartete er aber auch die quasi rhetorische Differenzierung, wie sie beim Singen durch deutliche sprachliche Artikulation entsteht.

Die Orientierung am Legato entsprach ebenso wenig der historischen Aufführungspraxis wie die Verwendung moderner Instrumente. Ristenpart ließ nie auf alten oder diesen nachgebauten Instrumenten spielen; das wurde damals höchst selten praktiziert, selbst die Cembali klangen im Vergleich zu ihren Vorbildern aus der Geschichte hart und spröde. Ristenpart bereitete jedoch das Terrain für die geschichtsorientierte Bachdeu-

tung vor. Entschieden widersetzte er sich der monumentalen Bach-Auffassung, die durch einen großen Aufführungsapparat beeindrucken und überwältigen wollte. Er widersprach aber auch dem „Objektivismus“, den manche Vertreter der Singbewegung und der protestantischen Kirchenmusikreformer propagierten und dabei alles Emotionale aus der musikalischen Darstellung verbannen wollten. Für ihn bedeuteten Klangrede und Expressivität zwei ineinander wirkende Komponenten, die immer wieder neu in überzeugende Balance zu bringen waren.

Die historische Aufführungspraxis hat in den letzten Jahrzehnten ein anderes, in sich sehr vielgestaltiges Bachbild etabliert. Es geht vom „non legato“, vom abgesetzten Singen und Spielen aus, begibt sich ohne Einbindung ins Legato insgesamt näher an die sprachliche Art der Artikulation. Ristenparts Ansatz war ein anderer, doch für seine Ära ein überaus weit blickender. Während etwa Karl Richter, der in den sechziger Jahren vor allem durch seine forschen Tempi aufhorchen ließ, mit großem Chor und Orchester auftrat, wählte Ristenpart die kleine Besetzung, mit der auch die Solosänger

anders kommunizieren als mit einem Riesenaufgebot. Auch wenn der Chor nicht immer das klare Filigran erreichte, das vor allem Eric Ericson mit seinem Stockholmer Kammerchor in den siebziger Jahren als Leitbild ausprägte, stand Ristenparts Arbeit am Anfang einer Professionalisierung auch des Chorgesangs bei Bach-Kantaten. Der RIAS-Kammerchor sollte sich in den achtziger Jahren als eines der weltweit führenden Vokalensembles für Alte Musik profilieren; Ristenpart deutete die Möglichkeit dieses Weges bereits in den frühen fünfziger Jahren an. Seinen Ansatz weiter zu verfolgen, wäre an die Kooperation mit einem Kammerorchester gebunden gewesen. Diese Möglichkeit wurde durch die Entscheidung des RIAS und seiner Träger verbaut.

Habakuk Traber

Entstehungsgeschichte des RIAS-Kantatenprojekts mit Karl Ristenpart –

Anmerkungen von Rüdiger Albrecht
(Archiv / Deutschlandradio Kultur, Berlin)

Welch ein Wagnis – Berlin lag im Herbst 1946 weitgehend in Trümmern, da beschloss die Musikabteilung des erst wenige Monate existierenden RIAS, dem Rundfunk im amerikanischen Sektor, einen umfangreichen Zyklus der Kantaten Johann Sebastian Bachs zu produzieren. Dies mutet umso abenteuerlicher und verwegener an, bedenkt man, dass zu dieser Zeit noch kaum Produktionsmittel zur Verfügung standen.

Der anfangs aus dem 5. Stock des Schöneberger Fernmeldeamtes sendende Drahtfunk (DIAS) hatte erst ab September 1946 größere Verbreitung durch Einführung der Mittelwellen-Ausstrahlung, wobei er seinen neuen Namen RIAS erhielt. Bis Juli 1948 arbeitete man sehr beengt in den Räumen in der Winterfeldtstraße. Einen Raum, der als Tonstudio für Musikproduktionen geeignet war, fand man in der Nähe, in der Kleiststraße. Bandmaschinen, Mikrofone, Bandma-

