



3. BIS 6. JUNI 2022

# ITTINGER PFINGST- KONZERTE 2022

«HOMMAGE AUF BACH»  
KÜNSTLERISCHE LEITUNG  
KRISTIAN BEZUIDENHOUT  
UND ISABELLE FAUST

**ITTINGER  
PFINGSTKONZERTE  
2022**

5	<b>Vorwort</b>
6	<b>Interview mit Isabelle Faust und Kristian Bezuidenhout</b>
9	<b>Barock – eine unscharfe Bezeichnung</b>
10	<b>Ein einzigartiger Kosmos. Anmerkungen zu den Kantaten von Johann Sebastian Bach</b>
12	<b>KONZERT 1 Freitag, 3. Juni 2022, 19 Uhr, Remise Johann Sebastian Bach</b>
18	<b>KONZERT 2 Samstag, 4. Juni 2022, 12.15 Uhr, Remise Johann Sebastian Bach, Johann Georg Pisendel</b>
22	<b>KONZERT 3 Samstag, 4. Juni 2022, 19 Uhr, Remise Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach</b>
26	<b>KONZERT 4 Pfingstsonntag, 5. Juni 2022, 12.15 Uhr, Remise Johann Sebastian Bach</b>
31	<b>«Die Erfindung der Gedancken». Anmerkungen zur Arbeitsweise von Johann Sebastian Bach</b>
34	<b>KONZERT 5 Pfingstsonntag, 5. Juni 2022, 17 Uhr, Remise Johann Sebastian Bach, Gottfried Heinrich Stölzel, Georg Philipp Telemann</b>
38	<b>KONZERT 6 Pfingstsonntag, 5. Juni 2022, 21 Uhr, Klosterkirche Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach</b>
44	<b>KONZERT 7 Pfingstmontag, 6. Juni 2022, 11.30 Uhr, Remise Johann Sebastian Bach, Christoph Graupner</b>
50	<b>Biografien Kristian Bezuidenhout und Isabelle Faust Künstlerische Leitung</b>
52	<b>Biografien der Interpretinnen und Interpreten</b>
59	<b>Impressum</b>

**HERZLICHEN DANK FÜR DIE UNTERSTÜTZUNG**

Lotteriefonds des Kantons Thurgau  
Kulturpool Regio Frauenfeld  
Dr. Heinrich Mezger Stiftung  
TKB Jubiläumsstiftung

Freunde der Ittinger Pfingstkonzerte

**Thurgau**  
Lotteriefonds

REGIO FRAUENFELD  
Kulturpool

## BESUCHEN SIE DIE AKTUELLEN AUSSTELLUNGEN IN DEN MUSEEN

### Kunstmuseum Thurgau

- Gelobt, gepriesen und vergessen – Von der Vergänglichkeit des Ruhms
- Harald F. Müller – MONDIA
- Zu Tisch. Eine Einladung – Werke aus der Sammlung

### Ittinger Museum

- Bildwelten der Kartause Ittingen
- Gläserne Schätze in der Kartause Ittingen

**Pfingstsonntag, 5. Juni 2022, 15 Uhr**

Öffentliche Führung in den Museen

Gratis  
in die Museen  
mit Ihrem  
Konzertticket  
der Ittinger  
Pfingst-  
konzerte

# PFINGSTEN IN DER KARTAUSE ITTINGEN

**Samstag, 4. Juni 2022, 14 bis 17 Uhr**

Weindegustation

**Samstag, 4. Juni 2022, 15 Uhr**

Geführter Rundgang für Pfingstkonzertgäste an verborgene Orte  
und durch selten gezeigte historische Räume in der Kartause Ittingen.

Mit Heinz Scheidegger, Procurator.

Ohne Anmeldung, Dauer ca. eine Stunde.

Treffpunkt bei der Réception.

**Restaurant Mühle 8.30 bis 23.30 Uhr**

**Ochsenstall 17 bis ca. 1 Uhr**

**Klosterladen 10 bis 18 Uhr**

**Ittinger Museum und Kunstmuseum Thurgau 11 bis 18 Uhr**

[www.kartause.ch](http://www.kartause.ch)

## HERZLICH WILLKOMMEN

Unsere Freude ist gross, Sie wieder bei den Ittinger Pfingstkonzerten begrüssen zu dürfen. Die zurückliegende Zeit hat uns gezeigt, welche besondere Bedeutung die Musik für unser Leben hat; und wie sehr wir die unmittelbare Begegnung an einem Konzert mit den Musikerinnen und Musikern schätzen und geniessen.

Unsere Freude gilt auch der Tatsache, dass die künstlerische Leitung auf den Schultern von zwei hoch angesehenen und seit vielen Jahren erfolgreichen Künstlern ruht. Isabelle Faust und Kristian Bezuidenhouit kuratieren die diesjährigen Pfingstkonzerte gemeinsam.

Nachdem Isabelle Faust 2017 bereits die Pfingstkonzerte unter dem Motto «Brandenburg – Ittingen» zusammengestellt und auch die Planungen für das vergangene Jahr vorgenommen hatte, lautet das Motto der gemeinsamen kuratorischen Konzeption «Hommage auf Bach». Zu den eingeladenen Interpretinnen und Interpreten zählen vier Vokal- sowie, neben den künstlerischen Leitern, elf weitere herausragende Instrumentalsolistinnen und -solisten.

Die diesjährige Ausgabe der Ittinger Pfingstkonzerte beleuchtet das Schaffen von Johann Sebastian Bach und seine Zeit aus verschiedenen Blickwinkeln. Im Fokus stehen fünf Kantaten Bachs sowie weitere Vokalwerke. Kompositionen weniger bekannter Zeitgenossen, darunter Georg Philipp Telemann und Christoph Graupner, stehen ebenso auf dem Programm wie Musik von Johann Christoph Bach, einem eher selten vertretenen Mitglied der grossen Bach-Familie.

Die umsichtige Programmauswahl verzahnt Vokal- und Instrumentalwerke und versucht auf diese Weise, ein panoramaartiges Bild einer auffallend heterogenen Epoche einzufangen. Obwohl wir glauben, viele Stücke bereits zu kennen, bietet das Zeitalter des Barock immer noch ausreichend Gelegenheit, Neues zu entdecken.

Die Ittinger Pfingstkonzerte stehen seit mehr als zwei Jahrzehnten für aussergewöhnliche Programme und eine herausragende musikalische Qualität, nicht zuletzt in der bekannten einzigartigen Umgebung. Daher möchten wir Sie auch 2022 wieder einladen, die Museen und Gärten zu erkunden und die Kartause Ittingen in ihrer Vielfalt zu geniessen. Freuen Sie sich mit uns, wieder Bewährtes und Neues vorzufinden, lassen Sie sich entführen in die Welt der Musik an diesem unvergleichlichen Ort.

Damit heissen wir Sie, liebes Publikum, in Ittingen herzlich willkommen.

Heinz Scheidegger  
Procurator Stiftung Kartause Ittingen

Jürg Hochuli  
Hochuli Konzert AG

## Interview mit Isabelle Faust und Kristian Bezuidenhout

Isabelle Faust war erstmals im Jahr 2017 als künstlerische Leiterin der Ittinger Pfingstkonzerte zu Gast. Für das Jahr 2021 hatte sie erneut alle Konzerte geplant, doch deren vollständige Realisierung ist letztlich der Corona-Pandemie zum Opfer gefallen. Nun kehrt sie abermals zurück, allerdings nicht allein, sondern in gemeinsamer Verantwortung mit Kristian Bezuidenhout. Beide eint eine Liebe zur Kammermusik sowie eine Affinität für die Musik des Barock. Das schlägt sich nicht nur in zahlreichen bisherigen Konzerten und Aufnahmeprojekten nieder, sondern besonders auch im diesjährigen Programm der Pfingstkonzerte, die unter dem Motto «Hommage auf Bach» stehen.

Mit unserem Autor Christoph Vratz haben sich die beiden künstlerischen Leiter über ihr Konzept unterhalten.

*Wie ist es zu der Idee gekommen, diese Ittinger Pfingstkonzerte ganz unter das Zeichen des Barock zu stellen?*

**IF** Ich bin gefragt worden, nochmals dieses exquisite Festival zu konzipieren und zu leiten. Nachdem das letztjährige Konzept «Notturmo» schwerpunktmässig die Romantik und Spätromantik in den Blick genommen hatte und dieses Programm zu einem späteren Zeitpunkt nachgeholt werden soll, bildet der Schwerpunkt rund um Johann Sebastian Bach einen willkommenen Kontrapunkt. Gleichzeitig schliesst dies an mein erstes Jahr in Ittingen an, als Kristian ja auch bereits eine zentrale Rolle eingenommen hatte. Mir kam sofort in den Sinn, dass sich ein solches Thema am besten mit ihm als echtem Experten realisieren lassen würde. Ausserdem hatte ich im Hinterkopf, dass er schon einmal ein Projekt mit einigen Bach-Kantaten geplant hatte. Ich weiss aber gar nicht, ob er das jemals hat realisieren können.

**KB** Nein. Das konnte ich nicht. Deswegen freut es mich umso mehr, dass wir jetzt die Gelegenheit haben, einige von Bachs Kantaten aufzuführen und zugleich zentrale Werke der Kammermusik und, mit den Violinkonzerten, Werke der Konzertliteratur. Diese Kombination finde ich grossartig, zumal wir hier die Möglichkeit haben, die Kantaten in etwas anderer Form aufzuführen zu können als gemeinhin üblich, nämlich nicht mit einem ganzen Orchester und vielstimmigem Chor, sondern solistisch und eben kammermusikalisch. Gerade in dieser kleinen Besetzung lässt sich Bachs Kunst der Komposition wie unter einer Lupe, einem Mikroskop erkennen. Sie tritt ganz unmittelbar an uns heran, und das ist eine seltene, fast paradiesische Möglichkeit, Bach nahezukommen. So etwas ist nur an einem kleinen Festival wie diesem möglich.

*Hat der besondere Ort der Kartause in Ittingen bei der Programmauswahl auch eine Rolle gespielt?*

**KB** Ja, auf jeden Fall. Zunächst einmal hat Bach selbst seine Musik sehr genau auf den jeweiligen Ort der Aufführung zugeschnitten. Man denke nur an die besonderen Effekte, die er in der «Matthäus-Passion» mit zwei verschiedenen Chören realisiert hat. Das war gebunden an eine Aufführung in der Thomaskirche von Leipzig, um eine möglichst dialogische Kommunikation zwischen allen Musikern zu ermöglichen. Die Weimarer Kantaten dagegen sind viel intimer konzipiert. Insofern mussten wir ganz pragmatische Entscheidungen treffen, etwa bezogen auf das Team an Musikerinnen und Musikern, das wir zur Verfügung haben werden. Auch die Akustik der beiden Räume, in denen die Konzerte stattfinden werden, die Remise und die Klosterkirche, haben auf die Programmauswahl mit eingewirkt. So passen beispielsweise die beiden Motetten von Johann

Christoph Bach und die grosse Partita für Solo-Violine mit ihrem meditativen Charakter ideal zum Raum der Klosterkirche. Wir möchten auf diese Weise unterschiedliche Erfahrungsräume, im wahrsten Sinne des Wortes, ermöglichen.

*Die Konstellation Barock und Violine konzentriert sich in unserer Wahrnehmung heute oft automatisch auf das Werk von Johann Sebastian Bach. In den Ittinger Konzerten wird der Fokus erweitert – mit Kammermusik von Telemann, Pisendel und Stölzel. Verfolgt das Programm also einen enzyklopädischen Ansatz, sofern das bei der Zahl der Konzerte überhaupt möglich ist?*

**IF** Der Begriff enzyklopädisch ist mir in der Tat etwas zu weit gefasst, aber es geht ein bisschen in diese Richtung. Es sind kleine Aufheller oder Funken, um es bildlich auszudrücken. Ich finde es ungemein reizvoll, wenn man den Fokus nicht allein auf Bach richtet, sondern auch auf sein unmittelbares Umfeld, das heute nicht immer in gebührender Masse Berücksichtigung findet. Das lockert die feste Konzentration auf das Bachsche Werk ein wenig auf, allerdings auf eine kreative und inspirierende Weise: Wo kommt Bach her? Wie hat er sich überhaupt so entwickeln können?

*Kann es sein, dass die vielen feinen Verästelungen, die individuellen Qualitäten vieler Komponisten aus dem Barock-Zeitalter heute kaum differenziert wahrgenommen werden? Vielleicht auch, weil sich vieles auf Bach konzentriert?*

**IF** Ich teile diese Wahrnehmung weitgehend und gebe gern zu, dass mich das teilweise auch erschreckt. Wer heutzutage als Musiker, ausserhalb von Spezialfestivals, ein Programm mit weniger bekannten Barock-Komponisten anbietet, hört von Veranstalterseite in aller Regel zuerst den Wunsch, doch mindestens ein Werk von Bach oder Vivaldi hinzuzunehmen. Selbst bei ausgesprochenen Barock-Ensembles ist es mitunter schwierig, auf andere Komponisten auszuweichen. Ich habe vor nicht allzu langer Zeit die Erfahrung mit einem Locatelli-Projekt gemacht, das als nahezu unverkäuflich gegolten hat. Zugegeben, ich mache ähnliche Erfahrungen auch mit Blick auf andere Epochen, bei der Klassik etwa und sogar bei der Romantik. Gefragt sind fast immer nur die bekannten Werke. So lassen sich individuelle Klangsprachen der verschiedenen Komponisten jedoch nur begrenzt vermitteln.

**KB** Ich stimme Isabelle zu und bin umso glücklicher, dass Ittingen uns freie Hand dabei gelassen hat, hier einen etwas anderen Weg einzuschlagen. Die einzige Möglichkeit, dass Komponisten wie Stölzel oder Graupner eine faire Chance bekommen, ist,

dass man ihnen mit Respekt begegnet, und zwar von Seiten der Musiker, der Veranstalter und des Publikums. Was meines Erachtens nicht funktioniert, ist, wenn man selten gespielte Musik als Feigenblatt nutzt, wenn sie wie eine Brotkrume wirkt, die man dem Publikum hinwirft. Nein, man muss diese Musik wirklich ernst nehmen. Wichtig ist, dass man ein musikalisches Team zusammen hat, das Ernst und Begeisterung für diese Musik mitbringt und diese Begeisterung auch aufs Publikum übertragen kann. Gleichzeitig finde ich es für alle wichtig und interessant, wenn man vergleichen kann: Wie hat Telemann komponiert, wie geht Pisendel mit einer Gattung um? Wie behandeln sie die jeweiligen Instrumente, wie gehen sie mit Einflüssen von aussen um, mit bestimmten Stil-Idealen, mit Elementen aus der Volksmusik? Wir haben im Barock eben nicht nur zwei musikalische Sprachen, die da heissen: Bach und Händel.

**IF** Der Leitfaden der Ittinger Pfingstkonzerte sieht vor, dass immer auch neue, zeitgenössische Musik in die Programme einbezogen wird. Diesmal hat man für uns eine grosse Ausnahme gemacht und darauf verzichtet, weil sich ein Stockhausen oder Lachenmann einfach nicht mit diesem Programm sinnvoll kombinieren liesse.

*Eine Frage zu den Instrumenten, die zum Einsatz kommen werden. Barockmusik auf der Stradivari?*

**IF** Die originale Stradivari bleibt tatsächlich zuhause, allerdings besitze ich seit kurzem eine neu angefertigte Kopie dieser Stradivari, gebaut von einem deutschen Geigenbauer nach dem Originalzustand. Diese Geige werde ich mitbringen und natürlich das Instrument von Jacobus Stainer, gebaut 1658. Auf diesem Instrument mit seinem runden, warmen Klang habe ich schon viel Barockmusik gespielt, auch bei verschiedenen Aufnahmeprojekten, darunter bei der Einspielung der Bach-Sonaten zusammen mit Kristian.

**KB** Ich werde auf einem zweimanualigen flämischen Cembalo aus der Sammlung von Markus Krebs aus Schaffhausen spielen. Es hat einen sehr reichen und zugleich lyrischen Klang, gleichzeitig klingt es klar und direkt, was gerade beim Kontrapunkt ein wesentliches Kriterium ist. Und eine kleine Orgel kommt bei den Bach-Kantaten zum Einsatz.

*Heute ist es selbstverständlich, dass wir mit dem Handy, übers Internet in kürzester Zeit alle möglichen Informationen beisammen haben. Welche Vorstellungen haben Sie davon, wie im frühen 17. Jahrhundert musikalische Entwicklungen verbreitet wurden? Wie war es möglich, dass*

*beispielsweise der italienische Stil in relativ kurzer Zeit auch in Köthen, Leipzig oder Hamburg bekannt geworden ist?*

**IF** Ich habe die Vorstellung, dass es ständig reisende Musiker gab, die immer die neueste Musik im Gepäck hatten, und dass diese Musik dann sehr ausgiebig kopiert und abgeschrieben worden ist. Natürlich haben die Reisen viel länger gedauert als heute, dennoch hat es einen permanenten Austausch gegeben, weil immer Musiker unterwegs waren.

**KB** Zumal es in der damaligen Zeit ganz sicher einen anderen Effekt hatte, wenn Musiker in eine Stadt gekommen sind. Es war immer etwas Besonderes, heute ist es Alltag – zumal wir vorab schon wissen, was sie im Gepäck haben. Wir wissen aus einigen Quellen, welche grosse Bedeutung es hatte, wenn Bach mit anderen Musikern zusammengetroffen ist. Ich glaube, dass die Musiker damals sehr genau um ihre Verantwortung gewusst haben, wie wichtig es ist, neue Einflüsse wahrzunehmen und zu verarbeiten – verbunden auch mit einer grossen Neugierde. Sonst wäre es kaum möglich gewesen, dass Händel oder Bach italienische und französische Einflüsse so intensiv rezipiert hätten. Hinzu kommt eine Form von Training, das sie sich sicherlich angeeignet hatten, sodass sie in der Lage waren, neue Entwicklungen in sehr schneller Zeit aufzunehmen und weiterzuentwickeln. Vielleicht war das auch eine sehr deutsche Tugend ...

*An dieser Stelle ein herzliches «Danke» für Ihre Einblicke. Wir wünschen Ihnen ein erfolgreiches Festival.*

## **Barock – eine unscharfe Bezeichnung**

Wollte man mit Epochenbegriffen jonglieren, könnte man den (oder das) Barock als die Postmoderne der Renaissance bezeichnen. Allerdings darf im Unterschied zu «Postmoderne» und «Renaissance» der Begriff «Barock» nicht als Selbstbezeichnung gelten. Er ist Bestandteil kultureller Nachrede, im 19. Jahrhundert einer üblen, die das Pathos jener Zeit als leeren Pomp verhöhnte und ihren lastenden Schmuck als schräge Abirrung von den Idealen der Klassizität. Wortgeschichtlich lässt sich das italienische «barocco» auf die französische «perle baroque» zurückführen und diese wiederum auf die «barocco», mit der die portugiesischen Juweliere des 16. und 17. Jahrhunderts eine unregelmässig geformte, schiefe oder schräge Perle bezeichneten.

Von diesen Perlen scheint es ziemlich viele gegeben zu haben. Und auch das Barock ist so vielfältig, dass der Begriff schon deshalb fragwürdig, um nicht zu sagen: von epochaler Untauglichkeit ist. [...] Es gab einen spanischen, italienischen und französischen Barock, einen flämischen und einen holländischen, einen nord- und süddeutschen, einen katholischen und einen protestantischen.

