



**Einführung in das Gesamtwerk von Johann Sebastian Bach /
Introduction to the complete works of Johann Sebastian Bach**

Internationale Bachakademie Stuttgart

KMD Prof. D Dr. h.c. Helmuth Rilling

Prof. Dr. Ulrich Prinz, Wissenschaftlicher Leiter

Andreas Keller, Intendant

Dr. Andreas Bomba, Projektkoordination, Bookletredakteur

Foto (Helmuth Rilling): A. T. Schaefer

© Copyright 2000 by Hänssler Verlag

Die in dieser Veröffentlichung enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt.

Deshalb ist das Fotokopieren und/oder Nachdrucken, sowie das Vervielfältigen von Abschriften nicht erlaubt.

Alle Rechte vorbehalten.

Internationale Bachakademie Stuttgart

Johann-Sebastian-Bach-Platz

D-70178 Stuttgart

Tel.: +49 (0) 711-6 1921-0

Fax: +49 (0) 711-6 1921-23

E-Mail: office@bachakademie.de

Internet: <http://www.bachakademie.de>

EDITION BACHAKADEMIE

DIE GESAMTEINSPIELUNG

ALLER WERKE

JOHANN SEBASTIAN BACHS

AUF INSGESAMT 171 CDs

Eine Gemeinschaftsproduktion von



und der

Internationalen Bachakademie Stuttgart.



Künstlerische Gesamtleitung:
Helmuth Rilling

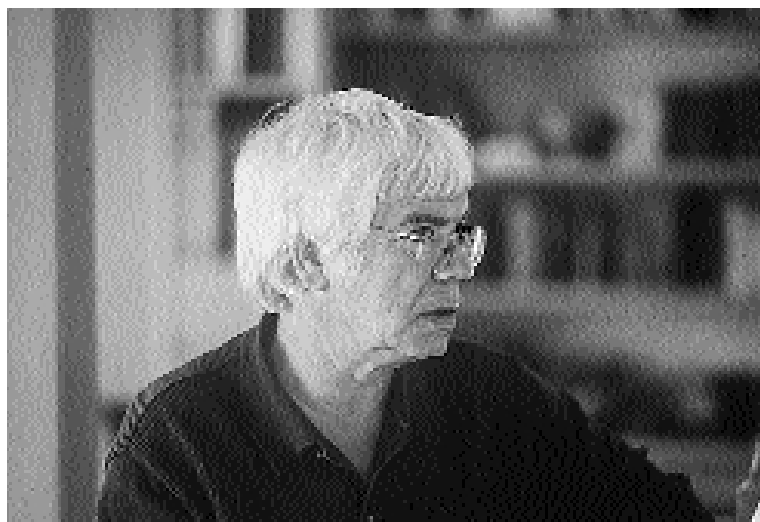
Das Buch mit ausführlichen Registern zur Edition von Andreas Bomba



*Johann Sebastian Bach,
Ölbild von
Elias Gottlob Haßmann,
1748*

INHALT

VORWORT	
von Friedrich Hänssler	6
Die EDITION BACHAKADEMIE	
Gespräch mit Helmuth Rilling, dem künstlerischen Leiter	9
IDEE UND KONZEPTION	
- Einführung	24
- Die Kantaten	31
- Oratorien, Passionen und lateinische Figuralmusik	35
- Motetten, Lieder und Choräle	41
- Orgelmusik	45
- Musik für Tasteninstrumente	49
- Kammermusik	55
- Orchestermusik	59
BIOGRAPHISCHE NOTIZEN	
- mehrfach auftretende Vokalsolisten	63
- wichtige Instrumentalsolisten	70
JOHANN SEBASTIAN BACH	
Ausgewählte Daten zu Leben, Werk und Nachwirken	85
KLEINES LEXIKON	
Verzeichnis und Erläuterungen häufig gebrauchter Begriffe	102
LISTE 1	
BWV: welches Stück auf welcher CD?	134
LISTE 2	
Volume-Nummern: Inhalte der CDs	186
LISTE 3	
Bachs geistliche Kantaten und ihre liturgische Bestimmung	241



DIE EDITION BACHAKADEMIE

Ein Gespräch mit Helmuth Rilling

Sie sind der erste und einzige Dirigent, der alle für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Kantaten Johann Sebastian Bachs auf Schallplatte eingespielt hat. Sie führen diese Werke in vielen Ländern in Gesprächskonzerten auf. Sie haben mit Ihren Ensembles, der Gächinger Kantorei und dem Bach-Collegium Stuttgart, aber auch mit anderen Chören und mit den besten philharmonischen Orchestern der Welt, unlängst den Wiener Philharmonikern, die Musik Johann Sebastian Bachs aufgeführt. Manche nennen Sie deshalb einen »Bach-Papst« – ein Wort, das Sie gar nicht gerne hören. Dennoch: was bedeuten Johann Sebastian Bach und seine Musik für Sie?

Johann Sebastian Bach ist der bedeutendste Komponist der Musikgeschichte. Das hat man zu seiner Zeit natürlich anders gesehen, da scheint der Musiker, der Interpret Bach im Vordergrund gestanden zu haben. Aus der heutigen Perspektive erkennen wir aber, daß sein Komponieren, sein musikalisches Denken eine Art Dreh- und Angelpunkt der Musikgeschichte ist.

Bachs Musik nimmt so ziemlich alles auf, was in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts modern war, aber auch, was schon damals manchem als überholt erschien. Das sieht man vor allem in Bachs Vokalmusik, in den Kantaten, Passionen und vor allem in der h-Moll-Messe. Da stehen Sätze im strengen Kontrapunkt, im »stilo antico«, neben modernsten Konzertformen. Bach scheint sich für alles, was er in seinem Leben gehört hat, interessiert zu haben. Seine Musik ist zunächst einmal eine Summe der bis zu seiner Zeit entstandenen Musik. Und die hat Bach dann weiterentwickelt.

Anders als etwa Schütz vor ihm oder sein Zeitgenosse Händel war Bach nie im Ausland, sozusagen an den »Originalschauplätzen« der aktuellen Musik damals. Wo hat er denn seine Kenntnisse eigentlich her?

Bach profitierte von der politischen und kulturellen Kleinteiligkeit Deutschlands damals. Er war in Lüneburg, in Hamburg und Lübeck bei bekannten

Organisten, er hat am Hof in Celle moderne französische Musik gehört, in Köthen die neuen italienischen Formen, weil der Fürst, sein Vorgesetzter, diese eben schätzte. In Dresden und vor allem in Potsdam begegnete er den bekanntesten böhmischen Musikern, und am preußischen Hof wird er auch Bekanntschaft mit dem neuen galanten Stil gemacht haben. Bachs Musik verbindet dies alles. Das neue, das er daraus dann gemacht hat, hat so richtig erst nach seinem Tod Staunen und Bewunderung hervorgerufen, dann aber auf sehr tiefgehende Art und Weise. Mozarts großartige letzte Sinfonie z. B. ist ohne sein Studium Bachscher Musik nicht denkbar. Alle, Beethoven, Schumann, Brahms, Reger, die Franzosen, dann Schönberg und die Moderne haben Bach auf ein Podest gestellt und sich mit seiner Musik auseinandergesetzt. Ich finde gerade diesen Punkt interessant, denn wir, damit meine ich unsere Ensembles, machen ja immer wieder auch andere Musik als die Johann Sebastian Bachs – und bei allem, was in der »Missa Solemnis«, im »Deutschen Requiem« oder in der »Psalmensinfonie« von Strawinsky, um nur wenige Stücke zu nennen, an eigener Aussage, an eigener Phantasie enthalten ist, merkt man, daß auch diese Komponisten beim Erfinden ihrer Musik Bach im Hinterkopf hatten.

Bachs Musik ist ein Gradmesser für Qualität...

Zu Bachs Zeiten waren Komponisten und Interpreten in der Regel die selben Personen. Erst in unserem Jahrhundert trennen sich diese Bereiche voneinander. Bach, sagen Sie, war zu seiner Zeit vor allem als ausübender Musiker anerkannt. Was bedeutet Bach denn heute für Interpreten, für ausführende Musiker?

Auch da gibt es verschiedene Aspekte. Interessant finde ich, daß Bach schon bald nach seinem Tod ein Lehrmeister, ja eine Art höchster Autorität wurde. Die Wiener Klassik studierte Kontrapunkt sozusagen bei Bach. Mendelssohn z. B., selbst noch Interpret und Komponist, ebenso. Seine Oratorien wären ohne Bach nicht denkbar, und eine seiner wesentlichen Leistungen besteht ja darin, als Dirigent Bachs Musik in den Konzertsälen heimisch gemacht zu haben. Zu diesem Zweck hat er komponierend in die Matthäus-Passion eingegriffen, um das Werk dem Publikum besser vermitteln zu können. Das war, wenn Sie so wollen, eine komponierte Interpretation. Heute, denke ich, besteht Bachs Einzigartigkeit für jeden Musiker darin, daß er von Anbeginn an mit seiner Musik zu tun hat. Jeder Klavierschüler kennt die Menuette aus dem Notenbüchlein für Anna Magdalena

Bach, die Inventionen, jeder Cellist und Geiger wird sich mit den Solosuiten, Sonaten und Partiten auseinandersetzen – schauen Sie sich an, welche Literatur für Probespiele im Orchester verlangt wird! Und wenn sie in einem Konzert, selbst wenn sie gerade Mozart, Schumann, Brahms oder gar ein modernes Konzert mit Orchester aufgeführt haben, eine Zugabe spielen, also sich noch einmal solistisch darstellen, spielen sie in den meisten Fällen Bach. Jeder Kirchenchor singt Choralsätze von Bach; für viele ist eine Aufführung der Johannes-Passion oder gar der h-Moll-Messe ein Höhepunkt im musikalischen Leben. Man kann das vielleicht so formulieren: Bachs Musik ist ein Gradmesser für Qualität. Sie ist künstlerisch unantastbar, jeder bewundert das. Ich glaube: kein Geiger, der sich über die technische Schwierigkeit einer Paganini-Caprice ärgert, bevor er das Stück bravourös beherrscht, würde sich in diesem Maße über technische Schwierigkeiten einer Bach-Sonate ärgern. Da steht eine ganz andere Ehrfurcht vor der technischen Bewältigung. Bachs Musik ist gewiß sehr schwierig, aber sie erfordert zur gleichen Zeit ein Höchstmaß an gestalterischer Kunst. Der Bach-Interpret findet keinen Raum für persönliche Eitelkeit – er ist hier, wie bei kaum einem anderen Komponisten, Diener der Musik.

Jede Kantatenaufführung war ein Experiment...

Wie war Ihr Zugang zu Bach? Und würden Sie behaupten, Bach wirklich gut zu kennen?

Als junger Mensch hatte ich zunächst sehr viel Ehrfurcht vor dieser Musik. Näher bin ich Bach auf der Orgel gekommen. Ich habe sein gesamtes Werk gespielt, zum Teil dann auch für die Schallplatte aufgenommen. So viel ich meinen Lehrern hier in Stuttgart verdanke: mir hat sehr die »Außenperspektive« geholfen, als ich bei Fernando Germani in Rom studierte, einem der bekanntesten internationalen Konzertorganisten damals, der mir den Blick auf die grandiose Brillanz dieser Musik geöffnet hat. In Deutschland war es in den fünfziger Jahren aufgrund verschiedener, starker Traditionen ja verpönt, diesen virtuosen Bach, jedenfalls im Bereich der Orgelmusik, gleichberechtigt neben den »inhaltsschweren« zu stellen, neben den Kirchenmusiker also, den Komponisten von kunstvollen Choralbearbeitungen. Dann erst habe ich mit dem Erarbeiten der Kantaten begonnen – ich war ungemein neugierig, in diese oft spröde, sich gar nicht leicht erschließende Musik einzudringen. Jede Kantatenaufführung war ein Experiment, was allein damit begann, daß man oft die Aufführungsmaterialien einer kritischen Durchsicht unterziehen mußte. Die heute



von allen benutzte Neue Bach-Ausgabe war ja erst in den Anfängen. Jetzt haben wir alle Kantaten aufgeführt und sogar für die Schallplatte eingespielt, und mein Fazit ist: Bach kann man nicht von einem einzelnen Werk her ganz erfassen. Wer etwa nur die Matthäus-Passion kennt, kennt nicht Bach. Die Summe dieser jahrzehntelangen Beschäftigung mit der Orgelmusik, mit den Brandenburgischen Konzerten, den Suiten und Solokonzerten, mit den vokalen Großwerken und insbesondere allen Kantaten, diese Summe gibt mir jetzt den Mut zu sagen: ja, ich kenne Bach ziemlich gut.

Und dieser Mut setzt sich nun fort in dieser erneuten Pioniertat, die EDITION BACHAKADEMIE zu wagen?

Diese Aufnahme des Gesamtwerkes von Johann Sebastian Bach ist zuerst eine Idee des Verlegers Friedrich Hänssler. Er ist im allerbesten Sinne ein Liebhaber und Kenner der Bachschen Musik, und ich glaube, er möchte diese Leidenschaft auch den Menschen mitteilen, die er mit seinen bisherigen Publikationen interessiert hat – und anderen, die sich dafür interessieren und diese EDITION erwerben werden. Natürlich hätte Hänssler nie daran gedacht, dieses Projekt wirklich zu können, wenn er nicht mit uns, der Internationalen Bachakademie Stuttgart, seit fast zwei

Jahrzehnten auf das Engste zusammenarbeiten würde. Hänssler hat damals ziemlich spontan die Kantatenproduktion mit unseren Ensembles und unter meiner Leitung übernommen – als kleine, unabhängige Firma, und ich glaube, nicht ohne wirtschaftlichen Erfolg. Die einzige andere Gesamtaufnahme der Kantaten, die es bislang neben unserer gibt, ist ja mit verschiedenen Dirigenten und Ensembles produziert worden. Ich freue mich, die Edition der Bachschen Kantaten nun auf eine Edition aller Bachschen Werke ausweiten zu können.

Was ist das Besondere an dieser EDITION? Welche Rolle spielt die von Ihnen genannte Internationale Bachakademie konkret?

Wir haben 1981 die Internationale Bachakademie Stuttgart in dem vorhin beschriebenen Geist gegründet, um das, was wir aus der integralen Beschäftigung mit der Musik Johann Sebastian Bachs erfahren haben, weiterzugeben. Und zwar weltweit, wo immer die Leute, und vor allem: junge Leute, begierig waren, etwas über Bach zu erfahren. Aus all dem hat sich bei allen Mitarbeitern und Musikerkollegen eine sehr spezifische und reiche Erfahrung gebildet. Wir pflegen Kontakte zu den führenden Wissenschaftlern, die uns in den kniffligen Fragen dieser Edition, vor allem

denen nach der Echtheit, der Datierung und der Überlieferung, beraten haben. Wir beschäftigen bei der Internationalen Bachakademie außerordentlich kompetente Leute, die ihr Wissen einbringen. Und wir haben mit dem Bach-Collegium Stuttgart einen Kreis hervorragender Instrumentalisten, sehr individuelle Persönlichkeiten, die Bach in einem bestimmten Geiste musizieren. Das gleiche gilt für die Sängerinnen und Sänger: viele von ihnen haben bei uns ihre Karriere begonnen. Und schließlich haben wir bei unseren Kursen, Akademien, Workshops und Konzerten während der Musikfeste viele Musiker kennengelernt, die einfach »zu uns passen«, wie ich es mal ausdrücken möchte. Sie alle bilden das Rückgrat der EDITION BACHAKADEMIE.

Zeitgemäß, undogmatisch und kompetent

Sie sprechen an dieser Stelle vom Bach-Collegium Stuttgart: wenn Sie Beethoven, Mendelssohn oder Brahms spielen, bleiben Sie doch stets bei diesem Namen »Bach-Collegium«. Finden Sie das nicht unangemessen, ein bißchen phantasielos?

Es gibt in der Tat Kollegen, die mit vergleichbaren Orchestern musizieren und dann, passend zur gespielten

Literatur, sehr findig sind, gute andere, auch einmal plakativere Namen zu finden. Wir haben das durchaus auch schon überlegt, aber herausgekommen ist immer das, was ich vorhin sagte. Wir spielen Beethoven, Mendelssohn und Brahms schon stilgerecht und sehr spezifisch. Aber wir spielen sie in einer ähnlichen Kenntnis, in einer ähnlichen Intuition, wie die Komponisten diese Musik geschrieben haben: nämlich mit Bach im Hintergrund. Deshalb ist »Bach-Collegium« eigentlich ein guter Name, ein Markenname, genauso wie der Name »Internationale Bachakademie Stuttgart«. Wir haben bei unseren Stuttgarter Abonnementkonzerten vor zwei Jahren nicht ein einziges Stück von Bach gespielt – und dennoch war Bach natürlich immer dabei. Die EDITION BACHAKADEMIE, um darauf zurückzukommen, ist also eine Werkschau, die nicht auf den Zufälligkeiten eines Katalogbestandes basiert, sondern in einem einheitlichen künstlerischen Geist konzipiert ist: nämlich Bach zeitgemäß, undogmatisch und kompetent aufzuführen.

Ihr Terminkalender ist ordentlich gefüllt, vor allem mit Konzertverpflichtungen, die Sie immer wieder auch an das Pult großer Orchester führt. Wien haben Sie genannt, Sie dirigieren aber auch das Israel Philharmonic und das Cleveland Orchestra, um nur die bekanntesten zu nennen. Kann man mit

solchen Ensembles heute, im Zeitalter der Spezialisten, eigentlich Bach noch spielen?

Wenn ich zu solchen Gastdirigaten eingeladen werde, dann steht nicht immer nur Bach auf dem Programm. Aber natürlich bittet man mich immer wieder, mit solchen Orchestern und ihren Chören auch Bach zu musizieren. Ich gebe zu, hier eine vielleicht unzeitgemäße Meinung zu vertreten. Bach gehört nicht den Spezialisten, sondern allen, Musikern wie Zuhörern, die sich mit seiner Musik auseinandersetzen wollen. Da die großen Klangkörper die wichtigsten Träger unserer Musikkultur sind, in Amerika viel mehr noch als bei uns, wäre es töricht, ihnen dieses Repertoire vorzuenthalten. »Philharmonisches Orchester« heißt ja nicht, daß sie diese Musik nicht stilistisch genauso kompetent interpretieren können wie diejenigen, die nichts anderes machen als Barockmusik.

Warum nehmen Sie, als ein Musiker, der diese Konzertatmosphäre liebt und braucht, eigentlich Schallplatten auf?

Ich erinnere mich an die allerersten Anfänge in dem kleinen Dorf Gächingen auf der Schwäbischen Alb, wo ich mich mit meinen Freunden getroffen habe, um Musik zu machen. Wir haben intensiv gearbeitet und

zum Schluß dann Konzerte gegeben. Es gab in dieser »Gächinger Kantorei«, so war schon damals der Name des Chores, Leute, die strikt gegen das Fixieren solcher einmaliger Ereignisse waren. Also nicht einmal eine Rundfunkaufnahme. Wir haben ziemlich heftig diskutiert darüber! So bedenkenswert dieses Argument der Einmaligkeit von Musik und ihrer Interpretation auch ist: ich finde, die technischen Medien haben schon einen Aspekt, den ich einmal »demokratisch« nennen möchte. Sie schaffen einen sehr viel breiteren Zugang zur Musik als das Konzert mit seinen Ritualen, die nicht jedermann mag. Es muß aber gelingen, die Spontaneität des Live-Musizierens auch auf den Schallplatten zu erhalten.

Fragen nach Inhalten und Sinndeutungen

Sie haben jetzt so viel von der eigenen Faszination über die Musik Bachs gesprochen. Diese Musik kommt aus Europa, und sie spiegelt natürlich auch eine gewisse europäische Geisteshaltung. Welchen Zugang haben eigentlich Menschen in anderen Kulturkreisen zu dieser Musik?

Musik ist in der Tat heute ein internationales Phänomen. Durch die Medien erreicht Musik praktisch jeden Winkel der Erde. Das gilt natürlich auch für die

sogenannte »E«-Musik, also Musik, die, wie Sie sagen, eindeutig aus der europäischen Tradition kommt, ihre historischen Wurzeln und Bedingungen also hier in Europa hat. Bei Bach, soweit es jedenfalls das Weiterleben seiner Musik betrifft, kann man das fast auf den deutschsprachigen Raum und Umgebung beschränken. Das heißt, es gibt außerhalb Mitteleuropas nur wenige Regionen, wo Bachs Musik in einer gewachsenen Tradition steht. Meine überraschende Erfahrung ist, daß gerade dort Bachs Musik mit außerordentlichem Interesse aufgenommen wird. Zunächst haben wir diese Erfahrung auf Konzertreisen mit unseren Ensembles, den Gächigern, dem Bach-Collegium gemacht. Das aber sind, wenn man so will, Schaufensteraktivitäten, erste Berührungspunkte. Viel interessanter, tiefergehend waren die Bach-Akademien, zu denen wir dann eingeladen wurden: in Japan beispielsweise, in vielen osteuropäischen Staaten, in Südamerika. Dort ging es um intensiveres Kennenlernen oder auch um Fragen nach Inhalten und Sinndeutungen

Was kann man bei diesen Bach-Akademien erfahren? Sind sie eine Art Workshop?

Das kann man so sagen. Jede Bach-Akademie umfaßt eine Reihe von Kursen, die von den uns verbundenen Musikern, Sängern wie Instrumentalisten, und mir

selbst gehalten werden. Dort werden zunächst technische Dinge erarbeitet. Wir reden auch über Aufführungspraxis um das stilistische Bewußtsein der Studenten zu schärfen. Dann aber geht es auch um die Verbindung von Musik und Text, um die Funktion der Musik, um den Aussagewillen Bachs, der sich in der rhetorischen Dimension der Musik äußert, aber seine Wurzeln natürlich in den geistigen Strukturen der Lebenszeit Bachs hat. Dann ist man immer wieder schnell bei den Menschen selbst, weil die Musik Bachs existentielle Berührungspunkte anspricht. Ich glaube, daß Bach die Menschen überall deshalb beeindruckt, weil sie das Ordnungsprinzip seiner Musik erkennen. Diese Ordnung engt nicht ein, sondern bietet einen Rahmen, in dem größtmögliche Freiheit herrscht – das fasziniert über alle Traditionen hinaus.

Das Kunstwerk gibt dem Menschen Anstöße

In Europa steht seit einigen Jahren die Diskussion über den »Originalklang« und eine »authentische« Aufführungspraxis im Vordergrund. Wie wird das z. B. in Südamerika gesehen?

Lassen wir diese europäische Diskussion einmal beiseite. Sie erscheint mir, gerade auch vor den internationalen Erfahrungen, wirklich sekundär. Bachs Mu-

sik wird überall und unabhängig davon als eine Bereicherung empfunden. Es ist schwierig, das im einzelnen zu beschreiben. Überall löst diese Musik einen Prozeß des Nachdenkens aus, und einen Prozeß der persönlichen Betroffenheit. Und das geht weit hinaus über genuin religiöse Inhalte, wie sie eine authentisch verstandene Kantaten- oder Passionsaufführung z. B. ja auslösen müßte. Denn diese Musik ist genuine Kirchenmusik. Es ist, wie ich vorhin schon sagte: wenn man Bachs Musik technisch beherrscht, öffnet sich zugleich die Tür zu ihrer geistigen Dimension. Und das Kunstwerk gibt dem Menschen Anstöße, die ihn sehr persönlich erreichen. Bach regt an, bewegt, erschüttert. Ich kann da einige Beispiele nennen. Bei unseren Kursen in Osteuropa früher kam unweigerlich bei den jungen Menschen, mit denen wir dort zu tun hatten, die Frage nach der Freiheit auf. In Japan interessierte man sich für den historischen Ort der Bachschen Musik: wir haben dort ganze Gottesdienste mit Bachscher Musik rekonstruiert, und die Leute fragten uns, ob man an Christus glauben muß, um die Matthäus-Passion zu verstehen. In Venezuela kam es nach einem Kurs zum Weihnachts-Oratorium zu spontan organisierten Aufführungen dieses Stücks im ganzen Land, bei denen, allen stilistischen Unterweisungen zum Trotz, Hunderte von Kinder aus den Slums die Choralmelodien singen durften. Wer

wollte eine Aktion von solch sozialer Tragweite nun auf den stilistischen Prüfstand stellen? Wenn man Musik, und gerade die Musik Johann Sebastian Bachs, als Einladung zum Nachdenken begreift, muß man die Musik in ihrer gesamten künstlerischen und geistigen Dimension an sich persönlich heranlassen.

Kehren wir noch einmal zurück zur EDITION BACH-AKADEMIE. Sie bezeichnen sich als sehr guten Kenner der Musik Bachs, wollen aber kein Spezialist sein. Sie sprechen von »zeitgemäßer Aufführungspraxis« und führen Bachs Musik dennoch auf dem herkömmlichen Instrumentarium auf. Können Sie vor diesem Hintergrund noch einmal etwas zum Konzept sagen?

Ich bin generell zunächst kein Gegner einer historischen Aufführungspraxis. Ich verstehe sehr gut, daß mit der Verwendung der sogenannten »alten« Instrumente auch ein gehöriges Stück Zeitgeist mitschwingt: die Suche nach dem Authentischen in einer unübersichtlich werdenden Welt, der Drang einer jüngeren Generation, etwas anders zu machen, als es die Alten getan haben. Und es ist ja auch sehr viel herausgekommen dabei. In puncto Artikulation, Phrasierung, Rhetorik sind wir durchaus auf dem letzten Stand des Wissens. Es gibt aber für mich keinen Grund, inmitten

19

Rondeaux

einer modernen Welt mit ihren Konzertsälen, mit CD und Fernsehen, mit der ganzen Informationstechnik und den Möglichkeiten zur Mobilität so zu tun, als könne man einen Ausschnitt der alten Welt sozusagen als Oase der Harmonie herüberretten. Es hat im Nachkriegsdeutschland übrigens ähnliche Bewegungen gegeben. Als wir angefangen haben, Bach sehr emotional und leidenschaftlich zu spielen, hat die ältere Generation, für die Bach der Hort einer Tradition und die Kunst der Fuge eine Ikone war, natürlich auch protestiert. Ganz zu schweigen davon, gegen welche Widerstände wir die Chormusik von Brahms und Mendelssohn durchsetzen mußten, die heute ganz selbstverständlich zum Repertoire gehört. Das Konzept einer Gesamtschau auf das Werk Bachs kann nach meiner Auffassung also nur ein undogmatisches sein, eines, das sich auf die Musik richtet und eine persönliche, deutliche Aussage der Künstler, die diese Musik spielen. Ich glaube, daß die an der EDITION BACHAKADEMIE beteiligten Musiker dies gewährleisten.

Können Sie etwas zu einigen Namen sagen?

Gerne. Mit Robert Levin haben wir schon 1991 im Mozartjahr zusammengearbeitet, er hat ja damals in unserem Auftrag das Requiem Mozarts neu instrumentiert und vollendet. Boris Pergamenschikow

und Evgeni Koroliov waren mehrfach mit Konzerten zu Gast in Stuttgart. Robert Hill hat hier Kurse gegeben, Jean-Claude Gérard und Ingo Goritzki sind unsere Solisten im Bach-Collegium, ebenso die exzellenten Cembalisten Michael Behringer und Boris Kleiner. Jeffrey Kahane ist der Chef des Los Angeles Chamber Orchestra, mit ihm arbeiten wir vor allem beim Oregon Bach Festival zusammen. Kay Johannsen ist Kantor an der hiesigen Stiftskirche, die seit Jahrzehnten ein Zentrum unserer Arbeit in Stuttgart ist und wo wir Bachs Kantatenwerk als Ganzes aufführen – ein Organist, dem sicher die Zukunft gehört. Bei den Sängern denke ich an die älteren wie Peter Schreier, natürlich die unvergessene Arleen Augér, bei den jüngeren an Christine Schäfer, die früher bei den Gächingern mitgesungen hat, an Andreas Schmidt, dessen Stern hier in Stuttgart bei einer Sommerakademie aufging, an Ingeborg Danz, Sibylla Rubens, James Taylor, Matthias Goerne, Thomas Quasthoff und viele andere. Ich glaube, diese langjährige künstlerische Verbundenheit ist ein Idealfall für diese EDITION. Und wenn man schon 1985, nach der Gesamtaufnahme der Kantaten, von einem »Meilenstein der Schallplattengeschichte« gesprochen hat, dann werden wir diesem jetzt einen weiteren, noch markanteren hinzufügen.



Wir haben das oben abgedruckte Gespräch zu Beginn der EDITION BACHAKADEMIE geführt. Jetzt, zweieinhalb Jahre später, ist das Projekt vollendet – wie ist Ihre Bilanz?

Die Aufgabe, wirklich alle Werke Bachs zu produzieren, führt natürlich dazu, daß man sich auch mit Stücken beschäftigt, an denen man sonst eher vorbeigeht. Die Beschäftigung gerade mit Ihnen schärft den Blick, schafft neue Perspektiven. Da sind etwa die Choräle. Das Phänomen ist bekannt: Bach schafft es in Kantaten und Passionen, vier Stimmen nicht nur satztechnisch, sondern auch vom Ausdruck, von der Textbeziehung her zu kleinen Kunstwerken zu gestalten. Die in der Sammlung Carl Philipp Emanuels enthaltenen Choräle werden nie aufgeführt – in der alphabetischen Ordnung wäre das ja auch ziemlich unsinnig, sie müssen textiert und sinnvoll aufeinander bezogen werden. Ich finde: so, wie wir es im »Choralbuch für Johann Sebastian« gemacht haben, wird uns ein intimer Blick in Bachs persönliche Frömmigkeit ermöglicht. Hier erschließt sich sein Denken zu zentralen Anliegen des christlichen Glaubens in schlichter, aber eindrucksvoller Weise.

Gehört der Bachsche Choralsatz eigentlich zu den traditionellen Seiten seines Schaffens oder, in seiner Subjektivität, zu den modernen?

Der Choral gehört natürlich zum alten Kirchenstil. Bach führt die Tradition Luthers fort. Aber: er erneuert auch die Bedeutsamkeit des Chorals für den Gottesdienst, führt sie in artifizielle Sphären. Es gibt viele Kantatensätze, in denen Bach den Choral in einer Instrumentalstimme zitiert, mit der Melodie den gesungenen Text kommentieren will und den Zuhörer überlegen läßt, welche Strophe wohl gemeint sein könnte. Martin Petzoldt hat das sehr treffend ein »theologisches Ratespiel« genannt. Es gibt auch eine Verbindung von Liturgie und Choral, etwa in dem bedeutsamen Kyrie BWV 233a, wo Bach mit dem alten »Kyrie eleison« die deutsche Erbarmensbitte »Christe, du Lamm Gottes« kombiniert. Daß Carl Philipp Emanuel diese Sätze gesammelt und als ideal für das Kompositions- und Kontrapunktstudium bezeichnet hat, scheint mir diese überzeitliche Bedeutung zu spiegeln.

Sie sind jetzt der einzige Dirigent, der das gesamte Vokalwerk Johann Sebastian Bachs für die Schallplatte aufgenommen hat. Aber auch die Orchesterwerke sind unter Ihrer Leitung eingespielt worden. Wo liegen die Unterschiede zwischen den beiden musikalischen Bereichen?

Bach hat sich nicht nur für den alten Kirchenmusikstil interessiert, sondern auch für die moderne Musik sei-

ner Zeit. Man sieht das z.B. sehr gut an der Musik für Tasteninstrumente. Für die Beschäftigung mit der modernen Musik gilt das Gleiche wie bei den Chorälen: sie schärft und weitet den Blick auf Bachs Universum. Denn man entdeckt, daß die Konzertform auch in den Kantaten und Oratorien oft Grundlage der Komposition ist. Dazu gibt es das »populäre« Element der Tanzsätze, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden darf. Faszinierend fand ich auch die Entwicklung der Konzertform an sich bei Bach. Er hat das Konzert in Weimar kennengelernt und es sich durch Transkriptionen angeeignet. Er hat hier sicher auch Konzerte komponiert. Wir kennen diese Stücke aber nur in Form der später, in Leipzig aufgeführten Cembalokonzerte. Wir haben ja nun auch die Versuche, die ursprünglichen Formen für Soloinstrumente wie Violine oder Oboe wiederzugewinnen, ebenfalls eingespielt. Und ich finde: die Stücke klingen noch virtuoser, zupackender. Vor allem in den langsamen Sätzen sind die Melodieinstrumente nun in der Lage, Bachs melodischen Erfindungsreichtum darzustellen. Für mich gehört die Möglichkeit, diese Musik in mehreren Versionen zu erleben, zum Aufregendsten der EDITION BACHAKADEMIE.

Die sogenannten »weltlichen« Kantaten werden immer ein wenig stiefmütterlich behandelt, auch

im Bach-Werke-Verzeichnis. Es gibt, im Fall von BWV 30/30a ja tatsächlich den Fall, daß eine ursprünglich »weltliche« Kantate keine BWV-Nummer erhalten hat, obwohl sie komplett und in handschriftlicher Partitur vorliegt! Das 19. Jahrhundert glaubte immer, daß die geistliche Form der weltlichen unbedingt vorzuziehen sei. Ist diese Ansicht aufrecht zu erhalten?

Nein. Es ist sicher so, daß Bach in seinen »weltlichen« Stücken offener gegenüber den Konzert- und Suitenformen war als in den Kirchenstücken. Die Frische und Spontaneität der musikalischen Erfindung ist hier geradezu stupend, bei der genannten Huldigung »Angenehmes Wiederau« BWV 30a ebenso wie bei der Köthener Glückwunschkantate BWV 173a etwa. Aber: wenn Bach weltliche Musik in den Kirchenstücken wiederverwendet hat, ist dies doch ein Zeichen besonderer Wertschätzung! Er hat die Konzert- und Tanzsätze ganz bewußt herangezogen, gerade wegen ihres Affekts. Ich glaube, alles das wird nun viel deutlicher. Bach ist ein leidenschaftlicher, emphatischer, vielseitiger und vitaler Musiker und nicht nur der Kontrapunktiker, der uns von Haußmanns berühmtem Bild so streng entgegenblickt.