terial, alles war noch äußerst knapp. Auch das Schallarchiv musste von Null anfangen, allererste Plattensammlungen kamen aus Privatbesitz. Da in den frühen Nachkriegsjahren kaum Schallplatten im Handel zu bekommen waren, wurde zunächst live im Studio musiziert. Bald begann man, die Musik vor der Sendung zu produzieren, dem Programmbedarf entsprechend hauptsächlich Unterhaltungsmusik, aber auch Ernste Musik. Zusätzlich kamen von der VOA (Voice of America) ganze Musiksendungen, z.B. Opernübertragungen aus der Metropolitan Opera, die auf sich langsam drehenden, extrem großen Platten geschnitten waren, die bis zu einer Stunde Programm enthalten konnten.

In dieser von Not und Improvisation geprägten Zeit wurde für das Tagesgeschäft gearbeitet. Erst als man im Juli 1948 das neue Funkhaus in der Kufsteiner Straße bezogen hatte, erlaubten die großzügigen räumlichen Umstände eine längerfristige, zukunftsorientierte Planung.

Doch schon im Sommer 1946 hatte das Team um Elsa Schiller, der damaligen Musikabteilungsleiterin, das utopisch

anmutende Projekt des Kantatenzyklus' entwickelt, welches dann Karl Ristenpart, der mit dem Aufbau eines Chores und eines Kammerorchesters beauftragt war, zu realisieren begann.

In den späten 1940er Jahren gab es keinen auch nur nahezu vollständigen Kantatenzyklus auf Schallplatte. Die Plattenfirmen nahmen erst nach und nach ihren Betrieb wieder auf. Im Rundfunk konnte man praktisch auf keine fertigen Produktionen zurückgreifen. Zudem waren nur sehr wenige der Vorkriegsproduktionen mit erstrangigen Solisten und Ensembles eingespielt worden.

Die Arbeit begann am 3. Oktober 1946 mit der Kantate BWV 54 „Widerstehe doch der Sünde“. Zunächst wurde im Vierwochenabstand produziert, ab Januar 1947 dann im Zweiwochenabstand. Allein im Januar und Februar 1947 entstanden sieben Produktionen. Sind die frühen Einspielungen mit heute kaum mehr bekannten Vokalsolisten besetzt, so ändert sich das Bild schlagartig zu Beginn des Jahres 1948: Die Basspartie der Kantate BWV 82 „Ich habe genug“, aufgenommen am 3. Februar 1948 singt der junge Bariton Dietrich Fischer-Dieskau. Gerade

zwei Wochen zuvor hatte seine allererste Rundfunkproduktion, die „Winterreise“ von Franz Schubert (audite 95.597) für allergrößtes Aufsehen gesorgt. In den zwei folgenden Jahren kamen nach und nach Agnes Giebel, Helmut Krebs, der in Zukunft den Löwenanteil der Tenorpartien übernahm, Gerda Lammers und andere hinzu. Dietrich Fischer-Dieskau teilte sich die Basspartien mit Walter Hauck. Der RIAS-Kammerchor firmierte erst ab Dezember 1949 unter seinem heutigen Namen, das RIAS-Kammerorchester bereits ab Mai 1947.

War die Produktion im Dezember 1949 fast eingeschlafen, so begann am 2. Januar 1950 ein wahrer Aufnahmemarathon. Wöchentlich, aber auch im Abstand weniger Tage wurden im Bachjahr 1950 insgesamt 47 Kantaten eingespielt! Wissenschaftlich begleitet wurde das Projekt nun von den Bachforschern Friedrich Smend¹ und Gotthold Frotzsch. Aufnahmeort war jetzt nicht mehr der Kleistsaal, auch nicht das kurzzeitig verwendete Studio Lankwitz, sondern

¹ Friedrich Smend: Joh. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin, 6 Hefte 1947-1949, 3. Aufl. 1966; Friedrich Smend: Bach in Köthen. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin [1952]

die Jesus-Christus-Kirche im Berliner Ortsteil Dahlem im Bezirk Steglitz-Zehlendorf. Ihre hervorragende Akustik führte dazu, dass auch bald Schallplattenfirmen wie die Deutsche Grammophon die Kirche für sich entdeckten, und sie so zu einem der weltweit renommiertesten Aufnahmestudios machten.