Einen fritzischen Barock gab es auch, freundlicher formuliert: das preussische Rokoko. Und über allem leuchtete die Sonne der Aufklärung, jedenfalls seit Anfang des 18. Jahrhunderts und in den Augen derjenigen, die das «Enlightenment», das «siècle des lumières» voller Optimismus zu einer europäischen Bewegung machten. [...]

Das Barock war schwülstig, aber auf mathematisch stringente Weise, seine Überladenheit folgte geometrischen Prinzipien. Selbst die verspielten Wucherungen des Rokoko lebten noch vom Rationalismus, dem sie sich entwinden wollten. Weil die Aufklärer an diesen Rationalismus anknüpften, konnten sie sich mit den Fürsten des Absolutismus verbünden. Die verborgene Strategie hinter diesem Bündnis bestand darin, sich der Machthaber zu bemächtigen: Wenn wir unsere Ideen in die Köpfe der Souveräne säen, werden sie im ganzen Land Früchte tragen; wenn der Staat berechenbar und zuverlässig funktionieren soll wie eine Uhr, so müssen wir den fürstlichen Uhrmacher entsprechend instruieren; und wir müssen ihn dahin bringen, dass er sich, wie Gott aus seiner Schöpfung, aus seinem Staat heraushält, wenn die Uhr erst einmal aufgezogen und der Staat eingerichtet ist.

Die Künste führten in dieser Zeit kein Eigenleben, sondern waren stets auf etwas ausser ihnen Liegendes bezogen: auf die Verherrlichung eines Monarchen, auf festliche Repräsentation, auf Kirchenkult und Gottesdienst, auf Erziehung der Subjekte, und zwar der Subjekte in grosser Zahl.

*Aus Bruno Preisendörfer: Als die Musik in Deutschland spielte. Reise in die Bachzeit (Galiani-Verlag Berlin 2019)*

## Ein einzigartiger Kosmos Anmerkungen zu den Kantaten von Johann Sebastian Bach

Gibt es ein grösseres Terrain, das je ein Komponist abgesteckt hat? Mehr als 200 Kantaten hat Johann Sebastian Bach hinterlassen. Viele Menschen wissen von ihrer Existenz. Wer aber möchte von sich behaupten, sie alle zu kennen? Ihre ganze Vielfalt, ihre Details, ihre subtile Symbolik, all ihre Verflechtungen mit anderen Werken? Bachs Kantaten sind ein Berg von Musik. Sorgsam ediert umfasst dieser Berg mehr als 15 pralle Notenbände.

Bach selbst hat nie danach unterschieden, was ihm wichtig oder weniger wichtig war, was Auftrag oder was eigener Erfüllungswunsch, was Pflicht und was eigenes Verlangen. Bach hat seine Kantaten einfach geschrieben. Sie wurden gesondert in Auftrag gegeben oder waren einfach dort, wo er sie abgeliefert hat, Teil seines Arbeitsvertrags.

Häufig war Bach in schrecklicher Zeitnot, wenn er eine neue Kantate abliefern sollte, weshalb er auf eine Technik zurückgriff, die von der Wissenschaft heute als «Parodieverfahren» bezeichnet wird: Bach modelte bereits vorhandene Musik (meistens Kantaten) in neue Werke (meistens Kantaten) um. Die Kunst bestand darin, dass die Noten in der Regel beibehalten und nur die Texte entsprechend angepasst wurden. So konnte es passieren, dass er eine weltliche Kantate in eine geistliche umtopfte oder umgekehrt. Was heute dem Verdacht des Plagiats ausgesetzt wäre, war im frühen 18. Jahrhundert gängige Praxis.

### Frühe Weimarer Kantaten

Gibt es Unterschiede zwischen frühen und späten Kantaten in Bachs Werkkatalog? Sicherlich. Und doch wäre der Begriff Frühwerk verfehlt, legt er doch die Vermutung nahe, dass es sich um Werke handelt, die gerade mal der Studienphase entwachsen und noch weit von späterer Meisterschaft entfernt wären. Das ist bei Bach nie der Fall. Schon die Kantaten aus der 1708 beginnenden Weimarer Zeit belegen eindrucksvoll, dass man das Prädikat «früh» bei Bach nie wertend anführen sollte.

Im Juni 1708 stellte Bach seine musikalische Laufbahn, unerwartet und nach einer auffallend kurzen Entscheidungsfindung, auf den Kopf. Er hatte seinen Dienstort Mühlhausen verlassen, um in Weimar eine kostspielig renovierte Orgel in Augenschein zu nehmen. Aus der Begutachtung des Instruments wurde ein unfreiwilliges Bewerbungsvorspiel. Mit einem Stellenangebot kehrte Bach zurück und stiess in Mühlhausen seine Dienstherrn und Förderer vor den Kopf, als er kundtat, eine neue Stelle annehmen zu wollen.

Die Stelle als Hoforganist bedeutete für Bach ein Amt, das er so noch nicht kannte. Er war weder (wie in Arnstadt) ein weisungsgebundener Organist, der kaum Eigenverantwortung übernehmen durfte, noch ein komplett eigenständiger Musiker einer Stadt (wie in Mühlhausen). Offiziell wurden Bachs Weimarer Aufgaben erst knapp sechs Jahre nach Amtsantritt geregelt. Damals hielt sich der Weimarer Hof eine Hofkapelle mit rund 14 Musikern, nicht eingerechnet Verstärkungen für besondere Anlässe. Bis heute ist nicht ganz geklärt, wie man sich den Weimarer Chor zur damaligen Zeit vorzustellen hat. Waren die acht angestellten Kapellknaben wirklich nur für das Choralsingen zuständig? Waren die Stimmen möglicherweise doppelt besetzt und nur der Bass einfach?

Seine Sonn- und Festtagskantaten vertont Bach, anders als in den Gelegenheitswerken der Vor-Weimarer-Zeit, nun vermehrt anhand von gedruckten Text-Sammlungen, wobei Salomon Franck als Weimarer Hofpoet eine Vorrangstellung einnimmt. 1714 wird Bach zum «Concertmeister» ernannt. Als erstes Stück seines neuen monatlichen Weimarer Kantatenzyklus' erklingt Ende März 1714 die Kantate «Himmelskönig sei willkommen» BWV 182.

Grundsätzlich lässt sich Bachs Kantatenschaffen während dieser rund neun Jahre in zwei Perioden gliedern: in die fünf Werke, die zwischen seiner Berufung 1708 und seiner Beförderung zum Konzertmeister im Jahr 1714 liegen, und in die knapp 20 Kantaten bis zum Schluss seiner letztlich unrühmlich beendeten Weimarer Zeit. Sie endet mit einer kurzweiligen Gefangenschaft. Im August 1717 tritt Bach dann ein neues Kapellmeister-Amt in Köthen an.

### Leben in Leipzig

Im Juni 1723 hält Bach schliesslich in Leipzig Einzug. Über 100 Taler hat die Renovierung der Dienstwohnung gekostet. In den Folgejahren wird, aufgrund der rasch wachsenden Zahl seiner Familienmitglieder, die Wohnung auf drei Etagen ausgeweitet.

Leipzig ist in der damaligen Situation eine Stadt im Umbruch – mit einem Doppelgesicht zwischen harten Fesseln der Tradition einerseits und den Versuchungen des Fortschritts andererseits.

Knapp 16000 Menschen leben hier. Leipzig ist eine florierende Handels- und Messestadt; neu gebaute Wohn- und Geschäftspalais deuten in ihrem prächtigen barocken Ornat an, dass neuer Wohlstand Einzug gehalten hat. Gleichzeitig beherbergt Leipzig eine der ältesten deutschen Universitäten.

Der Stadtrat erweist sich als ziemlich knorrig. Erst 1716 erlässt er beispielsweise eine Verordnung: «gegen das leichtfertige Wesen in Coffee Häusern», die als Treffpunkt für liberale Geister gelten. Alles soll möglichst

reguliert und kontrolliert werden. Es gibt sogar einen Erlass, wonach die Studenten «nicht mit Schlaff-Mützen und Schlaff-Pelzen auf denen Gassen herum gehen» dürfen.

38 Jahre ist Bach bei seinem Amtsantritt alt. Zu seinen wichtigsten Aufgaben zählen die neu zu schreibenden Kantaten. Pro Kirchenjahr werden etwa 60 Kantaten benötigt. Hier nun gelangt zur Reife, was sich zuvor Schritt für Schritt entwickelt hat. Bach arbeitet immer unter Hochdruck. In seinem ersten Leipziger Jahr beschenkt er die Stadt fast ausschliesslich mit neukomponierten Werken.

Auch wenn ihm bei den Proben und beim mühsamen handschriftlichen Kopieren der Noten ältere Thomaner helfend zur Seite stehen – die Kantaten-Produktion bleibt eine Herkulesaufgabe. Im zweiten Leipziger Jahr, dem so genannten «Choralkantatenjahrgang», greift Bach eine Technik auf, die schon Johann Schelle, einer seiner Amts-Vorgänger, zur Anwendung gebracht hatte. Grundlage jeder Kantate bildet ein bekanntes evangelisches Kirchenlied, das im Eingangs-Choral kunstvoll verarbeitet und im Schluss-Choral nochmals aufgegriffen wird. In den Zwischenteilen erfolgen zahlreiche textliche und musikalische Veränderungen (vgl. hierzu auch den Abschnitt «Anmerkungen zur Arbeitsweise von Johann Sebastian Bach», Seite 31).

Nach Auskunft seines Sohnes Carl Philipp Emanuel soll Bach insgesamt fünf solcher Kantatenjahrgänge komponiert haben, erhalten geblieben sind jedoch nur knapp drei; denn der ununterbrochene Strom an neuen Kantaten beginnt sich bereits ab 1725 auszudünnen. Zum einen wegen Arbeitsüberlastung, zum anderen wegen Bachs chronischer Missstimmung gegenüber seinen Vorgesetzten.

Dennoch ist Bachs Kantatenschaffen insgesamt so dicht, so komplex, so vielseitig, dass selbst die Wissenschaftler sich an einigen Stellen bis heute ihre Forscherzähne ausbeissen. Wir wissen längst noch nicht alles über diesen einzigartigen Kosmos.

**KONZERT 1**  
**Freitag,**  
**3. Juni 2022,**  
**19 Uhr, Remise**

**Dorothee Miels** Sopran  
**James Hall** Altus  
**Hugo Hymas** Tenor  
**Drew Santini** Bass

**Georgia Browne** Traversflöte  
**Clara Blessing** Oboe  
**Marie Reith** Oboe  
**Konstantin Timokhine** Horn  
**Isabelle Faust** Violine  
**Cecilia Bernardini** Violine  
**Louis Creac'h** Violine  
**Donata Böcking** Viola  
**Christine Busch** Viola  
**Jonathan Manson** Violoncello  
**Kristin von der Goltz** Violoncello  
**James Munro** Kontrabass  
**Kristian Bezuidenhout** Cembalo und Orgel

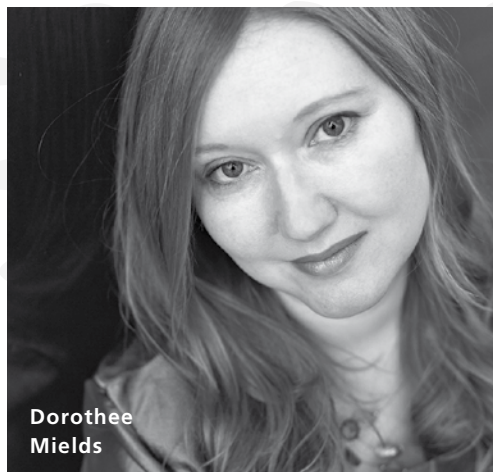
**Johann Sebastian Bach**  
(1685–1750)

**Konzert c-Moll für Oboe, Violine,  
Streicher und Continuo BWV 1060R**  
Allegro  
Adagio  
Allegro

**Kantate**  
**«Mein Herz schwimmt im Blut»**  
**BWV 199** (Weimarer Version)

» Pause

**Kantate**  
**«Jesu, der du meine Seele»**  
**BWV 78**



## **Johann Sebastian Bach Konzert c-Moll für Oboe, Violine, Streicher und Continuo BWV 1060R**

Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts hat sich die Form des Solokonzerts endgültig im europäischen Musikleben etabliert. Giuseppe Torelli, Tomaso Albinoni, Evaristo Felice dall'Abaco zählen zu den Vertretern, die dieser Gattung ein eigenes Profil verliehen haben. Vor allem aber Antonio Vivaldi. Dass sich allein die Zahl seiner Solokonzerte auf rund 450 beläuft, wurde erst im 20. Jahrhundert entsprechend gewürdigt, als Mitte der 1920er Jahre auf einmal eine Sammlung mit vierzehn Bänden seiner Werke in bibliothekarischen Altbeständen auftauchte.

Vivaldis musikhistorische Bedeutung ist lange Zeit unter den Teppich gekehrt worden. Kaum war er nicht mehr unter den Lebenden, galt er bereits als Marginalie. Selbst der venezianische Chronist Pietro Gradenigo verfasste nach Vivaldis Tod am 28. Juli 1741 nur eine knappe Notiz: «Der geistliche Herr Antonio Vivaldi, unvergleichlicher Geiger und höchst angesehen wegen seiner Opern und Concerti, ist arm in Wien verstorben.» Weiter lebte Vivaldis Name in einigen Bearbeitungen durch Johann Sebastian Bach. Vermutlich hat Bach seine Musik in Weimar kennengelernt, als er an der dortigen Hofkapelle als Organist und Konzertmeister tätig ist und sechs von Vivaldis Konzerten für Orgel transkribiert. Bachs erste eigene Konzerte entstehen jedoch erst später in Köthen und Leipzig. Bis heute sind die Voraussetzungen, die zu diesen Solokonzerten geführt haben, nicht ganz geklärt: Waren sie für private Zwecke gedacht, oder für Auftritte bei Hof? Fest steht, dass Bach seine Cembalokonzerte um 1738 alle in eine einzige Partitur eingetragen hat; fest steht auch, dass er gezielt verschiedene Varianten des Konzert-Prinzips austesten wollte; fest steht schliesslich, dass er – wie in seinen Kantaten – auch in diesen Werken das sogenannte «Parodieverfahren» anwendet, also dass er eigene Musik aus anderen Kontexten wiederverwendet.

### **Suche nach Authentizität**

Die Entstehungszeit des c-Moll-Konzerts ist bis heute ungeklärt, erste verlässliche Quellen stammen aus der Zeit zwischen 1744 und 1747. Es handelt sich um ein Doppelkonzert für zwei Cembali. Vielleicht aber – und hier verlassen wir bereits das Terrain gesicherter Erkenntnisse – basiert diese Version auf einer früheren Besetzung für zwei unterschiedliche Instrumente, möglicherweise für Violine und Oboe.

Prompt ergibt sich daraus eine weitere offene Frage: Da es inzwischen zwei Rekonstruktionen dieses Konzerts gibt – eine in c-Moll, eine in d-Moll – könnte es sich im Ursprung auch um ein Doppelkonzert für zwei Violinen gehandelt haben (schliesslich steht das berühmte Doppelkonzert BWV 1043 auch in d-Moll). Allerdings sind in diesem c-Moll-Konzert, anders als in BWV 1043,

die Solostimmen nicht symmetrisch angelegt, vielmehr unterscheiden sie sich voneinander: Während das eine Soloinstrument viele schnelle Figuren zu spielen hat (einer Geige ähnlich), ist die andere mehr mit ariosen Linien betraut (eher einer Oboe ähnlich).

An Rekonstruktionen hat es bei Bach nie gemangelt. Sie alle folgen dem Ziel, einem verschollenen Original möglichst nahe zu kommen. Doch die Suche nach Authentizität kann manchmal eben auch zu unterschiedlichen Ergebnissen führen.

## **Johann Sebastian Bach Kantate «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199**

Die Kantate «Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199 entstand zum 11. Sonntag nach Trinitatis, dem 12. August 1714, in Weimar und wurde im dortigen Hofgottesdienst – möglicherweise in Verbindung mit einer Predigt des Generalsuperintendenten Johann Georg Sayritz – zum Lukas-Sonntageevangelium aufgeführt. Neuere Bach-Forschungen jedoch datieren die Entstehung bereits ins Jahr 1713, da Bach wohl schon vor 1714 gelegentlich die Weimarer Schlosskirchenmusik geleitet und dafür eigene Musik komponiert hatte. Der Text stammt aus dem «Gottgefälligen Kirchen=Opfer» des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms, von dem Bach insgesamt zehn Vorlagen zu Vertonungen genutzt hat. Eine der Besonderheiten dieses Textes ist, dass Lehms entscheidende Veränderungen an den biblischen Formulierungen vornahm; er orientierte sich an einem Vokabular (Sünden Brut, Ungeheuer, Schmerzensreu, Höllenhenker), das den üblichen metaphorischen Rahmen sprengt. Zugleich demonstrierte er auf diese Weise seine Vorliebe für Wort-Zusammenstellungen: Lasternacht, Adamssamen, Tränenbrunn, etc.

Da die Kantate zu Bachs Lebzeiten mehrfach aufgeführt wurde, sind einzelne Veränderungen in der Besetzung nachzuweisen, die belegen, dass Bach das Werk den jeweiligen Begebenheiten angepasst hat. Das gilt auch für die sogenannte «Köthener Fassung», deren Entstehung grob auf die Zeit zwischen 1720 und 1723 zu datieren ist.

Bachs forschender Geist lässt sich allerdings schon in der Erstfassung nicht verleugnen. Beispielsweise unterstützen die Streicher in fast allen rezitativen Teilen die Continuo-Instrumente, was Bach eine fast lautmalische Umsetzung des Textes ermöglicht. Ausserdem kann er auf diese Weise, vor allem im Choral, die Verwendung eines Chores umgehen, möglicherweise weil ihm seinerzeit kein Chor zur Verfügung gestanden hat, der seinen hohen Vorstellungen entsprechen konnte. In den Arien, besonders der Nummer 2, wird die vokale Melodie bereits durch das einleitende Instrumentalvor-

spiel geprägt – eine Verfahrensweise, die für die Arien-Kompositionen des späteren Bach prägend wird. Fast tänzelnd, mit einer Gigue von konziser Knappheit, endet das Werk – alle Sünden sind vergeben.

## **Johann Sebastian Bach Kantate «Jesu, der du meine Seele» BWV 78**

Der 14. Sonntag nach Trinitatis fiel im Jahr 1724 auf den 10. September. Bach hat insgesamt drei Kantaten für diesen Sonntag im Jahreskreis geschrieben: «Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe» anno 1723, «Wer Dank opfert, der preiset mich» 1726 und eben «Jesu, der du meine Seele». Der Text basiert auf der Dichtung eines unbekanntes Verfassers, der wiederum Johann Rists zwölfstrophiges Lied von 1641 (mit demselben Titel) als Grundlage wählte. Dieses Lied befindet sich im Dresdner Gesangbuch unter dem hübschen Titel «Hertzliches Buß= und Trost=Lied an seinen allerliebsten HErrn JEsu um Verzeihung seiner viel= und manigfaltigen Sünden».