Helmuth Rilling

wurde 1933 in Stuttgart geboren. Als Student interessierte Rilling sich zunächst für Musik außerhalb der gängigen Aufführungspraxis. Ältere Musik von Lechner, Schütz und anderen wurde »ausgegraben«, als er sich mit Freunden in einem kleinen Ort namens Gächingen auf der Schwäbischen Alb traf, um zu singen und mit Instrumenten zu musizieren. Das begann 1954. Auch für die romantische Musik begeisterte sich Rilling schnell – ungeachtet der Gefahr, in den fünfziger Jahren hiermit an Tabus zu rühren. Vor allem aber gehörte die aktuelle Musikproduktion zum Interesse von Rilling und seiner »Gächingen Kantorei«; sie erarbeiteten sich schnell ein großes Repertoire, das dann auch öffentlich zur Aufführung gebracht wurde. Unüberschaubar die Zahl der Uraufführungen jener Zeit, die für den leidenschaftlichen Musiker und sein junges, hungriges Ensemble entstanden. Noch heute reicht Rillings Repertoire von Monteverdis »Marienvesper« bis in die Moderne. Er initiierte zahlreiche Auftragswerke: »Litany« von Arvo Pärt, die Vollendung des »Lazarus«-Fragments von Franz Schubert durch Edison Denisov, 1995, das »Requiem der Versöhnung«, ein internationales Gemeinschaftswerk von 14 Komponisten, sowie 1998 das »Credo« des polnischen Komponisten Krzysztof

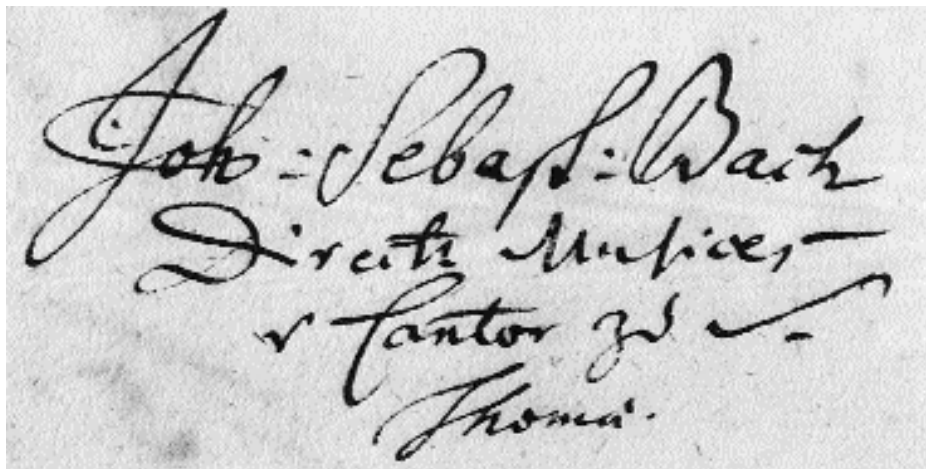
Penderecki. Im Bach-Jahr 2000 werden in Stuttgart vier neue Passionsmusiken uraufgeführt, die Rilling und die Internationale Bachakademie bei Komponisten aus vier verschiedenen Kulturkreisen in Auftrag gegeben haben.

Helmuth Rilling ist kein gewöhnlicher Dirigent. Niemals hat er seine Wurzeln in der Kirchen- und Vokalmusik verleugnet. Niemals aber macht er auch ein Hehl daraus, daß Musik um der Musik, Betrieb um des Betriebs willen nicht seine Sache ist. Im gleichen Maße, wie er seine Konzerte und Produktionen akribisch und philologisch genau vorbereitet, geht es ihm bei seiner Arbeit darum, eine positive Atmosphäre zu schaffen, in der Musiker unter seiner Anleitung Musik und ihre Inhalte für sich selbst und für das Publikum entdecken können. »Musikmachen heißt, sich kennen-, verstehen und friedlich miteinander umgeben zu lernen« lautet sein Credo. Die von Helmuth Rilling 1981 gegründete »Internationale Bachakademie Stuttgart« wird deshalb gerne ein »Goethe-Institut der Musik« genannt. Nicht kulturelle Belehrung ist ihr Ziel, sondern Anregung, Einladung zum Nachdenken und Verständigung von Menschen verschiedener Nationalität und Herkunft.

Nicht zuletzt deshalb sind Helmuth Rilling zahlreiche hochrangige Auszeichnungen zuteil geworden. Beim Festakt zum Tag der Deutschen Einheit 1990 in Ber-

lin dirigierte er auf Bitten des Bundespräsidenten die Berliner Philharmoniker. 1985 wurde ihm die Ehrendoktorwürde der Evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Tübingen verliehen, 1993 das Bundesverdienstkreuz am Bande, sowie, in Anerkennung seines bisherigen Lebenswerks, 1995 der Theodor-Heuss-Preis und der UNESCO-Musikpreis. Helmuth Rilling wird regelmäßig auch ans Pult renommierter Sinfonieorchester eingeladen.

So dirigierte er als Gast Orchester wie das Israel Philharmonic Orchestra, die Sinfonieorchester des Bayerischen, des Mitteldeutschen und des Südwest-Rundfunks Stuttgart, die New Yorker Philharmoniker, die Rundfunkorchester in Madrid und Warschau, sowie die Wiener Philharmoniker in begeistert aufgenommenen Aufführungen von Bachs »Matthäus-Passion« 1998.



Joh: Sebast: Bach
Direct: Musicae,
& Cantor zu
Thoma.

Bachs Unterschrift unter dem Prüfungsbericht über Alumnenanwärter. Leipzig, vor dem 18.5.1729

IDEE UND KONZEPTION

Im Jahre 1802 veröffentlichte Johann Nikolaus Forkel die erste Biographie Johann Sebastian Bachs. Eigentlich hatte sein Interesse nur darin bestanden, »Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke« (so der Titel der Biographie) einige Gedanken zu äußern und Nachrichten mitzuteilen. »Das wirksamste Mittel zur lebendigen Erhaltung musikalischer Kunstwerke bleibt freylich immer die öffentliche Aufführung derselben vor einem zahlreichen Publicum« sinnierte er. Dann aber begann die Hoffmeister- und Kühnlsche Musikhandlung in Leipzig fünfzig Jahre nach dem Tode Bachs, eine »vollständige und kritisch=correcte Ausgabe der Seb. Bachischen Werke zu veranstalten«. Und so schloß Forkel auf einen Bedarf bei den Musikfreunden. Wer die Meisterwerke Bachs gehört hat, »erinnert sich nachher des angenehmen Eindrucks und kauft sodann das herausgekommene Werk«. Damit meinte er das gedruckte Werk, die Noten, denen das Bedürfnis, mehr über die Person und eben die Musik dieses Johann Sebastian Bach zu erfahren, auf dem Fuße folgte.

Ein Glück für uns, daß Forkel, im Sog der Notenpublikation, sein Vorhaben erweiterte. Er besaß gute Kon-

takte zu den »Zeitzeugen«, wie man heute sagen würde, aber auch schon jene Distanz, die das historische Geschehen reflektieren hilft. Daß er sich dazu verstieg, Bachs Musik als »unschätzbares National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas entgegen setzen kann« zu vereinnahmen, spiegelt die Situation jener Zeit. Bachs Internationalität spricht aus dem universalen Miteinander aller zu seinen Lebzeiten modernen Stile und der Integration bereits überkommener Kunst in seiner Musik. Sie spricht nicht weniger aus der Geschichte ihrer Interpretation. Seit fast zwei Jahrhunderten, so könnte man sagen, hat Bachs Musik einen Siegeszug rund um die Welt angetreten. Reizte im beginnenden 19. Jahrhundert das Musikerlebnis in Kirche und Konzertsaal das Publikum dazu, spontan die Noten zu erwerben (»ohne vielleicht Gebrauch davon machen zu können«, wie Forkel spottend bewunderte), so hat am Ende des 20. Jahrhunderts die Tonaufzeichnung dem Notenlesen den Rang abgelaufen. Manche glauben sogar, Erwerb und Hören von Schallplatten beeinträchtigte die Qualität des Live-Erlebnisses und führe zur Verringerung des Konzertangebots insgesamt. Eine Befürchtung, die sich seit der Erfindung dieses Mediums zum Glück

nicht bewahrheitet hat. Aber ganz selbstverständlich gehört heute die Tonaufzeichnung in Form der CD zu den Mitteln, Musik erleben und verstehen zu können.

Lebendige und fixierte Musik

Vieles ist auf der CD anders als im Konzert: perfekter vielleicht, aber auch jederzeit wiederholbar, und reduzierbar auf die »schönen Stellen«. Dafür können Künstler, die nur in den großen Musikzentren dieser Welt auftreten, auf diese Weise in jedes Haus geholt werden. Kein Zweifel: so notwendig das Konzert geblieben ist, so intensiv haben Rundfunk, Schallplatte und zuletzt die CD die Demokratisierung, die globale Verbreitung und die Freiheit im Umgang mit Musik befördert. Noch immer aber ist, wie zu Forkels Zeiten, von jener Musik die Rede, die lebendige Kunst ist. Erst nach ihrer Fixierung beginnt sie, Erbe und Verpflichtung zu betonen, Zeugnis davon abzulegen, wie der Mensch sich seiner Vergangenheit gegenüber verhält und verhalten hat. Lebendige und fixierte Musik werden so zum produktiven Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung. Ihr heute mögliches Miteinander bietet jeder Generation, jeder geistigen Strömung, jeder kulturellen Tradition neue Ansatzpunkte.

Die EDITION BACHAKADEMIE bringt diese umfassende Sicht auf das Werk Johann Sebastian Bachs zum Aus-

druck. Sie wird von hänssler classic weltweit vertrieben; die viersprachigen Booklets möchten möglichst viele Menschen einladen, Bachs Musik kennenzulernen, zu genießen und sich von ihr zum Nachdenken anregen zu lassen. Denn genau darin besteht die Arbeit der Internationalen Bachakademie Stuttgart: an Bachs Musik lernen, nachdenken über ihre Wurzeln und Wirkungen sowie über die Möglichkeiten, sie zu interpretieren, und mit ihr über Grenzen und Konfessionen, Generationen und Weltanschauungen hinaus Menschen zusammenzuführen.

Konzeption und Planung der EDITION BACHAKADEMIE

Zunächst waren auf breiter Basis einige grundsätzliche Fragen zum Werk Bachs und seinen Strukturen zu diskutieren. Dabei ging es zuerst um den Umfang des Bachschen Œuvres an sich. Was nämlich Bach wirklich komponiert hat, was ihm wissentlich oder unbewußt unterschoben wurde und was allein die lückenhafte Überlieferung an Unsicherheiten hinterließ, wird wohl niemals ganz geklärt werden können. Dies trotz der bewundernswerten Leistung der Bach-Forschung, namentlich in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Verantwortlich für diesen, die Sympathie für den Komponisten gleichwohl erhöhenden Zustand ist, daß



*Die Internationale
Bachakademie in Stuttgart*

Bach bei den meisten seiner Stücke an die Nachwelt gar nicht gedacht hat und ferner ein Teil seiner Manuskripte offensichtlich verschollen ist. Für die Aufnahme mußten jedoch Entscheidungen getroffen werden. Als unentbehrliche Grundlage dienten dabei vor allem die letzte Auflage des Bach-Werke-Verzeichnisses von 1998 (die »Kleine Ausgabe« des BWV), die Neue Bach-Ausgabe (NBA) sowie die Sachkenntnis und das Stilbewußtsein der Interpreten. Sie entschieden in Zweifelsfällen, ob sie umstrittene Stücke spielen oder nicht und begründen ihre Entscheidung jeweils in den Booklets.

Damit war die Frage nach den ausführenden Musikern angesprochen. Bachs oft nur ein einziges Mal, nämlich beim Anlaß ihrer Entstehung aufgeführte Musik hat, wie bereits gezeigt, mittlerweile rund zweihundert Jahre Interpretationsgeschichte hinter sich. Jede Generation, jede Epoche spielte »ihren« Bach nach jeweils bestem Wissen und Gewissen, nach ihren Erkenntnissen, ihrem Vermögen, ihrem Geschmack und ihrem geistigen und ästhetischen Horizont, Maßstäbe, auf die wir heute, weil wir über einen anderen Erkenntnisstand verfügen, nicht herabsehen dürfen. Es ist auch nicht zu vermuten, daß diese, zeitlich gesehen horizontal und dynamisch sich entwickelnde Pluralität in Zukunft abreißen wird. Die

allein-und ewiggültige Bach-Interpretation kann und wird es also nie geben.

Die EDITION BACHAKADEMIE begreift diesen Umstand als Stärke und bietet eine pluralistische Lösung an. Ihre Maßstäbe erschöpfen sich nicht mit dem aktuellen Stand historisierender Authentizität, sondern heißen: künstlerische Seriosität und Glaubwürdigkeit, dies gleichwohl auf der Basis des aktuellen Wissens um historische und stilistische Erkenntnisse. Die beteiligten Künstler sind in den meisten Fällen der Internationalen Bachakademie Stuttgart verbunden, haben hier konzertiert, unterrichtet, geforscht und sich darüber miteinander ausgetauscht. Für die Bereiche der Musik für Tasteninstrumente sowie die Kammermusik haben wir uns zudem der konzeptionellen Mitarbeit von in ihrem Fach höchst angesehenen und kompetenten Künstlern versichert, Robert Levin etwa, Kay Johannsen und Michael Behringer. Dieses Konzept führt im Einzelfall zu manchen überraschenden und neuartigen Ergebnissen. Nie aber stand in Frage, daß nur eine solche, mit dem Namen Helmuth Rillings verbundene künstlerische Gesamtidee dem Bachschen Werk gerecht werden kann.

*

Ordnung der Werke – Programme der einzelnen CDs

Unternehmerisches Handeln mag, wie in diesem Fall, ehrenwerte und idealistische Motivationen haben, an dem Sie, die Hörer teilhaben sollen. Dennoch ist es für uns eine Herausforderung, Sie für über 170 Stunden Musik zu begeistern. Die rein quantitative Fülle von Bachs Musik, die sich hinter den mittlerweile 1126 Nummern des Werkverzeichnisses (ohne Anhänge) verbirgt, ist in dieser Beziehung nicht nur beeindruckend. Sie vermag auch einzuschüchtern. Nicht weniger als 140 CD-Einheiten umfaßt die EDITION, wobei viele Einheiten mehrere CDs enthalten, z.B. die Matthäus-Passion, die Werke für Violine und Violoncello solo, die Konzerte, die Kunst der Fuge. Hat Bach vielleicht mehr geschrieben als Mozart und Beethoven zusammen?

Dem Verleger stellte sich also zunächst die Aufgabe, hier mehrere Zugangsmöglichkeiten schaffen: für den, der die ganze EDITION BACHAKADEMIE besitzen will wie für den, der sich nur für Teilbereiche interessiert oder jenen, der nur eine einzelne CD kaufen möchte. Marketing und Vertrieb sahen darin ein wohl diffiziles, aber lösbares Problem. Wer aber an den Hörer der Einzel-CD denkt, muß auch künstlerisch denken und dem Interessenten auf jeder CD ein interessantes Pro-

gramm zusammenstellen. Von daher verbietet es sich, etwa die bekannten Zyklen für Cembalo bzw. Klavier in den Vordergrund zu stellen und alle anderen, die frühen, pädagogischen und auch experimentellen, eher am Rande stehenden Stücke Bachs nach dem in diesem Bereich sehr zufällig sortierten BWV aufzulisten, en suite einzuspielen und in dieser Form zu veröffentlichen. Hier und ebenso im Bereich der Orgelmusik waren also sinnvolle Lösungen zu finden.

Wir haben uns entschieden, dabei dem Kriterium der Datierung, dem Zeitpunkt der Werkentstehung also, den Vorzug zu geben. Auch dieser Weg allerdings erweist sich als steinig, insbesondere bei den nur abschriftlich überlieferten Werken, da die Forschung über die Datierung mancher Stücke mit jeweils guten Gründen unterschiedliche Meinungen vertritt und zu keiner Einigung findet, zumal viele Werke wiederum in verschiedenen, zeitlich unterschiedliche Stadien verratenden Fassungen vorliegen. Welche Fassung wird gewählt? Was ist bloß geringfügige Variante, was sind (möglicherweise) Nachlässigkeiten der Kopisten und Schreiber, und was dagegen ist veränderter künstlerischer Wille Bachs? Wie geht man mit Fragmenten um? Auch zu solchen Fragen haben die jeweiligen Interpreten Entscheidungen getroffen und diese in den Booklets begründet.

Offen für neue Erkenntnisse und Entdeckungen

Aus diesem schmalen Einblick in die Werkstatt der EDITION BACHAKADEMIE ergab sich die Forderung, bis zur Produktion der letzten CD Optionen für Experimente, neue Erkenntnisse und Entscheidungen offenzuhalten. Daß ein solches »work in progress« auch durch Krankheit von Künstlern oder andere unvorhersehbare Schwierigkeiten terminlich umdisponiert werden mußte, wird dadurch ebenfalls verständlich. Mit Ausnahme der früher von Hänssler classic produzierten Einspielungen Helmuth Rillings (vor allem Kantaten, Passionen und Orchesterwerke) sowie den Einzel-CDs der Sonaten für Violine und Cembalo und der Orgel-Triosonaten bietet die EDITION BACHAKADEMIE nämlich nur taufrische und brandaktuelle Produktionen! Das ist gemeint, wenn wir weiter oben davon sprachen, daß diese Veröffentlichung den »aktuellen Stand von Konzeption und Planung der EDITION BACHAKADEMIE« wiedergibt.

Zum Inhalt dieser Publikation

Wir nutzen die vorliegende Publikation, um einiges zu Bachs Leben und Werk, zum Charakter seiner Kunst und zum Verständnis seiner Musik anzufügen. Dies umfaßt im wesentlichen Bemerkungen zu einzelnen Kategorien seines Schaffens und zur Biographie. Daneben mag das Verzeichnis häufig verwendeter Begriffe dem Liebhaber

und Interessenten einige fachwissenschaftliche Ausdrücke erläutern, ohne die die genannten Texte wie auch die Texte der Booklets nicht auskommen werden.

Alle an der EDITION BACHAKADEMIE Beteiligten haben an dieser Arbeit profitiert. Der künstlerische Leiter Helmuth Rilling, Andreas Keller, der – neben vielen anderen kreativen Tätigkeiten – die Vollständigkeit der EDITION überwachte, Ulrich Prinz, dem wir die wissenschaftliche Beratung und minutiöse Durchsicht vieler Texte verdanken, der Autor dieser Zeilen selbst, dazu aus dem Hause Hänssler die Geschäftsführer Friedrich und Günter Hänssler, Kerstin Hänssler und Matthias Lutzweiler, die Werbung, Pressearbeit, Verkauf und Vertrieb organisieren, sowie Katharina Fritz, die die gesamte technische Produktion auf den Weg brachte. Jeder glaubte zuvor, »seinen« Bach zu kennen. Wir sind erstaunt über das Neue und Unerhörte, das sich ständig in dieser Musik entdecken läßt. Wenn Forkel davon sprach, daß »klassische Kunstwerke mehr benutzt werden« sollen, damit »Kunst Kunst bleiben und nicht immer mehr zu bloß zeitvertreibender Tändelei zurück sinken soll«, dann hatte er genau dies im Sinn. Wir hoffen und freuen uns, daß unser Publikum, die Hörer und Besitzer und »Benutzer« der EDITION BACHAKADEMIE, diese Erkenntnis nun mit uns teilen können. Wir laden Sie herzlich dazu ein.

»Jesu Juva«
 überschrieb Bach
 das Titelblatt
 seiner Kantate
 »Gott ist mein König«
 (BWV 71)



DIE KANTATEN

Von den im BWV ursprünglich aufgezählten 224 Kantaten Johann Sebastian Bachs müssen vierzehn als zweifelhaft bzw. unecht angesehen werden. Ihre Komponisten sind zum Teil inzwischen auch bekannt. Eine Kantate (*O Jesu Christ, meins Lebens Licht*, BWV 118) wurde mittlerweile dem Zyklus der Motetten, eine weitere (*Gloria in excelsis Deo* BWV 191) dem Korpus der lateinischen Figuralmusik zugeordnet, das *Himmelfahrts-Oratorium* (BWV 11) schließlich den Oratorien. Von den verbleibenden Stücken gehören 192 dem Bereich »Kirchenkantaten« zum Gebrauch im Gottesdienst an; die restlichen sind Gratulations- und Huldigungsmusiken mit geistlichen, zumeist aber weltlichen Texten. Ferner gibt es eine Reihe von Stücken, die aus den verschiedensten Gründen im BWV »nur« mit a-Nummern erschienen sind.

Schenkt man dem Nekrolog Glauben, der *fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage* verzeichnet, umfaßt der erhaltene Bestand Bachscher Kantaten wahrscheinlich nur etwa die Hälfte der von Bach komponierten Werke dieser Gattung. Mit anderen Worten: ein großer Teil der Bachschen Kan-

tatenproduktion ist verschollen und allenfalls partiell rekonstruierbar. Von etlichen Kantaten besitzen wir noch die Texte, von anderen ist die Musik ganz oder teilweise in andere Stücke aufgenommen, »parodiert« worden. Bach selbst bezeichnete seine Kantaten übrigens als *Concerto (da chiesa)*, *Dialogus* oder *Motetto*, den Titel *Cantata* verwendete er nur bei einigen Solokantaten.

Text und musikalische Ausgestaltung der geistlichen Kantaten korrespondieren unmittelbar mit der liturgischen Stellung der Musik rund um Evangelium und Predigt. Bei den meisten seiner Stellungen gehörte die Komposition und Aufführung solcher Stücke zu Bachs Amtspflichten. Bach führte also durchaus Werke anderer Komponisten auf. Zumeist aber stammten die Kantaten aus der eigenen Feder. Man kann daher sagen, daß seiner Pflichten halber Bach das gesamte Berufsleben über mit der Gattung Kantate zu tun hatte. Daher spiegelt das Gesamtkorpus in vorzüglicher Weise nicht nur die Entwicklung der kompositorischen Kunst Bachs, sondern auch seine musikalische Auseinandersetzung mit theologisch-liturgischen Themen.

Seine ersten Kantaten schrieb Bach um 1707, also zu seiner Mühlhausener Zeit, vielleicht auch schon in Arnstadt: es sind die BWV-Nummern 150, 131, 4, 106 und 196. Druck und Verbreitung der Ratswahlkantate *Gott ist mein König* (BWV 71) förderten Bachs Bekanntheit als Kantatenkomponist in Mitteldeutschland. Alle diese Stücke folgen der hier üblichen Konvention, aus Bibelwort und Choral bestehende Texte zu vertonen und verschiedene Formen wie Konzertsatz, Motette, strophische Aria und Choral aneinanderzureihen.

Als erste »weltliche« Kantate entstand vermutlich *Was mir behagt ist nur die muntre Jagd* (BWV 208) 1713 für den Weißenfelder Hof. Hier setzte Bach erstmals die moderne, der *Opera seria* entlehnte Form von Rezitativ und da capo-Arie ein. Als Weimarer Hofkonzertmeister hatte er ab 1714 alle vier Wochen eine Kantate zu schreiben; von diesen sind zwanzig erhalten. In diesen Stücken entwickelt Bach vielfältige Formen von Eingangschören und sehr spezielle Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumentation. In Köthen entstanden vor allem Huldigungskantaten zum Geburtstag des Fürsten und zum Neujahrsfest. Die Musik dieser Kantaten ist entweder verschollen oder findet sich parodiert in späteren Kirchenkantaten. Soweit die Quellenlage es hergibt, läßt sich erkennen,

daß Bach bestrebt war, Formen der Instrumentalmusik (Konzert, Suite), um die er sich am Hofe vor allem zu kümmern hatte, zu verarbeiten.

In Leipzig gehörte die sonn- und festtägliche Aufführung einer Kantate zu Bachs Hauptaufgaben. Für den ersten, am Trinitatisfest 1723 beginnenden Jahrgang, schrieb er insgesamt 41 Kantaten neu; an den restlichen Tagen führte er ältere oder aus älteren, vor allem Köthener Kantaten parodierte Stücke auf. Formal werden diese Kantaten eingerahmt durch einen Eingangschor (Bibelwort) und einen Schlußchoral; dazwischen stehen reflektierende oder bekräftigende Rezitative und Arien, bisweilen weitere Choralstrophen. In seinem zweiten Jahrgang schrieb Bach ausschließlich sogenannte »Choralkantaten«. Ihnen liegen Kirchenlieder in wörtlicher Übernahme oder freier Nachdichtung einzelner Strophen zu Grunde. Bemerkenswert ist hier die Vielfalt der Formen, mit denen Bach die Cantus firmus-Eingangssätze ausarbeitet.

In seinem dritten Leipziger Jahr komponierte Bach nur wenig neue Kantaten. Oft führte er fremde Werke auf. Die Verluste aus dieser Zeit sind jedoch beträchtlich. Ebenso verschollen ist weitgehend die Produktion des vierten und fünften Jahres. Danach, vor allem

in jener Zeit, da Bach mit dem Dresdner kurfürstlichen Hof wohlwollenden Kontakt suchte, entstanden weltliche Kantaten großen Formates. Ferner sind aus der Leipziger Zeit Kantaten zu Anlässen wie Ratswechsel, Trauungen, Trauerfeiern und Orgelweihen sowie zu Universitätsfeiern, Festakten und Festen in Adels- und Bürgerhäusern überliefert. Viele dieser Musiken sind naturgemäß, da für einmaligen Gebrauch geschrieben, verschollen. Ein prominentes Beispiel für die kunstvolle Umwidmung weltlicher Inhalte auf religiöse Bedürfnisse bildet hingegen das *Weihnachts-Oratorium*, dessen sechs Kantaten ihr musikalisches Material vor allem aus den weltlichen Kantaten *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen!* (BWV 213), *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!* (BWV 214) und *Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen* (BWV 215) beziehen.

Das Prinzip, Kantaten nach Jahrgängen zu ordnen, hat auch mit den Textpublikationen zu tun, an die sich Bach hielt. Solche Texte entstanden entweder zielgerichtet zum Zweck ihrer Vertonung. Sie konnten aber auch ohne musikalischen Anlaß geschrieben und gedruckt werden, zur privaten Lektüre und Andacht. Bach suchte seine Texte sehr gezielt und selektiv aus. Zunächst vertonte er Vorlagen von Erdmann Neumeister, Georg Christian Lehms und Salomon Franck. Später griff er auch zu Texten von Mariane von

Ziegler und vor allem von Christian Friedrich Henrici alias Picander.

Die Kantaten in der EDITION BACHAKADEMIE

Die Schallplattenaufnahmen der Bach-Kantaten mit Helmuth Rilling und seinen Ensembles seit 1970 war ursprünglich nicht systematisch gedacht. Sie begann mit der Einspielung selten aufgeführter Bach-Kantaten. Erst einige Jahre später fiel der Entschluß, alle Kantaten aufzunehmen. Die Reihenfolge richtete sich damals nach Kriterien wie der Verfügbarkeit der Musiker sowie den Fortschritten bei der Neuen Bach-Ausgabe (NBA), die den Notentext erstmals nach wissenschaftlich-kritischen Gesichtspunkten zur Verfügung stellte. Gewiß ist es sinnvoll und inhaltlich interessant, die Kantaten nach Zuordnung zum Kirchenjahr oder nach der (manchmal nur hypothetischen) Chronologie der Entstehung zu ordnen.

In Wolfgang Schmieders BWV sind die Kantaten nicht nach einem erkennbaren inhaltlichen Schema geordnet, sondern nach der eher zufälligen Reihenfolge ihres Abdrucks in der alten Bach-Gesamtausgabe (BGA). Das Bach Compendium (BC) folgt hingegen der Zuordnung der Kantaten zu den Sonn- und Feiertagen in der Reihenfolge des Kirchenjahres. Da die

Numerierung des BWV sich auch im Bewußtsein von Musikern, Kennern und Liebhabern durchgesetzt hat, folgt die EDITION BACHAKADEMIE hier dieser Reihenfolge. (weltliche Kantaten). Dabei werden die Zuordnungen zu den Motetten (BWV 118) bzw. Oratorien (BWV 11) berücksichtigt. Neu eingespielt wurden einige der »a-Kantaten«, soweit sie erhalten sind und ihre Aufführung keinen allzu großen Aufwand an Hypothesen erfordert. In einzelnen Fällen, in denen Bach die musikalische Substanz komplett in andere, bereist früher eingespielte Kantaten übernommen hat, wurde, um Doppelungen zu vermeiden, die Aufnahme auf Einzelsätze beschränkt.

Die im Jahre 1984 vollendete Gesamtaufnahme der Kirchenkantaten spiegelt daher die Entwicklung der Bachforschung, die Erkenntnisse im Bereich der Interpretation sowie die Fortschritte bei der Aufnahmetechnik seit den siebziger Jahren. Dies betrifft die Besetzungstärke von Chor und Orchester, die Fragen der Continuopraxis, der Phrasierung und Artikulation sowie den Umgang mit natürlichem und künstlichem Hall selbst in einem eher »trockenen« Raum wie der Stuttgarter Gedächtniskirche, in der alle Aufnahmen entstanden.

Ebenso bieten die Namen der Vokal- und Instrumental-

solisten einen Überblick über die aktuelle Bach-Interpretation und Begegnungen mit wichtigen Bach-Interpreten der vergangenen 25 Jahre. Von Ingeborg Reichelt und Helen Donath über Arleen Augér bis zu Christiane Oelze und Christine Schäfer, von Marga Hoeffgen über Helen Watts und Julia Hamari bis Ingeborg Danz, von Peter Schreier und Kurt Equiluz über Adalbert Kraus und Aldo Baldin bis Michael Schade und James Taylor, von Dietrich Fischer-Dieskau und Wolfgang Schöne über Walter Heldwein und Philippe Huttenlocher bis Andreas Schmidt, Matthias Goerne und Thomas Quasthoff sind hier die wichtigsten und stilbildenden Vokalsolisten zu hören. Gleiches gilt für Instrumentalsolisten wie Walter Forchert, Albert Boesen und Georg Egger (Violine), Martin Ostertag (Violoncello), Günter Passin, Hedda Rothweiler und Ingo Goritzki (Oboe), Peter-Lukas Graf und Jean-Claude Gérard (Flöte), Klaus Thunemann und Günter Pfitzenmaier (Fagott), Johannes Ritzkowsky und Marie-Luise Neunecker (Horn), Rob Roy McGregor und die Gebrüder Läubin (Trompete), Martha Schuster, Hans-Joachim Erhard und Michael Behringer (Cembalo und Orgelpositiv).

Die neugeschriebenen, viersprachigen Booklets bieten die kompletten Texte, Einführungen in den Kontext sowie Hörhilfen für jede einzelne Kantate.

ORATORIEN, PASSIONEN UND LATEINISCHE FIGURALMUSIK

Unter dem Begriff »Oratorium« werden die größer besetzten, umfangreicheren sowie die von Bach selbst so bezeichneten Werke zusammengefaßt. Dazu zählen das zyklisch angelegte, erstmals an den sechs Feiertagen der Festzeit 1734/35 gegebene *Weihnachts-Oratorium* (BWV 248), das zum Osterfest 1725 entstandene *Oster-Oratorium* (BWV 249) sowie das wahrscheinlich zehn Jahre später komponierte *Himmelfahrts-Oratorium* (BWV 11). Alle drei Stücke beziehen bereits die Musik früher komponierter, weltlicher Kantaten im Parodieverfahren mit ein. Im Gegensatz zu den Kantaten besitzt das Oratorium eine geschlossene Handlung mit dem Evangelistenbericht als Kern, weiteren handelnden Personen sowie verschiedenen, in die Formen von Arie, Arioso und Choral gefaßte reflektierende Ebenen.

In diesem Sinne sind auch die Passionsvertonungen »Oratorien«. Der Nekrolog nennt insgesamt fünf Passionsmusiken. Erhalten sind nur die beiden nach den Evangelisten *Johannes* (BWV 245) und *Matthäus* (BWV 244). Nachweisbar als Textdruck für Karfreitag 1731 ist eine Passionsmusik nach *Markus* (BWV 247). Die Musik an sich ist allerdings verschollen;

wahrscheinlich hat Bach einzelne Sätze aus der *Trauerode* BWV 198 verwendet. In einer Handschrift Johann Sebastian und Carl Philipp Emanuel Bachs überliefert ist ferner eine *Lukas-Passion* (BWV 246) eines oder mehrerer anderer Komponisten. Verschiedene Sätze einer verschollenen Weimarer Passionsmusik – dieses wäre dann die fünfte, aufgeführt am Karfreitag 1717 in Gotha – dürften in die zweite Fassung der *Johannes-Passion* eingegangen sein, einem Stück, das wiederum in insgesamt vier verschiedenen Fassungen aufgeführt wurde.

Der Umstand der Existenz so vieler voneinander abweichender Versionen spiegelt nicht zuletzt das weitgehende Fehlen einer Ästhetik des vollendeten Meisterwerks. Gebrauchsmusik, zu der die Kirchenmusik zählt, unterlag zu Bachs Zeit dem bewußten Wandel des kompositorischen Willens. Im günstigsten Fall, wenn sich Quellen zu allen Versionen erhalten haben, bietet sich die Möglichkeit, Einblick in Bachs Werkstatt zu nehmen. Deshalb hat Helmuth Rilling 1996 erstmals die unterschiedlichen Fassungen der *Johannes-Passion* aufgenommen und in einer breit angelegten Werkeinführung auf einer dritten CD erläutert.

*Autographe Partitur
der Johannes-Passion
(BWV 245)*



In die EDITION BACHAKADEMIE werden daraus die »Normalfassung« sowie die fünf Sätze der Fassung II von 1725 übernommen.

Das durch den Text Picanders geschlossenere Werk ist zweifellos die doppelchörige *Matthäus-Passion*, die freilich ebenfalls in verschiedenen Versionen (und auch in Teilen für eine Trauermusik 1729 für den Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen parodiert) von Bach aufgeführt wurde. Ihre überragende Stellung im Bachschen Œuvre findet Gründe freilich auch in der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte. Die EDITION BACHAKADEMIE übernimmt Helmuth Rillings Einspielung der *Matthäus-Passion* von 1994.