Nach 1950 ging die Aufnahmetätigkeit stark zurück, 1951 waren es noch drei, 1952 fünf Kantaten. Am 13. Februar 1953 wurde das Projekt mit einer letzten Kantateneinspielung beendet, denn Karl Ristenpart verließ den RIAS, um zum Saarländischen Rundfunk zu wechseln. Im Dezember 1952 hatte auch Elsa Schiller den RIAS verlassen. Sie ging zur Deutschen Grammophon, um dort das Klassikrepertoire aufzubauen.

Die RIAS-Kantaten-Produktionen der ersten Jahre mussten zwangsläufig den Sendebedarf decken (die Kantaten wurden am Sonntagmorgen von 8.15 bis 9.00 Uhr in der Sendung „Evangelische Morgenfeier“ gesendet, jeweils nach einer Predigt). Gesendet wurde immer eine Kantate, die zum Sonntag des Kirchenjahres passte. Auffallenderweise liegen

die Aufnahmetermine sehr häufig kurz vor dem entsprechenden Sonntag. Dieser praktische Aspekt erklärt auch, warum vergleichsweise wenige weltliche Kantaten berücksichtigt wurden – sie passten nicht in die sonntägliche Sendereihe.

Der „Ewigkeitswert“ jener frühen Produktionen spielte keine wesentliche Rolle. Daher wurden viele der Bänder bis ins Jahr 1950 nach mehrmaligem Sendeinsatz gelöscht. Ein Großteil wurde am 18. Januar 1950, auch wegen begrenzter Magazinräumlichkeiten, aus dem Archiv entfernt, pünktlich zum Neustart im Bach-Jahr. Besonders zwei Kriterien aber waren hierfür maßgeblich: Zum einen die Tatsache, dass ab 1950 wesentlich besseres Bandmaterial benutzt wurde, die frühen Aufnahmen also klanglich abfielen und komplett hätten umgespielt werden müssen, um sie für den weiteren Sendeinsatz zu retten. Zum anderen standen nun (besonders 1950) namhafte Solisten vor dem Mikrofon, die für die musikalische Qualität des Unternehmens bürgten.

In den Jahren 1946 bis 1953 entstanden insgesamt 107 Einspielungen von 78 Werken. Dass 25 Kantaten zwei Mal produziert wurden, zeigt, dass deren

Ersteinspielung entweder dem technischen Standard zur Zeit der Neuaufnahme nicht mehr entsprach oder musikalisch nicht befriedigte, bzw. beides zutraf. Der Korpus der hier veröffentlichten 29 Kantaten stellt somit den gewichtigen Kern des Projektes dar, dem schon damals Wertbeständigkeit zugemessen wurde und der uns heute ein umfassendes Bild jener Bachbemühung vermittelt.

Für diese Veröffentlichung wurden die Kantaten in der Reihenfolge ihrer Bestimmung im Kirchenjahr angeordnet. Nach den beweglichen Sonntagen folgen zwei Kantaten (BWV 19 und BWV 79) zu festen Sonntagen, dem Michaelisfest und dem Reformationsfest. Am Schluss der geordneten Reihenfolge stehen die Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, BWV 202 und die Trauermusik „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, BWV 106. Die Kantate „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“, BWV 73 zum Sonntag nach Epiphania, die zwischen den Kantaten 32 und 22 stehen sollte, wurde aus Gründen der CD-Konfektionierung ans Ende gestellt. Ganz am Schluss steht die Kantate „Ich weiß, daß

mein Erlöser lebt“, die heute Georg Philipp Telemann zugeschrieben wird, aber als Teil des Aufnahmeprojekts nicht fehlen soll.