Bachs Kantate umfasst sieben Sätze. Für den zahlen-symbolisch kundigen Bach kam daher nur eine symmetrische Anlage in Frage mit dem vierten Satz als Höhepunkt. Darum herum gruppieren sich zwei Rezitative (Sätze drei und fünf), die beide in Arioso ausklingen. Die Sätze zwei und sechs entsprechen einander vor allem inhaltlich, ebenso wie die Ecksätze, beide in g-Moll, die das Handeln Jesu in den Mittelpunkt rücken – und dennoch einander in bewusstem Kontrast gegenüberstehen.

Zu Beginn der Kantate dominiert der Gedanke: «Jesus kann den Glauben stärken», am Ende das «Jesus befreit aus Seelennot». Der erste Satz ist eine grosse Passacaglia über ein von Bach mehrfach als Leidens- und Schmerzsymbol verwendetes, chromatisch absteigendes Motiv, in das der Choral eingebaut ist. Der Schlusschoral dagegen ist auffallend schlicht gehalten; Bach verzichtet hier auf die instrumentale Nachzeichnung von Textdetails. Die Solonummern haben daher eine eher vermittelnde Funktion zwischen diesen unterschiedlichen Polen.

Im Mittelpunkt steht die Tenorarie «Sein Blut tilget meine Sünde», ein Triosatz für Singstimme, Traversflöte und Continuo. Der musikalische Charakter scheint nahezu nichts von der Ernsthaftigkeit und der tiefen Bedeutung des Schuld tilgenden Handelns Christi mitzuteilen. Doch ein genauerer Blick auf die Verzahnung von Text und Musik verrät die Komplexität dieser Arie. Im ersten Teil werden entlastende Aussagen angeführt, das «Durchstreichen» der Schuld, wie es im Text heisst, und das leicht gewordene Herz; im zweiten Teil jedoch ist von «Höllens Heer» und «Streite» die Rede, mit dazu passenden Anklängen an Kriegsfanfaren. Doch Bach führt ein subtiles Spiel: Immer wieder

mischen sich eher heitere Terzen und Sexten mit arhythmischen Figuren und tumultartigen Motiven. Mit dieser komplexen Anlage und mit ihrer Grundausage von der Begegnung der Aussätzigen mit Jesus überragt diese Arie die ganze Kantate: Von ihr sind alle anderen Sätze abhängig.



**Kantate**  
**«Mein Herze schwimmt im Blut» BWV 199**

1. REZITATIV

Mein Herze schwimmt im Blut,  
Weil mich der Sünden Brut  
In Gottes heiligen Augen zum Ungeheuer macht.  
Und mein Gewissen fühlet Pein,  
Weil mir die Sünden nichts als Höllenhaken sein.  
Verhasste Lasternacht!  
Du, du allein hast mich in solche Not gebracht;  
Und du, du böser Adamssamen,  
Raubst meiner Seele alle Ruh  
Und schließest ihr den Himmel zu!  
Ach! unerhörter Schmerz!  
Mein ausgedorrtes Herz  
Will ferner mehr kein Trost befeuchten,  
Und ich muss mich vor dem verstecken,  
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

2. ARIA; REZITATIV

Stumme Seufzer, stille Klagen,  
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,  
Weil der Mund geschlossen ist.  
Und ihr nassen Tränenquellen  
Könnt ein sichres Zeugnis stellen,  
Wie mein sündlich Herz gebüßt.  
Mein Herz ist itzt ein Tränenbrunn,  
die Augen heiße Quellen.  
Ach Gott! wer wird dich doch zufriedenstellen?

3. REZITATIV

Doch Gott muss mir gnädig sein,  
Weil ich das Haupt mit Asche,  
Das Angesicht mit Tränen wasche,  
Mein Herz in Reu und Leid zerschlage  
Und voller Wehmut sage:  
Gott sei mir Sünder gnädig!  
Ach ja! sein Herze bricht,  
Und meine Seele spricht:

4. ARIA

Tief gebückt und voller Reue  
Lieg ich, liebster Gott, vor dir.  
Ich bekenne meine Schuld,  
Aber habe doch Geduld,  
Habe doch Geduld mit mir!

5. REZITATIV

Auf diese Schmerzensreu  
Fällt mir alsdann dies Trostwort bei:

6. CHORAL

Ich, dein betrübtes Kind,  
Werf alle meine Sünd,  
So viel ihr in mir stecken  
Und mich so heftig schrecken,  
In deine tiefen Wunden,  
Da ich stets Heil gefunden.

7. REZITATIV

Ich lege mich in diese Wunden  
Als in den rechten Felsenstein;  
Die sollen meine Ruhstatt sein.  
In diese will ich mich im Glauben schwingen  
Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

8. ARIA

Wie freudig ist mein Herz,  
Da Gott versöhnet ist  
Und mir auf Reu und Leid  
Nicht mehr die Seligkeit  
Noch auch sein Herz verschließt.

**Kantate**  
**«Jesu, der du meine Seele» BWV 78**

1. CHOR

Jesu, der du meine Seele  
Hast durch deinen bittern Tod  
Aus des Teufels finstern Höhle  
Und der schweren Seelennot  
Kräftiglich herausgerissen  
Und mich solches lassen wissen  
Durch dein angenehmes Wort,  
Sei doch itzt, o Gott, mein Hort!

2. ARIA

Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten,  
O Jesu, o Meister, zu helfen zu dir.  
Du suchest die Kranken und Irrenden treulich.  
Ach höre, wie wir  
Die Stimme erheben, um Hilfe zu bitten!  
Es sei uns dein gnädiges Antlitz erfreulich!

3. REZITATIV

Ach! ich bin ein Kind der Sünden,  
Ach! ich irre weit und breit.  
Der Sünden Aussatz, so an mir zu finden,  
Verlässt mich nicht in dieser Sterblichkeit.  
Mein Wille trachtet nur nach Bösen.  
Der Geist zwar spricht: ach! wer wird mich erlösen?  
Aber Fleisch und Blut zu zwingen  
Und das Gute zu vollbringen,  
Ist über alle meine Kraft.  
Will ich den Schaden nicht verhehlen,  
So kann ich nicht, wie oft ich fehle, zählen.  
Drum nehm ich nun der Sünden Schmerz und Pein  
Und meiner Sorgen Bürde,  
So mir sonst unerträglich würde,  
Ich liefere sie dir, Jesu, seufzend ein.  
Rechne nicht die Missetat,  
Die dich, Herr, erzürnet hat!

4. ARIA

Das Blut, so meine Schuld durchstreicht,  
Macht mir das Herze wieder leicht  
Und spricht mich frei.  
Ruft mich der Höllen Heer zum Streite,  
So stehet Jesus mir zur Seite,  
Dass ich beherzt und sieghaft sei.

5. REZITATIV

Die Wunden, Nägel, Kron und Grab,  
Die Schläge, so man dort dem Heiland gab,  
Sind ihm nunmehr Siegeszeichen  
Und können mir verneute Kräfte reichen.  
Wenn ein erschreckliches Gericht  
Den Fluch vor die Verdammten spricht,  
So kehrst du ihn in Segen.  
Mich kann kein Schmerz und keine Pein bewegen,  
Weil sie mein Heiland kennt;  
Und da dein Herz vor mich in Liebe brennt,  
So lege ich hinwieder  
Das meine vor dich nieder.  
Dies mein Herz, mit Leid vermengen,  
So dein teures Blut besprenget,  
So am Kreuz vergossen ist,  
Geb ich dir, Herr Jesu Christ.

6. ARIA

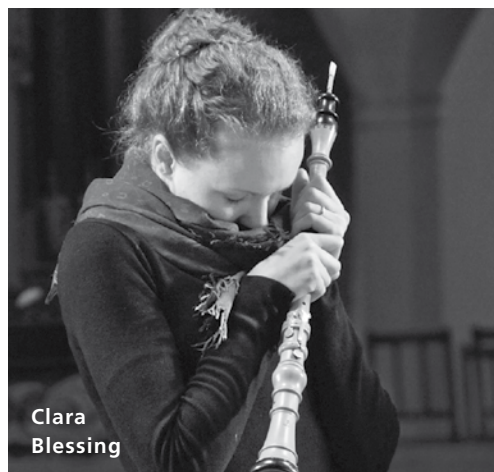
Nun du wirst mein Gewissen stillen,  
So wider mich um Rache schreit,  
Ja, deine Treue wirds erfüllen,  
Weil mir dein Wort die Hoffnung beut.  
Wenn Christen an dich glauben,  
Wird sie kein Feind in Ewigkeit  
Aus deinen Händen rauben.

7. CHORAL

Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen,  
Lass mich ja verzagen nicht;  
Du, du kannst mich stärker machen,  
Wenn mich Sünd und Tod anficht.  
Deiner Güte will ich trauen,  
Bis ich fröhlich werde schauen  
Dich, Herr Jesu, nach dem Streit  
In der süßen Ewigkeit.

**KONZERT 2**  
**Samstag,**  
**4. Juni 2022,**  
**12.15 Uhr, Remise**

**Clara Blessing** Oboe  
**Isabelle Faust** Violine  
**Kristin von der Goltz** Violoncello  
**Kristian Bezuidenhout** Cembalo



GEFÜHRTER  
RUNDGANG  
an verborgene Orte  
der Kartause Ittingen  
Samstag, 4. Juni 2022,  
15 Uhr, Start  
bei der Réception

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750) /  
**Johann Georg Pisendel** (1687–1755)  
**Sonate für Violine und Basso continuo**  
**c-Moll BWV 1024**

Adagio  
Presto  
Affettuoso  
Vivace

**Johann Georg Pisendel**  
**Trionsonate g-Moll für Violine, Oboe**  
**und Basso continuo**

[Dresden Schrank II/37/33]

Preludio  
Bourée  
Sarabande  
Menuet – Trio  
Gigue

**Johann Sebastian Bach**  
aus **Sonate G-Dur für Violine**  
**und obligates Cembalo BWV 1019a**

Cantabile, ma un poco adagio  
Adagio  
Violino Solo e Basso accompagnato

**Fuge g-Moll BWV 1026**

**Johann Georg Pisendel**  
**Sonate D-Dur für Violine**  
**und Basso continuo**

Allegro  
Larghetto  
Allegro

**Johann Sebastian Bach**  
**Sonata g-Moll für Viola da gamba**  
**und obligates Cembalo BWV 1029**

[Fassung für Violine]

Vivace  
Adagio  
Allegro

» Keine Pause

## Johann Sebastian Bach und die Geigenmusik im Kontext der damaligen Zeit

Die Geige, immer wieder. Keinem anderen Instrument, von Orgel und Cembalo abgesehen, hat Bach so viele Partien zgedacht wie der Geige. Sie begegnet uns in allen Vokalwerken, die instrumental besetzt sind – mit einer Ausnahme, dem «Actus tragicus»; ausserdem in all seinen Orchesterwerken, den Konzerten und Suiten – wiederum mit einer Ausnahme, nämlich dem sechsten Brandenburgischen Konzert. In seinen Kantaten, den Oratorien und Passionen finden sich etliche Solo-Arien für ein oder zwei Violinen. Hinzu kommen die Solokonzerte für Violine, darunter auch eine frühe Fassung der zweiten Orchestersuite, die zunächst mit einer Solovioline besetzt war, schliesslich die Sonaten und Partiten für Violine solo und die Sonaten für obligates Cembalo und Violine BWV 1014–1019 bzw. die Sonaten für Violine und Continuo BWV 1021, 1023 und 1026.

### Verzweigter Überlieferungsweg

Als Johann Sebastian Bach im Juli 1750 stirbt, hinterlässt er zehn Streichinstrumente, darunter zwei Violinen; eine davon stammt vom Tiroler Geigenbauer Jacob Stainer (auch Isabelle Faust spielt regelmässig auf einer Geige aus dessen Werkstatt). Mindestens so bedeutend für den Klang der Geigen war zur damaligen Zeit nicht nur das Instrument selbst, sondern auch der jeweilige Bogen. Bis weit ins 18. Jahrhundert existierten Bögen, deren Spannung sich nicht, wie heute, mit einer Stellschraube regulieren liess, sondern vom Druck des Daumens abhängig war. Je nachdem, wie man diesen Druck erzeugt – mehr mit dem Finger oder mehr mit der ganzen Hand –, verändert sich auch der Klang. Er wird kraftvoller und lauter, robuster und flexibler, oder aber er gerät dezenter und leiser.

Soweit zu den unterschiedlichen Voraussetzungen, die Bachs Violinmusik beeinflusst haben. Seine frühesten Sonaten mit obligatem Cembalo sind während der Zeit am Hof zu Köthen entstanden, also um 1720. Dabei dürfte es sich im Fall der Werke BWV 1014-1019 um Bearbeitungen von ursprünglich als Triosonaten konzipierten Kompositionen handeln. Wie üblich bei Bach (und insgesamt zur damaligen Zeit) basieren einzelne Sätze auf bereits vorhandenen oder zumindest skizzierten Werken. Heute lässt sich nicht mehr eindeutig feststellen, welche Sätze wann genau entstanden sind und wo ihre exakten Quellen schlummern. Bach hat etwa an der sechsten Sonate BWV 1019 noch bis in die Zeit nach 1740 immer wieder Veränderungen vorgenommen – was letztlich beweist, dass Bach diese Musik nicht für die Vitrine komponiert hat, sondern für den täglichen Gebrauch, und dass er sie immer wieder dem jeweiligen Anlass entsprechend angepasst hat. Bach hat beispielsweise in die von einem Kopisten angefertigte Cembalo-Stimme die Sätze drei bis fünf eigenhändig eingetra-

gen. Doch immer wieder stösst man auf Einzelblätter, auf Entwürfe, Alternativfassungen – ein grosses Puzzle-spiel. Die Rezeptionsgeschichte hat daher einen bis zur Unübersichtlichkeit verzweigten Überlieferungsweg eingeschlagen – zumindest bis 1800, dem Jahr, als beim Zürcher Verleger Hans Georg Nägeli die erste gedruckte Ausgabe erschien.

Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel schätzte die Sonaten sehr hoch ein, er zählte sie sogar zu «den besten Arbeiten des lieben seligen Vaters», wie er in einem Brief an den Bach-Biografen Johann Nikolaus Forkel 1774 berichtet. Die älteste erhaltene Abschrift dieser Sonaten stammt von einem Neffen Johann Sebastian Bachs, Johann Heinrich Bach, der im Jahr 1725 als 18-Jähriger den Cembalo-Part kopiert hat.

Rücksicht auf die Solisten nimmt Bach in diesen Werken nicht. Die Ansprüche sind hoch. Sie gehen für den Geigenspieler weit über das hinaus, was ihm in den sogenannten Generalbass-Sonaten abverlangt wird. In den langsamen Sätzen ist vor allem die Cembalo-Partie recht opulent gestaltet und übertrifft jede Form schlichter Zweistimmigkeit, wie sich unter anderem an gelegentlich gebrochenen Akkorden zeigt. In den schnellen Sätzen wird oft eine Trio-Struktur sichtbar, was sich vor allem auf die fugenartig gebauten Abschnitte auswirkt.

### Bach und Pisendel

Möglicherweise hat der Dresdner Geigenvirtuose Johann Georg Pisendel den Impuls dazu gegeben, dass Bach seine äusserst anspruchsvollen Sonaten und Partiten für Violine solo geschrieben hat.

Johann Georg Pisendel – geboren im heute mittelfränkischen Cadolzburg, Sohn einer Kantorenfamilie, Schüler sowohl von Giuseppe Torelli als auch von Johann David Heinichen, späterer Konzertmeister an der Dresdner Hofkapelle – zählt zu den herausragendsten Violinvirtuosens der Bach-Zeit. Sein Ruhm fusst vor allem auf der Präzision und der Gründlichkeit seines Vortrags, die auch einige seiner Kollegen zu schätzen gewusst haben, darunter Vivaldi und Telemann. Sie widmeten ihm fleissig ihre Werke. Einen hohen Sinn für Genauigkeit bewies Pisendel auch vor seinen Auftritten, wenn er mit seinen Musikern jede Orchesterstimme noch einmal durchging und ihnen detaillierte Ausdrucksangaben und – ganz praxisnah – Hinweise zu den Bogenstrichen mit auf den Weg gab.

Pisendel war, im Gegensatz zu Bach, sehr reisefreudig. Er hat er an mehreren Orten den italienischen und französischen Stil studiert und verbindet sämtliche Einflüsse zu einem ganz eigenen Stil, etwa indem er sich formal an italienischen Vorbildern orientiert, gleichzeitig aber, bei der graziösen Ausgestaltung der Themen, Elemente französischer Manier einbezieht.

Es kann nicht wirklich verwundern, dass später aufgetauchte Manuskriptsammlungen aus Pisendels Besitz belegen, wie emsig er Material zusammengetragen hat: Violinmusik aus aller Herren Länder. Er wollte offenbar stets auf der Höhe der Zeit sein. Doch trotz seiner Virtuosität, trotz seiner blendenden Kontakte in der europäischen Musikwelt, blieb Pisendel stets bescheiden, weshalb Johann Joachim Quantz ihn als «ebenso so grossen Violinisten, als würdigen Concertmeister, und ebenso braven Tonkünstler, als rechtschaffenen Mann» charakterisiert hat.

### Eine Städte-Rivalität?

Es lässt sich kaum leugnen, dass zwischen Leipzig und Dresden eine gewisse künstlerische Rivalität bestanden hat. Unter den höfischen Musikensembles des 18. Jahrhunderts nimmt die Kapelle der sächsischen Kurfürsten und polnischen Könige einen besonderen Platz ein. Zeitgenossen sind begeistert von den spieltechnischen Fähigkeiten ihrer Mitglieder und einer herausragenden Spielkultur. So schreibt Georg Philipp Telemann in seiner Autobiographie (1740) von den «genug bekannten, dresdenschen, ausbündigen Virtuosen», denen er 1719 in der sächsischen Residenzstadt begegnet ist. Und Bach vergleicht den eigenen Leipziger Aufführungsapparat in seinem «Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music» (1730) mit den Bedingungen am sächsisch-polnischen Hof: «darff man nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden; Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem iede Persohn nur ein einziges Instrument zu excoliren hat, es muß was trefliches und excellentes zu hören seyn.»

Quantz, der unter anderem als Flötenlehrer von Friedrich II. in die Musikgeschichte eingegangen ist, hat mehr als zwölf Jahre in diesem Orchester gespielt und beschreibt den besonderen Charakter wie folgt: «Durch die von dem damaligen Concertmeister Volumier eingeführte französische egale Art des Vortrags, unterschied es sich bereits von vielen andern Orchestern: so wie es nachgehends, unter der Anführung des folgenden Concertmeisters Herrn Pisendel, durch Einführung eines vermischten Geschmacks, immer nach und nach zu solcher Feinigkeit der Ausführung gebracht worden; daß ich auf allen meinen künftigen Reisen, kein bessers gehört habe.»