Wie sehr Bach an der Entwicklung der Musik seiner Zeit interessiert war, zeigt sich nicht nur in der (oft experimentellen) Verwendung von modernen französischen und italienischen Formen in seiner Musik, sondern auch im Studium durchaus andersartiger, fremder Werke. So kopierte er fleißig Stücke etwa von Durante, Caldara, Lotti und sogar Palestrina. Musiziert wurden diese Werke, zum Teil in Umarbeitungen nach dem Geschmack der Zeit und mit Einfügungen, in den Leipziger Gottesdiensten. Hier war es besonders an hohen Festtagen üblich, auch lateinische Figuralmusik aufzuführen. Solche Stücke sind etwa das *Sanctus*

(BWV 241), die Bearbeitung des Sanctus aus einer Messe von Johann Caspar Kerll, ein *Suscepit Israel* (BWV 1082) nach einem Magnificat von Antonio Caldara sowie die Bearbeitung des *Stabat mater* von Pergolesi (BWV 1083). Bei diesem Stück aus den späten Leipziger Jahren ersetzte Bach zudem den lateinischen Text durch eine deutsche Nachdichtung des 51. Psalms.

Das umgekehrte Verfahren, deutsche Texte durch Kyrie und Gloria der lateinischen Messe zu ersetzen, hatte Bach um 1738 praktiziert, als er für vier solcher Kurzmessen auf Musik seiner Kantaten zurückgriff (BWV 233-236). Eigenständige Kompositionen sind die beiden *Sanctus*-Vertonungen BWV 237 und 238, vermutlich aus dem ersten Leipziger Amtsjahr. Hier entstand auch, zur Verwendung in einem Vespersgottesdienst, das *Magnificat* (BWV 243a). Es steht in Es-Dur und enthält vier weihnachtliche Einlagesätze. Für eine Aufführung in den Jahren 1732/35 änderte Bach die Tonart nach D-Dur, ferner die Besetzung, und er ließ die Einlagesätze weg. In dieser, vom Weihnachtsfest unabhängigen Form wird das Stück heute üblicherweise musiziert.

Auch das Hauptwerk unter Bachs lateinischer Figuralmusik, die *b-Moll-Messe*, geht in ihrem Kern auf das

Jahr 1733 zurück. Hier komponierte Bach *Kyrie* und *Gloria* einer feierlichen Messe, um sich mit ihr um das Amt des Hofcompositeurs beim sächsischen Kurfürsten zu bewerben. Er verteilte den liturgischen Text auf mehrere Abschnitte, um diese in stilistisch und besetzungsmäßig höchst unterschiedlicher und vielfältiger Art zu vertonen, zum Teil mit Rückgriffen (Parodien) auf früher entstandene Stücke. Gegen Ende seines Lebens, in den Jahren 1748/49, nahm Bach dann das kühne Unterfangen in Angriff, eine große »catholische« Messe zu schreiben, oder besser: zusammenzustellen. Er faßte die genannten *Kyrie*- und *Gloriasätze*, dazu ein 1724 entstandenes *Sanctus* samt neukomponiertem *Osanna*, ein aus Parodien von Kantatensätzen zusammengestelltes, zweisätziges *Agnus Dei* und ein ebenfalls in mehreren Sätzen neukomponiertes bzw. parodierte *Symbolum Nicenum (Credo)* zu einer Partitur zusammen. Der Vollständigkeit halber werden auch die Frühfassungen von zwei Sätzen des *Credo* in die Edition aufgenommen.

Dieses Gesamtkonzept wurde von einigen Bachforschern zwischenzeitlich in Frage gestellt. Heute jedoch zweifelt, aufgrund der zahllosen inneren Bezüge und Zusammenhänge und der besseren Kenntnis von Bachs Handschrift, niemand mehr an

der integralen übergreifenden Absicht Bachs. Die *b-Moll-Messe* (BWV 232) ist nicht zuletzt ein Kompendium der Vokalmusik für Solostimmen und Ensembles aus 200 Jahren Musikgeschichte – archaische und höchst moderne Elemente finden nahtlos zueinander. Dieser Umstand mag sich auch in der über zwei Jahrzehnte währenden Entstehungsgeschichte dieses *summum opus* widerspiegeln.



Der Dirigent
(Stück von Joh. Chr. Weigel)

Messe h-Moll BWV 232

Sibylla Rubens (Sopran I), Juliane Banse (Sopran II), Ingeborg Danz (Alt), James Taylor (Tenor) Andreas Schmidt und Thomas Quasthoff (Baß), GKS & BCS (1999).

Lutherische Messen BWV 233-236

- Messe F-Dur BWV 233: Donna Brown (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), Wolfgang Schöne (Baß), GKS, Franz Liszt-Kammerorchester (1993).
- Messe A-Dur BWV 234: Christine Schäfer (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), James Taylor (Tenor), Thomas Quasthoff (Baß), GKS & BCS (1995).
- Messe g-Moll BWV 235: Ingeborg Danz (Alt), Christoph Prégardien (Tenor), Thomas Quasthoff (Baß), GKS & BCS (1992).
- Messe G-Dur BWV 236: Ruth Ziesak (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), Christoph Prégardien (Tenor), Michel Brodard (Baß), GKS, Stuttgarter Kammerorchester (1992).

Magnificat BWV 243

Christine Schäfer (Sopran I), Ibolya Verebics (Sopran II), Ingeborg Danz (Alt), James Taylor (Tenor), Thomas Quasthoff (Baß), GKS & BCS (1995).

Magnificat Es-Dur BWV 243a

Sibylla Rubens (Sopran I), Ruth Sandhoff (Sopran II), Ingeborg Danz (Alt), Marcus Ullmann (Tenor), Klaus Häger (Baß), GKS & BCS (2000).

Matthäus-Passion BWV 244

Christiane Oelze (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), Michael Schade (Tenor), Matthias Goerne (Baß, Christus), Thomas Quasthoff (Baß, Arien), GKS & BCS (1994).

Johannes-Passion BWV 245

»Normalfassung« sowie die fünf Sätze der Fassung II von 1725.

Juliane Banse (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), Michael Schade (Tenor, Evangelist), James Taylor (Tenor, Arien), Matthias Goerne (Baß, Christus), Andreas Schmidt (Baß, Arien), GKS & BCS (1996).

Weihnachts-Oratorium BWV 248

Sibylla Rubens (Sopran), Ingeborg Danz (Alt), James Taylor und Marcus Ullmann (Tenor), Hanno Müller-Brachmann (Baß), GKS & BCS (2000).

MOTETTEN, LIEDER UND CHORÄLE

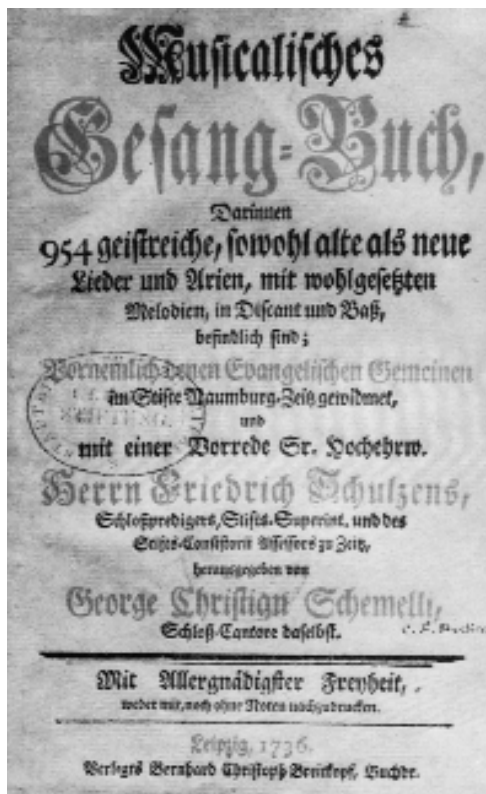
Es ist heute weitgehend üblich geworden, Johann Sebastian Bachs für den liturgischen Zweck bestimmte Hauptwerke, selbst unter den Vorzeichen »authentischer« Aufführungspraktiken, außerhalb des Gottesdienstes zu musizieren. Um die geistige und religiöse Dimension der Kantaten, Passionen und Oratorien zu erfassen, womöglich auch eines nie im Zusammenhang erklangenen Werkes wie der *b-Moll-Messe*, muß man sich jedoch über die funktionale Stellung der Musik im kirchlichen Kontext im Klaren sein. Diese Zusammenhänge erschließt sehr gut das Korpus der Motetten Johann Sebastian Bachs, auch, wenn es nur gering an Umfang ist und nur für außerordentliche Anlässe, sogenannte »Kasualien« geschriebene Werke enthält.

Es war üblich, in allen Leipziger Hauptgottesdiensten Motetten zu singen, in der Regel als Introitus, als Eingangsstück also. Hierzu stand mit dem von Erhard Bodenschatz gesammelten *Florilegium Portense* ein Buch mit Stücken älterer und alter Meister zur Verfügung. Bachs eigene Motetten krönen

gewissermaßen diese überkommene Gattung, deren Text in der Regel aus Bibelwort und Choralstrophe besteht. Bach scheint hier aus dem Vollen seiner Besetzungsmöglichkeiten geschöpft zu haben, da ihm für die »Kasualien« der ganze Chor zur Verfügung stand. So erklärt sich die auffällige Zahl von doppelchörigen Motetten, einer Form, die gleichwohl der mitteldeutschen Tradition folgt.

Ein erhaltener Satz von Streicher- und Bläserstimmen für BWV 226 deutet darauf hin, daß die Motetten, wie es auch Heinrich Schütz im Vorwort zu seiner *Geistlichen Chor-Musik* von 1648 erwähnt, mit instrumentaler Unterstützung, zumindest mit Continuo Begleitung musiziert wurden. Bachs Motetten zeichnen sich aus durch klare formale Gliederung, Mehrsätzigkeit (zum Teil, wie bei BWV 227, in symmetrischer Anlage) sowie sehr starke, den Text ausdeutende musikalische Rhetorik. Datiert werden die Motetten (mit einer Ausnahme) in die Leipziger Zeit; sicher scheint nur die Entstehung von BWV 226 zum 20. Oktober 1729.

*Georg Christian Schemelli,
Musicalisches Gesangbuch,
Leipzig 1736*



Der Choral spielt in Bachs Schaffen eine zentrale Rolle. Ob als großformatige Bearbeitung oder als kunstvoll-knappes Vorspiel für Orgel, ob als ausgreifende Cantus firmus-Komposition oder als schlichter Satz in Kantaten und Passionen – in seinen Chorälen, ihrer Harmonik und Stimmführung komprimiert Bach seine Kunst des Ausdrucks und der Textinterpretation. Die schlichteren Choralsätze mit instrumentaler colla parte-Begleitung dienen der Gliederung größerer Stücke in Sinnabschnitte, ebenso inhaltlichen Gewichtungen und schließlich dem Ausdruck religiöser Kommentare der zuhörenden Gemeinde. Diese sang die Choräle in Bachs Kantaten und Passionen, entgegen durchaus üblichem Gebrauch, nicht mit. In Erinnerung des bei seinem Vater genossenen Unterrichts bezeichnete Carl Philipp Emanuel Bach die Choralsätze überdies als »beste Methode zur Erlernung der Composition quoad Harmoniam«. Vielleicht zu diesem Zweck redigierte er, zusammen mit Bachs Schüler Johann Philipp Kirnberger, eine vierbändige, 1784-1787 bei Breitkopf erscheinende Sammlung von insgesamt 371 vierstimmigen Choralgesängen Johann Sebastian Bachs. Dieser Edition vorausgegangen waren zwei andere von Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Birnstiel aus den 1760er Jahren.

Die Breitkopf-Edition enthält, neben einigen Doubletten, alle Choralsätze aus den bekannten Werken BWV 1-252, im wesentlichen also den Kantaten und Passionen. Ob die übrigbleibenden etwa einhundert Choräle Pfade zu den verschollenen Kantaten und Passionen Bachs schlagen, kann nur vermutet werden. Die Anordnung der Choräle in dieser Edition richtete sich alphabetisch nach den gedruckten Textanfängen. Dies sind jedoch nicht immer die ersten, bekannten Strophen der jeweiligen Lieder. Daher stellt sich dem Ausführenden heute die Aufgabe, dem Notentext bei Bedarf ganze Strophen, in jedem Fall aber den Text der in der Edition bezeichneten Strophen zuzuordnen.

Der Gattung Geistliches Lied schließlich hat sich Bach kaum gewidmet. Gleichwohl gehören die sogenannten *Schemelli-Lieder* (BWV 439-507) zu den bekanntesten Sammlungen seiner Musik. Es handelt sich hier um 69 Lieder und Arien aus dem 1736 gedruckten Gesangbuch von Georg Christian Schemelli. Das Vorwort beschreibt Bachs Verdienst an der Veröffentlichung dahingehend, daß die Melodien *theils ganz neu componiret, theils auch von Ihm im General-Baß verbessert* worden seien. Sicher stammen nur vier Melodien (BWV 452, 478, 500 und 505) von Bach selber.

Zehn weitere geistliche Lieder, freilich nicht alle aus Bachs eigener Feder, finden sich im *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* von 1725; dazu tritt hier das studentische Lied *So oft ich meine Tobackspfeife* (BWV 515). Weitere Lieder mit weltlichem Text für vier Sinstimmen und Basso continuo enthält das 1707 für eine Hochzeitsfeier entstandene *Quodlibet* BWV 524 (Fragment).

Motetten, Choräle und Lieder in der EDITION BACHAKADEMIE

Die Aufnahme mit Helmuth Rilling, der Gächinger Kantorei und dem Bach-Collegium Stuttgart von 1990 erschließt erstmals das gesamte Korpus der zehn Bach-Motetten. Neben den bekannten Werken BWV 225-230 sind dies: das von Bach selbst als *Motetto* bezeichnete Stück *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* (zwei Fassungen, BWV 118); die im BWV-Anhang unter der Nummer 159 zu findende, wohl zu Unrecht dem Onkel Johann Christoph Bach zugeschriebene Motette *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn* aus Johann Sebastian Bachs Weimarer Jahren; die Motette *Jauchzet dem Herren alle Welt* BWV Anh. 160, in deren erstem Satz Bach ein Stück von Telemann bearbeitet, um diesem »Präludium« gleichsam eine Fuge aus eigener Werkstatt (Parodie aus BWV 28, neu als BWV 231) an-

zuhängen; schließlich der Satz *Der Gerechte kommt um*, der in einem Passions-Pasticcio von Carl Heinrich Graun als Bachsches Stück überliefert ist und von Bach selbst auf die Musik einer vermutlich von Antonio Lotti stammenden lateinischen Motette parodiert wurde.

Unter dem Titel »Ein Choralbuch für Johann Sebastian« wurden erstmals auch alle Choralgesänge Bachs aufgenommen: natürlich mit der Gächinger Kantorei und Musikern des Bach-Collegiums Stuttgart unter Helmuth Rillings Leitung. Der Sinnzusammenhänge, aber auch des Hörgewinns halber werden auf den einzelnen CDs die Choralgesänge mit den passenden Geistlichen Liedern sowie Orgelchorälen kombiniert. Die Anordnung der Choräle folgt nicht der alphabetischen Listung ihrer Überlieferung, sondern der Art alter Gesangbücher. Der Kreis des Kirchenjahres wird ausgeschritten, danach die Liturgie, der Katechismus und die persönliche Lebenshaltung des einzelnen Christen. Für die Entwicklung dieses Konzepts und die Textierung des Aufführungsmaterials der Choralsätze für den praktischen Gebrauch sorgte Elisabeth Graf. Eine Druckausgabe im Hänssler-Verlag soll folgen. Die Geistlichen Lieder singen Sibylla Rubens, Stella Doufexis, Ingeborg Danz, James Taylor, Christoph Prégardien und Andreas Schmidt.

ORGELMUSIK

Das Orgelspiel gehörte nicht zu Bachs Leipziger Amtspflichten. Gleichwohl gefragt war er, wie zahlreiche Belege beweisen, als Gutachter und Prüfer neuer oder renovierter Instrumente. Der Nekrolog (Nachruf) bezeichnet ihn ferner als *stärksten Orgel- und Clavierspieler, den man jemals gehabt hat*. Spätestens seit dem legendären Wettspiel mit Louis Marchand 1717 in Dresden dürfte der Name Bachs in dieser Beziehung in ganz Mitteleuropa in aller Munde gewesen sein. Der Nekrolog wirft aber auch einen Blick auf Bachs Kompositionen für die Tasteninstrumente und erhebt deren Vollkommenheit, in etwas umständlicher Formulierung, über jeden Zweifel, ein Urteil, das die Rezeption von Bachs Orgelwerken nicht unbedingt befördern konnte.

Seinen ersten Instrumentalunterricht erhielt Bach bei seinem Bruder Johann Christoph in Ohrdruf. Dieser hatte, wie damals üblich, in großen Sammelbänden Stücke der bekannten Organisten seiner Zeit abgeschrieben: Buxtehude und Bruhns, Böhm und Lübeck, Pachelbel und Buttstedt, Froberger, Fischer

und Kerll. Diese Namen stehen für die unter den geographischen Zuordnungen Nord-, Mittel- und Süddeutschland systematisierten Schulen, Stilen und Traditionen. Einige der Meister sollte Bach während seiner Lüneburger Lehrjahre bzw. seiner ersten Anstellungen in Arnstadt und Mühlhausen noch persönlich kennenlernen. Johann Sebastian Bach kam mithin schon in früher Jugend mit der Orgelmusik verschiedenster Provenienz und vielfältigster formaler Ausprägung in Verbindung. Dies spiegelt sich in seiner Orgelmusik, an der er im Prinzip sein ganzes Leben hindurch arbeitete, unabhängig von der Ausübung eines Amtes.

Während in den Jahren bis etwa 1717, in denen die meisten Orgelwerke entstanden, diese formalen Abhängigkeiten noch recht deutlich sind, besitzen die Leipziger Spätwerke durchweg eigenständigen Charakter in einem ähnlichen Sinne wie etwa die Vokalmusik oder die Musik für andere Tasteninstrumente. Sie dienen der Instruktion, bilden Kompendien verschiedenster Art, bieten eine



*Die Erasmus-
Bielfeldt-Organ
in St. Wilbadi,
Stade (Vol. 101)*

Gesamtschau auf musikalische Ausdrucksmöglichkeiten der Zeit, verbinden Altes und Neues, treiben die kontrapunktische Kunst in die Regionen absoluter Musik und sind nicht zuletzt Abbild der religiös geprägten Weltanschauung Bachs. Konsequenterweise beginnt Bach, die zu seiner Zeit in der Regel für Tasteninstrumente allgemein gedachte Musik gezielt für Orgel und Cembalo bzw. andere zu trennen.

Die Orgelwerke in der EDITION BACHAKADEMIE

Problematisch ist die Chronologie der Musik für Tasteninstrumente, insbesondere der für Orgel. Die wenigsten Orgelstücke und -zyklen Bachs wurden zu Bachs Lebzeiten gedruckt. Die handschriftliche Überlieferung durch die Schüler wirft in dieser Beziehung mehr Fragen auf als sie beantwortet. Die Gesamtaufnahme des Bachschen Orgelwerks für die EDITION BACHAKADEMIE versucht dennoch eine Gliederung nach stilistisch-chronologischen Gesichtspunkten. Unter Federführung von KMD Kay Johannsen, Kantor und Organist an der Stuttgarter Stiftskirche, wurden insgesamt sechzehn Programme konzipiert. Sie beginnen mit den Choralvorspielen der Neumeister-Sammlung, thematisieren die Einflüsse durch Georg Böhm und Dietrich Buxtehude, greifen stilistische Tendenzen der Arnstädter und Weimarer

Zeit bis hin zum *Orgel-Büchlein* auf, um schließlich über die Bearbeitung von Werken anderer Komponisten bei den großen Stücken der Leipziger Zeit anzukommen: den *Achtzehn Chorälen*, den *Triosonaten* und dem *Dritten Teil der Clavier Übung*. Alle Programme sind in sich, soweit möglich, wieder nach inneren Zusammenhängen wie z. B. Tonarten und Charakteren geordnet, so daß jede einzelne CD ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes Programm bietet.

Aufgenommen wurde dieser Teil der EDITION BACHAKADEMIE auf insgesamt zwanzig CDs durch verschiedene Interpreten an Orgeln ihrer Wahl. Zu den Künstlern zählen, neben Kay Johannsen, Wolfgang Zerer aus Hamburg, Bine-Katrine Bryndorf aus Kopenhagen, Pieter van Dijk aus Alkmaar, Andrea Marcon aus Mailand und Martin Lückert aus Frankfurt am Main.

***Clavicimbal** (Cembalo),
Kupferstich aus:
»Musicalisches Tbeatrum«
von Johann Christoph Weigel,
Nürnberg um 1722*



MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE

Neben seinem virtuoson, vollkommenen Spiel schätzten Bachs Zeitgenossen Bach vor allem seinen Sachverstand im Instrumentenbau. Bach kannte die zu seiner Zeit gebräuchlichen Tasteninstrumente sehr genau und nahm an ihrer Weiterentwicklung lebhaften Anteil. Sofern Bachs Musik überhaupt mit konkreter Realisierung rechnet, richtet sie sich also, neben der Orgel, an das ein- und das zweimanualige Cembalo (einschließlich 16'), das Spinett, das Clavichord, das (von Bach mitentwickelte) Lautenklavier und das hochmoderne Fortepiano, das mit einer neuen Anschlagsmechanik die Klaviermusik in den folgenden Jahrzehnten revolutionieren sollte. Ein solches Instrument spielte Bach auf jeden Fall in Potsdam. Mit Gottfried Silbermann, dem nicht nur großartige Orgeln, sondern auch Hammerklaviere bauenden Meister, verband ihn ein kritisch-konstruktiver Dialog, und wir wissen, daß Bach mit solchen Instrumenten sogar Handel trieb.

Überlieferung und Nachleben von Bachs Musik wären nicht möglich, hätte sie nicht, aufgrund ihrer Qualität,

den permanenten Wandel des Geschmacks, der Rezeption und, damit verbunden, des Instrumentenbaus problemlos mitvollziehen können. Neben den Sonaten Domenico Scarlattis sind Bachs Präludien und Fugen, Suiten, Concerti und Partiten wohl die einzigen Werke des Barockzeitalters, die von den modernen Pianisten noch heute im Konzertsaal gespielt werden. Dieser Spannung zwischen der in der Tradition der Überlieferung stehenden und der wiederbelebten »originalen« Spielpraxis setzt sich die EDITION BACHAKADEMIE bewußt aus, indem sie namhafte Cembalisten und Pianisten zur Mitwirkung eingeladen hat.

In Wolfgang Schmieders Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs machen die rund 225 Stücke für Tasteninstrumente (außer der Orgel) nur etwa ein Achtel aus. Davon müssen rund dreißig Stücke als zweifelhaft oder unecht gelten, weil sie als Werke anderer Komponisten erkannt wurden oder zumindest ihre Überlieferung nicht bis zurück in die Feder Johann Sebastian Bachs verfolgt werden kann. Hinzu treten stilistische Überlegungen. Ganz genau wird man

den Umfang des wirklich von Bach stammenden Œuvres auch in diesem Bereich jedoch nie definieren können. Davon abgesehen zeugt gerade Bachs Musik für Tasteninstrumente von den verschiedensten Entwicklungsstufen und Bestrebungen seiner Kunst. Als Ganzes gesehen besitzt die Musik den Charakter eines Kompendiums. Sie begleitet Bach ein Leben lang, und sie gibt Auskunft über den Virtuosen, den Pädagogen und den Ästhetiker Johann Sebastian Bach. Einzelne Stücke wie die *Chromatische Fantasie und Fuge* und der erste Band des *Wohltemperierten Klaviers* bereiteten schließlich schon zu Bachs Lebzeiten seinen internationalen Nachruhm vor.

Eines der ersten überlieferten Werke Bachs fürs Cembalo könnte das berühmte *Capriccio sopra la lontananza del fratello diletto* (BWV 992) aus der Zeit um 1704 sein. Bis 1712/13 entstanden zahlreiche einzelne Stücke: Suiten, Toccaten, Präludien, Fugen und anderes. Ebenfalls in die Weimarer Zeit gehören die französische, italienische und norddeutsche Einflüsse bündelnden *Toccaten* (BWV 910 ff.) sowie die deutlich das Studium des italienischen Stils verratenden Konzertbearbeitungen (*Concerti* BWV 972 ff.). Um 1717, als Bach (unter unrühmlichen Umständen) den Weimarer Hof verließ und in den Dienst des Fürsten von Anhalt-Köthen trat, entstanden die *Engli-*

schen Suiten für einmanualiges Cembalo (BWV 806-811) sowie die *Chromatische Fantasie und Fuge* in d (BWV 903).

1720 legte Bach für seinen Sohn Wilhelm Friedemann, den nachmalig berühmten Pianisten, ein *Clavier-Büchlein* an. Es enthält bereits jene Präludien, die in überarbeiteter Form und mit Fugen versehen 1722 als *Das Wohltemperirte Clavier* erschienen. Einzigartig an dieser Sammlung ist nicht unbedingt die Anlage eines Zyklus von Stücken durch alle Tonarten, sondern die Fülle an stilistischen Möglichkeiten, die Gattung Präludium und Fuge darzustellen. Der sogenannte *Zweite Band* dieses Wohltemperierten Klaviers entstand um 1739, wurde um 1742 fertiggestellt und folgt dem gleichen Prinzip. Jedoch ist er erst im nachhinein mit diesem Titel versehen worden und enthält nur partiell neue Kompositionen.

Das erwähnte, 1723 abgeschlossene Klavierbüchlein ist deshalb interessant, weil es nicht nur im Bereich der Beherrschung des Instruments, sondern auch in dem der Komposition didaktische Absichten verfolgt. Neben den Präludien enthält es (unter den Bezeichnungen *Praeambulum* und *Fantasia*) Frühfassungen jener 15 *Inventionen und Sinfonien*, deren Absicht das Vorwort mit *Eine cantable Art im Spielen zu er-*

langen und einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen beschreibt – Interpretation und die Erfindung neuer Musik waren bei Bach noch selbstverständlich miteinander verbunden.

1722 und 1725 legt Bach zwei weitere Klavierbüchlein für seine Gemahlin Anna Magdalena an. Das erste Buch enthält u.a. Frühformen der *Französischen Suiten* (BWV 812-817, hier ohne BWV 817), das zweite Buch u.a. Frühformen der *Partiten* BWV 827 und 830. Sie gingen später in die Sammlung der sechs *Partiten* (BWV 825-830), die Bach, nachdem sie von 1726 an in Einzeldrucken erschienen waren, im Jahre 1731 als ersten Teil der *Clavier Übung* herausgab.

Beinhaltet das *Wohltemperierte Klavier* sämtliche denkbare Formen von Präludien und Fugen, zeigen die Partiten und Suiten die seinerzeit beliebten Abfolgen von Tanz- und Galanteriesätzen auf gleichem, äußerst kunstfertigem Niveau. Der 1735 erscheinende zweite Teil der *Clavier Übung* formuliert diese Kunst noch einmal in einer ausladenden, prunkvollen *Overture nach Französischer Art* (BWV 831) und dehnt sie aus auf ein für ein Tasteninstrument solo gesetztes *Concerto nach Italiaenischen Gusto* (BWV 971).

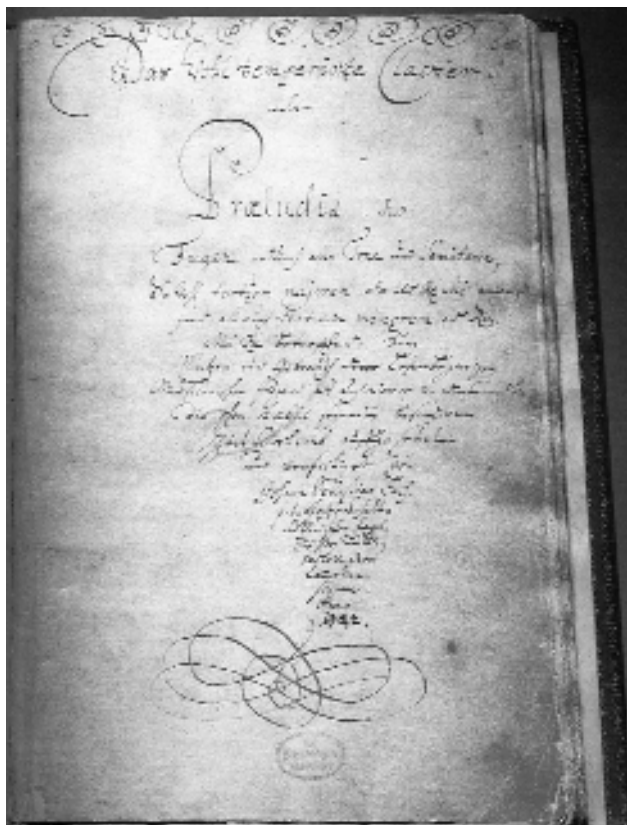
Der dritte Teil der *Clavier Übung* (Druck: 1739) ist ein Kompendium für die Kunst der Choralbearbeitung, gehört mithin zu den Orgelwerken, woran man schon die Vieldeutigkeit der Bezeichnung *Clavier* als Synonym für »Tasteninstrument« ablesen kann. Die Kunst der Variation über ein Thema, die Bach im *Musikalischen Opfer* und schließlich der *Kunst der Fuge* vollendet, findet einen weiteren Höhepunkt in den sogenannten *Goldberg-Variationen*, die 1741/42 als vierter Teil (allerdings ungezählt) die Sammlung der *Clavier Übung* abschließt. So behandelt jede dieser Sammlungen umfassend und erschöpfend einen anderen formalen Schwerpunkt.

Die Musik für Tasteninstrumente in der EDITION BACHAKADEMIE

Diesem Befund angemessen wurden unter Federführung des Musikwissenschaftlers und Pianisten Robert Levin insgesamt sechs verschiedene Cembalisten und Pianisten mit der Aufnahme dieses Teils der EDITION BACHAKADEMIE betraut.

Robert Levin

spielt auf verschiedenen Instrumenten selbst die beiden Bände des *Wohltemperierten Klavier* sowie auf dem Klavier die *Englischen Suiten*.



Autograph:

»Das Wohltemperierte Clavier«,
Titelseite (BWV 846-869)

Edward Aldwell

Der New Yorker Pianist und Bach-Spezialist hat ebenfalls auf dem Klavier die *Französischen Suiten* aufgenommen.

Robert Hill

kümmerte sich um das Frühwerk. Er hat seine insgesamt neun CDs im wesentlichen chronologisch und nach weiteren stilistischen, biographischen und instrumententechnischen Kriterien sortiert. Seine Auswahl an Instrumenten (verschiedene Cembali, Clavichord, Lautenklavier) entspricht dem Reichtum, mit dem die Bachzeit diese Musik zu spielen pflegte. Außerdem hat Robert Hill *Die Kunst der Fuge* aufgenommen.

Trevor Pinnock

spielt den ersten Teil der *Clavier Übung* (Partiten BWV 825-830).

Evgeni Koroliov

spielt die *Goldberg-Variationen*, den zweiten Teil der *Clavier Übung* mit der *Chromatischen Fantasie* BWV 903 sowie die Inventionen und Sinfonien.

Peter Watchorn

Der in Cambridge/Mass. lebende Schüler Isolde Ahlgrimmis spielt die Toccaten sowie die Konzerttranskriptionen.

*

Die Clavier Büchlein

In den drei Clavier-Büchlein (1720, 1722, 1725) gibt Bach wertvolle Einblicke in seine Unterrichtspraxis und läßt den Hörer bis in liebevollste Details teilhaben am Musizieren im Hause Bach. Deshalb wurden alle drei Sammlungen als unverzichtbare Quelle und Ausdruck Bachscher Musik in die EDITION BACHAKADEMIE aufgenommen. Übernommen haben diese Aufgabe **Mario Videla**, **Michael Behringer** und **Joseph Payne**.



*Autograph:
»Sonate II a-Moll
für Violine solo«
(BWV 1003)*

KAMMERMUSIK

Merkwürdig indifferent nennt der Nekrolog als letzte Nummer *endlich eine Menge anderer Instrumentalsachen, von allerley Art, und für allerley Instrumente* unter Bachs ungedruckter Hinterlassenschaft. Glaubt man dieser Feststellung, dürfte die Verlustrate bei der Instrumentalmusik, gemessen an der Zahl der Kantaten und der Musik für Tasteninstrumente, recht hoch sein. Dies betrifft die Orchestermusik ebenso wie die Kammermusik, wobei diese Unterscheidung sich vor allem auf die Zahl der beteiligten Musiker zu beziehen hat. Andererseits enthalten etwa die Kantaten eine große Menge an kammermusikalischen Sätzen, z. B. für Stimme, ein oder zwei Soloinstrumente und Continuo, daß man Bach ein lebenslanges Interesse an dieser Art zu komponieren unterstellen darf. Das Gleiche gilt für seine Kunst, Choralvorspiele und -bearbeitungen für Orgel zu schreiben. Bei den *Triosonaten* für Orgel handelt es sich um geradezu klassische Kammermusik, nur, daß sie in ihrer Konzentration auf einen Spieler und ein Instrument mit besonderen Fähigkeiten des Instruments rechnet und die Kunstfertigkeit vor allem des Interpreten auf eine harte Probe stellt.

Singulär, wenn auch nicht ohne Vorbild, sind die Stücke für Soloinstrumente *senza basso*. Die vor 1720 entstandenen *Suiten* für Violoncello solo (BWV 1007-1012), die *Sonaten und Partiten* für Violine solo, die im Autograph von 1720 vorliegen (BWV 1001-1006) sowie die vermutlich in die Köthener Jahre zu datierende Sonate a-Moll für Traversflöte solo (BWV 1013). Einige Sätze der Stücke für Violine und Violoncello hat Bach für andere Besetzungen (Tastinstrument, Laute, auch für Kantatensätze) umgearbeitet. Das Korpus der Stücke für Violine solo ist bemerkenswert geteilt in Stücke älteren (Partiten) und neueren Formtyps (Sonaten). Vermutet werden hinter einigen Sätzen ferner theologische Programme; so scheint die Fuge aus BWV 1005 deutlich an den Choral *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* angelehnt.