Karl Ristenpart and Bach Interpretation in the 1950s

In the historiography of Germany's post-1945 cultural rebuilding, the names of several renowned artists have faded into the background – for reasons which remain mysterious. One of them was the conductor Karl Ristenpart (1900-1967). In February 1946, immediately after the establishment of the DIAS (Drahtfunk im amerikanischen Sektor; “Drahtfunk” denoting wired broadcasting, i.e. transmission only through physical wires, such as telephone wires) in Berlin, the American governing authority entrusted him with the task of setting up and directing orchestral and choral music for the new broadcasting corporation, which was not equipped with any music recordings at all. All usable surviving material from the old pre-war German radio, the Reichsrundfunk, had been seized by the Soviets following their occupation of the broadcasting house in the Masurenallee (in the Berlin district of Charlottenburg) at the capture of Berlin in May 1945. When they left this building, which was in the British sector of the former German

capital, and moved into the compound in the Nalepastraße in their own sector, they took the entire stock with them. The DIAS, which was renamed as RIAS (Radio in the American sector – the name by which it became better known) following its conversion to radio transmission in September 1946, had to start with nothing. In order to be able to broadcast full-time – initially the DIAS was restricted to seven hours per day – a lot of work needed to be done, and also musically. In November 1946 the RIAS-Symphonie-Orchester, today's Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, was founded and in 1948 the choir, which had up until then been re-assembled for every project, was granted a permanent status as the RIAS-Kammerchor. In addition to that, a dance orchestra and a chamber orchestra were also established. The work begun by Ristenpart had to be distributed amongst several people. In late 1947 the pianist and pedagogue Elsa Schiller (1897-1974) was appointed head of music. It was largely thanks to her that the young Hungarian conductor Ferenc Fricsay became music director of the symphony orchestra in December 1948. The training for

the RIAS Kammerchor – which mostly tended to perform not on its own but alongside the orchestras – was initially taken on by Herbert Froitzheim, and then Günther Arndt. Karl Ristenpart focused on directing the chamber orchestra, often in cooperation with the chamber choir.

Karl Ristenpart – a biography with fractures

This outcome accommodated his own intentions and experience. Ever since he had founded his own chamber orchestra in Berlin in 1932, he predominantly worked with small formations and developed, thanks to this continuity, a sense of style which most operatic and symphonic conductors lacked, certainly in the pre-classical and modern repertoires. Equally important, however, was the fact that his work with chamber orchestras did not conform with the ideal of amateur instrumental music-making which dominated the first post-war decades and determined – or, should one say, spoiled – the knowledge and understanding of baroque music within large circles of the population. Ristenpart decided to become a

musician on 4 February 1914 after hearing Gustav Mahler's Fifth Symphony, conducted by Hermann Scherchen (1891-1966). The then 14-year-old had just returned to Berlin, having lived in Santiago de Chile for five years as his father, by then married for the second time, had overseen the construction of the first astronomical observatory in the southern hemisphere. Following disputes with the political leaders of that country, in which he was denied the due renewal of his contract, Friedrich Wilhelm Ristenpart took his own life in April 1913. The family then returned to Germany and Karl Ristenpart lived with his mother, the first wife of the astronomer.

During the summer of the year in which he had conducted the Mahler symphony in Berlin, Hermann Scherchen accepted the post of *Kapellmeister* in Dubeln (or Dubulti), which today forms part of the municipal area of Riga. Latvia was at that time part of tsarist Russia, which explains why Scherchen was interned, as were all citizens of “enemy states”, in Russia during the First World War. He had made contacts there with members of the workers and trade union move-

ment, i.e. the opposition. After the end of the war, he returned to Berlin. Ristenpart's mother Pauline, née Rettig (1878-1942), then became his wife for a short period. Even after his mother's marital episode, Ristenpart remained in touch with the conductor, composer, writer and indefatigable promoter of new music; the two artists were separated by an age gap of merely nine years. In contrast to Scherchen, Ristenpart did not hold any ambitions as a composer, but his musical preferences were the same as those of his older colleague: Gustav Mahler, contemporary music, and Johann Sebastian Bach.