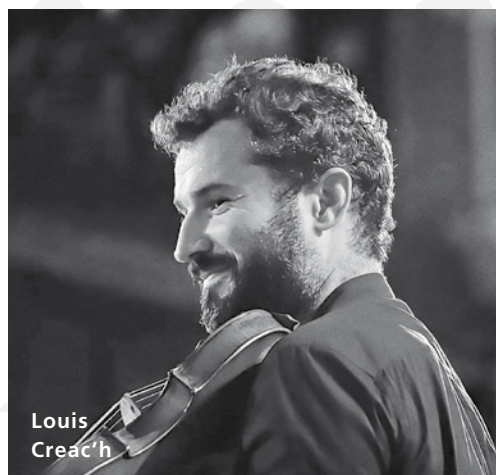
Erst mit diesem historischen Hintergrund lässt sich ermessen, welche Bedeutung Pisendel nicht nur am

Dresdner Hof zugekommen ist. Sein Ruf als Konzertmeister, Lehrer und Orchestererzieher hat gestrahlt – sowohl in Richtung Berlin, wo an der dortigen Hofkapelle Carl Philipp Emanuel Bach gewirkt hat, als auch nach Leipzig und damit in Richtung Johann Sebastian Bach.

Kein Wunder also, dass sich in den Archiven der Dresdner Hofkapelle auch eine reichhaltige Sammlung mit Notenmanuskripten erhalten hat. Dass ein Teil dieser Musik später für längere Zeit in Vergessenheit geraten ist, hängt damit zusammen, dass diese Musikalien infolge des Siebenjährigen Krieges zunächst katalogisiert und anschliessend in «Schranck No: II» in der Katholischen Hofkirche untergebracht worden sind, wo sie in einen fast hundert Jahre währenden Dornröschenschlaf gefallen sind. Erst um 1860 wurde dieser Schrank wiederentdeckt. Eine systematische Aufarbeitung erfolgte jedoch noch viel später.

**KONZERT 3**  
**Samstag,**  
**4. Juni 2022,**  
**19 Uhr, Remise**

**Georgia Browne** Traversflöte  
**Clara Blessing** Oboe  
**Cecilia Bernardini** Violine  
**Louis Creac'h** Violine  
**Donata Böcking** Viola  
**Christine Busch** Viola  
**Jonathan Manson** Violoncello  
**James Munro** Kontrabass  
**Kristian Bezuidenhout** Cembalo



**Georg Philipp Telemann** (1681–1767)  
**Sonata für 2 Violinen, 2 Violas, Violoncello**  
**und Basso continuo g-Moll TWV 44:33**  
Grave  
Allegro  
Adagio  
Vivace

**Sonate für Violine und Basso continuo**  
**h-Moll TWV 41:h1**  
Cantabile  
Allegro assai  
Andante  
Vivace

**Sonata à 4 a-Moll TWV 43:a5**  
Grave  
Allegro-Adagio  
Allegro  
Largo e staccato  
Allegro

» Pause

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)  
**Contrapunctus XIV**  
aus «**Die Kunst der Fuge**» **BWV 1080**  
(Fassung für Flöte, Oboe, Streicher und Cembalo  
von Kristian Bezuidenhout)

**Konzert für Cembalo, Streicher**  
**und Basso continuo d-Moll BWV 1052**  
Allegro  
Adagio  
Allegro

## Georg Philipp Telemann, der vergessene Gigant

Eine Frage mit Quiz-Charakter: Wann erschien die erste wissenschaftliche Biographie über Georg Philipp Telemann? 1857, 1948 oder 2017? Es sagt viel aus, dass die letzte Jahreszahl die richtige ist. Telemann, der vielseitige Alleskönner, bei dem Quantität und Qualität zusammenfliessen wie bei nur wenigen anderen Komponisten – Telemann, der weitgehend Vernachlässigte.

Sein Biograph Siegbert Rampe behauptet: «Was unser modernes Verständnis Telemanns [...] erschwert, ist die natürliche Leichtigkeit und Eleganz, mit der er stets zu komponieren wusste [...] Ein romantisch-tiefgründiges Problembewusstsein scheint ihm geradezu fremd gewesen zu sein.» Das zumindest dürfte erklären, warum die Telemann-Renaissance so spät und so schleppend in Gang gekommen ist.

Dabei ist das Faszinierende an Telemann seine Modernität. Man kann in ihm einen echten Europäer sehen, einen aufgeklärten Europäer, der gut in unsere Zeit passen würde – als positives Beispiel für einen Mann, der sich weltoffen und vielen Strömungen gegenüber wohlwollend gibt.

Sein kompositorisches Schaffen ist kaum zu überblicken: Opern und Bürgerkapitänsmusiken, Messen und Motetten (in lateinischer wie in deutscher Sprache), Psalmvertonungen, geistliche wie weltliche Oratorien, Passionen (allein 23 verschollene Passionen sind gelistet), Hochzeits- und Trauer-Kantaten, dazu mehr als 1700 Beiträge zu Gottesdiensten und Vespers, Musik zu gesellschaftlichen und politischen Anlässen, Lieder und Arien, Sinfonien und Divertimenti, Orchestersuiten, Solokonzerte, dazu jede Menge Kammermusik. All dies ist das Werk eines Mannes, dem zugegebenermassen auch ein langes Leben beschieden war.

Der junge Telemann, der 1681 – vier Jahre vor Bach – geboren wird, ist hochbegabt, doch seine Mutter – der Vater war bereits früh gestorben – will ihn unbedingt vor dem Musiker-Beruf bewahren. Doch diese pädagogische Massnahme schlägt glücklicherweise fehl. Nicht zufällig studiert er in Leipzig: offiziell Jura. Doch Leipzig ist eben auch Musikstadt, und so gründet Telemann dort erst einmal ein Orchester, das Collegium musicum, dessen Leitung später auch Johann Sebastian Bach übernehmen sollte. Er bindet Laien und Amateure ein und knüpft Kontakt zu den Eliten der Stadt.

### Behutsamer Modernisierer

Damit ist es auch vorbei mit der Juristerei, Telemann verschreibt sich ganz der Musik und übernimmt 1721 eines der bedeutendsten musikalischen Ämter auf deutschem Boden: Er wird, nach festen Stationen in Sorau,

Eisenach und Frankfurt am Main, Kantor und musikalischer Direktor der Stadt Hamburg, später auch Leiter der dortigen Oper. Fast vierzig Jahre bleibt Telemann an der Elbe. Er stirbt – 17 Jahre nach Bach – mit 86 Jahren in Hamburg.

Seine stilistische Vielfalt lässt sich auch damit erklären, dass er etliche Instrumente selbst spielen konnte. Er war daher vertraut mit Klang-Farben und Klang-Möglichkeiten der Instrumente. Harmonisch zeigte er sich fortschrittlich, ausserdem setzte er auf ein hohes Mass an Gesanglichkeit. Die Zeit der strengen Polyphonie rückte für ihn immer weiter in den Hintergrund. So konnte er zu einem wichtigen Brückenbauer zwischen Barock und früher Klassik werden.

Können wir Telemann als Menschen rückblickend vor unser inneres Auge zoomen? Zugegeben, das ist schwierig, da private Dokumente fehlen. Bleibt sein Handeln. Man könnte ihn als intellektuellen Bauchmenschen beschreiben, geleitet von inneren Stimmungen und Gefühlen, geprägt von seinem grossen Wissen. So konnte er als Musikmanager ebenso erfolgreich wirken wie als Künstler. Seine Aufgaben hat er erstaunlich unauffällig bewältigt, von grossen Auseinandersetzungen und Krächen ist nichts überliefert. Telemann hat selbst mehrere Autobiographien verfasst, aus denen hervorgeht, wie sehr er der Natur dankbar ist, dass sie ihn mit zahlreichen Talenten gesegnet hat, zu denen er auch den Hunger nach Wissen und ein gehöriges Mass an Ausdauer zählt: «Die Naturgaben aber u. ein unermüdeter Fleiß rissen ihn gleichsam fort, daß [e]r sich [nach und nach] verschiedener Instrumente bemächtigte, und die Früchte der Feder [immer] reifer [wurden].»

Bemüht man heutige Vokabeln, so könnte man Telemann als Selfmademan bezeichnen, als Workaholic, als einen «Typ Macher», der überzeugt davon war, viele Dinge auf den Weg bringen zu können. Ein gehöriges Mass an Selbstbewusstsein, das Vertrauen in die eigenen Qualitäten und die eigene Inspiration haben ihn ein Leben lang nie verlassen. Er dürfte nicht zur Kategorie Narziss zählen, vermutlich auch nicht in seiner Rolle als Familienvater. Sein Hobby? Blumen. Gern lud er Gäste in seinen Garten ein ...

### Für Kenner und Liebhaber

Telemanns Kammermusik ist, wen wundert's, weit gefächert. Allein über 60 Quartette sind überliefert. Doch Vorsicht bei der Begrifflichkeit: Bezeichnungen wie «Quartett», «Quintett» oder «Sextett» gab es noch nicht als eigenständige Gattungen, vielmehr handelt es sich um Erweiterungen der bereits etablierten Form der Triosonate. Meist wurden diese Werke entsprechend als «Sonata» bezeichnet. Die Besetzungen können variieren und schliessen auch Bläser mit ein.

Meist folgt Telemann der viersätzigen Form, wenn er nicht gerade eine Mischform aus Sonate und Suite vorzieht. Neben 15 Quintetten, darunter neun mit Bläsern

besetzt, sind auch drei Sonaten für je zwei Geigen, Bratschen, Cello mit continuo erhalten, also regelrecht Sextette.

Mit diesen Werken lässt er die barocken Formen weitgehend hinter sich, vielmehr ebnet Telemann hier einen Weg, der sogar über die Frühklassik hinausreicht. Einige Formen, wie das Streichsextett, werden zwar von Boccherini gepflegt, aber erst in der Romantik prägend. Telemann hat diese Werke vermutlich eher in Ausnahmefällen für höfische Tafelmusik konzipiert. In der Regel dürfte es sich um Musik für den Hausgebrauch handeln – für Kenner und Liebhaber.

## Johann Sebastian Bach Die Kunst der Fuge

«Wenn er nun in einer Kirche eine stark besetzte Fuge hörte, und einer seiner beyden ältesten Söhne stand etwa neben ihm, so sagte er stets vorher, sobald er die ersten Eintritte des Themas gehört hatte, was der Komponist und von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicher Weise angebracht werden könne. Hatte nun der Componist gut gearbeitet, so trafen seine Vorhersagungen ein; dann freuete er sich, und stiess den Sohn an, um ihn aufmerksam darauf zu machen.» So berichtet Bachs erster Biograph Johann Nikolaus Forkel.

Bach war also, wenn er ein Fugen-Thema hörte, jederzeit in der Lage, dieses auf unterschiedlichste kontrapunktische Weisen in seinem Kopf durchzuspielen: Spiegelungen, Umkehrungen, Einsätze, Abwandlungen. Man könnte es auch so ausdrücken: Bach hat mit und von einem ständigen inneren Überfluss gelebt, zehrend von einer lebendigen Fantasie, der perfekten Beherrschung des Handwerks und einer langen Erfahrung im Improvisieren.

Die «Kunst der Fuge» ist ein so genannter monothematischer Zyklus, ähnlich wie die Goldberg-Variationen, in denen eine Basslinie die Grundlage bildet, die sich durch alle 30 Veränderungen zieht. Weitere Werke dieser Machart sind die Variationen für Orgel über «Vom Himmelhoch, da komm ich her» und das «Musikalische Opfer». Bei der «Kunst der Fuge» bildet das Ausgangsthema das konstituierende Element. Alle diese drei Werke verfolgen das gleiche Ziel: umfassender zu sein als alles, was es vorher in der Musikgeschichte gegeben hat – ohne Rücksicht darauf, wie das Publikum auf solche Mammut-Herausforderungen reagieren würde.

Kein anderes Werk hat den «Mythos Bach» so nachhaltig geprägt, so viele Geschichten und Anekdoten provoziert, wie die «Kunst der Fuge», über deren genaue Entstehung bis heute gestritten wird. Hat Bach bis auf dem Totenbett daran gearbeitet? Welche Änderungen schwebten ihm vor? Ist dieser Zyklus wirklich ein «pythagoreisches Werk» (wie es in der Bach-Forschung heisst), ein bewusst angelegter Rätselkosmos, ein Akt spekulativer Kombinatorik? Bach jedenfalls hat keine Angaben zur gewünschten Instrumentation hinterlassen.

## Johann Sebastian Bach Konzert für Cembalo, Streicher und Basso continuo BWV 1052

Die Voraussetzungen, die zu Bachs Cembalokonzerten geführt haben, sind bis heute verschwommen und unklar. Ob sie für private Zwecke, für Auftritte bei Hof oder andere Anlässe geschrieben wurden – niemand kann die Frage verlässlich beantworten. Fest steht hingegen, dass Bach seine Cembalokonzerte um 1738 alle in eine einzige Partitur eingetragen hat, wobei von einem Konzert (BWV 1059) allerdings nur neun Takte verzeichnet sind.

Diese Solokonzerte sind treffende Beispiele dafür, wie Übertragungen im Barockzeitalter funktioniert haben. Wie bereits erwähnt, war es nicht anrühlich, Musik mehrfach zu verwenden. Damit sind wir wieder beim «Parodieverfahren». Alle drei Sätze der Konzerte in d-Moll und E-Dur stammen beispielsweise aus eigenen Kantaten.

Für das Konzert BWV 1052 bedeutet das: Den Kopfsatz hat Bach dem Vorspiel seiner 1726 entstandenen Kantate BWV 146 entnommen, der zweite Satz basiert auf dem Eingangschor «Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen». Die Vorlage zum Finale findet sich zwei Jahre später in der Sinfonia der Kantate BWV 188 «Ich habe meine Zuversicht». Für die Konzert-Version hat Bach offenbar genau die Möglichkeiten ausgelotet, wie das Soloinstrument möglichst virtuos zur Geltung kommen kann.

**KONZERT 4**  
**Pfingstsonntag,**  
**5. Juni 2022,**  
**12.15 Uhr, Remise**

**Dorothee Miels** Sopran  
**James Hall** Altus  
**Hugo Hymas** Tenor  
**Drew Santini** Bass

**Georgia Browne** Traversflöte  
**Clara Blessing** Oboe  
**Konstantin Timokhine** Horn  
**Isabelle Faust** Violine  
**Cecilia Bernardini** Violine  
**Louis Creac'h** Violine  
**Donata Böcking** Viola  
**Christine Busch** Viola  
**Jonathan Manson** Violoncello  
**Kristin von der Goltz** Violoncello  
**James Munro** Kontrabass  
**Kristian Bezuidenhout** Cembalo und Orgel



**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

**Fantasie und Fuge a-Moll**  
**für Cembalo solo BWV 904**

**Ricercar à 6** aus «**Musikalisches Opfer**»  
**BWV 1079** (Fassung für 6 Streicher)

**Trio-Sonate c-Moll für Flöte, Violine**  
**und Basso continuo**  
aus «**Musikalisches Opfer**» **BWV 1079**  
Largo  
Allegro  
Andante  
Allegro

**Kantate**  
**«Was Gott tut, das ist wohlgetan» BWV 99**

» Keine Pause

Sonntag, 5. Juni 2022,  
10 Uhr, Klosterkirche  
**PFINGSTGOTTESDIENST**  
Ökumenischer Gottesdienst  
mit musikalischer  
Umrahmung

## Johann Sebastian Bach Fantasie und Fuge BWV 904

Es gibt sie, die eher wenigen Einzelwerke im Bach-Verzeichnis, die ausserhalb der Zyklen von Partiten, Suiten, Konzerten anzusiedeln sind. Etwa die «Chromatische Fantasie und Fuge» BWV 903 oder auch die «Fantasie und Fuge» BWV 904, erstere in d-Moll, zweite in a-Moll. Daneben gibt es noch eine «Fantasie und Fuge», ebenfalls in a-Moll, BWV 944 sowie einzelne Fugen und anderes mehr.

Doch auch hier stossen Bach-Forscher an ihre Grenzen, da die Überlieferungsgeschichte oft noch komplizierter ist als bei den grösseren Sammlungen. Lediglich die Fantasie BWV 906 (in c-Moll – wieder also in Moll!) ist als Autograph überliefert. So kamen immer wieder Zweifel an der Echtheit dieser Werke auf, die sich jedoch meist nicht recht begründen liessen.

Frühe Quellen der «Fantasie und Fuge» BWV 904 reichen um oder in die Zeit unmittelbar nach 1727. Die Sätze waren zunächst getrennt überliefert, erst um 1800 – also ein halbes Jahrhundert nach Bachs Tod – werden sie erstmals als zusammenhängendes Satzpaar aufgeführt. Schaut man sich die Komposition der Fantasie genauer an, so findet man bei Bach zwei Wahlverwandte. Der Musikwissenschaftler Werner Breig hat darauf hingewiesen, dass der Mittelteil von Bachs «Pièce d'Orgue» BWV 572 seine «nächsten Verwandten» in eben jener Fantasie hat – und im sechsstimmigen Ricercar aus dem «Musikalischen Opfer».

## Johann Sebastian Bach «Musikalisches Opfer» BWV 1079

Sucht man nach Beispielen für «Augenmusik», also die Kunst, sich allein beim Betrachten der Noten erfreuen zu können, so empfiehlt sich ein Blick auf das Autograph zum «Musikalischen Opfer», eines der Spätwerke Bachs, das noch einmal zeigt, wie sehr er Musik auch für eine wissenschaftliche Disziplin gehalten hat, basierend auf festen Regeln, Techniken und jeder Menge (zahlen-)symbolischer Bezüge.

So sehr auch über die Hintergründe und Entstehung vieler Werke spekuliert wird, auch heute noch, so ungewöhnlich viele Dokumente gibt es über die Entstehungsumstände zum «Musikalischen Opfer». «Aus Potsdam vernimmt man, dass daselbst verwichenen Sonntag der berühmte Capellmeister aus Leipzig, Herr Bach, eingetroffen ist, in der Absicht, das Vergnügen zu geniessen, die dasige vortrefliche Königl. Music zu hören. [...] Höchstdieselbe ertheilten sogleich Befehl, ihn herein kommen zu lassen, und giengen bey dessen Eintritt an das sogenannte Forte und Piano, geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigener höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen sollte. Es geschah dieses von gemeldetem Capellmeister so glücklich, daß nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden.» So berichten die «Berlinischen Nachrichten» am «11. Maii» 1747.

Tatsächlich geht die Entstehung des «Musikalischen Opfers» auf jene Reise nach Potsdam zurück. Dort, am Hofe Friedrichs II., stand Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel in treuen Diensten, und natürlich wollte der Regent auch einmal den berühmten Vater kennenlernen. Doch der knorrige alte Bach weigerte sich lange, dem Hofe zu Gefallen eine mühsame Reise auf sich zu nehmen. Schliesslich machte er sich dennoch auf den Weg. Friedrich wollte Bach testen und verlangte, dass er anstelle einer drei- oder vierstimmigen Fuge eine sechsstimmige Fuge zum Besten geben solle – eine völlig vertrackte, fast unlösbare Aufgabe. Doch Bach, mit eisernem Willen, liess sich nicht ins Bockshorn jagen. Er wollte diese Fuga zwar nicht prima vista zum Besten geben, doch er versprach, das Gewünschte schriftlich nachzureichen.

## Ausführung des königlichen Wunsches

Wieder in Leipzig, machte sich Bach ans Werk und formte das königliche Thema zu je einer Fuge für drei und sechs Stimmen um. Ob das Thema exakt der Vorlage Friedrichs entsprechen oder ob Bach daran geringfügige Änderungen vorgenommen hat, bleibe dahingestellt. Jedenfalls ist das Thema äusserst heikel gebaut, und vieles spricht dafür, dass der König im Vorfeld des Bachschen Besuches genau vorbereitet war, denn ein solches Thema lässt sich nicht spontan aus dem Ärmel schütteln.