Die Werke für ein Soloinstrument und Generalbaß stammen, mit Ausnahme der um 1714/17 in Weimar entstandenen *Fuge g-Moll* (BWV 1026) aus der Leipziger Zeit: die *Violinsonaten* G-Dur und e-Moll (BWV 1021 und 1023) sowie die *Flötensonaten* e-Moll und

E-Dur (BWV 1034 und 1035). Von diesem Typ gibt es auch Triosonaten, etwa für Traversflöte, Violine resp. zwei Traversflöten und Basso continuo (BWV 1038 und 1039).

Es verwundert nicht, daß der stilistische Wandel jener Jahre weg vom bezifferten Generalbaß hin zum ausgeschriebenen, »obligaten« Cembalopart auch Bach interessiert hat. In diese Kategorie gehören die in den Jahren 1717/1723 entstehenden *Violinsonaten* (BWV 1014-1019) sowie die von der Forschung sehr unterschiedlich datierten Sonaten für *Viola da gamba* (BWV 1027-1029) und für *Flöte* (BWV 1030-1033). Deutlich wird der Wandel vor allem dort, wo Bach Sätze einer herkömmlichen Generalbaßsonate in Sätze mit obligatem Cembalo umwandelt; so werden die vier Sätze von BWV 1039 später zu den vier Sätzen der Gambensonate BWV 1027.

Recht unterschiedlich verhält es sich mit den sieben erhaltenen Originalkompositionen für die Laute. Wenn Lautenisten heute die Schwierigkeiten, fast Unspielbarkeit dieser Stücke auf ihrem Instrument beklagen, hängt dies auch mit der Herkunft bzw. der ungewissen Bestimmung dieser Stücke zusammen. Auch hier war die EDITION BACHAKADEMIE bemüht, Licht ins Dunkel zu bringen. Zumindest Präludium, Fuge

und Allegro in Es-Dur BWV 998 (zwischen 1735 und 1745) wird von Bach selbst alternativ *pour la Luth à Cembal* zugewiesen; auch einige Werke für Tasteninstrumente können, wie es in der EDITION BACHAKADEMIE auch geschehen wird, auf dem Lautenklavier zur Geltung gebracht werden (z. B. BWV 823, 907, 908 und 921). Bearbeitungen von Werken für andere Instrumente sind die Fuge in g-Moll BWV 1000, nach dem 2. Satz von BWV 1001, die Suite in E-Dur BWV 1006a, vielleicht auch das Präludium in c-Moll BWV 999, das dem gleichen Stück aus dem Wohltemperierten Klavier ähnelt. Hingegen ist das Trio in A-Dur für Violine und obligates Cembalo (BWV 1025) die Bearbeitung einer Lautensonate von Silvius Leopold Weiß, dem berühmtesten Lautenisten seiner Zeit, der mindestens einmal, im Jahre 1739, im Hause Bachs zu Gast war. Alle anderen Kompositionen, beginnend bei der Weimarer Suite in e-Moll (BWV 995) sind Originalwerke für ein Instrument, das in jenen Jahren seine große Zeit bereits hinter sich hatte.

Die Frucht des Aufenthaltes am preußischen Hof 1747 ist ein *Musicalisches Opfer* (BWV 1079). Bach improvisierte dort über das vom König Friedrich II. gestellte Thema nach allen Regeln der Kunst, nahm sich, zurück in Leipzig, dasselbe noch einmal vor und sandte das Ergebnis in Form einer Sammlung von zwei

Ricercari, einer Triosonate, verschiedenen Kanons und Fugen *allerunterthänigst gewidmet* zurück nach Potsdam. Die Phantasie, Rätselhaftigkeit und Kunstfertigkeit der Musik Bachs über das königliche Thema erreichen in diesem Stück ihren Gipfel; selbst die altertümliche Bezeichnung *Ricercar* für ein kontrapunktisches Stück deutet Bach als Akrostichon für *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, »Das auf Befehl des Königs ausgearbeitete Thema und das übrige nach kanonischer Kunst ausgestellt«.

Die Kammermusik in der EDITION BACHAKADEMIE

Die Interpreten der Stücke »senza Basso« innerhalb der EDITION BACHAKADEMIE sind Dmitri Sitkovetsky (Violine), Boris Pergamenschikow (Violoncello) und Jean-Claude Gérard (Flöte).

Die Sonaten mit Continuo bzw. obligatem Cembalo wurden für die EDITION BACHAKADEMIE aufgenommen von Musikern aus dem Umkreis des Bach-Collegium Stuttgart wie Jean-Claude Gérard (Flöte), Walter Forchert und Georg Egger (Violine), Sergio Azzolini (Fagott) und Boris Kleiner (Cembalo und Hammerflügel); ferner wirken mit Dmitri Sitkovetsky (Violine) und Robert Hill (Cembalo) sowie Hille Perl (Viola da gamba) und Michael Behringer (Cembalo).

Bachs Musik für die Laute wird von Oliver Holzenburg gespielt.

Die Aufnahme des *Musikalischen Opfers* sowie der verschiedenen *Kanons* entstand mit Musikern aus dem Umkreis des Freiburger Barockorchesters: Karl Kaiser (Traversflöte), Gottfried von der Goltz (Violine), Ekkehard Weber (Viola da gamba) und Michael Behringer (Cembalo und Hammerflügel).

Musicalisches

Opfer

Mr. Königl. Majestät in Preußen u.

allerunterthänigst gewidmet

von

Johann Sebastian Bach.



Die Titelseite des Erstdrucks »Musicalisches Opfer« (BWV 1079)

ORCHESTERMUSIK

Der Begriff *Orchester* meint für die Bachzeit eher ein größeres Instrumentalensemble, nicht etwa eines jener philharmonischen Orchester, wie sie sich im 19. Jahrhundert entwickelten. Gleichwohl haben auch diese Orchester zur Rezeption Bachscher Musik bis auf den heutigen Tag wichtige Dienste geleistet. Bach schrieb seine Musik für die »Orchester« seiner Zeit in jenen Jahren, als er mit solchen Ensembles zu tun hatte: ab 1717 in Köthen und dann in Leipzig, wo er von 1729 bis 1737 und dann noch einmal ab 1739 für zwei Jahre die Leitung des von Telemann gegründeten *Collegium musicum* innehatte. Im Gegensatz zur besoldeten fürstlichen Kapelle war dieses ein »bürgerliches«, mit Stadtpfeifern, Kunstgeigern, Alumnen, Studenten und Dilettanten besetztes Orchester.

In Köthen entstand die Sammlung von sechs *Concerts avec plusieurs instruments*, besser bekannt unter dem Namen *Brandenburgische Konzerte* nach ihrem Widmungsträger, dem Markgrafen Christian von Brandenburg. Ihn hatte Bach zwischen Juni 1718 und Mai

1719 kennengelernt, als er sich in Berlin aufhielt, um ein neues Cembalo zu kaufen. Es ist nicht bekannt, ob der Markgraf die ihm zugesandten Noten jemals zur Aufführung bringen ließ oder sie überhaupt zur Kenntnis nahm; Bach jedenfalls erhielt noch nicht einmal ein Honorar. Frühformen einzelner Konzerte reichen zurück in die Weimarer Zeit (BWV 1046a zusammen mit BWV 208, 1712/13). Die Sammlung dieser Konzerte (BWV 1046-1051) zeigt einmal mehr Bachs Neigung zum Experimentieren und zum enzyklopädischen Denken.

Alle sechs Stücke huldigen äußerlich der modernen italienischen Konzertform oder dem Typus *Concerto grosso*, wobei dem ersten Konzert noch ein rondoartiger Menuettsatz angehängt ist und dem dritten Konzert ein ausgeschriebenes Andante fehlt. In jedem der Konzerte erprobt Bach jedoch eine andere Instrumentalbesetzung und erreicht geradezu bizarre Dimensionen, wenn er (im zweiten) für Trompete, Blockflöte, Oboe und Violine schreibt oder im sechsten nur für tiefe Streicher (je zwei Violon, Violon da gamba,

*Johann Gottfried Walther,
»Musicalisches Lexicon«.
Leipzig 1732, Frontispiz,
Kupferstich von
Johann Christoph Dehné.*



Violoncello und Violone) und Continuo-Cembalo. Das erste der *Brandenburgischen Konzerte* ist solistisch mit zwei Hörnern, drei Oboen, Fagott und Violino piccolo besetzt, das dritte ist ein Gruppenkonzert für je drei Violinen, Violen und Violoncelli, das vierte für Violine und zwei Blockflöten. Das fünfte Konzert schließlich stellt neben Traversflöte und Violine vor allem das konzertierende Cembalo in den Vordergrund – es dürfte das erste »Klavierkonzert« der Musikgeschichte sein.

Für die ebenso bekannten vier *Orchestersuiten* (BWV 1066-1069) weisen die Originalquellen dagegen nach Leipzig. Eine Entstehung bereits in Köthen läßt sich weder beweisen noch widerlegen. Die Suiten orientieren sich eher nach der französischen Mode, stilisierte Tanzsätze miteinander zu verbinden; ausführlicher Ouvertüren hinzuzufügen entspricht auch dem Verfahren, das Bach bei ähnlichen Werken für Tasteninstrumente praktizierte. Die früheste der Suiten (BWV 1066) dürfte um 1725 entstanden sein, die späteste – und damit Bachs spätestes Orchesterwerk überhaupt – ist die virtuose die Traversflöte einsetzende h-Moll-Suite (BWV 1067) um 1739.

Schließlich gehören in diese Gattung die Solokonzerte, die, unbeschadet ihrer musikalischen Substanz,

am ehesten den Charakter mehrfach verwendeter Gebrauchsmusik tragen. Bach schrieb Instrumentalkonzerte für eine (BWV 1041, 1042) oder zwei Violinen (BWV 1043), für Traversflöte, Violine und Cembalo (BWV 1044) sowie für ein Cembalo (BWV 1052-1058) oder mehrere Cembali (BWV 1060-1065). Diese gewann er in den 1730er Jahren durch Umarbeitung und Transposition für diese Besetzung aus früheren eigenen Kompositionen, etwa Konzerten für Oboe d'amore (BWV 1055) oder Violine (BWV 1054 aus 1042, 1057 aus 1049 und 1058 aus 1041).

Bildet das 5. Brandenburgische Konzert gleichsam den Anstoß, sich mit der Gattung »Musik für obligates Tasteninstrument und Instrumente« zu beschäftigen, können Bachs Cembalokonzerte als Prototyp des Klavierkonzerts gelten, wie es über seine Söhne in die Wiener Klassik tradiert wurde. Jedenfalls beginnt mit diesen Werken das Konzertrepertoire moderner Pianisten und noch heute die Gleichberechtigung der »historischen« und der »philharmonischen« Aufführungspraxis.

Bereits vorhandene Konzerte oder Konzertsätze verwendete Bach auch als Instrumentalstücke in Kantaten, z. B. den ersten Satz des 3. Brandenburgischen Konzertes als Sinfonia der Kantate *Ich liebe den*

Höchsten von ganzem Gemüte (BWV 174). In einige Konzertsätzen baute er sogar Chorsätze ein. So ist der Eröffnungschor der Kantate *Unser Mund sei voll Lachens* (BWV 110) in den ersten Satz der Orchestersuite D-Dur (BWV 1069) eingefügt.

Die Orchestermusik in der EDITION BACHAKADEMIE

In die EDITION BACHAKADEMIE wurden die Einspielungen der *Brandenburgischen Konzerte* (Vol. 126) und der *Suiten* (Vol. 132) integriert, die Helmuth Rilling mit

dem Kammerorchester des Oregon Bach Festival bereits in den Jahren 1994 bzw. 1991 aufgenommen hat. Hauptsolist der im Jahre 1999 neu aufgenommenen *Cembalokonzerte* ist Robert Levin, dazu kommen Jeffrey Kahane, Mario Videla, Michael Behringer und Boris Kleiner. Die Violinkonzerte werden von Christoph Poppen und Isabelle Faust gespielt, die »wiedergewonnenen« Violinkonzerte mit Isabelle Faust als Hauptsolistin, die ebenfalls Frühformen anbietenden Oboenkonzerte von Ingo Goritzki.



Autographes Titelblatt der »Brandenburgischen Konzerte«, (BWV 1046-1051)

BIOGRAPHISCHE NOTIZEN

- mehrfach auftretende Vokalsolisten -



JULIANE BANSE (Sopran)

b-Moll-Messe;

Johannes-Passion.

erhielt bereits mit fünf Jahren Violinunterricht. Ballettausbildung an der Oper Zürich. Seit ihrem 15. Lebensjahr Gesangsunterricht. Studierte später bei Brigitte Faßbaender und Daphne Evangelatos. Sie gewann einige Preise, zuletzt 1993 den Grand Prix Franz Schubert in Wien. Operndebüt 1989 als Pamina in der Zauberflöten-Inszenierung Harry Kupfers in Berlin. Engagements u.a. in Brüssel (Pamina und Despina), Salzburg (Sophie), Glyndebourne (Zerline), Wien (Zdenka, Pamina, Su-sanna, Sophie, Marzelline), Köln (Musette), Berlin (Massenet: Manon), Zürich (Holliger: Schneewittchen UA) und München (Pamina). Als Konzertsängerin enge Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel, André Previn, Simon Rattle und Helmuth Rilling. Ihre besondere Liebe gilt dem Liedgesang.



INGEBORG DANZ (Alt)

Weltliche Kantaten BWV 201, 213-215, Quodlibet; b-Moll-

Messe; Lateinische Kirchenmusik; Magnificat; Matthäus-Passion; Johannes-Passion;

Weihnachts-Oratorium; Choralbuch; Huldigungskantaten; Magnificat Es-Dur.

stammt aus Witten an der Ruhr, studierte in Detmold, absolvierte Meisterkurse u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf. Seit 1984 regelmäßige Zusammenarbeit mit der Liedbegleiterin Almut Eckels zusammen. Seit 1987 Gastspiele an verschiedenen Opernhäusern, Schwerpunkt jedoch Lied und Gesang. Konzerttourneen in verschiedene Länder Europas, nach Israel, Japan, Süd- und Nordamerika. Auftritte bei vielen namhaften Musikfestivals (Ludwigsburg, Schwetzingen, Ansbach, Tanglewood, Salzburg, Stuttgart). Umfangreiches Repertoire im Oratorien-, Konzert- und Liedbereich. Seit 1989 gehört sie zum Solistenstamm der Internationalen Bachakademie, hat hier bereits Gesangs- und Interpretationskurse

gegeben und mit Helmuth Rilling und seinen Ensembles zahlreiche Konzerttourneen in alle Welt unternommen.



MATTHIAS GOERNE (Baß)

Weltliche Kantaten

BWV 201, 208;

Matthäus-Passion;

Johannes-Passion (Christus).

1967 in Weimar geboren, studierte bei Franz-J. Beyer in Leipzig, später bei Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf. Bereits 1985 sang er unter Kurt Masur die Matthäus-Passion. Regelmäßige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy, Riccardo Chailly, Bernard Haitink und Helmuth Rilling. Liederabende in London (alle drei Schubert-Zyklen), Amsterdam, Paris, Prag, Wien und den großen Zentren Nord- und Südamerikas. Dabei begleiten ihn Pianisten wie Alfred Brendel, Graham Johnson und Andreas Haefliger. Bühnenrepertoire: Marcello (»La Bohème«), Wolfram (»Tannhäuser«), Papageno (»Die Zauberflöte« – Debüt 1997 unter Christoph von Dohnányi in Salzburg), verschiedene Rollen in zeitgenössischen Opern.



KLAUS HÄGER (Baß)

Weltliche Kantaten

BWV 173a, 207.

studierte in Köln und Freiburg bei Franz Müller-Heuser, Ingeborg Most und Jürgen Glauf. Meisterkurse bei Sena Jurinac, Ernst Haefliger und Dietrich Fischer-Dieskau. Preisträger beim Mirjam-Helin-Gesangswettbewerb Helsinki 1989, Mozartwettbewerb Venedig-Prag-Wien, Bundeswettbewerb Gesang Berlin 1990, Oberdörfner-Preis Hamburg 1992. Gastierte bei Festivals in Salzburg, Schwetzingen, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, Ansbach. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Kent Nagano, Gerd Albrecht, Michael Gielen, René Jacobs, Philippe Herreweghe, Helmuth Rilling. Ab 1991 Ensemblemitglied Staatsoper Hamburg, seit 1997/98 Staatsoper Berlin.



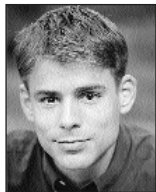
DIETRICH HENSCHEL (Baß)

Weltliche Kantaten

BWV 201, 203, 215.

wurde 1967 in Berlin geboren. Studium bei Hanno Blaschke in München und in Dietrich Fischer-Dieskaus Meisterklasse in Berlin. Preise bei nationalen Wettbewer-

ben und beim Internationalen Hugo-Wolf-Wettbewerb. 1990 Debüt bei der Münchner Biennale, von 1993 bis 1995 Ensemblemitglied des Opernhauses in Kiel. Seither an Bühnen u.a. in Berlin und Lyon. Er singt große und wichtige Rollen seines Fachs: Papageno, Graf in »Figaros Hochzeit«, aber auch Rollen wie »Pelléas« (Debussy), »Prinz von Homburg« (Henze) und Opern wie »Doktor Faust« (Busoni), »Die Königskinder« (Humperdinck) oder »Der Ring des Polykrates« (Korngold). Klavierpartner seiner zahlreichen Liederabende, die er auch bei Festivals wie der Schubertiade in Wien gibt, sind Fritz Schwinghammer, Helmut Deutsch und Irwin Gage. Gastspiele bei nahezu allen deutschen Rundfunkorchestern, bei den Wiener Philharmonikern, dem Orchestre National de France und sang unter Leitung von Dirigenten wie Kent Nagano, Philippe Herreweghe, Christian Thielemann, Peter Eötvös und Helmuth Rilling.



HANNO MÜLLER-BRACHMANN (Baß)
Weibnachts-Oratorium
 studierte in Freiburg bei Prof. Ingeborg Most. Besuch der Berliner Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau. Wesentliche Impulse verdankt er Prof. Rudolf Piernay,

der ihn bis heute betreut. Zu Gast in den großen Konzertsälen Europas, Japans und der USA zusammen mit Dirigenten wie Marcus Creed, Heinz Holliger, Donald C. Runnicles, Bruno Weil, Frans Brüggen, Herbert Blomstedt, Philippe Herreweghe, Sir Neville Marriner, Michael Gielen sowie, im Jahr 2000, mit Kurt Masur, Helmuth Rilling, Peter Schreier und Eiji Oue.

Regelmäßig Gast internationaler Festspiele wie Schleswig-Holstein und Salzburg, bei Orchestern wie Concertgebouw Orchestra Amsterdam, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Freiburger Barockorchester und Concerto Köln. Liederabende u.a. in Berlin, Hamburg, Paris und Tokio. Opern: u.a. Basel, Lausanne, Madrid, Paris, 1999 erstmals an der Münchner Staatsoper unter Zubin Mehta. 1996 Debüt unter René Jacobs an der Berliner Staatsoper »Unter den Linden«, deren Ensemble er seit 1998 angehört. Höhepunkt der Saison 99/00: Uraufführung von Elliot Carters Oper »What next« (Harry or Larry) in Berlin unter Daniel Barenboim, mit diesem Dirigenten auch Debüts in der Chicago Symphony Hall und in der New Yorker Carnegie Hall.



CHRISTIANE OELZE (Sopran)
Kirchenmusik;
»Tilge, Höchster« BWV 1083;
Matthäus-Passion;
Huldigungskantaten
BWV 30a, 36b, 140: Geistliche
Vokalmusik.

wurde in Köln geboren. Studium bei Klesie Kelly und Erna Westenberger. Preisträgerin beim Hugo Wolf-Wettbewerb 1987 und beim Deutschen Hochschulwettbewerb für Lied-Duo 1988. Danach Einladungen zu renommierten Festivals nach Schleswig-Holstein, Feldkirch und Berlin sowie Tourneen durch Europa, USA und Japan. Ihr Repertoire reicht von der Barockmusik bis ins 20. Jahrhundert. Regelmäßige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, Kurt Masur, Sir Neville Marriner, Riccardo Muti, Roger Norrington und Helmuth Rilling. Ab 1990/91 debütierte sie an den Opernhäusern bzw. bei den Festspielen Ottawa, Salzburg, Zürich, Leipzig, Glyndebourne, Lyon und London. Zahlreiche CD-Produktionen mit Liedern (Vertonungen von Goethe-Gedichten), Werken von Mozart, Bach, Webern, Hindemith und anderen. 1997 sang sie in Salzburg in Mozarts Mitridate, in Paris die Marzelline, das Ännchen in London sowie unter Seiji Ozawa in Japan und USA.



CHRISTOPH PRÉGARDIEN (Tenor)
Lateinische Kirchenmusik;
Choralbuch;
Geistliche Vokalmusik.
 geboren in Limburg. Mitglied der
 Domsingknaben. Studierte bei
 Martin Gründler und Karlheinz

Jarius in Frankfurt, Carla Castellani in Mailand und Alois Treml in Stuttgart. Liedgesang bei Hartmut Höll. Regelmäßige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Ton Koopman und Neville Marriner. Repertoire: Oratorien und Passionen vom 17. bis 20. Jahrhundert. Liederabende in Paris, London, Brüssel, Berlin, Amsterdam, Salzburg, Wien, Barcelona, Genf, Italien, Japan und Nordamerika. Umfangreiche Diskographie. Opernpartien: Tamino, Almaviva, Fenton, Ulisse, Don Ottavio.



THOMAS QUASTHOFF (Baß)
Weltliche Kantaten
BWV 211, 212; 70: b-Moll-Messe;
Lateinische Kirchenmusik;
Magnificat; Matthäus-Passion.

ist einer der gefragtesten Lied- und Oratoriensänger unserer Zeit. Seit dem 16. Lebensjahr Privatstudien bei

Charlotte Lehmann und Carol Richardson in Hannover. Jurastudium, Tätigkeit als Rundfunksprecher. Zahlreiche Auszeichnungen, darunter 1. Preis beim ARD-Wettbewerb 1988, Schostakowitsch-Preis Moskau 1996. Konzerte und Liederabende in Amsterdam, Berlin, Bordeaux, Brüssel, Budapest, Dresden, Leipzig, Madrid, München, Paris, Rom, Sevilla, Straßburg und Wien. Umfangreiche Diskographie. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sir Colin Davis, Georges Prêtre u.a. Zahlreiche Konzerte mit Helmuth Rilling, u.a. USA- und Japan-Debüt 1995.



SYBILLA RUBENS (Sopran)
Weltliche Kantaten
BWV 201, 202, 204, 205, 208
210, 213-215, Quodlibet,
b-Moll-Messe;
Weihnachts-Oratorium;
Choralbuch;

Clavier Büchlein 1725; Magnificat Es-Dur
 Studium in Trossingen, Frankfurt am Main und Basel. Meisterkurse u.a. bei Edith Mathis und Irvin Gage. Ihr Repertoire reicht von Bach bis in die Moderne. Konzerte und Festivals im In- und Ausland: u.a. Amsterdam, Berlin, Frankfurt, Zürich, Würzburg, in Italien, Frankreich, England, Polen, Skandinavien, Schleswig-Holstein-Musikfestival Europäisches Musikfest Stutt-

gart. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Heinrich Schiff, Ton Koopman, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Hartmut Haenchen und Vladimir Ashkenazy. Zahlreiche Konzerte und CD-Aufnahmen mit Helmuth Rilling Opernpartie: Pamina an der Staatsoper Stuttgart, Marzelline.



MICHAEL SCHADE (Tenor)
Matthäus-Passion;
Johannes-Passion
(Evangelist)

Der deutsch-kanadische Tenor ist innerhalb kurzer Zeit zu einem der meistgefragten Sänger der jungen Generation geworden und gastierte bereits an der Wiener Staatsoper, an der Met, der San Francisco Opera, der Nederlandse Opera, der Canadian Opera Company, der Hamburger Oper und bei den Salzburger Festspielen. In Wien sang er u.a. in der Zauberflöte, Arabella, Il Barbiere di Siviglia, Die Meistersinger von Nürnberg, Der fliegende Holländer. 1996 Debüt er an der Los Angeles Opera; 1997 Opéra de Bastille, Salzburger Festspiele; 1999 Lyric Opera of Chicago. Als Konzertsänger Engagements beim Philadelphia Orchestra mit Helmuth Rilling, mit Nikolaus Harnoncourt im Wiener Musikverein, beim Los Angeles Philharmonic Orchestra unter Esa-Pekka Salonen, unter

Carlo Maria Giulini in Wien, Auftritte in Florenz, Minnesota sowie mit John Eliot Gardiner in London, New York und Salzburg. Liederabende u.a. in Stuttgart, Toronto und Paris.



CHRISTINE SCHÄFER (Sopran)

Weltliche Kantaten

BWV 206, 207a, 211, 212;

Lateinische Kirchenmusik;

Magnificat.

Studium in Berlin bei Ingrid Figur, Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau. Zusammenarbeit mit Claudio Abbado, Michael Gielen, Reinhard Goebel, Uwe Gronostay, Leopold Hager, Nikolaus Harnoncourt, Charles Mackerras, Seiji Ozawa, Simon Rattle, Helmuth Rilling u.a. Auftritte in vielen europäischen Ländern, Israel und den USA. Opernpartien: »Lulu« bei den Salzburger Festspielen 1995, »Agathe« in Berlin, »Pamina« in Brüssel, »Sophie« (Rosenkavalier) in San Francisco; ferner Engagements in Glyndebourne, Amsterdam, München u.a. Aufnahmen mit Werken u.a. von Reimann, Viktor Ullmann, Schumann, Schubert, Bach, Berg, Debussy. Aufsehererregende Videoproduktion mit Schönbergs »Pierrot Lunaire« (Ltg. Pierre Boulez).



ANDREAS SCHMIDT (Baß)

Weltliche Kantaten

BWV 205, 213, 214, Quodlibet;

b-Moll-Messe;

Johannes-Passion; Choralbuch;

Huldigungskantaten

BWV 30a, 36c; 140: Geistliche

Vokalmusik.

wurde in Düsseldorf geboren. Studierte zunächst Klavier, Orgel und Dirigieren, dann Gesang bei Ingeborg Reichert in Düsseldorf und Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. 1983 gewann er den Deutschen Musikwettbewerb und wurde bereits 1984 festes Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin. Gastverpflichtungen an führende Opernhäuser in der ganzen Welt, 1991 erstmals an die Metropolitan Opera New York, wo er seitdem in zahlreichen Partien zu hören war. Konzerte und Schallplattenaufnahmen mit führenden amerikanischen und europäischen Orchestern. Bayreuth-Debüt 1997 (Beckmesser, Amfortas). Neben seinen Verpflichtungen als Opern- und Konzertsänger hat sich Andreas Schmidt als einer der wenigen Sänger seiner Generation auch als Liedsänger einen Namen machen können. Seine Lied-CD's erhielten teilweise nationale und internationale Preise. Ausgedehnte Konzert- und Liederabend-Tourneen in 17 europäische Länder sowie nach Nord- und Südamerika, Kanada, Japan und Israel.



JAMES TAYLOR (Tenor)
Weltliche Kantaten
BWV 201, 208, 211;
b-Moll-Messe;
Lateinische Kirchenmusik;
Magnificat; Johannes-Passion;
Choralbuch.

1966 in Dallas, Texas, geboren. Studium bei Arden Hopkin. 1991 Bachelor of Music Education. Fulbright-Stipendium an der Musikhochschule München bei Adalbert Kraus und Daphne Evangelatos. 1992 bis 1994 Mitglied des Opernstudios. Engagements in Brüssel, Boston, Stuttgart, München und Köln. Konzerte u.a. mit RIAS-Kammerchor, Internationale Bachakademie Stuttgart, Wiener Philharmoniker, Cleveland Symphony Orchestra. Liederabende mit Donald Sulzen.



MARCUS ULLMANN (Tenor)
Weltliche Kantaten
(BWV 213, 214, Quodlibet),
Huldigungskantaten
(BWV 30a, 36c, 36b, 134a);
Magnificat Es-Dur.

war Mitglied des Dresdner Kreuzchores, studierte bei Hartmut Zabel und Margaret Trappe-Weil und besuchte außerdem die Liedklasse Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. Tritt an zahlreichen Opernhäusern auf, gibt Konzerte und Lie-

derabende in fast allen europäischen Ländern sowie in den USA und Israel. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Leopold Hager, Helmuth Rilling und Peter Schreier sowie mit Orchestern in Salzburg, Washington und der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig sowie den Münchner Philharmonikern. Besondere Projekte: Eröffnungskonzert des Leipziger Bachfestes sowie die offizielle Bach-Präsentation auf der EXPO 2000 in Hannover.



MICHAEL VOLLE (Baß)
Weltliche Kantaten
(BWV 206, 207a).
Geistliche Vokalmusik.

Geboren in Freudenstadt. Studium bei Josef Metternich und Rudolf Piernay. Preisträger von Wettbewerben, u.a. »300 Jahre Oper Hannover«, VDMK Berlin und CIEM Genf. 1990 Engagement am Nationaltheater Mannheim, Partien: Guglielmo, Papageno, Malatesta, Heerrufer, Wolfram von Eschenbach. Gastspiele u.a. in Bonn, Leipzig, Hannover, Wiesbaden, Ludwigsburger Schloßfestspiele. Seit 1994 Ensemblemitglied der Oper Bonn. Projekte im In- und Ausland u.a. Carmina burana mit Israel Philharmonic unter Zubin Mehta, Brittens »War Requiem« mit dem BBC Symphony Orchestra, Beethovens 9. Sinfonie in Paris unter Charles Dutoit.

BIOGRAPHISCHE NOTIZEN

- Instrumentalsolisten -



EDWARD ALDWELL (Klavier)

Französische Suiten

stammt aus Portland/Oregon. Er studierte an der Juilliard School of Music in New York. Dort gewann er den Marie-Dring-Preis, der es ihm ermöglichte, zwei Jahre lang intensiv und ausschließlich die Musik Johann Sebastian Bachs zu studieren. Er lehrt seit 25 Jahren am Curtis Institute und am Mannes College of Music. Sein Unterricht basiert auf der Analyse als Hilfe zur Aufführung; er gab und gibt in den USA und im Ausland Meisterkurse und Gesprächskonzerte mit der Klaviermusik Bachs im Mittelpunkt. Die führende amerikanische Presse ist begeistert von ihm und beschreibt sein Spiel als »klar, visionär, ekstatisch« und lobt seine Kunst, »Gelehrsamkeit in leidenschaftliches Musizieren umzuwandeln«.



MICHAEL BEHRINGER

(Cembalo)

»Amore Traditore«.

Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo.

Konzerte für drei und vier Cembali. Musikalisches Opfer.

Clavier Büchlein Anna Magdalena Bach 1725.

studierte zunächst in Freiburg Kirchenmusik, danach in Wien und Amsterdam Orgel und Cembalo. Seine Beschäftigung mit der Historischen Aufführungspraxis und dem Continuo-Spiel führte ihn als Gast zu zahlreichen Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Musica Antiqua Köln, Hesperion XX oder dem Balthasar-Neumann-Ensemble. Er trat mit Solisten wie Jordi Savall, Reinhard Goebel, Han Tol auf und war an zahlreichen CD-Produktionen beteiligt. Mit Helmuth Rilling und seinen Ensembles dauert seine Zusammenarbeit inzwischen mehr als 20 Jahre. Michael Behringer unterrichtet an der Freiburger Hochschule für Musik Cembalo und Continuo-Spiel. Im Rahmen der EDITION BACHAKADEMIE wirkt er als

Continuospieler u.a. in den Einspielungen zahlreicher geistlicher und weltlicher Kantaten, der Passionen, der h-Moll-Messe sowie des »Choralbuch für Johann Sebastian« mit. Hier ist er auch als Cembalo- und Orgelbegleiter in den Schemelli-Liedern zu hören. Ferner wirkte er mit bei Robert Hills Einspielung der Kunst der Fuge.

DANIEL BLUMENTHAL (Klavier)

Kammermusik für Flöte

begann seine Ausbildung in Paris und studierte später u.a. an der Juilliard School of Music und bei Benjamin Kaplan in London. Zu Beginn der achtziger Jahre nahm er an verschiedenen Wettbewerben teil (Sydney, Genf, Bozen) und am Concours Reine Elisabeth in Brüssel, wo er heute als Juror tätig ist. In Brüssel unterrichtet er am Flämischen Konservatorium. Er spielt als Solist mit verschiedenen Orchestern und ist vor allem als Kammermusikpartner gefragt; u.a. wirkte er mit bei der posthumen Uraufführung des Trio von Claude Debussy. Seine Diskographie umfaßt bislang über 70 CDs.



BINE-KATRINE BRYNDORF (Orgel)

Weimar, Köthen & Leipzig.

Leipziger Choräle.

Einflüsse aus Cantata,

Concerto und Kammermusik

stammt aus Helsingør/Dänemark.

Sie studierte Orgel bei Michael Radulescu, Daniel Roth und William Porter und gewann mehrere internationale Orgel- und Kammermusikwettbewerbe. Von 1991 bis 1995 besaß sie einen Lehrauftrag an der Musikhochschule in Wien, seit 1994 unterrichtet sie an Königlich Dänischen Musikakademie. Sie gibt vielbeachtete Konzerte in vielen Ländern Europas und verfaßte Vorträge und Aufsätze zu verschiedenen Themen, insbesondere dem Werk Johann Sebastian Bachs.