Ristenpart's career was impaired considerably by Germany's political situation. Having finished his schooling and passed the *Abitur* which would have permitted him to go on to university, Germany, following the end of the First World War, found itself in hyperinflation. He and his mother were not able to fund a degree course, and it was not until 1924 that he was able to enter the Stern'sches Konservatorium in Berlin. In order to complete his training, he went to Vienna where his teachers included Hugo Kauder at the Akademie der Tonkunst. Risten-

part concluded his studies in the long-standing music metropolis in 1929. The worst economic crisis that the world had seen until this point was not exactly advantageous for a fledgling career as a conductor. Ristenpart worked as a choirmaster and in 1932, with the active support of his wife, the pianist and harpsichordist Ruth Christensen, founded his own chamber orchestra. His refusal to join the NSDAP in 1933 hampered his chances for success in Germany. He apparently did not accept any engagements from, or agree to any cooperations with, Nazi organisations. His name is not mentioned in the standard literature on music during the Nazi era – i.e. publications by Joseph Wulf and Fred K Prieberg. By agreeing to tours with his orchestra to the front line he managed to avoid conscription to military service until 1944.

Ristenpart and RIAS Berlin

Ristenpart's greatest enterprise at the RIAS Berlin was his Bach project, which was to involve recording the complete cantatas as well as performing some of them publicly. In March 1947 he set out with the first production, and in De-

ember 1952 he concluded his ambitious project, having realised it only in part: he had managed to record roughly a third of the cantatas by that time. The cause for this regrettable termination lay in a difficult chapter of broadcasting history in Berlin. Until the beginning of 1949, the RIAS had been run by German directors, but this was followed by two decades of American leadership. By modifying its administrative and management structures, operations at the broadcasting station became more directly and closely linked to the American governing authority and its institutions, who thereby responded to demands made by the West Berlin press, particularly *Der Tagesspiegel*, for a German radio station in the Western sectors of the city. Whilst examining the duties, structure, activities and costs of the RIAS, an American official worked out that whereas in its own country the US government supported orchestras with a maximum of two percent of their annual budget, via the RIAS it entirely financed two orchestras in Germany. In order to address this contradiction the RIAS had, in May 1953, to cancel all contracts with its orchestral musicians. The symphony

orchestra was able to reconstitute itself as a company, though with considerably smaller salaries for its members. The chamber orchestra, however, had no such opportunity and was dissolved. Ristenpart, who had played a crucial role in establishing a music programme at the RIAS, accepted an offer at the Saarländischer Rundfunk (broadcasting corporation of the Saarland; SR) and moved to Saarbrücken in the summer of 1953. With ten of his musicians from Berlin he founded another chamber orchestra which went on to make recordings for the SR as well as the French label *Les discophiles français*. He was able, in a sense, to continue the work that he had begun in Berlin. Here, however, the emphasis lay on instrumental music which meant that his project of recording the complete Bach cantatas could also not be completed during his fourteen years in the Saarland.

Ristenpart's Bach interpretation

For his Bach recordings, Ristenpart opted for small-scale orchestral and choral forces; these came much closer to what would have been available at Bach's time than the then widespread practice of

large-scale church and oratorio choirs. He thus deliberately distanced himself from any form of monumentalism. Ristenpart's ideal was to make audible every detail in this artfully composed, concisely rhetorical and highly expressive music. In this, he came close to modern Bach interpretation, even if he did not adopt the practice of using period instruments. His aim of achieving musical clarity was matched by his choice of vocal soloists. Helmut Krebs, the Bach tenor in Germany until well into the 1970s, also sang the parts for high male voice for Ristenpart. As his bass, the conductor engaged the young Friedrich Fischer-Dieskau whose great career was in part launched with a performance for the RIAS, and who repeatedly pointed out his family's link to Bach: in 1742, the cantor of St Thomas, Leipzig, had written his *Peasant Cantata* for one of his ancestors, the Chamberlain of Dieskau. Both singers – Krebs and Fischer-Dieskau – were leading singers at the Deutsche Oper in West Berlin where they sang the roles of their *Fach* in the classical and romantic repertoire; their musical performances were considered to be exemplary. Both,