Die sechsstimmige Fuge ist unter den insgesamt 13 Stücken das gewichtigste. Anton Webern hat sie 1934 für Sinfonieorchester eingerichtet. Mit den übrigen Sätzen hat diese Fuge vor allem das Thema gemein, das «königliche Thema». Auffallend ist der Begriff «Ricercar». Nirgends sonst hat Bach ihn in Zusammenhang mit einer Fuge verwendet. Zu vermuten ist ein Akrostichon: «Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta» (Christoph Wolff hat dies übersetzt mit: «Der auf Befehl des Königs ausgeführte Satz und das übrige nach Kanonkunst gelöst»)

Auffallend auch die Geschwindigkeit, mit der Bach die Sätze des «Musikalischen Opfers» geschrieben hat – und sie noch im September 1747 im Druck erscheinen liess. Über die Hintergründe kann wiederum nur spekuliert werden: Wollte er dem König so rasch wie möglich eine vervollkommnete Fassung seiner Improvisation anbieten? Wollte er die öffentliche Beachtung, die sein Potsdamer Auftritt ausgelöst hatte, für eigene Zwecke nutzen?

Mit der Triosonate huldigt Bach dem König als ausübendem Musiker. Die Ausführung der Fugen musste Friedrich eher den Pianisten überlassen, doch bei dieser Sonate konnte er selbst als Flötist in Erscheinung treten. Bach passt sich den Gegebenheiten an und komponiert auffallend im so genannten «galanten Stil», formal folgt er jedoch der Form der Kirchensonate.

Ob Friedrich II. dieses Werk wirklich selbst gespielt hat? In dem aufwendig gestalteten Widmungsexemplar des «Musikalischen Opfers» (heute in der Berliner Staatsbibliothek) jedenfalls fehlt ausgerechnet der Stimmensatz dieser Triosonate (er wurde später nach einer anderen Ausgabe ergänzt) – vielleicht weil sie sich durch mehrfachen Gebrauch abgenutzt hatte und dann verloren gegangen ist?

## Johann Sebastian Bach Kantate «Was Gott tut, das ist wohlgetan» BWV 99

Es ist der Frühgottesdienst in der Leipziger Thomaskirche, es ist der 17. September 1724, der 15. Sonntag nach Trinitatis, als Bachs Kantate «Was Gott tut, das ist wohlgetan» erstmals aufgeführt wird.

Das titelgebende Lied, das dieser Choralkantate zugrunde liegt, ist zu diesem Zeitpunkt fast 50 Jahre alt. Den Text hat Samuel Rodigast verfasst, ein Jenaer Gelehrter, der sein Lied womöglich für einen Freund, einen erkrankten Kantor, geschrieben hat. Dieser soll später die entsprechende Melodie erdacht haben. Dieses «Was Gott tut, das ist wohlgetan» findet jedenfalls rasch Eingang in unterschiedliche Gesangbücher, darunter in Erfurt 1675, ein Jahr später im Hannoverschen. Die Umdichtungen für Bachs Kantate (in den Strophen 2 bis 5) erfolgte durch einen bis heute unbekanntem Verfasser.

Auch diese Kantate folgt einem stringenten Aufbau, der sich vom dritten Satz aus erschliesst. Hier steht Gottes Liebe im Zentrum: «Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann». Davon ausgehend landet man bei den Sätzen zwei und vier, zwei Rezitative, die das väterliche Handeln und die Treue Gottes thematisieren: «Gottes Vätertreu und Huld» heisst es im zweiten Abschnitt, und im vierten: «Da Gottes treuer Sinn erscheint». Den beiden Rezitativten sind vor- bzw. nachgeschaltet die Opposition von Gottes-Wille (Eingangschor: «Es bleibt gerecht sein Wille») und Menschen-Wille (im Duett: «des Fleisches Schwachheit»). Die Erkenntnis «Drum lass ich ihn nur walten» steht für sich und bildet die Kernaussage des Schlusschorals.

Auch abseits der textlichen Botschaften verzahnt Bach die einzelnen Sätze rein musikalisch. So gibt es durchaus Ähnlichkeiten zwischen der Art, wie Tenor und Traversflöte in der Arie an dritter Stelle miteinander harmonieren, und dem Zusammenspiel von Traversflöte und Oboe im Eingangschor. Die solistische Rolle der Flöte findet sich nochmals in Satz fünf. Markant auch, wie Bach die hier angelegte Dualität von menschlichem Denken und Gottes Güte zueinander in Beziehung setzt: In einer ersten Einheit deutet Bach den Streitgedanken an, in einer zweiten suggeriert er Einigkeit, später mündend in der Feststellung: «Ist es dennoch wohlgetan.»

Als Quelle dient eine Handschrift aus der Zeit zwischen 1720 und 1739, die heute teils in Krakau, teils in Berlin aufbewahrt wird. Einige Blätter waren zwischen 1930 und 1977 verschollen.

## Kantate «Was Gott tut, das ist wohlgetan» BWV 99

### 1. CHOR

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Es bleibt gerecht sein Wille;  
Wie er fängt meine Sachen an,  
Will ich ihm halten stille.  
Er ist mein Gott,  
Der in der Not  
Mich wohl weiß zu erhalten;  
Drum lass ich ihn nur walten.

### 2. REZITATIV

Sein Wort der Wahrheit stehet fest  
Und wird mich nicht betrügen,  
Weil es die Gläubigen nicht fallen noch verderben lässt.  
Ja, weil es mich den Weg zum Leben führet,  
So fasst mein Herze sich und lässt sich begnügen  
An Gottes Vätertreu und Huld  
Und hat Geduld,  
Wenn mich ein Unfall rühret.  
Gott kann mit seinen Allmachtshänden  
Mein Unglück wenden.

### 3. ARIA

Erschüttere dich nur nicht, verzagte Seele,  
Wenn dir der Kreuzeskelch so bitter schmeckt!  
Gott ist dein weiser Arzt und Wundermann,  
So dir kein tödlich Gift einschenken kann,  
Obgleich die Süßigkeit verborgen steckt.

### 4. REZITATIV

Nun, der von Ewigkeit geschlossene Bund  
Bleibt meines Glaubens Grund.  
Er spricht mit Zuversicht  
Im Tod und Leben:  
Gott ist mein Licht,  
Ihm will ich mich ergeben.  
Und haben alle Tage  
Gleich ihre eigne Plage,  
Doch auf das überstandne Leid,  
Wenn man genug geweinet,  
Kommt endlich die Errettungszeit,  
Da Gottes treuer Sinn erscheint.

### 5. ARIA

Wenn des Kreuzes Bitterkeiten  
Mit des Fleisches Schwachheit streiten,  
Ist es dennoch wohlgetan.  
Wer das Kreuz durch falschen Wahn  
Sich vor unerträglich schätzt,  
Wird auch künftig nicht ergötzet.

### 6. CHORAL

Was Gott tut, das ist wohlgetan,  
Dabei will ich verbleiben.  
Es mag mich auf die rauhe Bahn  
Not, Tod und Elend treiben,  
So wird Gott mich  
Ganz väterlich  
In seinen Armen halten;  
Drum lass ich ihn nur walten.

## «Die Erfindung der Gedancken» Anmerkungen zur Arbeitsweise von Johann Sebastian Bach

Es ist immer schwer, wenn wir versuchen, Komponisten vergangener Jahrhunderte unmittelbar vor unser inneres Auge zu führen: Wie haben sie gearbeitet? Wie sah ihr Schreibtisch aus? Wann haben sie komponiert, mehr tags oder eher nachts? Unter welchen Bedingungen? In welchem Tempo?

Grundsätzlich ist über die Arbeitsbedingungen barocker Komponisten wenig bekannt. Wer Konkretes erwartet, wird von den Quellen enttäuscht. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass die weitaus meisten Kompositionen im Auftrag entstanden sind: für die Kirche, für den Hof, für unterschiedliche Dienstherren. Damit waren in der Regel auch Funktion und Gattung einer jeweils neu zu schreibenden Musik vorgegeben. Wie weit die Gewohnheiten im 17. Jahrhundert von unseren heutigen entrückt sind, erklärt allein die Tatsache, dass Bach nur ein knappes Drittel seines Gehalts in regelmässigen Direktbezügen oder in Form von Naturalien erhalten hat. Der Rest? Einzelbeträge, oft unregelmässig. Deren Höhe richtete sich an so genannten Leichengebühren, also an den Einnahmen, die die Stadt für Bestattungen verbuchen konnte. Als wäre eine solche Praxis nicht schon makaber genug: Begräbnisse fanden oft «in aller Stille» statt, spät abends oder am frühen Morgen, ohne grosses Zeremoniell. Selbst die Beteiligung von Geistlichen war dabei beschränkt. Man kann sich vorstellen, welche Einnahmen der Stadt auf diese Weise durch die Lappen gegangen sind – und damit folglich auch Bach.

Zurück zur Kompositionsweise: Skizzenhefte, wie wir sie von Beethoven kennen, oder Tagebücher mit Entwürfen, sind aus der Barockzeit nicht überliefert. Von Heinrich Schütz beispielsweise hat sich nicht ein einziges originales Noten-Manuskript erhalten. Daraus lässt sich ableiten, wie schwer es uns heute fällt, Rückschlüsse über genaue Arbeitsweisen zu ziehen. Anzunehmen ist, dass die meisten Komponisten eher abends komponiert haben, weil zu diesem Zeitpunkt das sonstige Tagesgeschäft bereits absolviert war. Ausserdem gilt der Abend als die Zeit, in der die Kopien angefertigt wurden, denn Notenkopieren war oft Familienarbeit.

### An Bachs Schreibtisch

Auf welche Weise Bach nun gearbeitet hat und wie seine Fortschritte als Komponist erfolgten, lässt sich rückblickend nur noch schwer beurteilen. Zentraler Zeitzeuge ist Johann Nicolaus Forkel, der erste Bach-Biograph, der einen Grossteil seiner Informationen von Bachs Söhnen erhalten hat. Er hebt vor allem Bachs «Fleiß» hervor und seine «ununterbrochene Uebung»: «An dieser Uebung ließ er es nie fehlen. Er arbeitete so anhaltend, und so emsig, daß er sogar häufig die

Nächte zu Hilfe nahm. Was er am Tage geschrieben hatte, lernte er in der darauf folgenden Nacht spielen.» Forkel liefert eine Reihe von Beobachtungen, wie Bach – rein technisch – beim Komponieren vorgegangen ist, wie er seine Harmonien entwickelt, Melodien geformt und zueinander in Beziehung gesetzt hat: «Er sah die Musik völlig als eine Sprache, und den Komponisten als einen Dichter an, dem es, er dichte in welcher Sprache er wolle, nie an hinlänglichen Ausdrücken zur Darstellung seiner Gefühle fehlen dürfe.»

Bach hat offenbar sehr genau die Anforderungen voneinander unterschieden, die mit Kirchenmusik einhergehen, mit reiner Instrumental- oder Kammermusik. «Seine sonst von Gedanken überströmende Fantasie wußte er in seinen großen Singwerken recht gut zurück zu halten; in seinen Instrumentalwerken war aber diese Zurückhaltung nicht nötig. Da er noch überdem nie für den großen Haufen arbeitete, sondern stets sein Kunst-Ideal, ohne alle Rücksicht auf Beyfall oder etwas ihm ähnliches, verfolgte, so hatte er gar keinen Grund, warum er weniger hätte geben sollen, als er hatte, und geben konnte.»

Carl Philipp Emanuel Bach berichtet in einem Brief an Forkel, dass sein Vater, ausser bei Arbeiten fürs Klavier, «alles ohne Instrument komponirt» hat, «jedoch nachher auf selbigem probirt.» Hieran schliesst sich die Frage an, inwieweit Bach dabei das Vom-Blatt-Spiel anderer Werke als Inspirationsquelle gebraucht und auch genutzt hat, um anschliessend seine eigene Musik ohne Zuhilfenahme des Klaviers aufzuschreiben. Möglicherweise hat sich Bach in diesem Punkt schwerer getan als Georg Philipp Telemann, dem die Gedanken oft nur so zugeflogen sind.

Doch ganz ohne Skizzen und erste Konzepte, die sich allerdings nicht erhalten haben, wird es auch bei Johann Sebastian Bach nicht gegangen sein. Erhalten haben sich allenfalls Abschriften in Reinschrift, die eine genaue Exegese seiner Werke nicht im Detail rekonstruierbar machen. Bei den Kantaten ist anzunehmen, dass Bach sie nicht für den jeweils folgenden Sonntag komponiert hat, sondern mit einem Vorlauf von zwei oder sogar mehreren Wochen. Sonst wäre es kaum möglich gewesen, in der ohnehin knappen Zeit, die notwendigen Spielfassungen und Kopien zu erstellen. Allein das Kopieren aller Noten hat in der Regel mehrere Tage in Anspruch genommen.

### Der Komponist und seine Entscheidungen

Noch bevor Bach zur Feder griff, musste er wichtige Entscheidungen treffen: Bei Musik mit Gesang musste er auf eine fertige Textfassung zurückgreifen können, deren genaue Erarbeitung nicht selten Verhandlungsarbeit mit dem Textdichter erforderlich machte. Ob Bach einige Texte selbst erstellt hat, ist nicht eindeutig geklärt. Auf jeden Fall musste er, nachdem der Aufbau einer Kantate konkrete Formen angenommen hatte, zunächst entscheiden, wie die einzelnen Textabschnitte



zuzuordnen sind: Chor, Rezitativ, Arie, Duett? Dann galt es, die zur Verfügung stehenden Solisten und Instrumentalisten zu berücksichtigen. Wer hat wo seine Stärken, wo eher Schwächen? Wen kann man mit besonders anspruchsvollen Aufgaben betrauen? Inwieweit steht die gewünschte Besetzung, gerade an hohen Festtagen, zur Verfügung, etwa Pauken und Trompeten?

Wir müssen von dem Wunsch Abschied nehmen, dass wir jemals eine genaue Vorstellung davon bekommen, welche Gedanken sich in Bachs Kopf bei der Komposition seiner Werke abgespielt haben. Wir können ihm ansatzweise über die Schulter schauen, sobald verschiedene Fassungen vorliegen und sich daraus ableiten lässt, wann er besonders unter Zeitdruck gestanden hat.

#### Der zündende Gedanke

Irgendwie muss sich Bach sicher gewesen sein, dass er sich auf seine Inspiration würde verlassen können, dass ihm ein «zündender Gedanke» immer zum gewünschten Zeitpunkt helfen würde. So hat es auch sein Sohn Carl Philipp Emanuel überliefert. Aus Schüler-Perspektive schreibt er: «Was die Erfindung der Gedancken betrifft, so forderte er gleich anfangs die Fähigkeit dazu, u. wer sie nicht hatte, dem riethe er, gar von der Composition wegzubleiben. Mit seinen Kindern u. auch anderen Schülern fieng er das Compositionsstudium nicht eher an, als bis er vorher Arbeiten von ihnen gesehen hatte, woraus er ein Genie entdeckte.» Bach, ein strenger Lehrer? «In Beurtheilung der Arbeiten war er, [...] sehr streng, jedoch schätzte er [...] außerdem alles würcklich gute u. gab ihm seinen Beyfall, wenn auch Menschlichkeiten mit darunter zu finden waren.»

Der Prozess der Entstehung seiner Musik bleibt am Ende vor allem eines: rätselhaft und unergründlich. Und der Mensch Bach? Er liebte es, so der Sohn, «mit braven Leuten sich mündlich zu unterhalten, weil sein Haus einem Taubenhause u. deßen Lebhaftigkeit vollkommen gliche.» Schliesslich: «Der Umgang mit ihm war jederman angenehm, u. oft sehr erbaulich.»

# ITTINGER



## MIT HOPFEN AUS DEM KLOSTERGARTEN DER KARTAUSE ITTINGEN



GLÄNZENDE  
BERNSTEINFARBE



FRISCHER  
HOPFEN



RÖSTMALZ,  
VOLLMUNDIG



**KONZERT 5**  
**Pfingstsonntag,**  
**5. Juni 2022,**  
**17 Uhr, Remise**

**Clara Blessing** Oboe  
**Isabelle Faust** Violine  
**Cecilia Bernardini** Violine  
**Louis Creac'h** Violine  
**Jonathan Manson** Violoncello  
**Kristin von der Goltz** Violoncello  
**James Munro** Kontrabass  
**Kristian Bezuidenhout** Cembalo



**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)  
**Sonate e-Moll für Violine**  
**und Basso continuo BWV 1023**  
[Allegro]  
Adagio ma non tanto  
Allemanda  
Gigue

**Gottfried Heinrich Stölzel** (1690–1749)  
**Quartett e-Moll für 2 Violinen,**  
**Violoncello solo und Basso continuo**  
Andante  
Allegro  
Adagio  
Allegro

**Johann Sebastian Bach**  
**Sonate G-Dur für Violine**  
**und Basso continuo BWV 1021**  
Adagio  
Vivace  
Largo  
Presto

**Georg Philipp Telemann** (1681–1767)  
**Trisonate g-Moll für Oboe, Violine**  
**und Basso continuo TWV 42:g5**  
Mesto  
Allegro  
Andante  
Vivace

**Johann Sebastian Bach /**  
**Johann Gottlieb Goldberg** (1727–1756)  
**Trisonate C-Dur für zwei Violinen**  
**und Basso continuo BWV 1037**  
Adagio  
Alla breve  
Largo  
Gigue

» Keine Pause

## Eine noch neue Gattung: Die Sonate zur Bach-Zeit

Sonate? Wenn wir an Mozart denken, Beethoven, Schubert, so ist uns die Sonate ein Begriff. Als meist dreisätzige, später viersätzliche Form der Haus- und Konzertmusik sind wir längst mit ihr vertraut, kennen die Abwandlungen in Richtung Moderne, die Überschneidungen mit der Form der Fantasie wie in Liszts h-Moll-Sonate und die vielen Probleme, die Komponisten im 19. Jahrhundert mit der Gattung hatten, weil das Erbe Beethovens so gross, so büdend wirkte.

Wie aber sieht es aus mit den Anfängen dieser Gattung? Der Begriff «Sonata» führt bis in die Renaissance und leitet sich vom Begriff «suonare» ab, was sich am ehesten mit «klingen» übersetzen lässt. Die ersten Sonaten, die teils als verschollen gelten, sind mit Andrea Gabrieli und seinem Neffen Giovanni Gabrieli verbunden, komponiert für mehrere Instrumente, Streicher und Bläser gleichermaßen.

Die Entstehung des Typus Solo- oder Triosonate ist dann im frühen 17. Jahrhundert zunächst in Mailand, rasch danach auch in Venedig zu verorten. Erst Mitte des Jahrhunderts lässt sich eine Aufteilung in eigenständige Sätze festmachen, ob nun Fugen, Tänze oder freie Stücke. Arcangelo Corelli war der erste Komponist, der ab den 1680er Jahren eine Trennung herbeiführte zwischen «Sonata da chiesa» (Kirchensonate) und der «Sonata da camera» (Kammersonate), die sich eher an Tanzsätzen orientierte.