MURIEL CANTOREGGI (Violine)

Wiedergewonnen Violinkonzerte

1971 in Frankreich geboren, studierte am Conservatoire Supérieur de Musique in Paris bei Régis Pasquier, anschließend bei

Wiktor Liberman und Christoph Poppen. 1993 war die Geigerin Preisträgerin des Internationalen Wettbewerbs »Marguerite Long – Jacques Thibaud« in Paris.

Von 1994 – 1996 spielte sie im European Union Youth Orchestra als Konzertmeisterin unter Leitung von Carlo Maria Giulini, Vladimir Ashkenazy und Bernard Haitink. Seit 1995 ist Muriel Cantoreggi Konzertmeisterin des Münchener Kammerorchesters. Neben regelmäßigen solistischen Auftritten widmet sie sich vor allem der Kammermusik. Sie ist Mitglied des Matisse-Ensembles und des 1999 gegründeten Végh-Ensembles. Sie gastierte in England beim International Musicians Seminar Prussia-Cove und dem City of London-Festival sowie in der Schweiz beim Davoser Festival Young Artists in Concert.



GEORG EGGER (Violine)
Sonaten für Violine und Basso continuo

wurde in Bozen geboren und studierte bei Prof. Giannino Carpi am Musikkonservatorium Claudio Monteverdi. Bei Sandor Végh in Düsseldorf legte er das Konzertdiplom ab und besuchte Meistekurse bei Saschko Gawriloff, Wolfgang Schneiderhan und Henryk Szeryng. Von 1974 bis 1986 war er erster Konzertmeister beim Württembergischen Kammerorchester Heilbronn. Mit diesem unternahm er, auch als Solist, zahlreiche Konzertreisen durch Europa, nach Kanada und in die USA.

Kammermusikalische Zusammenarbeit verbindet ihn mit Künstlern wie Maurice André, Eduard Brunner, Heinz Holliger, Edith Mathis, Sabine und Wolfgang Meyer, Aurèle Nicolet, Jean-Pierre Rampal, Tabea Zimmermann und anderen. Der Geiger unterrichtet am Konservatorium Claudio Monteverdi, war Dozent bei zahlreichen Bachakademien unter Leitung von Prof. Helmuth Rilling und ist Konzertmeister des Bach-Collegium Stuttgart.



ISABELLE FAUST (Violine)
Violinkonzerte.

Tripelkonzert BWV 1044

erhielt mit fünf Jahren ihren ersten Geigenunterricht. Zu ihren Lehrern zählten Denes Zsigmondy und Christoph Poppen. Schon früh errang sie Preise bei Jugend musiziert und 1987, 15-jährig, den 1. Preis beim Internationalen Leopold Mozart Wettbewerb in Augsburg. 1990 wurde ihr der Kulturpreis Premio Quadrivio der Stadt Rovigo für herausragende musikalische Leistungen verliehen, und 1993 gewann sie als erste Deutsche den Premio Paganini in Genua. Sie konzertierte mit zahlreichen namhaften Orchestern und Dirigenten, wie z.B. mit den Hamburger Philharmonikern unter Sir Yehudi Menuhin. Konzertreisen führten sie ins europäische

Ausland sowie nach den USA und Japan. Neben ihrer solistischen Tätigkeit widmet sich Isabelle Faust intensiv der Kammermusik und ist regelmäßig Gast bei vielen internationalen Musikfestspielen. Zu ihren Kammermusikpartnern gehören Ewa Kupiec – mit der zusammen sie ihre erste CD mit Werken von Bartók eingespielt hat –, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, um nur einige zu nennen. Isabelle Faust spielt die Dornröschen-Stradivari aus dem Jahre 1704, eine Leihgabe der L-Bank Baden-Württemberg.

WALTER FORCHERT (Violine)

Kammermusik für Flöte

wurde 1944 in Wunsiedel geboren. Im Alter von 23 Jahren wurde er Konzertmeister des Sinfonischen Orchesters Berlin, zwei Jahre später Konzertmeister der Bamberger Symphoniker, mit denen er zuletzt das Violinkonzert von Max Reger aufgenommen hat. Seit 1992 ist er Professor an der Frankfurter Musikhochschule. Er unterrichtet ebenfalls im Rahmen von Bach-Worshops der Internationalen Bachakademie Stuttgart. Als Konzertmeister des Bach-Collegium Stuttgart unternahm er zahllose Tourneen in In- und Ausland und wirkte bereits mit bei der Gesamtaufnahme der Geistlichen Kantaten.



JEAN-CLAUDE GÉRARD (Flöte)

Kammermusik für Flöte.

Tripelkonzert BWV 1044

stammt aus Angers (Frankreich). Er studierte bei Gaston Brunelle in Paris und gewann 1962 am Conservatoire einen ersten Preis.

1972 ging er als Soloflötist in das Orchester der Hamburgischen Staatsoper. 1987 wurde er Professor an der Musikhochschule Stuttgart. Seit 1984 spielt er im Bach-Collegium Stuttgart und spielte die Flöte u.a. in den Einspielungen der beiden Passionen, des Weihnachts-Oratoriums sowie der h-Moll-Messe. Außerdem ist er Flötist des »Ensemble Villa Musica«. Seine umfangreiche Diskographie umfaßt Solo- und Kammermusikliteratur vom Barock bis in die Moderne.



GERHARD GNANN (Orgel)

Ein Choralbuch

für Johann Sebastian

stammt aus Oberschwaben und bekam bereits während der Schulzeit Orgelunterricht bei Heinrich Hamm in Weingarten. 1981 nahm

er das Studium an der Freiburger Musikhochschule auf, Orgel bei Ludwig Doerr und Cembalo bei Stanislaw Heller. 1986 setzte er seine Studien bei Ton Koopman

und Ewald Kooiman am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam fort, anschließend vervollständigte er seine Ausbildung bei Guy Bovet an der Musikakademie in Basel. 1990 wurde er Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Er gewann Preise bei internationalen Wettbewerben wie dem Bachwettbewerb des Flandern-Festivals (1988), dem Schweizer Orgelwettbewerb (1992) sowie, im darauffolgenden Jahr, den Großen Preis »Dom zu Speyer«. Schon während seiner Studienzeit bekleidete er eine Kirchenmusikstelle in Freiburg. 1994 wurde er Bezirkskantor der Erzdiözese Freiburg mit Dienstsitz im Münstertal. 1996 übernahm er einen Lehrauftrag für Orgel an der Musikhochschule in Trossingen, 1997 wurde er zum Professor an den Fachbereich Musik der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz berufen.

**GOTTFRIED VON DER GOLTZ und
PETRA MÜLLEJANS (Violine)**

Musikalisches Opfer

sind Konzertmeister des international renommierten Freiburger Barockorchesters und des FBO-Consort. **Gottfried von der Goltz** wurde an der New Yorker Juilliard School of Music ausgebildet und zählt, nach einer Tätigkeit beim NDR-Sinfonieorchester Hamburg heute zu den exponiertesten Virtuosen auf der Barockvioline. Seit 1997 ist er Professor an der Musik-

hochschule Würzburg. Ebenfalls einen hervorragenden Ruf als Solistin wie als Ensemblespielerin genießt **Petra Müllejans**, die zudem an den Musikhochschulen in Weimar und Freiburg unterrichtet.



INGO GORITZKI (Oboe)

*Wiedergewonnene
Oboenkonzerte*

studierte Flöte, Oboe und Klavier in Freiburg, Detmold und Paris. 1967 erhielt er ein erstes Engagement beim Basler Sinfonieorchester, dem sich weitere Jahre beim Radio-Sinfonieorchester Frankfurt anschlossen. 1976 übernahm er an der Musikhochschule Hannover eine Professur für Oboe, 1989 ging er in der selben Funktion nach Stuttgart. Als erfolgreicher Solist ist er mit zahlreichen Orchestern im In- und Ausland aufgetreten; Kammermusik spielt er vor allem in den Ensembles »Villa Musica« und »Stuttgarter Bläserakademie«. Er ist seit langen Jahren Mitglied im Bach-Collegium Stuttgart, wirkte mit bei den Einspielungen der geistlichen und weltlichen Kantaten sowie der Messen und oratorischen Werke. Er gibt seine Erfahrungen auch bei Veranstaltungen der Internationalen Bachakademie Stuttgart in aller Welt an junge Musiker weiter.



ROBERT HILL

(Tasteninstrumente)

Cembalomusik

*des jungen Bach. Concerto,
Fantasia & Fuge. Bach als
Lehrer. Musik für das
Lautenklavier. Original und*

Bearbeitung. Sonaten für Violine und Cembalo.

Kunst der Fuge

ist seit 1990 Professor für historische Tasteninstrumente und Aufführungspraxis an der Musikhochschule Freiburg. Er studierte bei Gustav Leonhardt und promovierte mit einer Arbeit über J. S. Bachs frühe Musik für Tasteninstrumente. Er beschäftigt sich mit dem Repertoire für die verschiedensten Tasteninstrumente von 1600 bis 1900, hat zahlreiche Schallplatten aufgenommen und dirigiert ferner das Barockensemble »L'Ottocento«. Als Musiker legt er besonderen Wert auf eine möglichst kreative Wiederbelebung der alten Musizierpraxis.



OLIVER HOLZENBURG (Laute)

Lautenwerke

geboren in Hannover, begann schon früh mit dem Gitarrenspiel und erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei Joël Betton an der Musikakademie Kassel.

Besonders interessierte ihn schon damals die frühere, ursprünglich für Laute komponierte Musik. Studium der Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft in Göttingen, Wien und Basel. Studium der Laute bei Toyohiko Satoh am Royal Conservatory in Den Haag und bei Hopkinson Smith an der Schola Cantorum Basiliensis. Oliver Holzenburg ist bekannt als Solist sowohl auf historischen als auch auf modernen Zupfinstrumenten. Konzerte in fast allen Ländern Europas. Kursleitungen und Auftritte bei verschiedenen Musikfestivals. Rundfunk- und Fernsehaufnahmen. Neben seiner künstlerischen Arbeit setzt sich Oliver Holzenburg besonders ein für Aufgaben, die sich mit der Vermittlung von Musik beschäftigen. So ist er Vizepräsident des Musikpädagogischen Verbandes der Zentralschweiz, Vorstandsmitglied der Deutschen Lautengesellschaft, Herausgeber eines Lexikons zur zeitgenössischen Lautenmusik und leitet die Internationale Frühjahrs-Akademie für Musik im Stift Geras in Österreich.



KAY JOHANNSEN (Orgel)
Neumeister-Choräle.
Der junge Bach – ein Virtuose.
Meisterwerke der Weimarer
Zeit. Sechs Sonaten.
Clavier Übung dritter Teil.

studierte in Freiburg und Boston Kirchenmusik, Orgel und Dirigieren bei Hans Musch, Ludwig Doerr, William Porter und Hans-Michael Beuerle. 1988 gewann er einen ersten Preis beim Deutschen Musikwettbewerb; er war Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Bruno Walter Memorial Foundation. Seit 1991 hat er einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Karlsruhe inne; seit 1994 ist er Organist und Kantor an der Stuttgarter Stiftskirche, der evangelischen Hauptkirche der Landeshauptstadt Baden-Württembergs. Hier spielte er 1997 in einem Konzertzyklus das gesamte Orgelwerk Johann Sebastian Bachs. 1998 wurde ihm der Titel »Kirchenmusikdirektor« verliehen. Als Continuospieler arbeitet er regelmäßig mit den Berliner Philharmonikern und den Berliner Barock-Solisten zusammen. Für die Auswahl seiner Programme kann Johannsen auf ein weitgespanntes Repertoire zurückgreifen. Schwerpunkte sind neben den Werken Johann Sebastian Bachs die Literatur des 19. (mit einer Vorliebe für Liszt und Reger) und 20. Jahrhunderts,

aber auch die Improvisation, die sich aus seiner starken Bindung zur Liturgie entwickelt hat. Für die EDITION BACHAKADEMIE stellte er die Programme der 16 CDs mit dem gesamten Orgelwerk Bachs zusammen.



JEFFREY KAHANE (Cembalo)
Brandenburgische Konzerte.
Konzerte für zwei Cembali

ist als Pianist und Dirigent ein gerne gesehener Partner bei Orchestern wie New York und Los Angeles Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, Chicago und San Francisco Symphony, der Academy of St. Martin-in-the-fields sowie beim Israel Philharmonic Orchestra. Er studierte in San Francisco bei Howard Weisel und Jakob Gimpel, gewann eine Medaille beim Van Cliburn-Wettbewerb 1981 sowie, neben anderen Auszeichnungen, den ersten Preis des Rubinstein-Wettbewerbes 1983. Im gleichen Jahr debütierte er in der New Yorker Carnegie Hall; seit her gibt er Recitals in den großen amerikanischen Musikzentren und bei Festivals wie dem Oregon Bach Festival, Mostly Mozart und den Londoner Proms. Zu Jeffrey Kahanes Kammermusikpartnern gehören Künstler wie Yo-Yo Ma. Zu seinen CD-Aufnahmen zählen auch Einspielungen von Werken des 20. Jahrhunderts von Paul Schoenfield, George Gershwin, Richard Strauss

und Leonard Bernstein. Er ist Musikdirektor der Santa Rosa Symphony und des Los Angeles Chamber Orchestra. Mit Helmuth Rilling verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit, die auch zu Konzertreisen nach Europa führte.

KARL KAISER (Flöte)

Musikalisches Opfer

studierte an den Hochschulen in Köln und München Flöte und Musikwissenschaft. Als ausgewiesener Experte für die frühe Musik für Traversflöte ist er Mitglied der Ensembles Camerata Köln, La Stagione Frankfurts sowie des Freiburger Barockorchesters. Auch mit anderen Ensembles wie Musica Antiqua Köln arbeitet er zusammen. Er unterrichtet an den Hochschulen Freiburg und Frankfurt.



BORIS KLEINER (Cembalo)

*Kammermusik für die Flöte.
Sonaten für Violine und
Basso continuo. Konzerte für
drei und vier Cembali*

geboren in Minsk, ab dem 6. Lebensjahr umfassende Musikausbildung an einer Förderschule für musikalisch Begabte: Klavier, Gesang, Geige, Dirigieren, Musiktheorie und Komposition. In Moskau Studium bei L. Roizman

(Orgel), Yuri Cholopov und T. Baranova (Musikwissenschaft). In Basel bei Daniel Chorzempa (Orgel), in Paris bei I. Wjunki (Cembalo). Lebt seit 1990 im Westen. Stipendiat der Stiftung Akademie Schloß Solitude in Stuttgart. Mitglied des Bach-Collegiums Stuttgart und anderer Ensembles. Konzerte und Aufnahmen vor allem als Continuospieler in Europa, USA, Südamerika und Israel.



EVGENI KOROLIOV (Klavier)

*Inventionen und Sinfonien.
Clavier Übung zweiter Teil.
Goldberg-Variationen*

stammt aus Moskau und studierte bei Anna Artobolewskaja, Heinrich Neuhaus, Maria Judina und Lew Oborin. 1968 gewann er den Internationalen Bach-Preis Leipzig, 1977 den Clara Haskil-Preis; 1978 wurde er an die Musikhochschule Hamburg berufen. Bereits als Siebzehnjähriger spielte er das gesamte Wohltemperierte Klavier von Johann Sebastian Bach. Bachs Werke stehen heute noch regelmäßig auf seinen Konzertprogrammen.



ROBERT LEVIN
(Tasteninstrumente)

*Englische Suiten.
Wohltemperiertes
Klavier Teile I und II.
Cembalokonzerte.*

studierte bei Louis Martin, Stefan Wolpe und Nadja Boulanger. Auf Einladung von Rudolf Serkin leitete er die Abteilung für Musiktheorie des Curtis-Institute of Music in Philadelphia. 1989 wurde er an die Musikhochschule Freiburg berufen, 1993 wechselte er an die Harvard University (USA). Als Solist genießt er internationale Anerkennung und tritt in ganz Europa, Nordamerika, Australien und Asien auf, sowohl mit Spezialisten für historische Aufführungspraxis wie John Eliot Gardiner oder Christopher Hogwood wie auch mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Simon Rattle oder Bernard Haitink. Kadenzen in Klavierkonzerten werden von ihm grundsätzlich, sowohl im Konzert als auch bei Schallplatteneinspielungen, der alten Praxis entsprechend, improvisiert. Im Mozartjahr 1991 erarbeitete er im Auftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart eine Neuinstrumentierung und Vollendung des *Requiem* von Wolfgang Amadeus Mozart.

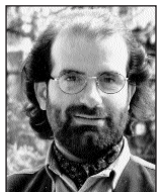


MARTIN LÜCKER (Orgel)
Eine Weimarer Tonleiter.

Leipziger Spätwerke

1953 in Pr. Oldendorf / Nordrhein Westfalen geboren. War bereits im Alter von elf Jahren Organist in seiner Heimatstadt. Studierte seit dem 17. Lebensjahr Kirchenmusik in Hannover, Wien, Paris, Amsterdam und Boston; seine Lehrer waren u.a. Karl-Heinz Kämmerling, Volker Gwiner, Anton Heiller, Gustav Leonhardt und Mireille Lagacé. Preise gewann er u.a. bei Wettbewerben in Brügge und Nürnberg sowie beim ARD-Wettbewerb in München. Ab 1976 studierte er Dirigieren in Detmold und war danach an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule tätig sowie als Korrepetitor und Kapellmeister in Detmold und Frankfurt. Im Alter von 29 Jahren übernahm er die Kantorenstelle an der evangelischen Hauptkirche, der St. Katharinenkirche in Frankfurt am Main. Seitdem hat Martin Lücker wichtige Akzente im Musikleben der Stadt gesetzt. Neben Verpflichtungen als Organist im In- und Ausland betreut er in Frankfurt eine Konzertreihe (in der er bereits zweimal das gesamte Orgelwerk Bachs spielte), nimmt regelmäßig für Rundfunk und Schallplatte auf und lehrt seit 1988 an der Frankfurter Musikhochschule. Seit 1998 bekleidet er hier eine Professur für

Orgelspiel. Das von Martin Lücker initiierte und im Musikverlag C.F. Peters herausgegebene »Frankfurter Orgelbuch« erhielt 1994 den Musikeditionspreis des Deutschen Musikverleger-Verbandes.



ANDREA MARCON (Orgel)
*Obrdruf, Lüneburg, Arnstadt.
 Neue Ideen in Weimar.
 Blütezeit in Weimar*

zählt zu den herausragenden Interpreten früher italienischer Musik. Er stammt aus Treviso, studierte bei Vanni Ussardi und, an der Schola Cantorum Basiliensis, bei Jean-Claude Zehnder, Hans-Martin Linde, Jordi Savall und Jesper Christensen. Interpretationskurse belegte er ferner bei Künstlern wie Luigi Fernando Tagliavini, Ton Koopman und Harald Vogel. 1986 gewann er den Paul Hofhaimer-Wettbewerb in Innsbruck und, nach weiteren Preisen, 1995 den Bach-Händel-Wettbewerb in Brügge. Seit 15 Jahren gehört Andrea Marcon zu den gefragtesten Künstlern bei renommierten Konzertreihen und Festivals in ganz Europa. Interpretationsseminare und -kurse gab er bereits in Toulouse, Hamburg, Göteborg, Karlsruhe und Kopenhagen. Er war Mitglied der Jury bei Wettbewerben in Nürnberg, Alkmaar und Toulouse. Zu seinen Tätigkeiten gehören auch Aufnahmen für Rund-

funk, Fernsehen und die Schallplatte. Seine letzte Solo-CD »The Heritage of Frescobaldi« erhielt u.a. den Deutschen Schallplatten-Preis und den »Diapason d'Or«. 1983 gründete er die Gruppe »Sonatori de la Gioiosa Marca«, die er bis 1997 leitete. Ferner wirkte er als Herausgeber von Musik Girolamo Frescobaldis und von Claudio Merulos »Il primo libro della Ricercari«. Seit 1997 unterrichtet Andrea Marcon an der Schola Cantorum Basiliensis. 1998/99 ist er Gastprofessor am Sweelinck-Konservatorium Amsterdam und am Salem College / North Carolina – USA. Schließlich leitet er das Venezianische Barockorchester, mit dem er im September 1998 die moderne Erstaufführung der Oper *Orione* von Francesco Cavalli realisierte.



JOSEPH PAYNE
 (Tasteninstrumente)
*Clavier Bûchlein für
 Wilhelm Friedemann Bach*

wurde in der Mongolei geboren und ist Britisch-Schweizer Abstammung. Seine grundlegende Musikausbildung erhielt er als Chorknabe an einer Kathedrale in England, in der Schweiz und in den Vereinigten Staaten. Er studierte an dem Trinity College und der The Hartt School. Zu seinen

wichtigsten Lehrern zählen u. a. Noretta Conci, Raymond Hanson, Fernando Valenti und Clarence Watters. Er war einer der letzten und auch jüngsten Schüler, die Wanda Landowska jemals angenommen hat. Bei ihr studierte er, mit einigen Unterbrechungen, während der zwei letzten Jahre ihres Lebens.

Sein Debüt als Cembalist gab Payne 1959 in der Carnegie Recital Hall in New York. Daraufhin arbeitete er zusammen mit einigen der legendären Pioniere der Aufführung von Alter Musik. Er gab Konzerte zusammen mit Josef Marx, Luigi Silva und Jon Wunner Konzerte und spielte das Continui-Cembalo bei der ersten Amerika-Tournee von Joan Sutherland. Payne war viele Jahre Musik-Professor an verschiedenen berühmten Universitäten Amerikas und erhielt zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem vom Peabody-Mason Fund und der Lowell Foundation der Harvard-Universität, erhalten. 1965 verlegte Payne, der britischer Staatsbürger ist, seinen Wohnsitz nach Boston, wo er Musikdirektor an der Emmanuel Church wurde sowie Mitglied des Lehrkörpers der Bostoner Universität. Wenig später nahm er als Musikdirektor und Produzent eine Tätigkeit im Rundfunk auf.



BORIS PERGAMENSCHIKOW
(Violoncello)

Suiten für Violoncello solo

stammt aus Leningrad (St. Petersburg), wo er auch studierte. 1974 gewann er den ersten Preis und die Goldmedaille beim 5. Tschajkowsky-Wettbewerb in Moskau. Nach seiner Emigration 1977 intensivierte er seine Konzerttätigkeit in der ganzen Welt. Er spielt mit den führenden Orchestern und Kammermusikpartnern in allen wichtigen Musikmetropolen, von Berlin bis Tokyo, Paris bis New York und Salzburg bis Jerusalem. Die »New York Times« beschrieb sein Spiel als »technisch, klanglich, musikalisch und interpretatorisch auf einem Niveau, das nur von ganz wenigen Cellisten erreicht wird«.



HILLE PERL (Viola da Gamba)
Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo

erlernte, angeregt durch ein Konzert Wieland Kuijkens, schon in früher Jugend alle Instrumente der Gambenfamilie. Sie studierte dann bei Pere Ros und Ingrid Stampa in Hamburg und Bremen. Aufsehen erregte ihre CD-Einspielung mit Werken des französischen Komponisten Sainte-

Colombe. Sie spielt in zahlreichen renommierten Altem Musik-Ensembles wie dem Amsterdamer und dem Freiburger Barockorchester und unter Dirigenten wie Thomas Hengelbrock und Jordi Savall. Musik ist für die Gambistin nicht nur Beruf, »sie ist vor allem Berufung, Lebenselixier, Hobby und das Einzige, was ich jemals machen wollte«.



TREVOR PINNOCK (Cembalo)
Sechs Partiten

erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Chor von Canterbury Cathedral, studierte danach am Royal College of Music und gründete 1973 das heute weltweit renommierte Orchester »The English Concert«. Der »virtuoseste Cembalist unter den Dirigenten«, wie ihn eine Fachzeitschrift einmal nannte, dirigiert mittlerweile auch Orchester wie San Francisco und Boston Symphony; das Repertoire umfaßt Messen und Oratorien des 18. und 19. Jahrhunderts. Mittlerweile hat er sich auch der Oper zugewandt; u.a. dirigierte er »Giulio Cesare« an der New Yorker Met. Als Cembalist überzeugt er, wie einst die Londoner Times schrieb, auch diejenigen, »die das Cembalo nicht ausstehen können«. Er zeige, »welche Farbenvielfalt ein Cembalo abzugeben vermag, wie Artikulation einer

Komposition Lebendigkeit verleiht, wie unprätentiös und doch Autorität bezeugend ein Musiker auf dem Podium seine Kunst erarbeiten kann.«



CHRISTOPH POPPEN (Violine)
Violinkonzerte

übernahm im September 1995 die künstlerische Leitung des traditionsreichen Münchner Kammerorchesters. Zuvor war er Primarius des 1978 gegründeten Cherubini-Quartetts, mit dem er bereits 1981 den Grand Prix beim wichtigsten Streichquartett-Wettbewerb in Evian gewann. Mit diesem Quartett entstanden zahlreiche, preisgekrönte CDs. 1988 übernahm Poppen einen Lehrauftrag an der Musikhochschule Detmold; seit 1994 ist er Professor für Violine und zugleich Rektor der Musikhochschule »Hanns Eisler« in Berlin. Durch Musik Botschaften zu vermitteln, die sich mit Worten nicht mehr greifen lassen, durch Musik Gefühle zu wecken und diese ins Bewußtsein zu bringen – dies sind wichtige Ziele in Christoph Poppens Arbeit als Lehrer, Künstler und Dirigent.



DMITRY SITKOVETSKY

(Violine)

Sonaten und Partiten für Violine solo. Sonaten für Violine und Cembalo

stammt aus Moskau, studierte am dortigen Konservatorium und setzte er seine Studien im Jahre 1977 an der Juilliard School of Music fort; 1979 gewann er in Wien den Kreisler-Wettbewerb. Sein Repertoire umfaßt mehr als 40 Konzerte, die er mit den namhaftesten Orchestern und Dirigenten regelmäßig aufführt; er ist ferner ein gefragter Kammermusikpartner. Als Dirigent leitete er so bekannte Orchester wie die Academy of St. Martin-in-the-Fields, das Rundfunkorchester Leipzig und das BBC Philharmonic Orchestra. Er ist Gründer und musikalischer Direktor des New European String Chamber Orchestra.



PIETER VAN DIJK (Orgel)

Transkriptionen – Concerti und Trios

wurde 1958 geboren und studierte an der Musikhochschule Arnheim Orgel, Klavier und Kirchenmusik. Außerdem hatte er Unterricht bei Gustav Leonhardt, Marie-Claire Alain und Jan

Raas. Preise gewann er bei renommierten Wettbewerben in Deventer und Innsbruck. Zur Zeit ist er Organist an der Lutherischen Kirche in Alkmaar und Titularorganist an der Ronde Lutherse Kerk Amsterdam. Am dortigen Konservatorium unterrichtet er Orgel und Methodik. Seit 1995 ist er Professor für Orgel und Improvisation an der Hamburger Musikhochschule und leitet dort eine internationale Orgelklasse. Gastprofessuren und Lehraufträge führten ihn nach Antwerpen, Helsinki, St. Petersburg und Toulouse. Konzerte gibt Peter van Dijk in ganz Europa. Er hat an verschiedenen historischen Orgeln CDs eingespielt und außerdem verschiedene Publikationen vorgelegt: über die Musik Matthias Weckmanns, Jan Pieterszoon Sweelincks und Johann Sebastian Bach sowie über die Haltung beim Spielen auf historischen Orgeln.



MARIO VIDELA

(Tasteninstrumente)

Konzerte für drei und vier Cembali. Clavier Büchlein für Anna Magdalena Bach 1722

wurde in Salta (Argentinien) geboren. Er studierte Orgel und Chorleitung an der Kunstakademie der Universität La Plata und führte später sein Studium der Alten Musik bei Fritz Neumeyer, Hans-Martin Linde und Ferdinand

Conrad in Deutschland fort. Er hat sich auf das Spiel alter Tasteninstrumente – Orgel, Regal, Cembalo, Clavichord, Virginal und Spinett – spezialisiert und sich auch als Continuospieler profiliert. Zu Beginn der siebziger Jahre nahm er am Bach-Festival Karl Richters in Buenos Aires teil. 1982 und 1985 schloß er sich dem Bach-Collegium Stuttgart an. Ebenfalls unter Leitung Helmuth Rillings unterrichtete er bei Bach-Workshops in verschiedenen Ländern Südamerikas. Mario Videla gibt eine Lehrsammlung für die Alte Musik heraus. 1983 gründete er die Bachakademie Buenos Aires, die nach ganz Südamerika ausstrahlt. Er leitet auch das Musikfestival Buenos Aires. Seit 1997 gestaltet er jeden Sonntag in Radio Clásica / Buenos Aires ein vielgehörtes Programm mit Bach-Kantaten. Als Interpret hat er, außer Werken Bachs, das gesamte Werk für Tasteninstrumente von Domenico Zipoli eingespielt. Er ist Professor am städtischen Konservatorium von Buenos Aires sowie an der Kunsthochschule General Roca in Rio Negro.



PETER WATCHORN (Cembalo)

Toccaten. Concerti

stammt aus Australien und widmet sich seit 1974 dem Cembalo. 1985 gewann er im Rahmen des Boston Early Music Festival den Edwin Bodky Award für seine Interpretationen der Musik Johann Sebastian Bachs. Danach setzte er seine Studien bei Isolde Ahlgrimm in Wien fort. Er musiziert mit zahlreichen renommierten Alte-Musik-Ensembles und gründete 1995 »The Boston Bach Ensemble«. Neben seiner Interpretentätigkeit hat sich Peter Watchorn auch einen Namen als Cembalo-Bauer gemacht. In Verbindung mit den Werkstätten von A.R. McAllister in Melbourne und Frank Hubbard in Waltham / Mass. entstanden Instrumente nach französischen, flämischen und italienischen Vorbildern. 1995 promovierte er in Boston mit einer Arbeit über Bachs Englische Suiten Schließlich unterrichtet er am Baroque Performance Institute des Oberlin-Conservatory, Ohio, und an Harvard University's Mather House.



EKKEHARD WEBER

(Viola da Gamba)

Sonaten für Violine und

Basso continuo.

Musikalisches Opfer

prägte nach seinem Studium bei Prof. Konrad Lechner in Freiburg

als Solist wie auch im Ensemble einen eigenen, unverwechselbaren Stil auf der Gambe aus. Seit 1974 unterrichtet er als Nachfolger Lechners an der Freiburger Musikhochschule. Seine Individualität in technischer wie klanglich-ästhetischer Hinsicht kommt jedoch nicht nur seinen Studenten zugute, sondern auch einem weiten Kreis von Gambenliebhabern, die sein Können nicht zuletzt in zahlreichen Rundfunk- und CD-Aufnahmen erleben. Weber ist im Bereich Barockoper, Oratorium und Kantate auch ein gesuchter Kammermusik- und Continuoopartner, nicht zuletzt im Bach-Collegium Stuttgart. Er gastiert und unterrichtet regelmäßig bei wichtigen Festivals für Alte Musik. Er ist Gambist des Trio Basiensis und leitet das von ihm mit ehemaligen Mitgliedern seiner Freiburger Klasse gegründeten Ensembles La Gamba, welches sich der Consortmusik aus Renaissance und Frühbarock annimmt und gelegentlich auch um anderen Instrumente und Sänger erweitert wird.



WOLFGANG ZERER (Orgel)

Einflüsse von Böhmen und

Buxtehude.

Orgelbüchlein

Jahrgang 1961, stammt aus Passau. Ersten Orgelunterricht erhielt er beim Passauer

Domorganisten Walther R. Schuster. 1980 begann er sein Studium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien: Orgel bei Michael Radulescu, Dirigieren bei Karl Österreicher, später Cembalo bei Gordon Murray sowie Kirchenmusik. Außerdem absolvierte er ein zweijähriges Cembalo-Studium bei Ton Koopman in Amsterdam und ein Kirchenmusik-Studium in Stuttgart u.a. bei Ludger Lohmann. Wolfgang Zerer war Preisträger bei mehreren Wettbewerben, u.a. 1982 in Brügge und 1983 in Innsbruck. Nach Lehrtätigkeiten an den Musikhochschulen in Stuttgart und Wien wurde er 1989 Professor für Orgel an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Als Gastdozent ist er außerdem am Konservatorium in Groningen tätig. Konzerte und Kurse führten in die meisten Länder Europas, die USA und nach Japan.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Ausgewählte Daten zu Leben, Werk und Nachwirken

- 1685** – Am 21. März Geburt in Eisenach als Sohn einer weitverzweigten Thüringer Musikerfamilie. Am 23. März Taufe in der St. Georgenkirche. Bis 1695 Besuch der Lateinschule in Eisenach.
- 1696** – Bis 1700, nach Tod der Eltern, Besuch des Lyceums in Ohrdruf. Bei seinem älteren Bruder Johann Christoph erhält er vermutlich ersten Unterricht auf Tasteninstrumenten.
- 1700** – Bis 1702 Mettenschüler am Michaeliskloster in Lüneburg. Bach singt im Chor der Schule und lernt die Musik Georg Böhms, Organist an St. Johannis kennen. Mehrmals reist er nach Hamburg, um den virtuosen Organisten Johann Adam Reinken zu hören. Vielleicht besucht Bach auch die von Reinhard Keiser geleitete Oper. Ferner hat Bach Gelegenheit, das Orchester des Hofes zu Celle zu hören, an dem die moderne Musik französischer Herkunft gepflegt wird.
- 1702** – Vergebliche Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Sangerhausen
- 1703** – Von März bis September Hofmusiker des Herzogs Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Im Juli begutachtet Bach die Orgel der Neuen Kirche zu Arnstadt, wo er am 9. August zum Organisten bestellt wird.
- 1705** – Im Oktober reist Bach nach Lübeck, um dort den Organisten an St. Marien, Dietrich Buxtehude, zu hören. Er dehnt den Aufenthalt auf drei Monate aus. Dies und einige Vorwürfe, darunter der, er begleite den Gemeindegesang zu kompliziert (*Arnstädter Choräle*), führen zu Spannungen mit dem Konsistorium.
- 1707** – Am 15. Juni Anstellung als Organist an Divi Blasii zu Mühlhausen. Im Oktober heiratet Bach seine Cousine Maria Barbara. Erste Kantatenkompositionen.