however, also appeared in numerous premières of new operatic and concert works, and they were highly regarded as Bach interpreters. With Karl Ristenpart, they shared their aesthetic orientation, their openness towards contemporary music and their enthusiasm for the works of Johann Sebastian Bach. This musical consensus laid the groundwork for differentiated interpretations. Both singers also possessed safe intonation, clear diction and vocal timbres which corresponded, in manifold ways, to the sound of the respective instruments. Fischer-Dieskau himself spoke of a more slender, “oboe-like” vocal quality which distinguished his baritone from lower and heavier bass voices. The recording of the *Kreuzstab Cantata*, BWV56 illustrates the sensitive communication between solo voice and obligato oboe, not only in matters of articulation and phrasing, but also in breath control and colouring of the different parts.

As his alto, Ristenpart frequently engaged Ingrid Lorenzen, the renowned Bach singer, whom Günter Ramin, the cantor at St Thomas, Leipzig, also liked to employ for his performances. Of the

sopranos, the native Berlin singer Gerda Lammers, who still performed during the early 1950s, though only in concerts, and also the young Agnes Giebel, who was to become a distinguished Bach interpreter, deserve a special mention. Ristenpart took great care in casting his soloists in order to achieve a homogenous sound, even when they did not have to perform as a quartet. His choice of singers can be described as exemplary, forward-looking and inspired.

All vocal soloists who worked with Ristenpart shared Dietrich Fischer-Dieskau's conviction that *legato* was the "prerequisite in all singing". The ability to create an expressive melodic arch formed the basis for all types of vocal expression. Ristenpart also agreed with this concept and directed instrumental articulation and phrasing along these lines.

This orientation towards *legato* corresponded to historically informed performance practice as much as does using modern instruments: not at all. Ristenpart never experimented with old instruments or copies of old instruments; at his time, this occurred very seldom, and even the harpsichords sounded harsh

and brittle, compared to their historical counterparts. However, Ristenpart prepared the ground for historically oriented Bach interpretation. He took a decisive stance against the type of monumental Bach performance which intended to impress and overwhelm listeners with huge forces. He also disagreed with the "objectivism" propagated by some members of the German singing movement and the Protestant church music reformers who intended to ban all emotional aspects from musical performance. For him, musical speech and expressivity were two intertwining components which continually needed to be balanced in a convincing manner.

During the last decades, historically informed performance practice has established a different, multifaceted image of Bach. It takes "non *legato*", detached singing and playing, as its prerequisite and, overall, draws closer to a linguistic form of articulation without incorporating *legato*. Ristenpart's approach was a different one, however: one that was pioneering in his day. Whilst Karl Richter, who caused a stir during the 1960s mainly due to his brisk tempi, performed

with a large-scale choir and orchestra, Ristenpart chose smaller formations with whom solo singers could also communicate differently to those performances using large forces. Even if his choir did not always achieve the clear, filigree quality that Eric Ericson's Stockholm Chamber Choir displayed in the 1970s, making it one of the leading vocal ensembles, Ristenpart's work nonetheless marked the beginning of professional choral singing of Bach cantatas in Germany. During the 1980s, the RIAS Kammerchor was to make a name for itself as one of the leading international vocal ensembles of Early Music; Ristenpart suggested the possibility of this path as early as the beginning of the 1950s. In order to continue his work, he would have depended on cooperation with a chamber orchestra. This possibility was hindered by the decision taken by the RIAS and its backers.

Habakuk Traber

Translation: *Viola Scheffel*

The Genesis of the RIAS Bach Cantatas Project with Karl Ristenpart –

Comments by Rüdiger Albrecht

(Sound Archive Deutschlandradio Kultur, Berlin)

What a venture! In the autumn of 1946 most of Berlin lay in ruins, and the music department of the RIAS (Radio in the American sector), which had only been in existence for a few months, decided to produce a comprehensive cycle of the cantatas of Johann Sebastian Bach. This seems all the more bold and reckless when one takes into consideration that at that time hardly any production facilities were available.