Die Gattung der Sonate löste einen regelrechten Boom aus und fand bald in ganz Europa Verbreitung – wenn auch in einer bestimmten Form. Denn Corellis «Kirchen»-Modell, wie es in seinen Sammlungen op. 1 und 3 mit der Abfolge langsam–schnell–langsam–schnell vorliegt, war anfangs ungleich populärer als die «Kammer»-Form, die er – meist beginnend mit einem Preludio, gefolgt überwiegend von tanzartigen Sätzen – in den Werken op. 2 und 4 zur Anwendung gebracht hat.

«Sonaten im eigentliche Sinn sind große Stücke, Fantasien oder Präludien usw., wechselnd zwischen allerlei Bewegungs- und Ausdrucksformen, gewöhnlichen oder außergewöhnlichen Akkorden, einfachen oder doppelten Fugen», definiert Sébastien de Brossard in seinem «Dictionnaire de musique» 1703. Die Sonaten «können 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 bis 8 Stimmen haben, das Gewöhnliche aber ist eine Violine allein oder zwei verschiedene geführte Violinen mit einem Continuo für Cembalo.»

Trotz des anfänglichen Erfolgs der «Sonata da chiesa» war ihr keine lange Haltbarkeit beschieden, sie verschmolz mit der zunehmend florierenden Flut an Kammermusik, wobei die Abfolge von langsamen und schnellen Sätzen immer stilprägender wurde.

## Die Entwicklung des Geigenbaus

Wie beim Bau der Tasteninstrumente, so bildet auch bei den Streichinstrumenten die Zeit des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts eine Epoche grundlegender Veränderungen. Da gab es zum einen die so genannten Cremoneser Geigen, die auf spezielle Weise gebaut und vor allem verleimt wurden und andere, neue Resonanzeigenschaften ermöglichten. Zum anderen überstrahlte der Name Stradivari bis heute alles, was der damalige Geigenbau zu bieten hatte – in deutschen Landen verbreiteten sich seine Modelle ab dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, und Bach dürfte sie spätestens 1717 während eines Aufenthaltes in Dresden anlässlich eines Wettstreits mit Louis Marchand kennen gelernt haben. Die Hofkapelle in Dresden verfügte über insgesamt zwölf Instrumente aus der Werkstatt Stradivaris, so dass anzunehmen ist, dass sich ihre Klangqualitäten und Klangmöglichkeiten rasch im sächsischen und thüringischen Bereich herumgesprochen haben.

Aus seiner Mühlhausener, Weimarer und auch Köthener Zeit war Bach mit Instrumenten des Typus Amati und Jacob Stainer vertraut. Allein zur Sammlung von Ernst August von Sachsen-Weimar zählten 12 Stainer-Instrumente und 13 aus der Cremoneser Schule. Das Leipziger Musikleben im späten 17. Jahrhundert wurde entscheidend von der ortsansässigen Instrumentenbau-Schule der Familie Hoffmann geprägt, der Bach auch die Wartung und Instandhaltung der Instrumente, die an beiden Hauptkirchen zum Einsatz kamen, ab 1734 übertragen hatte. Gemeinsam entwickelten sie schliesslich die «Viola pomposa».

## Bachs Originale und ein Fake

Bei Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument und Continuo ist immer mit zu berücksichtigen, dass Bach ein grosses Œuvre für Cembalo bzw. Orgel hinterlassen hat und dass dies auf seine persönlichen Interessen (und Fähigkeiten) schliessen lässt. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass ihm der Cembalopart in seinen Solo- bzw. Triosonaten mit Continuo-Beteiligung immer reichlich Gelegenheit zur Entfaltung der eigenen Spiel- und Improvisationsfähigkeiten geboten hat. Die Entstehung dieser Sonaten ist, einmal mehr, weitgehend unklar – ebenso wie ihre eigentliche Bestimmung: Wann hat Bach für wen und für welchen Anlass diese Sonaten geschrieben?

Seine frühesten Sonaten mit obligatem Cembalo sind während der Zeit am Hof zu Köthen entstanden, also um 1720. Dabei dürfte es sich im Fall der Werke BWV 1014-1019 um Bearbeitungen von ursprünglich als Triosonaten konzipierten Kompositionen handeln. Wie üblich bei Bach (und insgesamt zur damaligen Zeit), basieren einzelne Sätze auf bereits vorhandenen oder zumindest skizzierten Werken.

Die Sonate BWV 1021 liegt in einer Abschrift von Anna Magdalena Bach vor. Zweifel an der Urheberschaft sind nicht angebracht, denn dieses Manuskript enthält doch Eintragungen (darunter Satz- und Werktitel) von Bachs eigener Hand. Bestimmt war das Werk offenbar für den jungen Grafen Heinrich Abraham von Boineburg, der in den frühen 1730er Jahren als Student an der Leipziger Universität eingeschrieben und in dieser Zeit vermutlich auch Bachs Schüler gewesen war. Daraus jedoch nähere Schlüsse über den genauen Zeitpunkt der Komposition abzuleiten, wäre leichtsinnig. Möglich ist, dass die Entstehung noch in Bachs Weimarer Zeit zurückreicht. Fest steht jedoch, dass diese Sonate erst im Jahr 1928 entdeckt worden ist.

Die Entstehung von Johann Sebastian Bachs e-Moll-Violinsonate BWV 1023 dürfte mit einem Besuch am Weimarer Hof zusammenhängen. Zwar ist diese Sonate Johann Georg Pisendel nicht ausdrücklich zugeeignet, doch der Umstand, dass die einzige erhaltene Abschrift des Werkes auf seine Veranlassung hin eigens für die Hofmusik von Dresden angefertigt worden ist, deutet auf einen freundschaftlichen Kontakt zwischen den beiden Musikern in der Zeit um 1709 hin.

## Kammermusik mit Bach und um Bach, aber nicht von Bach

Lange Zeit hat man die Sonate BWV 1037 Bach zugeschrieben, doch ihre Urheberschaft liegt eindeutig bei Johann Gottlieb Goldberg, der vor allem durch Bachs «Goldberg-Variationen» BWV 988 zu Ruhm gekommen ist. Doch dieser Goldberg selbst war ein begnadeter Komponist. Er hatte Unterricht vom Bach-Sohn Wilhelm Friedemann erhalten und auch von Vater Bach selbst. Goldberg muss ein exzellenter Virtuose gewesen sein, was sich auch in seinen eigenen Kompositionen zeigt. Er verbindet Kontrapunktik, also eine entsprechend dichte und komplexe Textur, mit einem flüssigen Stil. Grössere Ehren blieben ihm leider versagt, weil Goldberg bereits mit 29 Jahren anno 1756 in Dresden gestorben ist.

Von der Nachwelt lange vernachlässigt wurde auch Gottfried Heinrich Stölzel (oder Stoelzel), der zu Lebzeiten als einer der profiliertesten Komponisten Mitteldeutschlands galt, oft mit Bach und Telemann in einem Atemzug genannt. Über mehrere Jahrzehnte war er, nach Aufenthalt in Italien – wo er unter anderem mit Vivaldi und Domenico Scarlatti Bekanntschaft schloss – sowie an verschiedenen europäischen Fürstenhöfen, als Hofkapellmeister in Gotha tätig. Er hat viel evangelische Kirchenmusik geschrieben, auch Orchester- und Solowerke und eben Kammermusik. Dass gerade seine Musik heute weniger gespielt und erst langsam wieder entdeckt wird, hängt auch mit einer komplizierten Quellenlage zusammen. Viele seiner Werke sind verlorengegangen oder, verstreut auf unterschiedliche Bibliotheken, lediglich in Abschriften zugänglich.

Erst vor wenigen Jahren konnte nachgewiesen werden, dass Bach in einem engen kollegialen, wenn nicht gar freundschaftlichen Verhältnis zu Stölzel gestanden hat. Bis dahin war lediglich bekannt, dass Stölzels Arie «Bist du bei mir» (aus seiner Oper «Diomedes oder die triumphierende Unschuld», 1718) Eingang in Anna Magdalena Bachs «Notenbüchlein» gefunden hat. Doch Bach hat noch weitere Arien bearbeitet und sogar eines von Stölzels Passionsoratorien in den Leipziger Hauptkirchen aufgeführt. So verwundert es nicht, dass in Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlassverzeichnis drei Kantatenjahrgänge Stölzels gefunden werden konnten, die vermutlich zur Erbmasse von Vater Bach zählen.

**KONZERT 6**  
**Pfingstsonntag,**  
**5. Juni 2022,**  
**21 Uhr,**  
**Klosterkirche**

**Dorothee Miels** Sopran  
**James Hall** Altus  
**Hugo Hymas** Tenor  
**Drew Santini** Bass

**Isabelle Faust** Violine  
**Kristian Bezuidenhout** Orgel



**Johann Christoph Bach** (1642–1703)  
**«Mit Weinen hebt sich's an»**  
**Aria zu vier Stimmen**

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)  
**Partita für Violine solo d-Moll BWV 1004**  
Allemanda  
Corrente  
Sarabanda  
Giga  
Ciaccona

**Johann Christoph Bach**  
**«Es ist nun aus mit meinem Leben»**  
**Aria zu vier Stimmen**

» keine Pause

## Johann Christoph Bach – Eisenachs Organist

Nehmen wir das berühmte Diktum von Ludwig van Beethoven einmal als Ausgangspunkt: «Nicht Bach, sondern Meer sollte er heissen.» Gemeint ist natürlich Johann Sebastian Bach. Wenn dieser also so etwas wie einen Ozean darstellt, dann bildet Johann Christoph Bach einen von mehreren zentralen Zuflüssen, dessen Wasser schliesslich im «Meer» mündet.

Seit Mitte der 1660er Jahre stand Johann Christoph Bach, den Johann Sebastian einmal als «profunden Componisten» und als «ein recht Miracul von einem Organisten» bezeichnet hat, im Dienst der Stadt Eisenach. Er spielte Orgel, sorgte für deren Instandhaltung und war auch als Cembalist in der kleinen Kapelle des Herzogs tätig.

Eine kurze Anmerkung zum Verwandtschaftsgrad: Der Grossvater von Johann Sebastian (der Christoph hiess) und der Vater von Johann Christoph waren Brüder. Johann Christoph war also ein Onkel zweiten Grades von Johann Sebastian. Nachdem dieser 1695 Vollwaise geworden war und sich aus eigener Kraft und weitgehend autodidaktisch unter ärmlichen Verhältnissen entwickeln musste, verliess Johann Sebastian Bach Eisenach und kam nach Ohrdruf – und damit wuchs, auch räumlich, die Distanz zu Johann Christoph, der «nie-mals mit weniger als fünf nothwendigen Stimmen gespielt» haben soll – eine sehr seltene Fertigkeit, die viel Talent und Fleiss gleichermaßen voraussetzt. Diese Aussage stammt von Carl Philipp Emanuel, der sie wohl von seinem Vater übernommen haben dürfte. Emanuel ist es auch, der versichert, dass sich Johann Christoph Bach vom «soliden Mittelmass», das in der Familie bis dahin dominiert hat, deutlich abheben konnte. Anders gesagt: Hätte nicht Johann Sebastian eine solch aussergewöhnliche Bedeutung eingenommen, würde Johann Christoph Bach heute wahrscheinlich deutlich mehr geschätzt.

### Kärgliches Leben

Johann Christoph Bach hatte immer wieder mit finanziellen Problemen und gesundheitlichen Rückschlägen zu kämpfen. Mehrfach musste er mit seiner Familie das Quartier wechseln, weil in den pestverseuchten Häusern kein Bleiben war. Doch die Stadt Eisenach weigerte sich lange, ihm eine angemessene Dienstwohnung zur Verfügung zu stellen. Nach 38-jähriger Amtszeit war er mehr und mehr ein mürrischer Mann geworden, desillusioniert und verarmt. Auch die Person des Stadtrats war ihm keine Hilfe, er sei «querulant und halsstarriges Subjekt». Doch statt still zu leiden, vertrat Johann Christoph Bach seine Bedürfnisse offensiv. Er war ein hartnäckiger, wenngleich nur bedingt erfolgreicher Verhandler in eigener Sache. In einem Brief an den Her-

zog moniert Bach seinen «erbarmungswürdigen, elenden Zustände»; kaum gelinge es ihm, «mir und meinen kranken Weib und Kindern ferner nothdürfftige Verpfleg- und erhaltung anzuschaffen».

Erfolgreicher war er, als es darum ging, Spenden für eine neue Orgel aufzutreiben. Dieses Beispiel verrät, wie zielstrebig Johann Christoph Bach vorgegangen sein muss. Offenbar verstand er es, harte Arbeit mit einem hohen Ideal zu verbinden. Eine beeindruckende Musikerpersönlichkeit – das legen die vorhandenen Quellen nahe.

### Hohe Kunstfertigkeit

Leider haben sich nur wenige Werke von Johann Christoph Bach erhalten, darunter einige Motetten und Geistliche Konzerte, Arien und Choräle für Orgel. Eine besondere Qualität seiner Musik sei, wie der Dirigent John Eliot Gardiner einmal angemerkt hat, «die Kunstfertigkeit, mit der er innerhalb eines Werkes realistische Stimmungsumschwünge abbildet und dabei der lebensnahen Darstellung von Gefühlen den Vorzug vor oberflächlicher Schönheit gibt. Immer wieder sehen wir, wie er sich jedes verfügbaren Mittels bedient – einer allmählichen Verdichtung der Stimmen, abrupter Lagenwechsel, Veränderungen der harmonischen und rhythmischen Aktivität –, um die Dynamik zu variieren, Höhepunkte überzeugend und organisch vorzubereiten und dann wieder zurückzugeben.»

Seine Musik verrät viel Temperament – in alle Richtungen: Gute Laune und Leiden sind Johann Christoph Bachs Musik keineswegs fremd. Pathos und Dramatik erzielt er mit den Mitteln der damaligen Zeit, auch mithilfe sorgfältig eingebundener Kontraste.

Auf dem heutigen Programm stehen zwei Lamenti: «Mit Weinen hebt sich's an» und «Es ist nun aus mit meinem Leben». Der erste Titel besticht durch die genaue metrische Art der Vertonung. Sorgfältig ausgewählt sind die zu wiederholenden Abschnitte, die Pausen und die Art der Überleitungen. Dass dabei bewusst subtile Unschärfen und Verschiebungen entstehen, unterstreicht die Feinheit der angewandten Mittel.

Wie sich Schlichtheit und Kunstfertigkeit verbinden lassen, zeigt «Es ist nun aus mit meinem Leben» nach einem Text von Magnus Daniel Omeis, einem fränkischen Barock-Dichter und Zeitgenossen Johann Christoph Bachs. Die Vertonung lebt von hoher Regelmässigkeit der Phrasen, von sanften melodischen Linien. Wenn Bach eine Melodie mit anderem Text unterlegt, verändert er auf subtile Weise die harmonische Struktur. «Bei der letzten Wiederholung von «Welt, gute Nacht» nutzt er den einfachen Kunstgriff einer unterbrochenen Kadenz unter dem ersten «gute Nacht», nimmt dem Gruss seine Endgültigkeit und erzwingt gewissermassen die Wiederholung», so der englische Musiker Richard Campbell.

## Johann Sebastian Bach

### Partita für Violine solo d-Moll BWV 1004

Diese Werke waren anfangs wohl als Einzelkompositionen gedacht und wurden erst später vom Komponisten zu einer Gruppe zusammengefügt: «Sei solo» – die grammatikalische Korrektheit lässt zwar Zweifel aufkommen, doch unter dieser Bezeichnung hat Johann Sebastian Bach seine sechs Werke von Violine solo zusammengefasst, je drei Sonaten und Partiten. Das eigenhändige Titelblatt lautet: «Sei Solo / à / Violino / senza / Basso / accompagnato / Libro primo / da / Joh. Seb. Bach. / ao. 1720» Die Reinschrift, die heute in der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz in Berlin aufbewahrt wird, ist von aussergewöhnlicher, erlesener Schönheit. Ihr kommt eine fundamentale Bedeutung zu, da zu Lebzeiten Bachs keine Ausgabe dieser Werke im Druck erschienen ist.

Der Begriff Partita wurde zu Bachs Zeit in Italien und im deutschsprachigen Raum als Synonym für «Suite» verwendet, da die Einzelsätze in der Regel auf französische Tanzformen zurückzuführen sind. Zum engeren Stamm der Sätze zählen Allemande, Courante, Sarabande und Gigue – einzelne Freiheiten nicht ausgeschlossen, wie im Fall der zweiten Partita. Da Bach auf die ersten vier Sätze noch einen weiteren folgen liess, dessen Umfang nur minimal geringer ist als der aller vorangegangenen, verengt sich die heutige Wahrnehmung dieser d-Moll-Partita ganz auf die abschliessende Ciaconna.

Entstanden ist das Werk vermutlich nach dem Tod seiner ersten Frau Maria Barbara 1720. Ob die Partita mit diesem biografischen Ereignis in unmittelbarem Zusammenhang steht, ist nach wie vor nicht ganz geklärt. Zumindest aber liegt der Verdacht nahe, spätestens seitdem nachgewiesen werden konnte, dass Bach hier verschiedene Choräle verarbeitet, die alle um das Thema Tod und Auferstehung kreisen.

Der Trauerduktus zeigt sich bereits im ersten Satz der Partita, wo das düstere Moll sich erst am Ende in tröstliches Dur wandelt. Die Corrente greift den Grundcharakter dieser Partita in energischen Triolen auf, während die Sarabanda von schmerzlichen, dissonanten Akkorden geprägt ist, die sich immer wieder in Läufe zergliedern. Diese wiederum bilden einen Vorgeschmack auf die mit Läufen reich gespickte Giga. Schliesslich folgt mit der Ciaconna einer der Gipfel der Geigenliteratur. «Die Chaconne ist mir eines der wunderbarsten, ungreiflichsten Musikstücke», hat Johannes Brahms bekannt, der das Werk in seiner tiefen Bewunderung für die linke Hand für Klavier bearbeitet hat. «Auf ein System für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen. Hätte ich das Stück machen, empfangen können, ich weiss sicher, die übergrosse Aufregung und Erschütterung hätten mich verrückt gemacht.»

### «Triumph des Geistes über die Materie»

Wie beim Thema von Bachs «Goldberg-Variationen» liegt auch dieser «Chaconne» ein Sarabanden-Rhythmus zugrunde. Auch sie bildet ein Variationswerk über einem ostinaten Bass. Durch die Wiederholung der Basslinie entsteht ein in sich geschlossenes, achttaktiges Thema, das in der dreiteiligen Abfolge von Moll-Dur-Moll auf geradezu kühne Weise variiert wird. 32mal wird die Basslinie wiederholt oder variiert – ein Wunder an Figurationen und Affekten, Klangcharakteren und Verwandlungen.

Musikwissenschaftler wollten herausfinden, wie viele Variationen es am Ende sind – und sahen sich unverhofft mit einer umfangreicheren Denksportaufgabe konfrontiert; denn so starr das Modell zunächst auch scheint, so organisch löst es sich im fliessenden Ganzen auf.