*Johann Sebastian Bach als
Weimarer Konzertmeister
Ölgemälde vermutlich von
Johann Ernst Rentsch d.Ä.
um 1715*



- 1708** – Im Juni Berufung zum Organisten und Kammermusiker der Herzöge Wilhelm Ernst und Ernst August nach Weimar. Bis 1714 entstehen hier viele der Orgelwerke. Bach lernt die Konzerte italienischer Art kennen.
- 1710** – Am 22. November Geburt des Sohnes Wilhelm Friedemann.
- 1713** – Im Dezember Bewerbung um die Nachfolge Friedrich Wilhelm Zachows (Lehrer Händels) als Organist der Liebfrauenkirche zu Halle.
- 1714** – Bach zieht die Hallenser Bewerbung zurück. Am 2. März Ernennung zum Konzertmeister in Weimar mit der Verpflichtung, alle vier Wochen eine Kantate zu schreiben. Am 8. März Geburt des Sohnes Carl Philipp Emanuel.
- 1715** – Am 11. Mai Geburt des Sohnes Johann Gottfried Bernhard. Am 1. August stirbt Herzog Johann Ernst.
- 1716** – Orgelprüfung an der Augustinerkirche in Erfurt und der Liebfrauenkirche in Halle. Die Aufführungsserie von Kantaten in Weimar bricht ab.
- 1717** – Bachs Name erscheint erstmals im Druck. Johann Mattheson nennt ihn (*Das Beschützte Orchestre*) den »berühmten Organisten zu Weimar« und rühmt seine Kompositionen. Am 5. August Berufung zum Hofkapellmeister des Fürsten Leopold zu Anhalt-Köthen. Die Entlassung aus dem Dienst in Weimar ist mit einer vierwöchigen Haftstrafe (November) verbunden. Im Herbst war Bach in Dresden dem berühmten französischen Musiker Louis Marchand begegnet; Bachs Kunst soll Marchand bewogen haben, überstürzt abzureisen. 16. Dezember: Orgelprüfung in der Leipziger Paulinerkirche.
- 1720** – Anlage des *Clavierbüchlein* für den neunjährigen Sohn Wilhelm Friedemann. Im Juli Tod der Gemahlin Maria Barbara. Im November Bewerbung um die Organistenstelle zu St. Jakobi, Hamburg (viermanualige Arp-Schnitger-Orgel). Reinschrift der Sonaten und Partiten (*Sei solo a Violino senza Basso accompagnato*) für Violine solo (BWV 1001-1006).
- 1721** – 24. März: Widmung der Brandenburgischen Konzerte. Am 3. Dezember Heirat mit Anna Magdalena Wilcke. Nach der Heirat des



Die Thomasschulordnung 1723. Titelblatt mit Stich von Johann Gottfried Krüger d. Ä.

Fürsten mit der Prinzessin von Anhalt-Bernburg geht die Bedeutung der Musik am Köthener Hof zurück.

1722 – Bach legt das erste *Clavier-Büchlein* für Anna Magdalena an. Das *Wohltemperierte Klavier* entsteht. Im Dezember Bewerbung um das Amt des Thomaskantors in Leipzig. In Köthen waren entstanden u.a. die vier Orchestersuiten (*Ouvertüren*, BWV 1066-1069), die Violinkonzerte (BWV 1041-1043).

1723 – Aufführung der Probekantaten BWV 22 und 23 in Leipzig. Amtsantritt am 16. Mai, eine Woche später Übersiedlung, am 30. Mai erste Kantatenaufführung in St. Nikolai (BWV 75). Der *Director Chori Musices Lipsiensis u. Cantor zu S. Thomae* ist der leitende Musiker der Stadt, verantwortlich für die Musik in den Kirchen St. Thomae, St. Nicolai, St. Matthaei (»Neue Kirche«) und St. Petri, sowie für die Ausbildung der Schüler des Thomasschul-Alumnats. Neben den Knaben verfügt der Kantor über acht städtische Berufsmusiker sowie Studenten der Universität. Seine Pflichten bestehen in der Gestaltung der sonn- und festtäglichen

Hauptgottesdienste, Vespern, Trauungen und Beerdigungen (gegen zusätzliche Bezahlung). Bach beginnt eine Reihe von Kantatenkompositionen (insgesamt fünf Jahrgänge, davon drei erhalten). Zusätzlich ist Bach Universitätsmusikdirektor. Zum Wechsel der Ratsmitglieder am 30. August wird Bachs Kantate BWV 119 aufgeführt. Im November Orgelgutachten und -einweihung in Störmthal.

1724 – Am 7. April Aufführung der *Johannes-Passion* (BWV 245). Am 1. Sonntag nach Trinitatis beginnt der zweite Kantatenjahrgang (Choralkantaten). Im Juni Orgelprüfung und -einweihung in Gera.

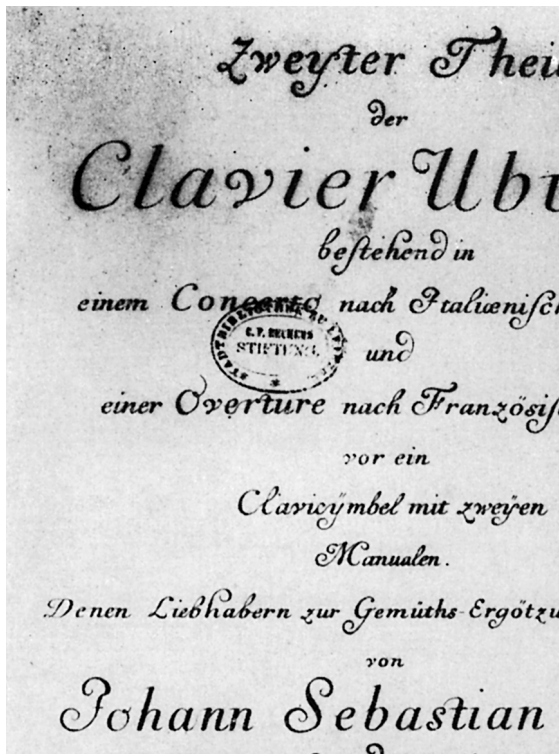
1725 – Anlage des zweiten *Clavier-Büchlein* für Anna Magdalena Bach. Mit der Kantate BWV 249a zum Geburtstag des Herzogs Christian von Sachsen-Weißenfels setzt die Zusammenarbeit mit dem Dichter Christian Friedrich Henrici, genannt Picander ein. Auseinandersetzung über die Rolle Bachs im Universitätsgottesdienst. Im September gibt Bach zwei Konzerte an der Silbermann-Orgel der Sophienkirche in Dresden.

- 1726** – Der dritte Kantatenjahrgang wird unterbrochen; von Februar bis September führt Bach Stücke des Veters Johann Ludwig auf, am Karfreitag die *Markus-Passion* Reinhard Keisers. Zur Michaelismesse veröffentlicht Bach erstmals ein Werk im Druck: die Partita B-Dur (BWV 825). Weitere fünf Partiten werden bis 1731 gedruckt (als Sammelband *Clavier Übung* Teil I 1731 veröffentlicht).
- 1727** – Am 11. April vermutlich erste Aufführung der *Matthäus-Passion* (BWV 244b). Am 17. Oktober Aufführung der *Trauerode* (BWV 198) zum Tode der Kurfürstin Christiane Eberhardine auf einen Text von Johann Christoph Gottsched.
- 1728** – Im September Streit mit der Kirchenbehörde um die Kompetenz, die Lieder des Gottesdienstes aussuchen zu dürfen.
- 1729** – Im Februar wird Bach zum Hofkapellmeister zu Sachsen-Weissenfels ernannt. Am 24. März Reise nach Köthen, um die Trauermusik für den verstorbenen Fürsten Leopold, seinen ehemaligen Dienstherrn, zu leiten. Zweite Aufführung der *Matthäus-Passion*. Im April übernimmt Bach das 1702 von Telemann gegründete »Collegium musicum«, eine Vereinigung von Berufsmusikern und Studenten der Universität. Mit der Kantate BWV 174 zum Pfingstfest endet die regelmäßige Kantatenproduktion. Im Juni lädt Bach (erfolglos) Händel nach Leipzig ein. Im Oktober stirbt Johann Heinrich Ernesti, Rektor der Thomasschule; Aufführung der Motette BWV 226. Bach vertreibt nun auch Musikalien anderer Komponisten.
- 1730** – Am Karfreitag wahrscheinliche Aufführung der *Lukas-Passion* (BWV 246). 23. August: Eingabe an den Rat der Stadt wegen des Niedergangs der Kirchenmusik (*Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music*). Am 28. Oktober Brief an den Jugendfreund Georg Erdmann in Danzig, in dem Bach seinen Weggang aus Leipzig erwägt.
- 1731** – Am Karfreitag Aufführung der *Markus-Passion* (BWV 247). Veröffentlichung der *Clavier Übung* Teil I. Im September sieht Bach in Dresden die Uraufführung der Oper *Cleofide* von Johann Adolf Hasse. Konzerte in der Sophienkirche.



*Das Caféhaus von Gottfried Zimmermann
in der Leipziger Katharinenstraße.*

- 1732** – Am 21. Juni Geburt des Sohnes Johann Christoph Friedrich. Im September Orgelprüfung und -einweihung der Orgel in der Kasseler Martinskirche.
- 1733** – Vom 1. Februar bis 2. Juli Landestrauer um den verstorbenen Kurfürsten Friedrich August I. Zur Aufhebung erklingt wahrscheinlich das umgearbeitete *Magnificat* (BWV 243). Am 23. Juni wird Wilhelm Friedemann Organist an der Dresdner Sophienkirche. Im Juli bewirbt sich Bach, mit Einsendung der Stimmen von *Kyrie* und *Gloria* der späteren *b-Moll-Messe*, beim neuen Kurfürsten Friedrich August II. um den Titel eines Hofcompositeurs. Die großen Gratulations- und Huldigungskantaten an die Mitglieder des sächsischen Königshauses entstehen.
- 1734** – Im November Amtseinführung von Thomaschulrektor Johann August Ernesti. Mit ihm wird Bach aus Anlaß der Ernennung von Chorpräfekten in heftigen Streit geraten. Zum Weihnachtsfest entsteht, unter Verwendung von Musik der Huldigungskantaten des Vorjahres, das *Weihnachts-Oratorium* (BWV 248).
- 1735** – Zur Ostermesse erscheint die *Clavier Übung* (Teil II) im Druck. Aufführung des *Himmelfahrts-Oratoriums* (BWV 11). Gutachten der neuen Orgel in der Marienkirche zu Mühlhausen. Am 5. September Geburt des Sohnes Johann Christian.
- 1736** – Am Karfreitag Wiederaufführung der revidierten *Matthäus-Passion*. Druck des *Schemelli-Gesangbuches*. Im Juli beginnt der Streit um die Frage, wer die Chorpräfekten, Bachs Gehilfen im Kantorendienst, aussuchen darf; am 19. November wird Bach zum kurfürstlich-sächsischen Hofkomponisten ernannt. Am 1. Dezember Orgelkonzert in der Dresdner Frauenkirche.
- 1737** – Im Frühjahr Rücktritt von der Leitung des *Collegium musicum*. Arbeit am II. Teil des *Wohltemperierten Klavier* sowie des III. Teils der *Clavier Übung* (erscheint zur Michaelismesse 1739). Bachs Neffe Johann Elias wird Privat-Sekretär und Hauslehrer der Kinder; er entwirft Bachs Korrespondenz, der die Forschung wesentliche Einblicke in Bachs Tätigkeit in jener Zeit verdankt. Johann Adolph Scheibe veröffentlicht in der Zeit-



Clavierübung IV
(Goldberg-Variationen)
BWV 988

schrift *Der Critische Musicus* Kritik an Bachs Kompositionsweise, die *durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzu grosse Kunst verdunkelt*. Eine öffentliche Verteidigung Bachs geschieht durch J. A. Birnbaum. Der Streit schwelt bis 1745.

1738 – Johann Friedrich Agricola und Johann Philipp Kirnberger (1739) werden Schüler Bachs (bis 1741). Bach beschäftigt sich intensiv mit liturgischer Figuralmusik in lateinischer Sprache. Carl Philipp Emanuel wird Cembalist des preußischen Kronprinzen und nachmaligen Königs Friedrich II.

1739 – Im September wird der Druck der *Clavier Übung* (Teil III) veröffentlicht. Bach übernimmt erneut (bis 1741) das *Collegium musicum*. Im September spielt Bach auf der Trost-Orgel der Schloßkirche zu Altenburg. Er beginnt mit der Revision von Choralvorspielen der Weimarer Zeit (*Leipziger Choräle*).

1741 – Am 30. Mai stirbt der Besitzer des Caféhauses Zimmermann, der Heimat und Spielstätte des *Collegium musicum*. Im August reist Bach

nach Berlin, um seinen Sohn Carl Philipp Emanuel zu besuchen. Die *Goldberg-Variationen* (*Clavier Übung* Teil IV) erscheinen im Herbst.

1742 – Am 30. August wird für den Gutsherrn Carl Heinrich von Dieskau in Kleinzschocher die sogenannte *Bauernkantate* (BWV 212) aufgeführt. Frühfassung der *Kunst der Fuge* (BWV 1080).

1743 – Im Dezember Orgelprüfung in der Johannis-kirche zu Leipzig.

1746 – Im September gemeinsam mit Gottfried Silbermann Orgelprüfung in der Wenzelskirche zu Naumburg. Das erste der beiden bekannten Bildnisse Bachs von Elias Gottlieb Haußmann entsteht (im Besitz der Thomasschule); das zweite Bild von 1748 besitzt heute William H. Scheide. Druck der »Schüler«-Choräle.

1747 – Im Mai Besuch am Hofe Friedrichs II. in Potsdam; das *Musicalische Opfer* (BWV 1079), die »Elaboration des königlich Preußischen Fugenthemas« erscheint zur Michaelismesse (September) im Druck. Im Juni tritt Bach in

die von Lorenz Mizler gegründete »Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften« ein; sein Probestück sind die *Kanonischen Veränderungen* (BWV 769).

- 1748** – Im August beginnt Bach, die *Missa* von 1733, ein *Sanctus* von 1724 sowie weitere neu-komponierte oder parodierte Sätze zu einer einheitlichen Partitur (*b-Moll-Messe*) zusammenzufassen. Bach leidet unter zunehmender Verschlechterung des Sehvermögens.
- 1749** – Am 6. Mai verkauft Bach ein Fortepiano aus der Werkstatt Silbermanns nach Polen. Am 8. Juni legt Johann Gottlob Harrer vor dem Rat die Kantoratsprobe für Bachs Nachfolge ab; man rechnete wohl allenthalben mit Bachs Ableben. Letzte mit Sicherheit datierbare Kantatenaufführung am 25. August (Wiederaufführung von BWV 29). Im Oktober entstehen die letzten Schriftzeugnisse von Bachs Hand. Gegen Ende des Jahres wird die Drucklegung der *Kunst der Fuge* abgeschlossen.
- 1750** – Ende März und Anfang April Augenoperationen durch den englischen Okulisten John

Taylor. Im Mai wird Johann Gottfried Mützel letzter Schüler Bachs. 22. Juli letztes Abendmahl. Am 28. Juli stirbt Bach an den Folgen eines Schlaganfalls. Zwei oder drei Tage später wird er auf dem Johannis-Friedhof bestattet. Bach hinterläßt ein umfangliches Vermögen, darunter an Instrumenten: fünf Cembali, zwei Lautenclaviere, zehn Streichinstrumente, eine Laute und ein Spinett.

- 1754** – Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola veröffentlichen in L. Mizlers *Musikalischer Bibliothek* den Nekrolog auf Johann Sebastian Bach, eine Art erster Biographie. Darin ein Verzeichnis gedruckter und ungedruckter Werke.
- 1774** – und Anfang 1775 schreibt Carl Philipp Emanuel an Johann Nikolaus Forkel Ergänzungen und Berichtigungen zum Nekrolog.
- 1782** – In Wien fertigt Wolfgang Amadeus Mozart aus der Sammlung des Barons Gottfried van Swieten eine *Collection von den Bachischen fugen* an.

1786 – Aufführung des *Credo* der *b-Moll-Messe* durch Carl Philipp Emanuel in Hamburg.

1789 – Mozart wohnt in Leipzig einer Übungsstunde des Thomanerchores unter Leitung von Johann Friedrich Doles (Thomaskantor von 1756 – 1789) bei und hört die Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Doles berichtet, Mozart habe begeistert ausgerufen, man müsse ein ganzes Orchester dazu schreiben.

1794 – Die Berliner Singakademie nimmt die Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* als erstes Stück Bachs in ihr Repertoire auf.

1801 – Bis 1803 erscheinen bei Hoffmeister & Kühnel in Leipzig sämtliche Klavierwerke Bachs im Druck.

1802 – Die erste Bach-Biographie erscheint: Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Der Verlag Breitkopf & Härtel gibt die *Motetten* heraus.

1829 – Am 11. März Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* in einer Bearbeitung und unter Leitung Felix Mendelssohn Bartholdys durch

die Berliner Singakademie. Es folgen Aufführungen auch in Frankfurt, Breslau und Kassel.

1835 – Am 12. Februar erste Gesamtaufführung der *b-Moll-Messe* durch die Singakademie unter Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin.

1840 – Felix Mendelssohn gibt in der Leipziger Thomaskirche ein Orgelkonzert mit Werken Bachs zugunsten des von Eduard Bendemann entworfenen Bach-Denkmals, das am 23. April 1843 eingeweiht wird und noch heute vor der Thomaskirche steht.

1850 – Am 15. Dezember in Leipzig Gründung der *Deutschen Bach-Gesellschaft* mit dem Zweck, die Werke Johann Sebastian Bachs vollständig und unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten im Druck herauszugeben. Federführend ist Philipp Spitta.

1894 – Exhumierung von Bachs Skelett und Überführung in die Johanniskirche. Von hier aus 1949 Überführung in die Thomaskirche.

1900 – Nach Erscheinen des letzten Bandes der Bach-Gesamtausgabe (Register und Geschichte der



Bachgesellschaft) löst sich die Bach-Gesellschaft auf. Zugleich wird die *Neue Bachgesellschaft* gegründet, jetzt mit dem Ziel, Bachs Musik in Deutschland durch praktische Ausgaben, Veranstaltung von Bachfesten und Errichtung eines Bach-Museums in Eisenach zu verbreiten.

1901 – Erstes Bachfest der Neuen Bachgesellschaft in Berlin.

1904 – Erscheinungsbeginn der Bach-Jahrbücher. Mit wenigen, kriegsbedingten Unterbrechungen erscheint diese für die Bachforschung wichtige Publikation bis heute.

1905 – Die in Paris lebende Pianistin Wanda Landowska (1879 – 1959), die bereits zwei Jahre zuvor erstmals Bachs Musik öffentlich auf einem Cembalo vorgetragen hat, schreibt ihr epochemachendes Buch *Bach et ses interprètes: sur l'interprétation des œuvres de clavecin de J.S. Bach*. Das Buch *J. S. Bach – le musicien-poète* von Albert Schweitzer erscheint in Paris mit einem Vorwort von Charles-Marie Widor (deutsch 1908). Erstmals wird hier, wenn auch von der Ästhetik

Richard Wagners ausgehend, die Musik Bachs aus den vertonten Texten heraus unter rhetorischen, dichterischen und tonmalerischen Gesichtspunkten erklärt.

1906 – Die Neue Bachgesellschaft e.V. erwirbt das (vermeintliche) Geburtshaus Bachs, Frauenplan 21 in Eisenach.

1927 – Erstaufführung der *Kunst der Fuge* (in der Bearbeitung Wolfgang Graesers) in der Leipziger Thomaskirche.

1931 – Am 5. April (Ostersonntag) wird erstmals im Rundfunk (Mitteldeutsche Rundfunk-A.-G.) eine Bach-Kantate direkt übertragen. Es ist der Auftakt des ehrgeizigen Projekts, alle Kantaten Bachs mit dem Leipziger Thomanerchor unter Karl Straubes Leitung im Rundfunk zu senden (bis 1937). Zahlreiche ausländische Sender schließen sich den Übertragungen an. Noch heute haben viele Radiostationen regelmäßig Bach-Kantaten im Programm.

1950 – Das *Thematisch-systematische Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebas-*

tian Bach (BWV) von Wolfgang Schmieder erscheint (revidierte Neuauflagen 1990, 1998). Bei der Verleihung des Bach-Preises der Stadt Hamburg hält Paul Hindemith seine berühmte Rede *Johann Sebastian Bach: Ein verpflichtendes Erbe*. Er plädiert darin für eine authentische Darstellung und Wiederherstellung der damaligen Aufführungsbedingungen der Musik. In seiner ebenso berühmten Replik *Bach gegen seine Liebhaber verteidigt* wendet sich Theodor W. Adorno (1955) zwar in gleicher Weise gegen das »aufgeblähte Bachbild der Spätromantik«, betont jedoch die Zeitgebundenheit jeder Auseinandersetzung mit Musik: »Die authentischen Werke entfalten ihren Wahrheitsgehalt ... in der Zeit«.

- 1951** – Die Einrichtung des Johann-Sebastian-Bach-Instituts Göttingen und des Bach-Archivs Leipzig sind Voraussetzung für die *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* Bachs (NBA). Sie erscheint als gemeinsame Edition im Bärenreiter-Verlag Kassel u.a. und im VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.
- 1957** – Alfred Dürr und (im folgenden Jahr Georg von Dadeln) legen die grundlegenden Ar-

beiten zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke (Dürr) und der Werke Johann Sebastian Bachs (v. Dadeln) überhaupt vor.

- 1970** – Gründung des Oregon Bach Festivals durch Helmuth Rilling und Royce Saltzman – bis heute das bedeutendste Bach-Festival auf dem amerikanischen Kontinent.
- 1975** – Bedeutendster Bach-Quellenfund seit Jahrzehnten: Das Handexemplar Bachs vom Originaldruck der *Goldberg-Variationen* (BWV 988) wird aufgefunden. Auf der letzten Seite hat Bach eigenhändig vierzehn Kanons über die ersten acht Fundamentalnoten der den Variationen zugrundeliegenden *Aria* notiert (BWV 1087). Der vorletzte dieser Kanons (BWV 1087, 13) ist eine Frühfassung von dem auf dem Bach-Bild E.G. Haußmanns zu sehenden (BWV 1076).
- 1981** – Gründung der Internationalen Bachakademie Stuttgart.
- 1985** – Die ersten Bände des *Bach Compendium. Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs* von

Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff erscheinen. Zugleich wird die erste und bis heute einzige Schallplatten-Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Bachs durch Helmuth Rilling und seine Ensembles nach vierzehnjähriger Produktionszeit vollendet und im Hänssler-Verlag veröffentlicht. Auffinden einer Handschrift mit 31 Choralbearbeitungen, vermutlich aus Bachs Arnstädter Zeit, in

der Yale University, New Haven (Neumeister – Sammlung, BWV 1090-1095, 1097-1120).

2000 – Zum 250. Todestag Johann Sebastian Bachs erscheint die EDITION BACHAKADEMIE, die erste vollständige Gesamtaufnahme der Werke Bachs auf CD, als Gemeinschaftsproduktion von *bänssler classic* und der Internationalen Bachakademie Stuttgart unter der künstlerischen Gesamtleitung von Helmuth Rilling.



Bachs Wappen an der Tür der Georgenkirche Eisenach, Johann Sebastian Bachs Taufkirche

VERZEICHNIS UND ERLÄUTERUNGEN

HÄUFIG GEBRAUCHTER BEGRIFFE

Alla breve

Bezeichnung für einen 2/2- oder 4/2-Takt, in dem die halbe Note Zählzeit bzw. Metrum des Schlages ist. Vorgezeichnet wird (durchstrichener Halbkreis) oder 2. Der Begriff »alla breve« kommt aus der Terminologie der älteren Musik und bezog sich auf den Schlag nach der sog. »Brevis«-Note und entsprach somit einem Denken in größeren Einheiten. Im 17., 18. und vor allem 19. Jahrhundert wird diese Taktart daher gerne für bewußt in einem archaischen Stil gehaltene Stücke verwendet, bei Bach z.B. für »Kyrie II« und »Credo« aus der h-Moll-Messe. »Allabreve« tritt auch in der Instrumentalmusik auf, etwa als Bezeichnung für das Orgelstück BWV 589 und in den fugierten Mittelteilen der Eingangssätze der → Ouvertüren.

Allemande

(frz. danse allemande = Deutscher Tanz). Gehört von etwa 1600 bis 1750 zu den beliebtesten Tanztypen in der Musik. Die Allemande ist ein geradtaktiger (4/4-Takt) Schreittanz, der im 16. Jahrhundert in Deutschland als »Dantz« bezeichnet wurde und von daher un-

ter seiner Herkunftsbezeichnung international gesellschaftsfähig wurde. Seit etwa 1650 eröffnet die Allemande die beliebten (Instrumental-) → Suiten. Dieser häufige Gebrauch verleitet die Komponisten, zahlreiche formale Varianten auszuprobieren. Grundsätzlich hat die Allemande zwei Teile, die beide jeweils wiederholt werden. Im 18. Jahrhundert, also besonders zu Bachs Lebenszeit, wird aus der Allemande ein in Harmonik und Melodiebildung komplexeres Gebilde. Bachs *Französische Suiten* BWV 812 – 817 werden jeweils von einer Allemande eingeleitet; in den *Englischen Suiten* BWV 806 – 811 geht der Allemande ein → Präludium voraus, in den → *Partiten* BWV 825 – 830 ein jeweils unterschiedlich bezeichnetes Vorspiel. Der »Deutsche Tanz«, wie er später etwa von Mozart und Schubert komponiert wird, greift eine andere Tradition auf und hat mit der Allemande nichts mehr zu tun.

Arie

Musikstück für Solostimme(n) mit instrumentaler Begleitung in Oper, → Oratorium, → Passion und →

Kantate. Die Herkunft des Begriffs ist undeutlich: »air, aire« (altfranzösisch) = Art und Weise, »aria« (italienisch) = Atmosphäre, Luft. Die Arie ist ein in sich geschlossenes Stück. Gegliedert wird es auf verschiedene Art und Weise. Die im Barock am häufigsten verwendete Form ist die dreiteilige »Da Capo-Arie« (»da capo« = italienisch »vom Kopf an«). Hier folgt auf einen musikalisch abgeschlossenen Teil (A) ein (Mittel-) Teil (B). Diesem Teil liegt ein anderer Text zugrunde, steht oft auch in einer anderen, verwandten Tonart, und erklingt bei Bach häufig auch mit verringerter instrumentaler Begleitung. Nach dem Ende des Teiles B wird A wiederholt; in Partitur und Stimmen in der Regel jedoch nicht mehr ausgeschrieben. Die Anweisung »Da capo al Fine« oder »dal Segno« genügt dem Musiker als Hinweis darauf, vom Anfang oder vom Zeichen (Segno) aus bis zum angegebenen Ende (Fine) des Teiles A die Musik zu wiederholen. Der »Da Capo« wiederholte Teil gab zudem dem Sänger Gelegenheit für improvisierte Verzierungen.

Eine andere Form der Arie ist die strophische Arie. Hier werden mehrere Strophen, etwa eines Gedichtes, nacheinander zur gleichen Musik vorgetragen. »Aria« nennt Bach auch den choralartigen Schlußsatz der Motette »Komm, Jesu, komm« BWV 229, vielleicht, weil er die von den drei Chorstimmen Alt, Tenor und Baß begleitete, vom Sopran vorgetragene

ne Melodie nicht einem Choral entnommen, sondern eigens komponiert hatte. Ferner gibt es die gegen die eigentliche Begriffsverwendung nur instrumental ausgeführte Aria. Besonders in Variationenwerken wird das Thema, das in verschiedenen Abschnitten und nach allen erdenklichen Formen musikalischer Kunstfertigkeit variiert wird, als »Aria« bezeichnet, so in Bachs *Goldberg-Variationen* BWV 988. Über die ersten acht → Fundamentalnoten dieser Aria der *Goldberg-Variationen* schreibt Bach in sein Handexemplar zusätzlich vierzehn → Kanons. Schließlich findet sich der Begriff als Bezeichnung ausgeprägt melodischer Sätze bei Bach auch in instrumentalen → Suiten, etwa in den *Französischen Suiten* für Cembalo BWV 813 (Nr. 4) und 815 (Nr. 5). Berühmt ist das »Air« der Orchestersuite D-Dur BWV 1068 (Nr. 2).

Bach-Jahrbuch → NBG

Basso continuo

(ital. = kontinuierlicher, ununterbrochener Baß). Bezeichnung für die instrumentale Baßstimme, die dem barocken Tonsatz sein Fundament verleiht. Notiert wird dieser Baß stets als mit Ziffern versehene Stimme. Diese Ziffern deuten, nach einer Definition von Johann Mattheson (1735), den vollstimmigen Zusammenklang an, »nach deren Vorschrift volle Griffe

***Organist,**
Kupferstich aus:
»Musicalisches Theaterum«
von Johann Christoph Weigel
Nürnberg um 1722*



auf dem Clavier (oder einem anderen Instrument) gemacht werden, damit dieselbe dem übrigen Concert in genauer Einigkeit, zur Unterstützung und Begleitung dienen.« Gemeint ist damit, daß das zum mehrstimmigen Spiel fähige → Klavier, also ein Tasteninstrument wie Cembalo oder Orgel, die meist von einem Melodieinstrument wie Cello, Kontrabaß (Violine) oder Fagott gespielte Baßlinie mit Akkorden erweitert und den gesamten Satz harmonisch auffüllt. Statt dem Tasteninstrument können auch Lauteninstrumente (Laute, Theorbe, Chitarrone) diese Akkord-Funktion erfüllen. Erhalten diese Instrumente nicht mehr bloße Ziffern zur Ausführung, sondern einen auskomponierten Satz, spricht man von einer → obligaten Partie. Der kundige Spieler konnte und kann aus der Baßnote und den Ziffern die vom Komponisten beabsichtigte harmonische Struktur erkennen und improvisierend umsetzen, da die Ziffern Intervalle bezeichnen (4 = Quarte, 6 = Sext usw.). Dabei bleibt es seinem stilistischen Empfinden und seiner Phantasie überlassen, ob er die bloßen Akkorde mit Hilfe von zusätzlichen Noten miteinander verbindet. Dadurch kann ein Spieler, bei Vokalmusik, gesungene Texte und Affekte (wie z.B. Trauer oder Freude) vorbereiten, unterstreichen und ausdeuten. Wegen dieser grundsätzlichen, auf dem »basso continuo« (auch »Generalbaß« genannt) beruhenden

Kompositionstechnik wird der musikalische Barock auch »Generalbaß-Zeitalter« genannt. Manchen Theoretikern erscheint diese auf dem Baß sich gründende Technik auch als Abbild einer streng hierarchisch gegliederten Weltordnung. Es gibt Beispiele in der Musik Bachs, wo der gänzliche und auffallend ungewöhnliche Verzicht auf die Baßstimme (z.B. in der Arie »Aus Liebe will mein Heiland sterben« in der *Matthäus-Passion* BWV 244 Nr. 49) mit einer bewußt theologischen Aussage begründet wird, etwa, daß Bach hier die das Stück umgebende Realität des Passions-Berichts verläßt. Oder: Wenn der Heiland stirbt, fehlt das Fundament des Glaubens. Andere Formen neben dem Generalbaß sind polyphone (mehrstimmige) Kompositionstechniken, in denen alle Stimmen, horizontal übereinandergeschichtet, gleichberechtigt sind. Regeln für den Generalbaß hat Bach in seinem *ClavierBüchlein* für Anna Magdalena Bach von 1725 notiert. Gleichwohl sind die Erkenntnisse über die Ausführung des bezifferten »basso continuo«, die Continuopraxis, besonders seit dem Aufkommen der sog. »historischen Aufführungspraxis« und des an ihr geschärften Stilbewußtseins, einer Entwicklung unterworfen. Diese betrifft Fragen wie die instrumentale Besetzung, ob z.B. bei den geistlichen Kantaten Bachs eine Orgel oder ein Cembalo oder gar beide Instrumente mitgewirkt haben. Oder die Art des Spiels: ob

die Töne der Baßstimme bzw. der Orgel über ihre ganze angegebene Dauer ausgehalten oder nur kurz angespielt werden sollen.

Bourrée

(vielleicht von frz. *bourrer* = schlagen). Stark rhythmisch betonter Tanz aus Frankreich. Hat, nach Johann Mattheson (*Das Neu=Eröffnete Orchestre*, 1713), »ordentlich einen Vierviertel Tact und deren 4. in der ersten, und 4. in der andern und letzten Reprise, dafern sie zum Tantzen destiniret, sonst nimmt man sich *liberté*. Sie haben übrigens ein dactylisches Metrum, so daß gemeiniglich auf ein Viertel zwey Achtel folgen und der Anfang mit dem letzten Viertel des Aufschlages gemacht wird«. (→ Suite)

BWV

Abkürzung für Bach-Werke-Verzeichnis. Das BWV wurde angelegt von Wolfgang Schmieder und 1950 als »Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Johann Sebastian Bachs« herausgegeben (2. Auflage 1990; Kleine, nochmals überarbeitete Ausgabe 1998). Zu Bachs Zeit legten Komponisten noch keine eigenen Werkverzeichnisse an. Wie das von Ludwig Ritter von Köchel herausgegebene Verzeichnis der Werke Wolfgang Amadeus Mozarts ist das BWV Verständigungsgrundlage für Forschung und

Aufführung der Bachschen Musik. Das BWV sortiert die Kompositionen nicht nach dem Datum ihrer Entstehung, sondern nach Werkgruppen, deren Ordnung sich wiederum zum Teil nach der zufälligen Ordnung der seit 1850 erscheinenden Bach-Gesamtausgabe richtet. Das BWV beginnt mit der Vokalmusik (Geistliche, Weltliche → Kantaten, → Motetten, Lateinische → Figuralmusik (→ Messen, Messensätze, → Magnificat), → Passionen und → Oratorien, vierstimmig → Choräle und Lieder) und gruppiert anschließend die Instrumentalmusik in die Werkbereiche Orgel, Klavier und Laute, → Kammermusik, Orchesterwerke, → Kanons, Musikalisches Opfer und Kunst der Fuge. In drei Anhängen verzeichnet das BWV Fragmente und verschollene Werke, Werke zweifelhafter Echtheit sowie Bach fälschlich zugeschriebene Werke fremder Komponisten. Aufgrund der Ergebnisse der Bachforschung kommt es vor, daß Werke aus dem »regulären« Teil dem Anhang zugewiesen werden müssen oder auch den umgekehrten Weg gehen.