Initially, the radio station (then the DIAS) broadcast via wire from the fifth floor of the telephone exchange building at Berlin-Schöneberg and only gained greater diffusion thanks to the introduction of medium wave broadcasting in September 1946, when it was renamed RIAS. Until July 1948, working conditions were very cramped in the rooms at the Winterfeldtstraße. Then a space was found in the nearby Kleiststraße which was suitable as a sound studio for music recordings. Tape recorders, microphones, tape:

everything was still in extremely short supply. The sound archive too had to start at zero; the first records came from private collections. Since records were hardly available commercially during the early post-war years, music-making happened live in the studio. Later on, music was recorded before broadcasting, this being mostly popular music – according to general demand – but also serious music. In addition, there were entire music broadcasts from the VOA (Voice of America), as for example opera transmissions from the Metropolitan Opera which were transferred onto extremely large, slowly rotating discs which could contain up to one hour of programme. During this time, which was dominated by deprivation and improvisation, work was focused on day-to-day business. It was not until July 1948, following the move to the new broadcasting house at the Kufsteiner Straße, that the generous working space allowed for a more long-term and forward-looking planning process.

However, even in the summer of 1946 Elsa Schiller, head of music at the time, and her team developed the seemingly utopian project of the cantata cycle which

Karl Ristenpart, who had been given the task of establishing a choir and chamber orchestra, began to realise.

In the late 1940s, no complete or even almost complete recording of the cantatas existed. The record labels recommenced operations only gradually. At the radio there were hardly any completed productions upon which to fall back. Furthermore, only very few pre-war recordings with first-rate soloists and ensembles had been made.

Work began on 3 October 1946 with the cantata BWV54, “Widerstehe doch der Sünde”. Initially, recording sessions were held at monthly intervals, and from January 1947 at fortnightly intervals. During January and February of 1947 alone, seven productions were made. Whereas the early recordings were made with vocal soloists who are virtually unknown today, this situation abruptly changed at the beginning of 1948: the bass solo of cantata BWV82, “Ich habe genug”, recorded on 3 February 1948, was sung by the young baritone Dietrich Fischer Dieskau. Only two weeks previously his very first radio recording, Franz Schubert’s *Winterreise* (audite 95.597), had

caused an enormous sensation. During the two years that followed, singers including Agnes Giebel, Helmut Krebs, who ultimately sang the lion's share of the tenor solos, Gerda Lammers and others gradually joined the team. Dietrich Fischer-Dieskau shared the bass solos with Walter Hauck. The RIAS Kammerchor did not trade under its current name until December 1949: the RIAS Kammerorchester, on the other hand, officially commenced in May 1947.

Whereas there were hardly any recording sessions in December 1949, a veritable recording marathon began on 2 January 1950. Once a week, sometimes with a gap of only a few days, a total of forty-seven cantatas were recorded during the Bach anniversary year of 1950! The project was now overseen academically by the Bach scholars Friedrich Smend¹ and Gotthold Frotscher. The recording venue was no longer the Kleistsaal, nor the Studio Lankwitz which had been used for a short while, but the Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem. Its superb

acoustic resulted in record labels such as Deutsche Grammophon discovering it for themselves, making it one of the most renowned recording studios worldwide.

After 1950, recording sessions decreased dramatically, in 1951 three cantatas were recorded, and five in 1952. On 13 February 1953 the project was concluded with the last recording, for Karl Ristenpart left the RIAS for the Saarländischer Rundfunk. In December 1952 Elsa Schiller had also left the RIAS, moving to DG in order to set up the label's classical repertoire.

The early RIAS cantata recordings had, out of necessity, to cover broadcasting needs (the cantatas were transmitted on Sunday mornings between 8.15am and 9am during the programme "Evangelische Morgenfeier" [Protestant Morning Celebration], always after a sermon). The cantatas that were broadcast always had to correspond to the Sunday within the liturgical year. It is striking that the recording sessions often took place shortly before the respective Sunday. This practical aspect also explains why comparatively few secular cantatas were

¹ Friedrich Smend: Johann Sebastian Bach. Kirchen-Kantaten. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin, 6 numbers 1947-1949, 3rd edition 1966; Friedrich Smend: Bach in Cöthen. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin [1952].

caused an enormous sensation. During the two years that followed, singers including Agnes Giebel, Helmut Krebs, who ultimately sang the lion's share of the tenor solos, Gerda Lammers and others gradually joined the team. Dietrich Fischer-Dieskau shared the bass solos with Walter Hauck. The RIAS Kammerchor did not trade under its current name until December 1949: the RIAS Kammerorchester, on the other hand, officially commenced in May 1947.