Philipp Spitta hat 1873 in seiner grossen Bach-Biographie festgehalten: «Der Geist des Meisters beseelt das Instrument zu den unglaublichsten Aeußerungen; am Schlusse des Dur-Satzes strömt es wie Orgelklang, zuweilen glaubt man wenigstens einen ganzen Chor von Geigen zu hören. Wer die musikalischen Gedanken einmal abstract betrachtet, wird glauben, das Instrument müsse bersten und brechen unter dieser riesigen Wucht, und vieles davon würde sicherlich selbst den Klangmassen der Orgel und des Orchesters gewachsen sein. Diese Ciaconne ist ein Triumph des Geistes über die Materie, wie er sich glänzender noch nicht wiederholt hat.»

**Johann Christoph Bach**  
«Mit Weinen hebt sich's an»

Mit Weinen hebt sich's an  
Mit Weinen hebt sich's an, dies jammervolle Leben,  
es muss das kleinste Kind  
der bittern Tränen Schar sich weinend untergeben,  
eh' es sich noch besinnt.  
Wenn's kaum geboren ist, so höret man doch schon,  
dass sich bei ihm erhebt der schmerzvolle Ton.  
Das Mittel unsrer Zeit ist überschwemmt mit Sorgen,  
wir sind des Glückes Spiel.  
Der weinet durch die Nacht bis an den lieben Morgen,  
und hilft ihm doch nicht viel.  
Der Furcht- und Hoffungsstreit zerquälet unsern Sinn  
und nimmt, eh man es denkt, die besten Jahre hin.  
Das Alter kömmt herbei, die kummervollen Jahre,  
die uns gefallen nicht,  
und führen uns den Weg zur trüben Totenbahre.  
Wann dieses dann geschieht,  
so ist es aus mit uns; der tränenvolle Lauf  
hat nun das Ziel erreicht und hört mit Weinen auf.

**Johann Christoph Bach**  
«Es ist nun aus mit meinem Leben»

Es ist nun aus mit meinem Leben,  
Gott nimmt es hin, der es gegeben,  
kein Tröpflein mehr ist in dem Fass,  
es will kein Fünklein mehr verfangen,  
das Lebenslicht ist ausgegangen,  
kein Körnlein mehr ist in dem Glas.  
Nun ist es aus, es ist vollbracht,  
Welt, gute Nacht! Welt, gute Nacht!

Komm, Todestag, du Lebenssonne,  
du bringest mir mehr Lust und Wonne,  
als mein Geburtstag bringen kann,  
du machst ein Ende meinem Leiden,  
das sich schon mit den Kindtauffreuden  
von jenem hat gefangen an.  
Nun ist es aus, es ist vollbracht,  
Welt, gute Nacht! Welt, gute Nacht!

*Gottlob, itzt kann ich recht genesen,  
mein Sodom bist du mir gewesen,  
o Sündenwelt, o Lasterhaus,  
der Tod soll mir ein Engel heißen,  
der mir wie Lot den Weg soll weisen,  
ich folg mit Freuden nun hinaus;  
hinaus zu Gott, des Donner kracht  
Welt gute Nacht! Welt, gute Nacht!*

*Wie gerne will ich von dir scheiden,  
von dir und deinem Jammerleiden,  
o Welt, mein Babel warest du,  
die Menschen haben mich verwirret,  
dass ich wie eine Taub gegirret,  
durch Weinen, Seufzen immerzu.  
Mein Leid ist aus, es ist vollbracht,  
Welt, gute Nacht! Welt, gute Nacht*

Welt, gute Nacht! behalt das Deine  
und lass mir Jesum als das Meine,  
denn ich lass meinen Jesum nicht.  
Behüt euch Gott, ihr meine Lieben,  
lasst meinen Tod euch nicht betrüben,  
durch welchen mir so wohl geschichte  
Nun ist es aus, es ist vollbracht,  
Welt, gute Nacht! Welt, gute Nacht!!

Was wollt ihr euch doch nach mir sehnen?  
Ach! stilltet, stilltet eure Tränen,  
weil meine schon gestillt sind,  
mir wischt sie Jesus aus den Augen,  
was wollen denn die euren taugen?  
und lacht mit mir als Gotteskind.  
Was Jesus macht, ist wohl gemacht,  
Welt gute Nacht! Welt, gute Nacht!

*Anmerkung: Die kursiv gesetzten Strophen  
hat Bach nicht vertont, werden aber zum besseren  
Verständnis hier mit abgedruckt.*



Bis 18. September 2022

# Gelobt, gepriesen und vergessen – Von der Vergänglichkeit des Ruhms

Gratiseintritt in die Museen mit  
Ihrem Konzertbillet der Ittinger Pfingstkonzerte

Besuchen Sie auch unsere Ausstellungen:

Harald F. Müller – MONDIA

Zu Tisch. Eine Einladung – Werke aus der Sammlung

Thurgau

Kunstmuseum Thurgau  
Ittinger Museum  
Kartause Ittingen

KUNST UND  
GESCHICHTE  
ERLEBEN

1. Mai bis 30. September: täglich 11 – 18 Uhr  
1. Oktober bis 30. April: Montag bis Freitag 14 – 17 Uhr  
Samstag, Sonntag und allgemeine Feiertage: 11 – 17 Uhr  
[www.kunstmuseum.tg.ch](http://www.kunstmuseum.tg.ch)

Emma Bindschedler, Jenny Hippenmeyer (Ausschnitt),  
1899, Mischtechnik auf Leinwand, 134 x 77,5 cm

**KONZERT 7**  
**Pfingstmontag,**  
**6. Juni 2022**  
**11.30 Uhr, Remise**

**Dorothee Miels** Sopran  
**James Hall** Altus  
**Hugo Hymas** Tenor  
**Drew Santini** Bass

**Isabelle Faust** Violine  
**Cecilia Bernardini** Violine  
**Louis Creac'h** Violine  
**Donata Böcking** Viola  
**Christine Busch** Viola  
**Jonathan Manson** Violoncello  
**Kristin von der Goltz** Violoncello  
**James Munro** Kontrabass  
**Kristian Bezuidenhout** Cembalo und Orgel



Donata  
Böcking



James  
Munro

**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)  
**Kantate «Der Herr denkt an uns»**  
**BWV 196**

**Christoph Graupner** (1683-1760)  
**Kantate «Herr, die Wasserströme erheben sich»**  
**GWV 1115/34**

» Pause

**Johann Sebastian Bach**  
**Konzert für Violine, Streicher**  
**und Basso continuo a-Moll BWV 1041**  
[ohne Bezeichnung]  
Andante  
Allegro assai

**Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland»**  
**BWV 61**

## **Johann Sebastian Bach Kantate «Der Herr denket an uns» BWV 196**

Der Dornheimer Pfarrer Johann Lorenz Stauber hatte 1707 Johann Sebastian Bach und Maria Barbara getraut. Ein Jahr später, am 5. Juni 1708, trat Stauber selbst in den Ehestand. Bach und Stauber waren befreundet und durch ihre jeweiligen Hochzeiten nun auch miteinander verwandt. Ob Bach aus diesem Anlass seine Kantate «Der Herr denket an uns» BWV 196 komponiert hat?

Auf jeden Fall handelt es sich um eine Hochzeits-Kantate, doch die genaue Entstehung lässt sich nicht mehr ermitteln, auch weil das Werk nur in Abschriften überliefert ist. Dennoch ist anzunehmen, dass Bach diese Kantate während seiner Mühlhausener Zeit 1707/08 komponiert hat – und zwar basierend auf vier Versen aus Psalm 115, denen ein hinzugefügtes «Amen» am Schluss folgt.

Inhaltlich ist dieses Werk ganz auf den Segen Gottes konzentriert, Bach verteilt die vier Verse gleichmässig auf vier Sätze, denen er lediglich eine Sinfonia voranstellt, möglicherweise auch, um die Symmetrie zu wahren. Denn so bilden Sinfonia und Chor den äusseren Rahmen, während der Chor an zweiter Stelle und das Duett an vierter sich durch einen gleichartigen Satzbau auszeichnen. Diese beiden Sätze wiederum umrahmen die Arie an dritter Position, deren zentrale Aussage den Segen für Gottesfürchtige, Kleine und Grosse beschreibt. Auffallend pragmatisch, wie Bach in diesem Satz die einzelnen Textteile behandelt und dabei die damals herrschenden Vorstellungen von Poetik betont frei behandelt. So liegt der Fokus eindeutig der Aussage, dass der Herr «segnet, die [ihn] fürchten». Furcht und Segen liegen demnach dicht beieinander, ohne dass sich daraus ein Verhältnis gegenseitiger Bedingungen ableiten liesse. Kein Segen ohne Furcht? Furcht als Bedingung für Segen? Dahinter steckt auf jeden Fall der Gedanke der Gnadenwahl. Die Frage, wem Gott seinen Segen zuteilwerden lässt, kann nicht der Mensch selbst entscheiden.

## **Christoph Graupner Kantate «Herr, die Wasserströme erheben sich» GWV 1115/34**

Es ist wie im modernen Sport: Der gewünschte Kandidat erhält keine Freigabe und muss bleiben. So auch 1723: Die Stadtväter von Leipzig wünschen sich Christoph Graupner als neuen Thomaskantor, zumal der unmittelbare Vorgänger Johann Kuhnau grossen Einfluss auf die Ausbildung Graupners gehabt hatte. Doch Graupner

steht zu diesem Zeitpunkt in Diensten des Darmstädter Landgrafen Ernst Ludwig, und der möchte seinen amtierenden Hofkapellmeister partout nicht freigeben. Also muss Graupner am hessisch-darmstädtischen Hof bleiben und Leipzig sich einen neuen Favoriten suchen. Der heisst schliesslich Johann Sebastian Bach.

Graupners kompositorisches Werk ist sehr umfangreich: Instrumentalstücke und Opern, dazu geistliche und weltliche Kantaten. Nur gut, dass sich seine Nachlassverwalter geweigert haben, Graupners Wunsch zu entsprechen und alle seine Kompositionen zu vernichten. Nach langem und erbittertem Zwist zwischen den Erben und dem Fürstenhaus wanderten seine Autographe 1819 fast vollständig in die Darmstädter Hofbibliothek. Und dort gerieten sie für lange Zeit in Vergessenheit. Graupners Dienstvertrag enthielt die Verpflichtung, Musik für die Ausgestaltung der Kirchenmusiken an Sonn- und Feiertagen zu liefern. Zwar teilte er sich diese Aufgabe zeitweise mit seinem Vizekapellmeister Gottfried Grünewald, doch nach dessen Tod bekam Graupner die ganze Bürde dieser Herausforderung zu spüren: «Ich bin also mit Geschäften dermaassen überhäuftet, daß ich fast gar nichts anders verrichten kann, und nur immer sorgen muß, mit meiner Composition fertig zu werden, indem ein Sonn- und Fest-Tag dem andern die Hand bietet, auch noch öffters andere Vorfälle dazwischen kommen.» Schaut man sich einige Zahlen an, so kann man sein Klagen besser verstehen: Einschliesslich der Musiken zur Passions- und Adventszeit hatte Graupner rund 60 Kantaten zu komponieren. Ganze 46 Kantatenjahrgänge sind, wenn auch nicht vollständig, erhalten. Dennoch sind auf diese Weise mehr als 1400 Kirchenkantaten zusammengekommen – gedruckt wurde zu Lebzeiten keine einzige.

Die sechsteilige Kantate «Herr, die Wasserströme erheben sich» ist auf das Jahr 1734 datiert. Anlass war der 4. Sonntag nach Epiphania, der 31. Januar. Also dürfte sie Mitte des Monats entstanden sein. Grundlage ist ein Text des Darmstädters Johann Conrad Lichtenberg, einem protestantischen Pfarrer, späterem Superintendenten – und eben Kantaten-Dichter. Der Schluss-Choral bezieht sich auf den 42. Psalm und eine Abwandlung durch Paul Gerhardt. In dessen Choral «Wie der Hirsch in grossen Dürsten» findet sich in der neunten Strophe die Vorlage für den von Lichtenberg adaptierten und von Graupner schliesslich vertonten Text.

## **Johann Sebastian Bach Konzert für Violine, Streicher und Basso continuo a-Moll BWV 1041**

Meidet Bach in diesem Werk die Extreme? Das a-Moll-Konzert BWV 1041 erweist sich zwar als musikalisch anspruchsvoll, spieltechnisch stellt es den Solisten jedoch nicht vor höchste Anforderungen.

24 Takte Anfangs-Tutti eröffnen das Werk, bevor der Solist das prägnante erste Thema aufgreift und daraus weit verzweigte Entwicklungen ableitet. Im Mittelsatz – vielleicht das Herzstück dieses Konzerts – dominiert eine kräftige ostinate Bassfigur, die siebenmal im Orchester erscheint und aus der sich eine fließend-melancholische Melodielinie der Geige ableitet. Der letzte Satz erinnert von seinem Metrum her – Bach wählt einen Neunachtel-Takt – an eine Gigue. Bach durchmisst hier einen grossen Tonraum, die Geige schert aus dem anfangs gleichmässigen Gestus immer wieder aus, durch schnelle Läufe, Triller und Ton-Wiederholungen.

Auf seine frühen Weimarer und Köthener Konzerte sind später keine weiteren gefolgt. Bleibt die Frage: Warum hat Bach später in Leipzig keine weiteren Konzerte geschrieben? Möglicherweise, weil das Leipziger Collegium musicum keine bezahlten Kompositionsaufträge vergeben und man dort lieber auf bereits vorhandenes Noten-Material zurückgegriffen oder aber Werke für analoge Besetzungen eingerichtet hat, so dass Bach nach seinen frühen Violinkonzerten mehr auf Bearbeitungen vertraute anstatt auf neue Konzerte.

## **Johann Sebastian Bach Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland» BWV 61**

In Weimar hatte Bach den Auftrag erhalten, alle vier Wochen eine Kantate zu schreiben, und so komponierte er «Nun komm, der Heiden Heiland» zum ersten Advent am 2. Dezember 1714. An diesem Tag wurde in der dortigen Schlosskapelle das neue Werk erstmals aufgeführt. Eine zweite Aufführung ist deutlich später belegt, und zwar am 28. November 1723 in der Leipziger Thomaskirche.

«Geistliche Poesie in mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen auf alle Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr». So lautet der 1714 in Eisenach gedruckte Band von Erdmann Neumeister, der die Textvorlage für Bach geliefert hat – bis auf zwei Ausnahmen, die Bach selbst vorgenommen hat. Es gelingt ihm in dieser Kantate, alle theologischen und liturgischen Motive rund um den Advent und die Ankunft Jesu einfließen zu lassen: die nahe Ankunft des verheissenen Messias, den Beginn des neuen Kirchenjahres sowie das, was gemeinhin «gesunde Lehre» genannt wird und sich auf

biblische Inhalte bezieht. Bach verfolgt also in seiner ersten Advent-Kantate für Weimar einen möglichst umfassenden Ansatz.

Er beginnt den ersten Chor im Stil einer Französischen Ouvertüre, mit langsamem Rahmen und einem fugierten Binnenteil. Das hat zur Folge, dass die erste und letzte Choralzeile einander musikalisch gleichen. Geradezu raffiniert bindet er eine zweite Zeile in den ersten Rahmen-Abschnitt ein, so dass die dritte der insgesamt vier Zeilen in diesen Binnen-Teil wandern kann. Bereits auf die Eingangsstrophe von Luthers Adventslied mit direkter Anrufung: «Nun komm!» folgt ein Rezitativ, in dem das gerade erst Erflehte bereits eingelöst wurde: «Der Heiland ist gekommen». Die anschliessende Tenor-Arie beschäftigt sich mit diesem besonderen Sonntag am Beginn des neuen Kirchenjahres, worauf Neumeister in der Textvorlage des folgenden Rezitativs einen Abschnitt aus der Offenbarung aufgreift: «Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an». Die Sopran-Arie überführt dies nun in die Gegenwart: «Jesus kömmt und ziehet ein.» In der letzten Zeile des Chores wird die Schlusszeile aus dem Lied «Wie schön leuchtet der Morgenstern» von Philipp Nicolai zitiert: «Deiner wart ich mit Verlangen». Es ist kein Einzelfall zu Bachs Zeit, dass der Schlussgesang sich vom Vorangegangenen ein wenig emanzipiert. Die bisherige Thematik bleibt erhalten, doch bedeutet ein freierer Schluss auch eine Öffnung und ermöglicht weitere gedankliche Anschlüsse.

Zur Überlieferung gibt es eine kleine Besonderheit anzumerken: In der Originalpartitur ist lediglich der Eingangschor als Abschrift erhalten, was den Verdacht nahelegt, dass Bach diesen Satz möglicherweise schon früher geschrieben und ihn hier neu zur Anwendung bringt. Oder aber er hat diese Musik zuvor auf einem eigenen Manuskript entworfen und diesen Satz im Rahmen des Gesamtwerkes kopieren lassen. Damit wären wir wieder bei der Ausgangslage: Wir wissen selbst heute immer noch viel zu wenig über Bach und viele Hintergründe. Wir werden mit Fragen weiterleben müssen.



**Johann Sebastian Bach**  
**Kantate «Der Herr denket an uns» BWV 196**

1. SINFONIA

2. CHOR

Der Herr denket an uns und segnet uns; er segnet das Haus Israel, er segnet das Haus Aaron. Der Herr denket an uns!

3. ARIA

Er segnet, die den Herrn fürchten, beide, Kleine und Große.

4. DUETT

Der Herr segne euch je mehr und mehr; euch und eure Kinder.

5. CHOR

Ihr seid die Gesegneten des Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat. Amen.

**Christoph Graupner**  
**Kantate «Herr, die Wasserströme erheben sich»**  
**GWV 1115/34**

1. DICTUM

Herr,  
die Wasserströme erheben sich,  
die Wasserströme erheben ihr Brausen,  
die Wasserströme heben empor die Wellen.

2. ACCOMPAGNATO-REZITATIV

Ach! Christi Schiffchen leidet Not,  
ein Sturm hat sich erhoben  
und die Verfolgungswellen tobten!  
Herr Zebaoth!  
Soll Satan seinen frechen Willen  
zum Untergang der kleinen Herd' erfüllen?  
Erwache, großer Steuermann!  
Ach, nimm Dich derer Deinen an.  
Du, Herr, kannst ja Wind, Meer und Wetter stillen.

3. ARIE

Ach, wie lange  
soll der kleinen Herde bange  
und sie so verlassen sein?  
Jesus schläft, da Fromme zagen.  
Seine Sonne will nicht tagen  
und des Glaubens Licht ist klein.

4. REZITATIV

So schwach ist oft des Glaubens Licht,  
die edle Glut  
will bei Aposteln schier erkalten.  
O schwaches Volk, siehst du denn nicht,  
dass Jesus bei dir ist?  
Sein Finger hemmt der Wellen Wut,  
Sein starker Arm kann dich erhalten.  
Ach! dass du doch so furchtsam bist.

5. ARIE

Jesus hemmt die stolze Wellen,  
alles steht in Seiner Hand.  
Unverzagt, unverzagt!  
Obgleich Satan alles wagt,  
lacht nur seines frechen Schnaubens,  
denn der Anker unsers Glaubens  
ruht in keinem leichten Sand.

6. REZITATIV

So fasse dich, du kleine Schar.  
G'nug! Jesus ruht in deinem Schiffe.  
Was fürchtest du Gefahr?  
Der große Steuermann  
kennt Satans Sturm und Griffe.  
Verlass' dich nur auf Seine Allmachtshände.  
Er bringt, eh man es denken kann,  
die Schiffart seines Volks zum höchst erwünschten  
Ende.