Cantus firmus

(lat.: = feststehender Gesang). Die einem mehrstimmigen Satz zugrunde liegende Melodie. Diese kann eine frei erfundene Melodie sein; in der Regel handelt es sich bei Bach jedoch um die Melodie eines → Chorals. Cantus firmus ist in besonders kunstvollen Sätzen

das musikalische Element, das dem Hörer erkennbar bleibt, gleichsam als Norm vorgegeben wird. So etwa in den Choralvorspielen oder -bearbeitungen für die Orgel oder in den Choralkantaten (→ Kantaten) Bachs. Hier tragen die Instrumental- und Vokalstimmen vielfach frei erfundenes oder aus Motiven des Cantus firmus entwickeltes Material vor, bis der Cantus firmus in »reiner Form« Ursprung und Zielpunkt der Musik zu erkennen gibt. Besonders kunstvoll gelingt Bach dies etwa im Eingangschor der *Matthäus-Passion*, wo er in den (in e-moll stehenden) Klage-Dialog der beiden Chöre die vom Sopran vorgetragene, in Dur stehende Choralmelodie »O Lamm Gottes unschuldig« einbaut und damit eine theologisch ausgerichtete Verbindung verschiedener Textelemente erreicht. In der Kantate BWV 19 »Es erhub sich ein Streit« läßt Bach zur Arie Nr. 5 »Bleibt, ihr Engel, bleibt bei mir«, vorgetragen vom Tenorsolisten, Streichern und → Basso continuo, die Trompete abschnittsweise die Choralmelodie »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« blasen. Diese rein instrumentale Verwendung des Cantus firmus erlaubt dem Hörer, hier den Text der dritten Strophe dieses Liedes zu assoziieren: »Ach Herr, laß dein lieb Engelein«, einen Text, den er als Schlußchoral der zwei Jahre zuvor geschriebenen *Johannes-Passion* wiedererkannte. Die äußerst vielseitige Cantus firmus-Technik kam bereits

in der mehrstimmigen Musik des Mittelalters auf und wurde seit der Renaissance zu höchster Blüte entwickelt. Sie ist eine über die bloße Kompositionstechnik hinausreichende Möglichkeit, verschiedenste, auch außermusikalische Inhalte miteinander zu kombinieren und dadurch assoziativ einen höheren Grad an Ausdruck einerseits, Verständnis andererseits zu erreichen.

Canzone

(lat. cantio – Gesang, franz. – Chanson). Musikalische Gattung. Durch Übertragung von Vokalstücken auf Instrumente wird aus dem Gesangsstück seit etwa 1500 eigenständige Instrumentalmusik. Hier kann der Begriff sehr unterschiedliche Inhalte bezeichnen, z.B. ein weniger anspruchsvolles, weniger kunstfertiges Stück, ein mehrchöriges Bläserstück (bei Gabrieli) oder ein kontrapunktisches, mehrsätziges Werk in Richtung einer → Sonate. Michael Praetorius findet 1619 die Unterscheidung, »daß die Sonaten gar gravitisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd, die Canzonen aber mit vilen schwartzen Notten frisch, fröhlich und geschwinde hindurch passieren«. Die Musik für Tasteninstrumente kennt die Canzone über den Kompositionsstil hinaus als eigenständige Gattung. Anfang des 17. Jahrhunderts ist Canzone gleichbedeutend mit → Fuge. Von hier aus konzentriert sich die

Canzone auf die Orgel und wird ein fester Begriff für liturgische Instrumentalmusik (vor allem in den »Fiori musicali« Girolamo Frescobaldis), die verschiedene Abschnitte miteinander verbindet oder auch kontrastiert. Bachs Canzone D-Dur für Orgel BWV 588 ist in zwei Teile gegliedert. Wesentlichen Einfluß hat die Canzone alten Stils – Bach besaß eine Abschrift der »Fiori Musicali« – auf viele Fugen des *Wohltemperierten Klavier*.

Capriccio

(ital. = Laune, Einfall). Bezeichnung für ein Musikstück, das ohne strenge formale Vorgaben einer Laune, einem spontanen Einfall folgt. Seit dem 17. Jahrhundert eine Domäne der Instrumentalmusik. In der älteren Musik für Tasteninstrumente werden solche Einfälle in Form von Variationen verarbeitet, oft mit lautmalerischen oder anderen Affekten. In dieser Tradition steht das kuriose »Capriccio B sopra la lontananza del fratello diletissimo« von Johann Sebastian Bach (BWV 992). Es beschreibt in sechs Abschnitten eine Art Dialog über die Abreise des geliebten Bruders: Schmeichelungen und Warnungen, ihn von der Reise abzuhalten, Lamento darüber, daß alles nichts geholfen hat, sowie Trauer über den Abschied, die sich mit dem Horn des Postillons ankündigt und sich in einer höchst originellen Fuge vollzieht.

Chitarrone

(ital., Vergrößerung von Chitarra = Gitarre). Größtes Instrument der Lautenfamilie, Baßlaute. Der Chitarro-ne ist zusätzlich mit Bordunsaiten bespannt, die in einen zusätzlichen Wirbelkasten münden. Sie können nur gezupft, nicht gegriffen werden. Sie schwingen beim Spiel mit und erweitern den Klang dynamisch. Seiner Klangfülle gerade in den tiefen Bereichen wegen wird der Chitarrone in der älteren Musik gerne als Instrument für den → Basso continuo eingesetzt.

Choral

(lat. choralis = zum Chor gehörig). Einerseits Begriff für einstimmige, unbegleitete, liturgische Gesänge der katholischen Kirche in lateinischer Sprache. Andererseits das evangelische Kirchenlied, einstimmig oder mehrstimmig gesungen, in jedem Fall aber in der Volkssprache und in der Regel auch instrumental begleitet. Teil des protestantischen Gottesdienstes. Ursprünglich auf die Gruppe der Sänger bezogen, übertrug sich der Begriff auf das, was diese Sänger sangen. Choralvorspiele und -bearbeitungen für die Orgel, aber auch die kunstvollen mehrstimmigen Choral-sätze von → Kantaten, → Passionen und → Oratorien sowie die Verwendung von Chormelodien in der → Cantus firmus-Technik unterstreichen die Bedeutung der spezifischen liturgischen Rolle des Kirchenliedes,

das in Deutschland den Gemeinden schon früh in den jeweiligen Gesangbüchern zugänglich gemacht wurde.

Clavichord → Klavier

Colla parte

(ital. = »mit der Hauptstimme«). Spielanweisung für Instrumentalstimmen, andere, meist vokale Stimmen mitzuspielen. Bach setzt diese Technik z.B. bei seinen Motetten voraus, die nicht a cappella (ohne instrumentale Begleitung), sondern eben mit Instrumenten »colla parte« aufgeführt wurden. Dieselbe Technik gilt auch für die Ausführung der Choralsätze in → Kantaten, → Passionen und → Oratorien. Etwaige zusätzliche Instrumente, die nicht die Vokalstimmen stützen, spielen eine → obligate Partie.

Concerto → Konzert

Continuopraxis → Basso continuo

Courante

(von frz. courir = laufen). Französischer Tanz mit schnellen und zahlreichen Bewegungen im Dreiertakt (3/2, 6/4, 3/4, 3/8). Häufig wird die Note auf der ersten Zählzeit punktiert, was zusätzlich zur rhythmischen Belebung hilft. Im 17. Jahrhundert gehört die

Courante zum festen Bestandteil der Tänze am französischen Hof und damit auch zur → Suite.

Da Capo → Arie

Fantasie

(griech. Phantasia = Vorstellung, Erscheinung). Musikalische Gattung. Jedes Musikstück beruht auf einer musikalischen Erfindung. Jedes Musikstück ist zunächst also eine Fantasie; in der älteren Musik seit dem 16. Jahrhundert steht dieser Begriff daher gleichberechtigt neben anderen wie etwa → Präludium, → Ricercar oder → Toccata. Je mehr die Tonkunst von den Komponisten fordert, ihre Einfälle formal zu bändigen, desto mehr wird die Fantasie zum Begriff für Stücke, die sich einer festgefügt Form entziehen. Zu beobachten ist das ausgiebig an den Fantasien Johann Sebastian Bachs für Tasteninstrumente. Die *Chromatische Fantasie* BWV 903 trägt das Wesen der ihr eigenen Phantasie, das extreme Ausnutzen der Tonalität und Harmonik, bereits im Titel. Die Fantasie g-moll BWV 542 für Orgel vereinigt in kleinteiliger Art und Weise rezitativische Elemente mit kontrapunktischen; andere Fantasien, z.B. BWV 562 und BWV 906, verarbeiten auf höchst unterschiedliche Weise ein oder mehrere musikalische Motive.

Figuralmusik

(lat. *musica figuralis*, *musica figurata*, *musica figurativa*). Ein sehr vielfältiger, bereits im Mittelalter gebräuchlicher Begriff. Allgemein wird mit Figuralmusik die kunstvoll ausgestaltete, mehrstimmige Vokal- und Instrumentalmusik bezeichnet, im Gegensatz zum einstimmigen Gesang des gregorianischen → Choral. Lateinische Figuralmusik bezieht sich auf die verwendete Sprache. Latein war bis zur Reformation die verbindliche Sprache der Kirche. In dieser Sprache ist der Text der → Messe mit den als »Ordinarium« bezeichneten Teilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei abgefaßt (von Bach vertont in der h-Moll-Messe). Ebenfalls zum Korpus von Bachs lateinischer Figuralmusik gehört das → Magnificat.

Fortepiano → Klavier

Fuge

(lat. *fuga* = Flucht). Kompositionsweise. Die Fuge ist fast zum Synonym für den → Kontrapunkt bzw. den Kontrapunktischen Stil geworden, der im Prinzip besagt, daß Musik aus einer Vielzahl von einzelnen, selbständigen Stimmen (Melodien) besteht, deren Zusammenklang dann Harmonien und Klänge ergeben. Die Fuge ist davon ein Sonderfall. Sie hat ein Thema, das zunächst von einer Stimme vorgestellt wird, bevor

es die zweite Stimme im Abstand einer Quinte übernimmt, während die erste Stimme das sogenannte »Kontrasubjekt« dagespielt. (Setzt die zweite Stimme in der gleichen Tonhöhe wie die erste ein, spricht man von einem → Kanon). Die Anzahl der Stimmen kann theoretisch unendlich sein, beträgt in der Regel aber vier oder fünf. Doppel-, Tripel- und Quadrupelfugen sind Fugen mit zwei, drei oder vier Themen; die letzte Fuge der *Kunst der Fuge*, in der Bach alle denkbaren Formen dieser Kompositionsweise ausprobiert, ist eine solche Tripelfuge (»a tre soggetti«); beim Einsatz des letzten Themas auf die Namensteine B-A-C-H hat Bach die Komposition abgebrochen, was zu zahlreichen Spekulationen Anlaß gegeben und *Die Kunst der Fuge*, deren einzelne Fugen Bach übrigens »Contrapunctus« nennt, mit einer mystischen Aura umgeben hat. Kleine Fugen nennt man »Fughette«, nur ansatzweise im Fugenstil ausgeführte Passagen »Fugato«.

Fundamentalnoten

(lat. *fundamentum* = Grund). Die Barockmusik spiegelt die Weltanschauung ihres historischen Zeitalters. Diese Welt ist demnach hierarchisch gegliedert und findet, noch vor der Kunst, ihren vorzüglichen Ausdruck in der politischen und religiösen Ordnung. Wie diese braucht Barockmusik ein Fundament, das die ansonsten in horizontalen Ebenen verlaufenden Einzelstim-



*Autograph:
»Die Kunst
der Fuge«
(BWV 1080) mit
Schlußvermerk
Carl Philipp
Emanuel Bachs*

men vertikal stützt und mit Akkorden klanglich auffüllt. Fundamentalnoten sind die Baßsteine des musikalischen Satzes im Barock. Sie werden gespielt von tiefen Streich- (Violoncello, Violone oder Kontrabaß) oder Blasinstrumenten (Fagott). Die Bezifferung über diesen Noten gibt an, wie der Spieler des dazukommenden, mehrstimmig spielenden Instruments (Tasteninstrument, Instrument der Lautenfamilie) diese Noten mit Akkorden ergänzen soll (→ Basso continuo).

Galanteriesätze

(Von span. gala = Hofracht). Der galante Stil bezeichnet alles, was im 17. Jahrhundert in Europa die am beherrschenden französischen Hof Ludwigs XIV. gepflegten Bräuche nachzuahmen suchte. Dazu gehörte auch jene Tonkunst, die eher dem Ohr der Liebhaber schmeicheln als das intellektuelle Interesse der Theoretiker erfreuen wollte. Als galante Musik bzw. einzelne Sätze in Musikstücken könnte man daher leicht spielbare, melodiose, harmonisch einfache Stücke bezeichnen. Der Begriff ist freilich undeutlich; in der Regel bringt man die Musik von Bachs Söhnen in ihren Zusammenhang, wohl auch, um sie gegen das raffiniert-gestrenge Spätwerk des Vaters, als Ausdruck einer neuen Zeit abzusetzen.

Gavotte

Nach den Bewohnern von Gap (Ort in den französischen Alpen) benannter Tanz im 2/2- oder 4/4-Takt, beginnt in der Regel auftaktig mit zwei Vierteln. Die Gavotte wird im 17. Jahrhundert gelegentlich zwischen die Standardsätze der → Suite eingeschoben; in Bachs Suiten erhält sie noch größeres Gewicht.

Gebrauchsmusik

Der Begriff kommt eigentlich erst im 20. Jahrhundert auf. Mit ihm wird Musik bezeichnet, die sich auf eine bestimmte Funktion beschränkt und einen praktischen Zweck erfüllen soll. In diesem Sinne ist Gebrauchsmusik z.B. eher pädagogisch als ästhetisch wertvolle Musik für Amateure. Durch diese auch soziologischen Aspekte umfassende Deutung hat der Begriff von Gebrauchsmusik einen minderwertigen Beigeschmack bekommen. Im Blick auf Bach und seine Zeit meint der Begriff wertfrei Musik, die tatsächlich einem bestimmten, heute noch nachvollziehbaren Zweck dienen soll. In diesem Sinne sind die Kantaten, Choralbearbeitungen und Orchesterkonzerte, im Gegensatz etwa zur *Die Kunst der Fuge*, Gebrauchsmusik.

Gigue

(von engl. jig), Tanz keltischen Ursprungs aus England. Jigs gehören auf den Britischen Inseln noch heu-

te zum Folklore-Repertoire; den fröhlichen, ausgelassenen Tanz gibt es in einer Zweier- und Dreiertakt-Version. Giguen sind bei Bach meist die Schlußsätze der → Suiten und → Partiten. Er schreibt sie im 6/8 oder 12/8 Takt, mit zu jeweils Dreien gebundenen Achteln. Charakteristisch ist hier die Zweiteiligkeit der Stücke; zu Beginn des zweiten Teils wird das Thema des ersten Teils gespiegelt; typisch für Bachs Giguen ist die kontrapunktische Kompositionsform.

Hammerflügel → Klavier

Invention

(lat. inventio, ital. invenzione = Erfindung). Bezeichnet sowohl einen neuartigen Kompositionstyp, als auch, in Richtung → Fantasie, einen bestimmten Kompositionseinfall. Der Begriff erscheint in Musikdrucken erstmals in den »Livres des inventions musicales« von Clément Janequin 1555. Im italienischen Barock überwiegt die Verwendung des Begriffs für die neuartige Komposition. Noch Antonio Vivaldi nennt die Sammlung von Konzerten, die die berühmten »Vier Jahreszeiten« enthält, »Il cimento dell' armonia e dell' invenzione«. Johann Sebastian Bachs 15 *Inventionen* für Tasteninstrument BWV 772 ff. erscheinen erstmals im *Klavier-Büchlein* für Wilhelm Friedemann Bach; hier heißen sie noch »Praeambulum«

und sind nach aufsteigender technischer Schwierigkeit angeordnet. Zum einen betrachtet sie Bach als Lehrstücke, wie er im Vorwort des Autographs von 1723 schreibt: »Auffrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progreifen, mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen...« Zum anderen bilden diese Inventionen auch ein Compendium der Kunst, zu zwei Stimmen zu komponieren; es finden sich Kanons, Fugen, mehr oder weniger komplizierte Durchführungen eines oder mehrerer Themen sowie sonatenähnliche Stücke. Auch im *Wohltemperierten Klavier* finden sich Präludien im Stil zweistimmiger Inventionen.

Kammermusik

(ital. »musica da camera«). In der Regel Musik für wenige, solistisch besetzte Instrumente vom Solo bis zum Nonett mit Streich- und Blasinstrumenten mit oder ohne Klavier. Bachs Kammermusik entstand vor allem für die Bedürfnisse des höfischen, aber auch des privaten Musizierens, weshalb die meisten Stücke aus der Weimarer und Köthener Zeit stammen. Hier

hin gehören die Solostücke für Violine und Violoncello, die Lautenwerke, die Sonaten für Violine, Flöte und Viola da Gamba mit → Basso continuo oder → obligatem Cembalo sowie anderen Instrumenten. Bachs berühmtestes kammermusikalisches Werk dürften die für mehrere Instrumente vorgesehenen Abschnitte aus dem *Musikalischen Opfer* BWV 1079 sein.

Kanon

Musikalische Technik und Form (griech. für Maß, Regel). Der Kanon ist die am strengsten organisierte Form des → Kontrapunkts. Ein Kanon liegt vor, wenn bei mehrstimmiger Musik eine Stimme von anderen, von der gleichen Tonstufe aus beginnenden Stimmen wiederholt wird und alle Stimmen, nur um jeweils eine Phase verschoben, zusammen erklingen. Komplizierte Formen ergeben sich, wenn die Notenwerte einer Stimme gegenüber der anderen vergrößert oder verkleinert werden, wenn die wiederholenden die ursprüngliche Stimme um eine horizontale oder vertikale Achse spiegeln oder in umgekehrter Form erklingen. Kanons vielfältigster Art spielen bei Bach in der *Kunst der Fuge* und vor allem im *Musikalischen Opfer* eine wesentliche Rolle. Die Aufzeichnung einer einzelnen Stimme, z.B. in studentische Stammbücher, mit der Aufforderung an den Leser, daraus fertige Kanons zu entwickeln, diente zur Bach-Zeit als intellek-

tuelle Spielerei. Auf dem berühmten Porträt Elias Gottlieb Haußmanns hält Bach ein Blatt Papier in der Hand mit dem »Canon triplex à 6 Voc:«. Dies ist zugleich der dreizehnte einer Serie von insgesamt 14 Kanons »über die ersten acht Fundamentalnoten« der den *Goldberg-Variationen* zugrunde liegenden → Aria abgebildet sind.

Kantate

Musikstück für Singstimme(n) und instrumentale Begleitung (lat. »cantare« = singen). Es umfaßt mehrere Abschnitte, vor allem → Rezitative und → Arien. Der Begriff kommt in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf; seine Verwendung folgt bis ins 19. Jahrhundert hinein der vielfältigen Entwicklung der ursprünglichen musikalischen Form. Eine dieser Entwicklungen führt zur geistlichen Kantate der Bach-Zeit. Wesentlich für diese Form sind: eine vokal und instrumental gemischte Besetzung, mehrere Sätze, die sich in Takt, Tonart, Charakter und meist auch in der Besetzung unterscheiden, sowie ein geistlicher Text, der sich in der Regel aus Bibelwort, → Choral und freier Dichtung zusammensetzt. Dieser Text ist betrachtender Natur und enthält, anders als die Oper oder das → Oratorium, keine Handlung. Musiziert wurde die Kantate im protestantischen Gottesdienst vor und/oder nach der Predigt. Damit trat sie an die

Stelle des bis dahin gebräuchlichen »Geistlichen Konzerts«; in dieser Tradition bezeichnete Bach seine Kantaten, wenn überhaupt, als *Concerto*, *Dialogus* oder *Motetto*. Die weltliche Kantate unterscheidet sich von der geistlichen Kantate nur durch den nicht-geistlichen Text, den Entstehungsanlaß und den Aufführungsort. Meist handelt es sich um eine Huldigungsmusik oder ein Stück, das im privaten oder öffentlichen bürgerlichen Leben erklang. Mehr zu Bachs Kantatenschaffen s. Kapitel »Die Kantaten«.

Klavier

(von lat. *clavis* = Schlüssel). Der Begriff übertrug sich auf das Tasteninstrument, weil die Tasten der Orgel im Mittelalter als »claves« bezeichnet wurden. Im 16. Jahrhundert sind, wie auch heute noch im französischen Sprachgebrauch, mit »Clavier« die Manuale und Pedale der Orgel gemeint, also ganze Tastaturen. In Deutschland bezeichnete man mit dem Begriff Clavier im 18. Jahrhundert, also zu Bachs Zeit, das Clavichord. Der Name für das Cembalo war hingegen »Flügel«. Als man um 1700 begann, dieses mit Saiten bespannte und mit Hilfe von Tasten bediente Instrument mit einer völlig neuen Mechanik auszustatten, die es erlaubte, verschiedene dynamische Stufen bruchlos zu realisieren, sprach man von einem »Gravecembalo col Piano e Forte« (Cristofori, 1709). Die Unterschie-

de dieser Instrumente bestehen im wesentlichen in der Anschlagstechnik, dem Tasten- und Tonumfang sowie dem dynamischen Vermögen. Bei Cembalo und Clavichord werden die Saiten angerissen, indem die der Saite – es können auch mehrere Saiten pro Ton sein – zugeordnete Taste gedrückt und dadurch eine Mechanik in Gang gesetzt wird, die wiederum die sog. »Kiele« die Saiten anreißen läßt. Das Cembalo (Herleitung des Namens über Clavicymbal, Clavicembalo) ist das größte Instrument dieser Familie. Es kann mehrere Manuale (Klavaturen) und damit mehrere Saitensätze umfassen, um damit verschiedene dynamische Stufen realisieren zu können. Außerdem gibt es hier die Möglichkeit, mit Hilfe verschiedener »Züge« klangverändernde und -dämpfende Mechanismen zu bedienen. Der Name »Flügel« (auch: »Kielflügel«) rührt von der langen, flügelähnlichen, durch die Längsbespannung verursachten Form her. Clavichord, Clavicimbel, Virginal und Spinett sind dagegen quer bespannt und kommen deshalb mit einem kleineren Umfang aus, bei natürlich auch reduzierter Dynamik, was diese Instrumente zum Gebrauch beim häuslichen Musizieren bestimmt. Das Lautenclavier bzw. Lautenwerk ist ein mit Darmsaiten bespanntes Cembalo; für dieses Instrument hat Johann Sebastian Bach einige seiner Werke geschrieben, die heute von den Lautenisten gespielt werden. Die Erfindung der Ham-

mermechanik zu Beginn des 18. Jahrhunderts revolutionierte das Tasteninstrument und führte letztlich dazu, daß Klaviermusik, auch die von Bach eigentlich für die intimer klingenden Instrumente seiner Zeit geschriebenen Werke, heute in großen Konzertsälen aufgeführt werden können. Beim Hammerklavier oder Hammerflügel (die Begriffe »Fortepiano«, auch »Pianoforte« signalisieren die Fähigkeit, auf diesem Instrument laut und leise zugleich spielen zu können) wird durch den Tastendruck ein Mechanismus in Gang gesetzt, der die Saiten anschlägt. Mit Hilfe verschiedener Pedale kann der Nachklang gedämpft oder verlängert werden. Zugleich mit der Zunahme der Lautstärke wurden von den Interpreten Bachscher Musik auch diese dynamischen Nuancierungsmöglichkeiten eingesetzt, was immer wieder Kontroversen über das stilistisch »richtige« Spiel hervorruft. Jedoch besaß bereits Bach, der solchen instrumententechnischen Neuerungen stets aufgeschlossen gegenüberstand, selbst einen solchen Hammerflügel.

Kontrapunkt

(lat. punctus contra punctum = Note gegen Note) Bezeichnung für die Technik der Komposition, die mehrere selbständige Stimmen unter Beachtung bestimmter Grundbedingungen zu einem Ganzen zusammenfügt. Der Kontrapunkt ist die älteste mehrstimmige

Kompositionstechnik überhaupt. Besondere Formen kontrapunktischer Kompositionen sind → Fuge und → Kanon.

Konzert (Concerto)

Musikalische Gattung, Ensembleform und auch Bezeichnung für eine musikalische Veranstaltung. Unterschiedliche Bedeutungen des Begriffs fließen zusammen. Zunächst bedeutete das Wort »Zusammenklang«, dann aber auch »Wettstreit«. Um 1700 wird daraus ein Musikstück mit kleinteiliger Motivik, verschiedenen Abschnitten und sich verändernder Funktion des instrumentalen Basses. Das »Geistliche Konzert«, etwa von Heinrich Schütz, ist eine vom → Basso continuo begleitete → Motette. In dieser Tradition bezeichnet Johann Sebastian Bach seine geistlichen Kantaten häufig als »Concerto« (Kirchenkonzert, Concerto da chiesa). Im Bereich der Instrumentalmusik wird Concerto zu einem Stück, in dem ein kleiner Teil des Ensembles sich aus dem Gesamtensemble herauslöst und in dieser Form Partien spielt, bevor das Gesamtensemble sie wieder integriert (»Concerto grosso«). In diesem Zusammenhang spricht man auch von »Concertisten« (Solisten) und »Ripienisten« (restliche Musiker). Noch beliebter und bis heute den »klassischen« Konzert-Typ verkörpernd ist das namentlich von Antonio Vivaldi entwickelte Solo-Kon-

zert, in dem ein einzelnes Instrument dem → Tutti entgegentritt. Zu Bachs Zeit war das die modernste musikalische Form überhaupt; Bach lernte sie am Weimarer Hof kennen und schrieb hier nicht nur selbst Violin- und Cembalokonzerte (auch in Besetzung für Oboe solo), sondern transkribierte Konzerte italienischer und anderer Herkunft für Orgel oder Cembalo solo. Die Sammlung der sechs *Brandenburgischen Konzerte* beinhaltet sechs verschiedene Formen mit zum Teil äußerst experimentellem Charakter.

Kurzmesse → Messe

Lautenklavier → Klavier

Libretto

(ital. = Büchlein). Textbuch für musikalische oder musikalisch-szenische Werke. Im heutigen Sprachgebrauch meint der Begriff auch die textliche Vorlage für Oratorien und Kantaten. Die Qualität eines Libretto wird nicht in erster Linie nach rein literarischen Gesichtspunkten bemessen, sondern nach seiner Eignung zur Vertonung. Bei Bachs Kantaten und Oratorien hat es sich eingebürgert, eher von »Texten« als von Libretti zu sprechen. Gleichwohl spiegelt Bachs Schaffen auf diesem Gebiet eine durchaus kritische und bewußte Haltung Bachs den

zu vertonenden Texten gegenüber. Anders als Zeitgenossen und Vorbilder wie Telemann und Keiser griff er zum Beispiel, bei der Komposition der *Johannes-Passion*, nicht auf das beliebte Libretto des Hamburger Ratsherren Barthold Hinrich Brockes zurück, sondern übernahm aus diesem Text lediglich Ariosi und Arien, um dafür am unverfälschten Wortlaut des Evangeliums und der Choraltexte festzuhalten und so eine bestimmte, mehrschichtige Kombination von Texten zu erhalten. Auch seine Kantatentexte wählte Bach bewußt aus. Es wird vermutet, daß er seinen Choralkantatenjahrgang nicht vollendete, weil er glaubte, nicht die passenden Texte zur Verfügung zu haben. Daß für die vokale Kirchenmusik zur Bach-Zeit nicht nur Bibelwort und Choralstrophen verwendet wurden, sondern auch freie Dichtung, ist ein Verdienst Erdmann Neumeisters (1671 – 1756). Der Hamburger Pastor dichtete Texte für insgesamt fünf Jahrgänge Kantaten, d.h. Kantaten für alle Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres (*Fünffache Kirchen-Andachten*, Leipzig 1717). Die Art dieser Texte gebot den Komponisten, die aus der Oper bekannten Formen von → Rezitativ und → Arie in die Kantaten zu integrieren. Die Bildhaftigkeit, Assoziationsebenen und Aussagekraft der Kantatentexte für den zeitgenössischen Hörer ist noch wenig erforscht.

Liturgie

(griech. leiton ergon = Werk für das Volk). Feier der Hl. Messe, Form und Ordnung des Gottesdienstes. Die Gottesdienste, für die Bach in seinen kirchenmusikalischen Ämtern die Musik zu schreiben und aufzuführen hatte, richteten ihren Ablauf nach sogenannten »Agenden«. Das war in Arnstadt die 1675 erlassene »Agende Schwartzburgica«. Diese fand auch in Mühlhausen Anwendung, zugleich mit der zuletzt 1691 überarbeiteten kurfürstlich-sächsischen Agenda, die auf die 1539 erlassene, sogenannte »Herzog August-Agenda« und damit unmittelbar in die Lutherzeit zurückreicht. Auf welche Weise beide Gottesdienstordnungen nebeneinander gebraucht werden konnten, ist nicht mehr eindeutig festzustellen. In Weimar galt die vom dortigen Fürsten 1707 überarbeitete Kirchenordnung, in Leipzig wiederum die kurfürstlich-sächsische Agenda.

Magnificat

Lobgesang der Maria, überliefert bei Lukas 1, 46 ff. Dieser Gesang gehört zu den ältesten und meistvertonten Teilen der im Vespertagesdienst gefeierten Liturgie. An besonders hohen Festtagen wurde er in den Leipziger Kirchen in lateinischer Sprache gesungen; Bachs Komposition des *Magnificat* zählt zum Korpus der lateinischen → Figuralmusik.

Menuett

(von frz. menu pas = kleiner, zierlicher Schritt, vielleicht auch amener = anführen). Bezeichnung für einen französischen Tanz. Um 1650 soll er am Hofe Ludwigs XIV. eingeführt und von Jean-Baptiste Lully musikalisch ausgeformt worden sein. Das Menuett mit seinem charakteristischen Dreiertakt wurde zum beliebtesten Tanz an europäischen Höfen, später auch bürgerlicher Kreise, bis es vom Wiener Walzer abgelöst wurde. Noch die Wiener Klassiker aber schrieben Menuette. Nach Johann Mattheson ist das Menuett ein Tanz von »mäßiger Lustigkeit«. Zur Bach-Zeit gehörte das Menuett zum (wenn auch nicht festen) Bestand der → Suite; wenn es aufgenommen wurde, hatte es seinen Platz in der Regel an vorletzter Stelle zwischen Sarabande und Gigue bzw. Gavotte, → so in BWV 809, 812 – 814, 1007, 1008 sowie in den → Ouvertüren für Orchester außer BWV 1068. Johann Gottfried Walther schrieb 1732 über das Menuett, seine Melodie habe »ordentlich 2 Repetitiones [Wiederholungen], deren jede zweymahl gespielt wird; jede Reprise aber 4 oder 8 Tacte, oder doch wenigstens bey gemachter Exception (da sie anders zum Tanzen nicht unbrauchbar seyn soll) keinen ungeraden numerum der Tactes«. Diesem Menuett aus zwei jeweils wiederholten Teilen wird oft ein zweites Menuett angehängt, nach dem das erste, jedoch ohne

Wiederholungen, noch einmal gespielt wird. Das zweite Menuett hat dann die Form eines Trio.

Messe

(lat. »Missa«, abgeleitet vom abschließenden Grußwort des katholischen Gottesdienstes »Ite, missa est« = »Gehet hin, ihr seid entlassen«). Zunächst Begriff für den katholischen Hauptgottesdienst, in dem die Vergegenwärtigung des Opfertodes Christi im Opfermahl gefeiert wird. Die Messe enthält, neben Lesungen, der Predigt und der Kommunion, unterschiedliche Gebete, Bekenntnisse und Anrufungen. Diese gliedern sich in das »Ordinarium« und das »Proprium«. Die mit dem Begriff Proprium bezeichneten Teile sind von Tag zu Tag verschieden und richten sich nach den jeweiligen besonderen Anliegen. Die Ordinariumsteile bleiben dagegen stets gleich. Es sind: *Kyrie* (Bitte um Erbarmen), *Gloria* (Lobpreis Gottes), *Credo* (Glaubensbekenntnis), *Sanctus* (Heilig-Ruf) und *Agnus Dei* (Bitte um Erbarmen und Frieden). Die Messe als musikalischer Begriff bezeichnet die Vertonung dieser fünf Ordinariumsteile in kunstvoller, über den bloßen Gebrauch hinausgehender, zumeist mehrstimmiger Vertonung. Bachs *b-Moll-Messe* folgt diesem Muster, obwohl er als Protestant keinerlei praktische Verwendung für das Credo mit dem Bekenntnis zum Glauben an die römisch-katholische

Kirche hatte. »Kyrie« und »Gloria« hingegen hatten auch in der protestantischen Liturgie ihren Platz (»Missa brevis«, Kurzmesse). Von Bach sind vier solcher Kurzmessen bekannt. Die Musik für die einzelnen Abschnitte dieser Stücke entnahm Bach älteren Kantatenkompositionen (→ Parodie).

Motette

(Altfranzösisch »motet«, lat. »Motetus«). Musikalische Gattung. Bereits im Mittelalter eine Bezeichnung für mehrstimmige Vokalmusik. Motetus hieß ursprünglich die Singstimme in einem vokal-instrumentalen gemischten Satz. Die Geschichte der Motette ist umfassender Bestandteil der Geschichte der abendländischen Musik überhaupt und, zusammen mit der → Messe, wesentlicher Teil der Geschichte der Kirchenmusik. Die Entwicklung und formale Erscheinungsweise der Motette ist entsprechend vielfältig. Zu Bachs Zeit verstand man unter Motette kirchliche → Gebrauchsmusik für mehrere Stimmen auf einen Text aus der Bibel, die an festgelegten Stellen im Gottesdienst oder zu anderen Gelegenheiten des kirchlichen Lebens mit → Basso continuo und/oder → colla parte geführten Instrumentalstimmen vorgetragen wurde.