Whereas there were hardly any recording sessions in December 1949, a veritable recording marathon began on 2 January 1950. Once a week, sometimes with a gap of only a few days, a total of forty-seven cantatas were recorded during the Bach anniversary year of 1950! The project was now overseen academically by the Bach scholars Friedrich Smend¹ and Gotthold Frotscher. The recording venue was no longer the Kleistsaal, nor the Studio Lankwitz which had been used for a short while, but the Jesus-Christus-Kirche in Berlin-Dahlem. Its superb

acoustic resulted in record labels such as Deutsche Grammophon discovering it for themselves, making it one of the most renowned recording studios worldwide.

After 1950, recording sessions decreased dramatically, in 1951 three cantatas were recorded, and five in 1952. On 13 February 1953 the project was concluded with the last recording, for Karl Ristenpart left the RIAS for the Saarländischer Rundfunk. In December 1952 Elsa Schiller had also left the RIAS, moving to DG in order to set up the label's classical repertoire.

The early RIAS cantata recordings had, out of necessity, to cover broadcasting needs (the cantatas were transmitted on Sunday mornings between 8.15am and 9am during the programme "Evangelische Morgenfeier" [Protestant Morning Celebration], always after a sermon). The cantatas that were broadcast always had to correspond to the Sunday within the liturgical year. It is striking that the recording sessions often took place shortly before the respective Sunday. This practical aspect also explains why comparatively few secular cantatas were

¹ Friedrich Smend: Johann Sebastian Bach. Kirchen-Kantaten. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin, 6 numbers 1947-1949, 3rd edition 1966; Friedrich Smend: Bach in Cöthen. Christlicher Zeitschriftenverlag Berlin [1952].

recorded – they did not fit into the Sunday broadcasting series.

The “eternal value” of the early recordings did not play a significant role: until 1950, many of the tapes were deleted once they had been used for several broadcasts. Due to a lack of storage space, a large part of the tapes was also removed from the archive on 18 January 1950, in time for the re-launch in the Bach anniversary year. However, two criteria in particular were decisive in this: on the one hand the fact that from 1950 significantly better-quality tapes were used, highlighting the lesser quality of the early recordings which would have had to be re-recorded entirely in order to salvage them for further transmissions. On the other hand, renowned soloists now (particularly in 1950) took part in the project, guaranteeing the musical quality of the enterprise.

From 1946 until 1953 a total of 107 recordings were made of seventy-eight works. The fact that twenty-five cantatas were recorded twice suggests that their initial recordings either no longer matched the technical standards of a new recording, or that they were not satisfactory musically, or both. The selection of

twenty-nine cantatas presented here thus represents a large part of the core of the project which was deemed to be of stable value at the time and which today conveys an extensive image of this particular approach to Bach.

For this edition the cantatas have been arranged according to their assignation within the liturgical year. After the movable Sundays, two cantatas (BWV19 and BWV79) follow which are written for fixed Sundays, Michaelmas and Reformation Day. The end of the sequence is represented by the Wedding Cantata, “Weichet nur, betrübte Schatten, BWV202, and the *Actus Tragicus*, “Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit”, BWV 106. The cantata BWV73, “Herr, wie du willst, so schick’s mit mir”, for the Sunday after Epiphany, which should come between cantatas 32 and 22, has been placed at the end due to reasons of CD packaging. The very end is formed by the cantata “Ich weiß, daß mein Erlöser lebt” which is today ascribed to Georg Philipp Telemann but which was nonetheless to be included in the project.

Translation: *Viola Scheffel*