ORATORIUM,
Welches
Die heilige Weyhnacht
über
In beyden
Haupt-Kirchen
zu Leipzig
musiciret wurde.

ANNO 1734.

NBA

Abkürzung für die »Neue Ausgabe sämtlicher Werke Johann Sebastian Bachs«, kurz: Neue Bach-Ausgabe, herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Erscheint seit 1953. In der ersten, nach 1850 erscheinenden Bach-Gesamtausgabe (BGA) waren die noch nicht sehr umfangreichen kritischen Berichte im Rahmen eines Vorworts erschienen. In diesen kritischen Berichten werden z.B. verschiedene Lesarten verschiedener Quellen, Besonderheiten, Varianten usw. verzeichnet. Die Entdeckung und Bewertung neuer Quellen, die fruchtbare Forschung zu Person und Werk Johann Sebastian Bachs, die aufführungspraktischen Bedürfnisse und Erfahrungen von Musikern legten einhundert Jahre nach Beginn der ersten Ausgabe eine Neuedition der Werke nahe. Die Kritischen Berichte erscheinen dabei als gesonderte Publikationen.

NBG

Abkürzung für Neue Bachgesellschaft e.V. Gegründet 1900, nachdem der Zweck der 1850 gegründeten Bach-Gesellschaft, die Bach-Gesamtausgabe, erfüllt war. Die NBG setzte sich zum Ziel, Bachs gesamtes Werk nunmehr zu popularisieren. Zu diesem Zweck wird noch heute jährlich an wechselnden Orten das »Bachfest der Neuen Bachgesellschaft« veranstaltet.

Wissenschaftliches Publikationsorgan der NBG ist das Bach-Jahrbuch.

Nekrolog

(griech.) Nachruf auf einen Verstorbenen. Den Nekrolog auf Johann Sebastian Bach verfaßten sein Sohn Carl Philipp Emanuel sowie sein Schüler Johann Friedrich Agricola. Der Nachruf wurde 1754 im letzten erschienenen Band der von Lorenz Christoph Mizler in Leipzig herausgegebenen Zeitschrift »Musikalische Bibliothek, oder Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schriften und Büchern« gedruckt. Er ist die wohl wichtigste Quelle über Bachs Leben und auch Vorlage für die Bach-Biographie Forkels von 1802 (Gedruckt in: Bach-Dokumente Bd III, Kassel u.a. 1972, S. 80 ff.).

Obligat

(lat. obligatus = verbindlich, unerlässlich). Zunächst wird mit dem Begriff eine sich streng nach den kontrapunktischen Regeln richtende Satztechnik bezeichnet. Bach hat seine 15 *Sinfonien* (BWV 787 ff.) »tribus vocibus obligatis« benannt, weil er hier drei selbständige Stimmen durchführt. Schon zu Bachs Zeit ist eine obligate Partie jedoch eine Partie für Tasteninstrumente, die nicht mehr, in Manier der Praxis

des → Basso continuo die → Fundamentalnoten mit Ziffern bezeichnet und diese zur Ausführung der Improvisationskunst des Spielers überläßt, sondern Note für Note auskomponiert ist. Beide Formen existieren nebeneinander: die Sonaten BWV 1014 – 1019 etwa sind Sonaten für Violine und obligates Cembalo, die Sonate BWV 1021 für dieselbe Besetzung eine für dasselbe Soloinstrument und Basso continuo. Als obligat wird ferner eine Stimme bezeichnet, die z.B. in einem Kantatensatz, anstatt den Chor zu verstärken, eine eigene Partie zugewiesen bekommt, so das Horn II im Schlußchoral der Kantate BWV 1 »Wie schön leuchtet der Morgenstern«.

Opera seria

(ital. = ernste Oper). Gattung der Oper, die im 17. und 18. Jahrhundert, im Unterschied zur Opera buffa, antike, mythologische oder historische Stoffe behandelt. Formal besteht die Opera seria aus einzelnen Szenen, die wiederum → Rezitative und → Arien umfassen. In den Rezitativen wird die Handlung vorangebracht, die streng in → Da capo-Form gehaltenen Arien beleuchten das Innenleben, die Gefühle und Empfindung der jeweils singenden Person. Diese Distanz zum tatsächlichen Leben verlieh diesen Opern eine etwas unwirkliche, dafür exemplarische und repräsentative Aura, bei der Stilisierung und Ausdruck von Affekten im

Vordergrund standen. Im 18. Jahrhundert wurde diese Oper durch eine meist dreisätzige → Ouvertüre eröffnet. Besonders die abwechselnde Form von Rezitativ und Arie mit ihren Funktionen Handlung und Reflexion übte auf Johann Sebastian Bach, der zumindest in Dresden die Oper besucht hatte, und seine Kantaten und Passionen großen Einfluß aus.

Oratorium

Musikalische Gattung. Der Begriff bezeichnet ursprünglich ein Bethaus. Er wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom auf die in diesem vorgetragene Musik übertragen. Im Unterschied zur → Kantate war das Oratorium nie eine streng liturgische Form. Es konnte also auch außerhalb des Gottesdienstes musiziert werden. Es besteht, wie die Kantate, aus → Rezitativen und → Arien. Später, vor allem in der entwickelten Form des 18. und 19. Jahrhunderts, treten Chöre, Choräle und Instrumentalstücke hinzu. Ein weiterer wesentlicher Unterschied zur Kantate besteht in der Handlung, die das Oratorium beinhaltet. Auch wenn es, wie die Kantate, den Hörenden zur Besinnung und Reflexion anregen soll, werden hier meist Personen, Geschichten und Geschehnisse aus dem Alten oder Neuen Testament exemplarisch dargestellt. Dazu ist das Verfassen eines Librettos notwendig; Oratorium ist also, vor allem in der Form, wie sie Georg

Friedrich Händel etabliert hat, eine Art Oper ohne Bühne. Bachs Oratorien zum Weihnachtsfest sowie zu Ostern und Christi Himmelfahrt sind Oratorien in der beschriebenen Form, weil sie eine solche Handlung beinhalten. Ihr Text ist jedoch, hierin der Kantate ähnlich, aus Bibelwort, → Choral und freier Dichtung zusammengestellt. Und sie wurden im Gottesdienst musiziert, das *Weihnachts-Oratorium* sogar abschnittsweise an sechs aufeinanderfolgenden Sonn- und Feiertagen. Üblicherweise zählt man auch die beiden erhaltenen → Passionen den Oratorien Bachs zu.

Ostinato

(lat. obstinatus = hartnäckig). Nach Johann Gottfried Walther (»Musicalisches Lexicon«, 1732) »dasjenige, so man einmahl angefangen hat, beständig fortsetzen und nicht davon ablassen«. Dieses beständig Fortgesetzte kann eine Reihe von Tönen sein, ein Motiv, ein rhythmisches Gebilde, eine harmonische Folge, die musikalisch umspielt oder variiert werden. Eine ostinate Baßlinie liegt der berühmten → Passacaglia c-Moll BWV 582 sowie dem Eingangschor der Kantate »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« (BWV 12) zugrunde, einem Stück, das Bach später, in Form einer → Parodie, für das »Crucifixus« der *b-Moll-Messe* wiederverwendete.

Ouvertüre

(frz. = Eröffnung). Zunächst Bezeichnung für eine instrumentale Musik, mit denen Oper und Oratorium, aber auch Ballett und Schauspielmusiken beginnen. Auch umfangreichere Kantaten oder Suiten für Orchester können mit einer Ouvertüre eröffnet werden. Allgemein verleiht eine Ouvertüre festlichen Anlässen einen repräsentativen Rahmen. Das thematische Material der Komposition ist unabhängig von dem nachfolgenden Stück; erst im 19. Jahrhundert, etwa seit Rossini, verengt sich der Begriff Ouvertüre auf die Oper, indem hier wichtige Themen des nachfolgenden Stücks vorgestellt und miteinander verarbeitet werden. Der thematischen Selbständigkeit wegen wird der Begriff Ouvertüre im 17. und frühen 18. Jahrhundert auf Orchesterstücke allgemein angewendet; solche Stücke mit der Aufgabe, Werke der genannten Gattungen zu eröffnen, können andererseits auch als → »Sinfonia« bezeichnet werden. Die Ouvertüre französischer Art, die sich im Zuge der allgemeinen Bewunderung für das höfische Leben im Stile von Versailles in ganz Europa durchsetzt, ist dreiteilig. Sie wird eingerahmt von einem pathetischen, in scharf punktiertem Rhythmus gehaltenen Teil, der einen schnellen, oft im kontrapunktischen Stil gehaltenen Abschnitt umfaßt. Ein solcher Typ findet sich bei Bach etwa im Präludium Es-Dur BWV 552, das den dritten

Teil der *Clavier Übung*, die sogenannte »Orgelmesse« umrahmt und als Huldigung des himmlischen Königs gedeutet wird. Noch die Ouvertüre zu Mozarts *Zauberflöte* trägt diese Züge. Wenn diesem Stück nun weitere Instrumentalstücke, etwa aus einer der beliebten Ballett-Opern, angehängt werden, entsteht eine → Suite, die als Ganzes ebenfalls »Ouvertüre« genannt werden kann. Diese begriffliche Undeutlichkeit kennzeichnet die vier *Ouvertüren* bzw. Suiten Johann Sebastian Bachs für Orchester (BWV 1066 – 1069), die jeweils mit einer Ouvertüre im genannten Stil beginnen. Die Ouvertüre der Suite BWV 1069 hat Bach zudem später als Einleitung für die Kantate 110 »Unser Mund sei voll Lachens« verwendet, indem er in den schnellen Mittelteil den Chorsatz einbaute – es ist eine Weihnachtskantate, der »neugeborene König« soll begrüßt werden. Schließlich gibt es noch eine Ouvertüre im neapolitanischen Stil; sie umfaßt drei Abschnitte in der Abfolge schnell – langsam – schnell und nähert sich damit der → Sonate, dem → Konzert und der klassischen Sinfonie.

Parodie

(von griech »parodia« = Nebengesang). Bezeichnung a) für eine besondere Form musikalischer Bearbeitung sowie b) für komische Verfremdung. Von Parodie spricht man, wenn z.B. ein und dieselbe Musik zur

Vertonung von zwei völlig verschiedenen Texten verwendet wird. Große Teile von Bachs *Weihnachts-Oratorium* bestehen aus Musiken früher komponierter, weltlicher Glückwunsch- und Huldigungskantaten; das »Crucifixus« der *b-Moll-Messe* hat sein Vorbild im Eingangsschor der Kantate BWV 12, die Messen BWV 233 – 236 sind fast komplett aus älteren Kantatensätzen zusammengestellt. Freilich findet Bach immer einen Weg, die Musik der ursprünglichen Kompositionen durch Retuschen und Korrekturen dem neuen Zweck dienstbar zu machen; die barocke Affektenlehre erlaubt freilich ohne Probleme einen Wechsel von weltlichen zu geistlichen Inhalten. Es ist unerheblich, ob in der Kantate BWV 214 mit dem Text »Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten« der polnischen Königin und sächsischen Kurfürstin Maria Josepha oder zu Beginn des *Weihnachts-Oratoriums* auf den Text »Jauchzet, frohlocket, auf, preise die Tage« dem neugeborenen König in der Krippe gehuldigt werden soll. Dieses Verfahren der Parodie hat Vorbilder in der Vokalpolyphonie Palestrinas und seiner Zeit: hier wurde problemlos das musikalische Material von Madrigalen und Chansons in Vertonungen des Messtextes einbezogen. Das Verfahren hat jedoch nicht nur ästhetische, sondern auch arbeitsökonomische Gründe; die Komponisten waren verständlicherweise bestrebt, insbesondere Stücke, die für einen be-

stimmten Anlaß, d.h. auf eine einmalige Aufführung hin komponiert wurden, wiederzuverwenden. Die zweite Definition der Parodie als eines komisch verfremdenden Stückes, die uns heute geläufiger ist, entwickelte sich ebenfalls schon zu Bachs Zeit. Solche Parodien finden sich vor allem in den weltlichen Kantaten. In der »Bauernkantate« BWV 212 z.B. persifliert Bach gleich in der Ouvertüre verschiedene Formen bäuerlichen Musizierens. In den Arien Nr. 14 und Nr. 20 stellt er »städtisches« Musizieren in spannungsreichen Kontrast zu Texten wie »Klein-Zschocher müsse so zart und süße wie lauter Mandelkerne sein« oder »Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust«; der gestrenge Vater vom Lande hatte zuvor betont, sich nun zwingen zu müssen »was Städtisches zu singen«. Die Musik dieser Arie wiederum hatte Bach bereits für seine komische Kantate BWV 201 »Der Streit zwischen Phoebus und Pan« erfunden. Hier versucht der dümmliche Hirtengott Pan, mit »hoher« Musik Eindruck zu schinden (»Zu Tänze, zu Sprunge, so wackelt das Herz«); Bach befließt sich zudem beim Wort »mühsam« jener Affekte, wie er sie in den geistlichen Werken auf Begriffe wie »saurer Weg« und »Jammertal« immer wieder verwendet. Schließlich macht auch die Verwendung dezidiert weltlich-höfischer Musiken in geistlichen Kantaten einen parodierenden, geradezu aufklärerisch wirkenden Sinn, etwa,

wenn Bach in der Kantate »Ach wie flüchtig, ach wie nichtig« (BWV 26) den Text »An irdische Schätze das Herze zu hängen ist eine Verführung der törichten Welt« in Form einer höfischen Bourrée (→ Suite) vertont und der Baß-Solist samt dem verwendeten Instrumentarium, nämlich drei Oboen, eine sehr düstere musikalische Stimmung verbreitet.

Partita

(von ital. *partire* = teilen). Abfolge verschiedener Instrumentalsätze oder -teile bzw. -variationen in Form einer → Suite. Zu Bachs Zeit kennt der Begriff keine substantielle deutliche Abgrenzung mehr zur Suite, wie bei einem Vergleich der *Partiten* mit den *Englischen* und *Französischen Suiten* für Cembalo deutlich wird. Bachs drei *Partiten für Violine solo* (BWV 1002, 1004, 1006), die in der Handschrift mit den drei *Solo-Sonaten* abwechseln, markieren einen stilistischen Kontrast zu diesen, so, als sei es dem Komponisten darum gegangen, ältere Formen neuen, modernen gegenüberzustellen. Bei den Partiten für Orgel (BWV 766, 767, 768 und 770) handelt es sich dagegen um Variationen über die jeweils im Titel genannten Choräle (»Partite diverse sopra ...«).

Passacaglia

(span. pasacalle). Musikalische Form. Der Name geht auf einen spanischen Tanz im 3/2-Takt zurück. Die Besonderheit dieser Form besteht in der variierenden Aneinanderreihung gleichartiger Abschnitte. In der französischen und italienischen Barockmusik wird die Passacaglia in die → Suite integriert. Das wohl bekannteste Stück dieser Gattung ist Bachs Passacaglia c-Moll für Orgel (BWV 582), deren einzelne Abschnitte ein im zunächst im Baß liegenden → Ostinato variieren.

Passion

(lat. »Passio«). Die in den Evangelien überlieferte Geschichte vom Leiden und Sterben Christi. Ihr Vortrag gehört zur Liturgie der Karwoche. Ihre Vertonung ist ein Sonderfall innerhalb der Gattung Oratorium. Zu Bachs Zeit konnten Komponisten auf gänzlich frei nachgedichtete Libretti zurückgreifen oder aber, wie Bach in seinen beiden Passionen nach den Evangelisten Johannes und Matthäus, Mischungen aus verschiedenen Textebenen, d.h. Bibelwort, → Choral und freie Dichtung wählen.

Pasticcio

(ital. = Pastete). Musikstück, das aus bereits vorhandenen Musikstücken zusammengesetzt wird. Diese

Praxis kommt aus der → Opera seria des frühen 18. Jahrhunderts. Geboten durch die Arbeitsökonomie wurden hier aus Versatzstücken und Teilen länger zurückliegender Kompositionen, zum Teil aber auch durch → Parodien anderer, beliebter Stücke neue Opern zusammengestellt. Dies erklärt sich durch die Notwendigkeit des damaligen Opernbetriebs, mit wirtschaftlichem Erfolg zu arbeiten; es schien offenbar aussichtsreicher, bereits erfolgreiche miteinander zu verschneiden als mit jeder neuen Aufführung das kostspielige Risiko neuer Stücke einzugehen. Musik Johann Sebastian Bachs findet sich in dem Passions-Pasticcio »Wohl dem, der von Edom kömmt«, die eine erweiterte Neufassung der Passionskantate »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld« von Carl Heinrich Graun (1704 – 1759) darstellt. Dieses Pasticcio ist in einer Handschrift von Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnikol überliefert. Ob die drei Bach zugeschriebenen Sätze, der Choralchor »Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott« (aus der gleichnamigen Kantate BWV 127), das Arioso »So heb ich denn mein Auge sehnlich auf« (BWV 1088) sowie der Chor »Der Gerechte kömmt um« (BWV deest) auch Bestandteil einer der verschollenen Passionen Bachs waren, läßt sich nicht mehr sagen. Der zuletzt genannte Chor bezieht sein musikalisches Material aus einem Stück von (vermutlich) Antonio Lotti,

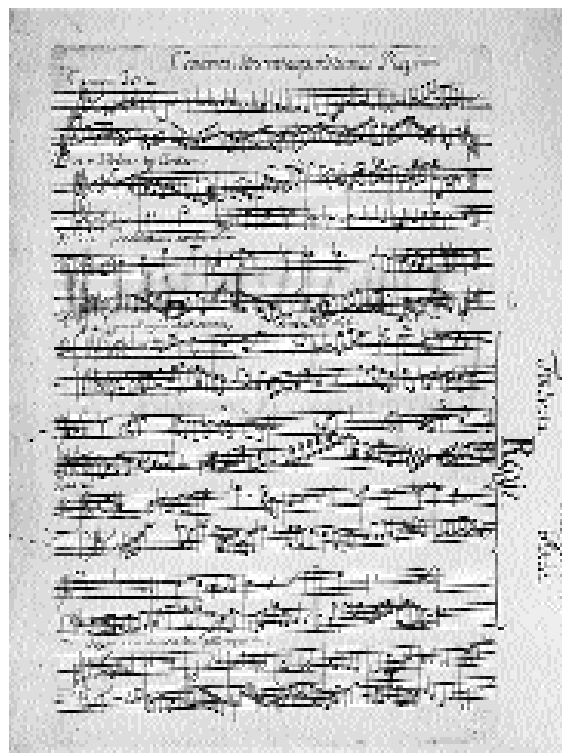
der früher Bachs Amtsvorgänger Johann Kuhnau zugeschriebenen Karfreitags-Motette »Tristis est anima mea«. Dieses Stück wird mittlerweile dem Korpus der → Motetten Johann Sebastian Bachs zugerechnet.

Präludium

(lat. praeludere – vorher spielen). Einsätziges Instrumentalstück, meist für Tasteninstrumente. Das Präludium hat, seiner Herkunft im Bereich der Kirchenmusik entsprechend, improvisatorischen Charakter. Dieser verhindert die Entwicklung einer festen Form, auch wenn z.B. Johann Sebastian Bach seine Präludien auskomponiert und allenfalls dem improvisierenden Verzieren noch Raum läßt. Bach hat zudem Präludien in Formen wie Ouvertüre (Präludium Es-Dur BWV 552/1) oder Concerto grosso (Präludium e-Moll BWV 548) gegossen. Das Paar Präludium und Fuge, wie es in der Orgelmusik nicht nur Bachs, bei Bach aber in aller Ausführlichkeit in den beiden Bänden des *Woblt temperierten Klavier* vorkommt, stellt damit ein Spannungsverhältnis zwischen freier und streng gebundener Kompositionsform dar. Präludien können auch als → Fantasie, → Toccata oder Praeambulum bezeichnet werden. Eine besondere Form des Präludiums sind die Choralvorspiele und -bearbeitungen für Orgel, wo in vielfältigsten Formen je ein → Cantus firmus verarbeitet wird.

Rezitativ

(von lat. recitare = vortragen, deklamieren). In der frühen venezianischen Oper um 1600 bildet sich das Rezitativ als Gegenpart zur → Arie heraus. Im Rezitativ wird die Handlung vorangebracht, während die Arie ein eher reflektierendes, Empfindungen und seelische Befindlichkeiten ausdrückendes Stück ist. Das Rezitativ gibt es in Form des nur vom → Basso continuo gestützten »secco«-Rezitativs sowie des von anderen Instrumenten begleiteten »Acompagnato«. Dieses erscheint meist an psychologisch wichtigen und dramatisch entscheidenden Stellen. Beide Formen gibt es auch in der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs. In den → Passionen sowie den → Oratorien ist das Rezitativ handlungsorientiert, indem es den puren Evangelientext transportiert. In den → Kantaten freilich fehlt dieser Bezug, weil sich genau im Fehlen einer dramatischen Handlung die Kantate vom Oratorium unterscheidet. In dem durch Erdmann Neumeister entwickelten, neuartigen, auch frei gedichtete Texte verwendenden Kantatentyp (→ Libretto) gibt es zwischen Rezitativ und Arie keinen deutlichen inhaltlichen Unterschied. Der Affektgehalt der Texte kann hier jedoch vom Komponisten durch Melodieführung und Harmonisierung, sowie vom Solisten durch eine gewisse, metrisch nicht strikt gebundene Gestaltungsfreiheit beim Vortrag, in anderer Weise ausgedrückt werden als bei der formal eher gebundenen Arie.



Ricercar

(von ital. *ricercare* = suchen, probieren). Musikalische Gattung. Zunächst ist Ricercar ein vor allem für die Laute gedachtes, der → Fantasie ähnliches Stück mit improvisatorischen Elementen. Später dient Ricercar als Bezeichnung für Formen → kontrapunktischer Musik, etwa die Übertragung von → Motetten auf Instrumentalensembles. Hier nähert sich das Ricercar der → Fuge. In besonders typischer Form gehalten sind die beiden Ricercare im *Musikalischen Opfer* (BWV 1079) Johann Sebastian Bachs. Zugrunde liegt beiden Stücken das berühmte »königliche Thema«, über das Bach bereits bei seinem Besuch am Hofe Friedrichs II. auf dessen Wunsch hin improvisiert haben soll. Während im Ricercar a 3 noch kontrapunktische Passagen mit freien, virtuosen Episoden abwechseln, ist das Ricercar a 6 eine strenge, archaisierende Komposition, die bis ins 20. Jahrhundert (Webern!) höchste Bewunderung hervorgerufen hat. Im Druck, den er nach seiner Rückkehr nach Leipzig von der ausgeführten Komposition anfertigen ließ, nutzt Bach das Wort »Ricercar« zu einem sog. Akrostichon: die einzelnen Buchstaben des Begriffs werden als Anfangsbuchstaben von Worten eines ganzen Satzes interpretiert: »**R**egis **I**ussu **C**antio **E**t **R**eliqua **C**anonica **A**rte **R**esoluta« = Das auf Befehl des Königs ausgearbeitete Thema und das Übrige nach kanonischer Kunst aufgestellt.

Sarabande

(von span. *zarabanda*). Schreittanz im 3/2- oder 3/4 - Takt, wobei die zweite Zählzeit betont wird. Die Sarabande gehört schon im 17. Jahrhundert zu den klassischen Tänzen der Ballett- bzw. instrumentalen → Suite. Sie steht, zwischen → Courante und → Allemande an dritter Stelle als »gravitätische..., etwas kurzte Melodie, welche allzeit zum Tanten den 3/4, zum Spielen aber bisweilen den 3/2-Tact, langsam geschlagen, und zwey Reprisen hat« (Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732). Eine der berühmtesten Sarabanden ist die Arie »Lascia, ch'io pianga« aus der Oper *Rinaldo* von Georg Friedrich Händel. In seinen → Suiten entwickelt Bach aus der Sarabande immer wieder variierende Formen.

Sinfonia (Symphonia)

(von griech. *syn* = mit, zusammen; *phone* = Klang, Schall). Umfassender Begriff der Musiktheorie, der sowohl das Phänomen des Zusammenwirkens von Stimmen, Instrumenten, Klang und Harmonie (Johann Gottfried Walther, 1732: »Alles was zusammen klinget«) bezeichnet als auch eine bestimmte, im Laufe der Zeit sich entwickelnde Gattung. Sinfonie (oder Symphonie) ist, neben der → Sonate, die Kerngattung der Musik seit der Wiener Klassik. Zuvor meinte der Begriff ein einsätziges, eher kurzes Instrumentalstück,

das, in Form einer → Ouvertüre, ein größeres Werk einleiten oder in gliedernder Absicht als Zwischen-spiel zwischen verschiedenen Akten oder Abschnitten dienen konnte. Bei Bach kommt der Begriff Sinfonia in dieser Funktion vor. Etliche Kantaten (z.B. BWV 29 »Wir danken dir, Gott, wir danken dir«, BWV 52 »Falsche Welt, dir trau' ich nicht«) werden durch eine Sinfonia eingeleitet, dazu auch der zweite Teil des *Weihnachts-Oratoriums*. Diese Sinfonia hat einen geradezu singulären programmatischen Charakter. Im 12/8-Rhythmus einer Pastorale (Schäfer- und Hirtenmusik) begegnen sich der Streicher- und der Oboenchor im Dialog, um das Stück dann gemeinsam zu beenden – eine Form, die oft als Begegnung der Hirten an der Krippe mit den das weihnachtliche Gloria singenden Engeln gedeutet wird.

Sonate

(lat. sonare = klingen). Musikalische Gattung. Sonate ist, neben → Konzert und → Sinfonie, die die Musik seit der Renaissance, vor allem aber seit etwa 1750 am nachdrücklichsten bestimmende Form. Zunächst ist »Sonata« ein nicht näher bestimmtes Klangstück. Um 1700 entwickelt sich die klassische Triosonate (für drei Instrumente) und die Solosonate für ein Instrument. In den Sonaten finden sich nahezu alle gängigen Kompositionstechniken, also Tanzsätze, →

Ostinatoformen, → Fugen und sonstige kontrapunktische Verfahren, Variationen usw. Arcangelo Corelli entwickelt gegen Ende des 17. Jahrhunderts die beiden Formen der »Sonata da chiesa« und der »Sonata da camera«; die Kirchensonate umfaßt, beginnend mit einer gravitätischen Einleitung, vier Sätze, die Kammersonate nur drei im Wechsel schnell – langsam – schnell. In diesem Stil sind vor allem die sechs (Trio-) Sonaten für Orgel BWV 525 – 530 Bachs gehalten, während die restlichen, darunter die drei Sonaten für Violine solo BWV 1001, 1003 und 1005, die sechs Sonaten für Violine und obligates Cembalo BWV 1014 – 1019, die beiden Gambensonaten BWV 1027 und 1028 sowie die Flötensonaten BWV 1030, 1034 und 1035 der viersätzigen Form folgen. Insbesondere bei den Sammlungen für Violine (→ Sonaten und → Partiten) und Violoncello → (Suiten) solo läßt sich das Nebeneinander der verschiedenen Arten, unterschiedliche musikalische Sätze aneinanderzureihen, beobachten.

Suite

(frz. = Folge). Folge von selbständigen Instrumentalsätzen, die als Ganzes aufgeführt werden. Die einzelnen Sätze stehen zwar in einer gemeinsamen Tonart, sind aber im allgemeinen weniger aufeinander bezogen als in einer → Sonate oder → Sinfonie. In Suiten wurden

bereits früh gängige Tanzformen zusammengefaßt, und zwar in möglichst abwechslungsreicher Form, so daß Vierer- und Dreiertakte, Schreit- und Springtänze einander abwechselten. Bis ins 18. Jahrhundert hinein dienten solche Suiten freilich immer weniger als tanzbegleitende Musik. Sie gewann ästhetischen Eigenwert; die Charaktere der Tänze wurden als solche stilisiert und zur Vorlage kompositorischer Kunstfertigkeit. Im gleichen Zug standardisierte sich die Reihenfolge der einzelnen Suiten-Sätze. Zur Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sich so ein Grundbestand Allemande – Courante – Sarabande – Gigue oder Gavotte herausgebildet. Dazu traten gewichtige Einleitungen, deren vielfältige Möglichkeiten in Bachs sechs *Partiten* für Cembalo BWV 825 – 830 zu beobachten sind, sowie → Galanteriesätze französischer Herkunft (Menuett, Bourrée). Johann Sebastian Bach hat in seinen verschiedenen Suiten-Sammlungen überhaupt den aktuellen Stand gebräuchlicher Modelle festgehalten; neben den → Partiten sind das die *Französischen Suiten* BWV 812 – 817 in der »klassischen« Form, die *Englischen Suiten* BWV 806 – 811, denen jeweils – wie auch den *Suiten für Violoncello solo* – ein → Präludium vorangestellt ist, sowie die drei *Partiten für Violine solo* BWV 1002, 1004, 1006, die eine ganz individuelle Satzfolge aufweisen. In diesem Korpus kommen alle Typen,

Formen und Charaktere von Suitensätzen und -ordnungen vor.

Summum opus

(lat. = höchstes Werk). Mit dem Begriff werden von der Nachwelt herausragende Werke der Kunst bezeichnet. Bezüglich Bach ist es üblich geworden, als »summum opus« die *b-Moll-Messe*, BWV 232 anzusehen.

Theorbe

Baßlaute mit einem sehr großen Klangkörper, die zusätzlich zu den Griffsaiten über Bordunsaiten verfügt, die in einen zweiten Wirbelkasten münden. Ähnlich dem → Chitarrone dient die Theorbe in der Ensemblesmusik dem Spiel des → Basso continuo.

Toccata

(von ital. toccare = berühren, schlagen). Musikalische Gattung. Toccata ist ein formal ungebundenes Instrumentalstück, ein Vorspiel etwa oder ein Übungsstück. Virtuosität, Expressivität und improvisatorischer Charakter (»Stylus fantasticus«) sind seine Kennzeichen. Zeitgenossen Bachs beschreiben solche Stücke als denkbar freieste Art, zu musizieren, oder, wie Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexicon*, 1732), als eine »auf die

Orgel, oder auch Clavicymbel gesetzte lange Pièce, in welcher entweder beyde Hände mit Veränderung abwechseln, so daß bald die rechte, bald aber die linke ihr Lauffwerck machet; oder das Pedal hat lang anhaltende Noten, worüber beyde Hände das ihrige verrichten«. Unter Bachs Toccaten ist die in d-Moll BWV 565, ein ungestümes Werk des jungen Organisten, die berühmteste; die in Weimar entstandenen Toccaten BWV 910 – 916 sind sehr spontane, expressive Stücke, deren formale Vielfalt die Ungenauigkeit des Gattungsbegriffes widerspiegelt.

Traversflöte (Querflöte)

Flauto traverso oder Querflöte heißt sie deshalb, weil sie – im Gegensatz zur Blockflöte – quer zur Blasrichtung gehalten wird. Bach unterscheidet streng zwischen »Flauto« (unsere heutige Altblockflöte, notiert im französischen Violinschlüssel) und »Traversiere« (Querflöte, notiert im gewöhnlichen Violinschlüssel). Dieses Holzblasinstrument hat sich insbesondere in Frankreich nach 1650 entwickelt, setzt sich zusammen aus einem zylindrisch gebohrten Kopfstück sowie aus umgekehrt konisch gebohrtem Mittel- und Fußstück, daß zunächst nur eine Klappe trägt. Später erhält die Flöte weitere Klappen und wird aus Metall gearbeitet. Die Klang- und Spielmöglichkeiten werden gegenüber der Blockflöte

erheblich erweitert. Der weiche, flexible Ton der Querflöte war besonders in der → galanten Musik der Zeit nach Bach beliebt. Der preußische König Friedrich II., in dessen Diensten Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel stand, spielte dieses Instrument. Der Flöist seiner Hofkapelle, Johann Joachim Quantz, gab 1752 sein Lehrbuch »Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen« heraus. Dieses Werk dient heute als führende Quelle für die stilistisch korrekte Spielweise spätbarocker Musik.

Tutti

(ital. = alle). Bezeichnung für das Zusammenspiel aller Instrumente in einem Instrumentalwerk oder auch des gesamten Ensembles in einem instrumental-vokalen Werk. Zu Bachs Zeit synonym für »Ripieno«. Von Tutti spricht man auch, wenn alle Register einer Orgel gezogen sind (auch »Organo pleno«).

JOHANN SEBASTIAN BACH

1685-1750

171 AUDIO CDs

a



HELMUTH RILLING



Harmonische
Bachakademie

EDITION BACHAKADEMIE



ZU HELMUTH RILLING / TO HELMUTH RILLING / SUR HELMUTH RILLING

171 AUDIO CDs

b



- "...Deutschlands renommiertester Bach-Experte." FOCUS, Deutschland
- "...Helmuth Rilling, a musician with a legendary reputation." LOS ANGELES TIMES, USA
- "...Rilling is Haendel's flagship artist: a world-renowned choral expert." BILLBOARD MAGAZINE, USA
- "...Spitze der Avantgarde." SPIEGEL, Deutschland
- "...wer das gewohnte Klangbild auch bei Bach bevorzugt, der wird schwerlich Besseres finden." FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, Deutschland

ZU HELMUTH RILLING'S EINSPELUNGEN / TO HELMUTH RILLING'S RECORDINGS / SUR LES ENREGISTREMENTS DE HELMUTH RILLING

- "...unkonventionell." FOCUS, Deutschland
- "...finest in this country and in Europe." LOS ANGELES TIMES, USA
- "...nobel." FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, Deutschland
- "...Erstklassisch...etwas ganz Besonderes." ZDF, Deutschland
- "...very impressive...a dynamic ensemble that sweeps you off your feet." THE WASHINGTON POST, USA
- "...etwas Spektakuläres funkelt." RHEINISCHER MERKUR, Deutschland