7. CHORAL

Was bist du so hoch betrübet  
und voll Unruh', meine Seel'?  
Harr' auf Gott, der herzlich liebet  
und wohl siehet, was dich quäl.  
Ei, ich werd Ihm dennoch hier  
fröhlich danken für und für,  
dass Er meinem Angesichte  
sich selbst gibt zum Heil und Lichte.

**Johann Sebastian Bach**  
**Kantate «Nun komm, der Heiden Heiland»**  
**BWV 61**

1. CHOR

Nun komm, der Heiden Heiland,  
Der Jungfrauen Kind erkannt,  
Des sich wundert alle Welt:  
Gott solch Geburt ihm bestellt.

2. REZITATIV

Der Heiland ist gekommen,  
Hat unser armes Fleisch  
Und Blut an sich genommen  
Und nimmet uns zu Blutsverwandten an.  
O allerhöchstes Gut,  
Was hast du nicht an uns getan?  
Was tust du nicht  
Noch täglich an den Deinen?  
Du kommst und lässt dein Licht  
Mit vollem Segen scheinen.

3. ARIA

Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche  
Und gib ein selig neues Jahr!  
Befördre deines Namens Ehre,  
Erhalte die gesunde Lehre  
Und segne Kanzel und Altar!

4. REZITATIV

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an.  
So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auf tun,  
zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten  
und er mit mir.

5. ARIA

Öffne dich, mein ganzes Herze,  
Jesus kömmt und ziehet ein.  
Bin ich gleich nur Staub und Erde,  
Will er mich doch nicht verschmähn,  
Seine Lust an mir zu sehn,  
Dass ich seine Wohnung werde.  
O wie selig werd ich sein!

6. CHORAL

Amen,  
Amen,  
Komm, du schöne Freudenkrone, bleib nicht lange.  
Deiner wart ich mit Verlangen.

## Kristian Bezuidenhout Künstlerische Leitung

Kristian Bezuidenhout ist sicher einer der bemerkenswertesten und aufregendsten Tastenkünstler unserer Tage. 1979 in Südafrika geboren, begann er sein Studium in Australien, beendete es an der Eastman School of Music in den USA und wählte anschliessend London zu seinem Lebensmittelpunkt.

Seine besondere Vorliebe gilt frühen Tasteninstrumenten. Cembalo studierte er bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson sowie Continuo-Spiel und Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. International bekannt wurde Kristian Bezuidenhout bereits im Alter von 21 Jahren, als er den renommierten ersten Preis und den Publikumspreis beim Klavier-Wettbewerb in Brügge gewann.

Seit 2017 ist Bezuidenhout Künstlerischer (Mit-)Leiter des Freiburger Barockorchesters, ausserdem tritt er als Gastdirigent beim English Concert, bei der Camerata Salzburg, Tafelmusik Baroque Orchestra und beim Zürcher Kammerorchester auf.

Eine langfristige Kooperation verbindet ihn mit dem Label harmonia mundi. Seine Diskographie beinhaltet eine herausragende und mehrfach preisgekrönte Gesamtaufnahme aller Mozart-Klavierwerke sowie zahlreiche weitere Einspielungen, die u.a. mit dem Diapason d'Or, dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik und dem Edison Award ausgezeichnet wurden. Zuletzt konnte er eine Einspielung aller fünf Klavierkonzerte Beethovens mit dem Freiburger Barockorchester abschliessen.



## Isabelle Faust Künstlerische Leitung

Seit vielen Jahren bannt Isabelle Faust ihr Publikum mit souveränen Interpretationen. Jedem Werk nähert sie sich äusserst respektvoll und mit Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium.

Geboren im schwäbischen Esslingen nahm Isabelle Faust mit fünf Jahren ersten Violinunterricht, studierte später u. a. bei Christoph Poppen und Dénes Zsigmondy. Nachdem Isabelle Faust 1987 Preisträgerin des renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerbs und 1993 des Paganini-Wettbewerbs geworden war, gastierte sie schon bald regelmässig bei den bedeutendsten Orchestern der Welt. Dabei entwickelte sich eine enge und nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, John Eliot Gardiner, Daniel Harding u.a.

Isabelle Fausts künstlerische Neugierde schliesst alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Ihre Vorliebe gilt den grossen sinfonischen Violinkonzerten ebenso wie zahlreichen Kammermusik-Werken und auch der zeitgenössischen Musik.

Ihre zahlreichen Einspielungen wurden von der Kritik einhellig gelobt und mit Preisen wie dem «Diapason d'Or», dem «Gramophone Award» und dem «Choc de l'année» ausgezeichnet. Beethovens Violinsonaten mit Alexander Melnikov und ein weit gefasstes Schumann-Projekt mit sämtlichen Trios und Solo-Konzerten fanden ebenso grosse Aufmerksamkeit wie Aufnahmen der Violinkonzerte Mozarts mit Il Giardino Armonico und der Sonaten für Violine und Cembalo von Johann Sebastian Bach mit Kristian Bezuidenhout.

Isabelle spielt u.a. auf der «Dornröschen»-Stradivari von 1704 und auf einer Geige des Tirolers Jacobus Stainer von 1685.



## Interpretinnen und Interpreten

### Dorothee Miels

Die Sopranistin Dorothee Miels zählt zu den führenden Interpretinnen der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts und wird von Publikum und Presse besonders für ihr unverwechselbares Timbre und ihre eindringlichen Interpretationen gefeiert. Geboren in Gelsenkirchen, studierte sie an der Hochschule für Künste Bremen, wo sie 2018 auch zu unterrichten begann. Ausserdem gibt sie Meisterkurse u. a. bei der Bachwoche Stuttgart und beim Tafelmusik Baroque Summer Institute in Toronto. Sie hat viel mit dem 2017 verstorbenen Ludger Rémy zusammengearbeitet und mit ihm Werke von Komponisten aufgenommen, die vorwiegend Kennern bekannt sind, darunter Philipp Heinrich Erlebach, Georg Gebel und Heinrich Stölzel. Dorothee Miels ist regelmässiger Gast bei nahezu allen führenden Festivals und Ensembles für Alte Musik, vom L'Orfeo Barockorchester und dem Orchestra of the 18<sup>th</sup> Century bis zu Tafelmusik Baroque Orchestra Toronto und The English Concert. Ein zentraler Bereich ihres künstlerischen Schaffens sind Kammermusikprojekte, darunter «Duft und Wahnsinn» mit Hille Perl und Lee Santana sowie «Birds». Eine ihrer jüngsten Einspielungen, «Handel's Tea Time» mit der Freitagsakademie Bern, wurde für den OPUS Klassik 2021 nominiert.

### James Hall

James Hall studierte am Royal College of Music und erhielt den Sir Geraint Evans Prize 2009 und 2010 sowie den Somerset Song Prize 2013. Von «The Arts Desk» für seine «makellosen» und «herausragenden» Aufführungen auf Opern-, Konzert- und Theaterbühnen in der ganzen Welt gefeiert, ist der Countertenor im barocken ebenso wie zeitgenössischen Repertoire zuhause und tritt regelmässig mit weltweit führenden Orchestern auf. Neben Auftritten als Händels Rinaldo bei den Festspielen von Glyndebourne oder als Brittens Oberon an der Deutschen Oper Berlin und an der Oper von Montpellier ist James Hall auch im Konzertbereich ein gefragter Solist. Er arbeitet mit Dirigenten wie Masaaki Suzuki, Harry Bicket und Philippe Herreweghe zusammen, mit dem er kürzlich u. a. in Zürich die «Matthäus-Passion» aufgeführt hat.



Dorothee Miels



James Hall

### Hugo Hymas

Der britische Tenor Hugo Hymas stammt aus Cambridge. Er war Sängerknabe an der Great St Mary's Church, spielte Klarinette und trat später in den Chor des Clare College, Cambridge, ein. 2014 schloss er sein Studium an der University of Durham ab und zog als freiberuflicher Sänger nach London. Er war Britten-Pears-Nachwuchskünstler in Aldeburgh. In einer Reihe von Konzerten und bei verschiedenen CD-Produktionen wirkte er unter der Leitung von Sir John Eliot Gardiner bei mehreren Bach-Projekten mit. Hugo Hymas ist auch im französischen Barock beheimatet und hat u. a. geistliche Werke von Charpentier in London mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment aufgeführt. Sein Opernrepertoire umfasst verschiedene Partien in Werken von Monteverdi, Purcell, Händel und Mozart. 2017 war er mit den English Baroque Soloists und drei Monteverdi-Opern auf Tournee.

### Drew Santini

Der kanadische Bariton Drew Santini, ausgebildet an der Juilliard School und der Manhattan School of Music, ist als Opern- und Oratoriensänger ebenso gefragt wie als Kammermusiker. Ob in William Walton's «Façade», in einem Projekt mit zeitgenössischer Musik von Gavin Fraser oder als Solist in einem Bach-Projekt von Ton Koopman. Drew Santini fühlt sich in verschiedenen Epochen zuhause. So hat er bereits in Aufführungen von Philip Glass' «The Fall of the House of Usher» und Purcells «King Arthur» mitgewirkt. Er ist Mitbegründer verschiedener Vokal-Ensembles, darunter das Damask Vocal Quartet.

### Konstantin Timokhine

Der Hornist Konstantin Timokhine wurde 1973 in Kiew geboren. Bereits mit sieben Jahren war er Schüler einer Spezialmusikschule, wo er zunächst in Horn, Violine und Klavier ausgebildet wurde. Sein Musikstudium führte ihn ans Tschaikowsky Konservatorium von Kiew, später ans Konservatorium von Genf. Nach seinem Solisten-Diplom schloss er in Zürich ein weiteres Studium an. Ausserdem folgten Studien zum Barock- und Naturhorn. Nach Stationen als Solo-Hornist beim Kammerorchester Genf, der Oper Zürich und beim Sinfonieorchester St. Gallen ist Timokhine heute Solo-Hornist beim Kammerorchester Basel. Ausserdem spielt er beim japanischen Orchester «Ensemble Kanazawa» und bei Les Musiciens du Louvre unter Mark Minkowski.



Hugo Hymas



Drew Santini



Konstantin Timokhine

#### **Cecilia Bernardini**

Die niederländisch-italienische Geigerin Cecilia Bernardini, die mit zwölf Jahren in die Jungstudenten-Klasse am Amsterdamer Concertgebouw aufgenommen wurde, gilt als eine der vielseitigsten Geigerinnen ihrer Generation, spezialisiert auf historische Aufführungspraxis mit Originalinstrumenten. Sie trat als Solistin in vielen der renommiertesten Konzertsälen Europas auf, wie in der Royal Albert Hall, dem Concertgebouw, dem Musikverein in Wien oder der Wigmore Hall. 2012 wurde sie zur Leiterin des Dunedin Consort von John Butt ernannt, mit dem sie unter anderem Bachs Violinkonzerte auf CD eingespielt hat. Als begeisterte Kammermusikerin bildet sie mit dem Fortepianisten Keiko Shichijo ein Duo und ist Mitglied beim Fortepiano-Trio «Soldat» sowie im Quartetto Bernardini. Cecilia Bernardini hat bereits auf Instrumenten von Nicolo Amati (1643), Santo Serafin (1750) und Camillo Camilli (1743) gespielt.

#### **Clara Blessing**

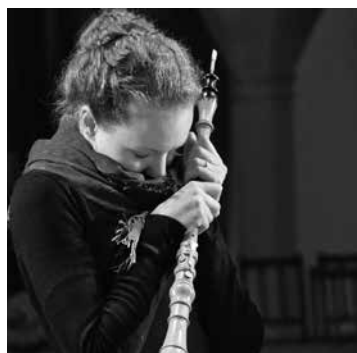
Die Oboistin Clara Blessing ist eine gefragte Spezialistin für historische Instrumente: Vom Barock über die Klassik und Romantik bis zur Moderne – sie spielt die gesamte Bandbreite originaler Oboen und konzertiert weltweit mit führenden Ensembles, unter anderem als Solooboistin beim renommierten Concerto Köln. Gefördert von der Studienstiftung des Deutschen Volkes, der Deutschen Stiftung Musikleben und Yehudi Menuhins «Live Music Now», hat sie ihr Konzertexamen an der Folkwang Universität der Künste Essen abgelegt. Auch das Unterrichten ist Clara Blessing eine Herzensangelegenheit. Als Professorin gibt sie an den Musikhochschulen in Würzburg und Trossingen sowie in Meisterkursen ihre Erfahrungen weiter und teilt ihre Leidenschaft für die Oboe und für die Welt der Historischen Aufführungspraxis mit ihren Studierenden.

#### **Donata Böcking**

Donata Böcking, geboren in Bonn, studierte Violine, Viola und Barockvioline in London und Wien. Nach dem Studium sammelte sie Orchestererfahrung in der Orchesterakademie der Münchner Philharmoniker und im Mahler Chamber Orchestra. Von 2006 bis 2009 spielte sie als Solobratscherin im Orchestra Ensemble Kanazawa in Japan. Donata Böcking lebt in Lübeck und ist festes Mitglied verschiedener Ensembles, die ein breitgefächertes Repertoire abdecken – von Barockmusik bis hin zu zeitgenössischen klassischen Werken. Sie ist ausserdem Mitglied im Balthasar-Neumann-Ensemble und spielt in der Gaechinger Cantorey, im Ensemble Resonanz und im Collegium Vocale Gent.



**Cecilia Bernardini**



**Clara Blessing**



**Donata Böcking**

#### **Georgia Browne**

Die Flötistin Georgia Browne begann ihr musikalisches Leben im australischen Perth, wo ihr die Gelegenheit geboten wurde, Repliken historischer Flöten auszuprobieren. Sie studierte bei ihrer Landsfrau Kate Clark in den Niederlanden und bei Barthold Kuijken, machte ihren Abschluss am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Seit ihrem Solisten-Debüt im Jahr 2004 ist sie als Solistin, Orchestermusikerin und Gastdozentin in ganz Europa, Asien und Australien gefragt. Sie ist erste Flötistin des Ensemble Pygmalion (Raphaël Pichon) und tritt ausserdem regelmässig mit Ensembles wie Arcangelo (Jonathan Cohen), Dunedin Consort (John Butt) und The English Concert (Harry Bickett) auf. Als begeisterte Pädagogin hat Georgia Browne bereits an den Universitäten von Southampton und Birmingham unterrichtet und gibt Meisterkurse auf der ganzen Welt. Jedes Jahr veranstaltet sie eine Sommerschule für Barockflöte in Frankreich.

#### **Christine Busch**

Geboren in Stuttgart, aufgewachsen in Mössingen bei Tübingen, studierte Christine Busch Violine in Freiburg, Wien und Winterthur und wirkte schon zu dieser Zeit mit beim Concentus Musicus Wien, beim Chamber Orchestra of Europe und beim Freiburger Barockorchester. Seitdem war sie als Solistin und Kammermusikerin sowohl mit der «modernen» als auch mit der «Barock»-Geige gleichermaßen erfolgreich in Konzerten weltweit zu hören. Als Konzertmeisterin arbeitet sie regelmässig mit Philippe Herreweghe und dem Collegium Vocale Gent und in Stuttgart mit Kay Johannsen zusammen. Von 1997 bis 2000 unterrichtete Christine Busch als Professorin an der Hochschule der Künste Berlin und seit dem Jahr 2000 an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart.

#### **Louis Creac'h**

Auch der französische Geiger Louis Creac'h hat sich auf die historisch informierte Aufführungspraxis auf alten Instrumenten spezialisiert. Er hat als Konzertmeister bei verschiedenen Ensembles mitgewirkt, darunter beim Ensemble Pygmalion, Le Concert Spirituel und Arcangelo. Ausserdem spielt er regelmässig mit The English Baroque Soloists, Les Musiciens du Louvre-Grenoble und anderen Orchestern. Als begeisterter Kammermusiker bildet er ein Duo mit dem Cembalisten Jean Luc Ho und ist Mitglied des Ensemble Nevermind. Louis Creac'h spielt ein Instrument von Pierre Tourte aus dem Jahr 1750.



**Georgia Browne**



**Christine Busch**



**Louis Creac'h**

### **Jonathan Manson**

Jonathan Manson stammt aus Edinburgh und absolvierte seine Ausbildung zum Cellisten und Gambenspieler in den USA und in den Niederlanden bei Wieland Kuijken. Zehn Jahre lang war er Solocellist des Amsterdam Baroque Orchestra, mit dem er mehr als 150 Bach-Kantaten aufgeführt hat. Heute unterrichtet er an der Royal Academy of Music in London. Zudem ist er Gründungsmitglied des Gambenconsorts Phantasm, Cellist im London Haydn Quartett und Stimmführer beim Orchester Age of Enlightenment. Seit 2003 ist Jonathan Manson als Professor für Barockcello und Viola da Gamba an der Royal Academy of Music in London tätig und regelmässiger Gast an der Guildhall School of Music und an anderen renommierten Instituten. Jonathan lebt mit seiner Frau, seiner kleinen Tochter und einem Golden Retriever in Oxfordshire.

### **James Munro**

James Munro wurde 1968 in Australien geboren und studierte Kontrabass am Sydney Conservatorium of Music. 1988 erhielt er ein Stipendium für ein Studium bei Thomas Martin in London. Noch während seines Studiums entwickelte er sein Interesse für die Alte Musik und historische Aufführungspraxis. Dies führte ihn 1990 in die Niederlande, wo er am Königlichen Konservatorium in Den Haag sein Studium fortsetzte. Seine Bekanntschaft mit dem Geiger Sigiswald Kuijken mündete in einer fruchtbaren zehnjährigen Zusammenarbeit als Solobassist in dessen Orchester La Petite Bande. James Munro war in dieser Rolle bereits für viele andere Ensembles tätig, darunter das Collegium Vocale Gent und das Orchestre des Champs-Élysées, für Anima Eterna, das Bach Collegium Japan und das Freiburger Barockorchester. So kam eine Beteiligung an mehr als 50 CD-Einspielungen zustande. James Munro ist Gründungsmitglied des Ensembles Ausonia.



**Jonathan Manson**



**James Munro**

### **Marie Reith**

Marie-Therese Reith studierte an der Hochschule für Künste Bremen bei Christian Hommel moderne Oboe und schloss ihr Studium 2009/10 mit der Diplomprüfung ab. Von 2006 bis 2012 studierte sie zudem Barockoboe bei Xenia Löffler. Seitdem spielte sie mit namhaften barocken Ensembles wie Concerto Köln, dem Köthener BachKollektiv, der Nederlandse Bachvereniging, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Händel-Festspiel Orchester Göttingen, Elbipolis aus Hamburg sowie MusicAeterna und arbeitete mit renommierten Dirigenten wie René Jacobs, Laurence Cummings, Simon Halsey, Ivor Bolton, Teodor Currentzis und Kent Nagano zusammen. Bei zahlreichen Konzerten und CD-Aufnahmen reiste sie durch Europa, nach Lateinamerika, nach Asien und in den Nahen Osten. Seit 2018 ist sie als regelmässige Stammbesetzung von Concerto Köln aktiv.



**Marie Reith**



**Kristin von der Goltz**

### **Kristin von der Goltz**

Die Cellistin Kristin von der Goltz, 1966 in Würzburg geboren, studierte bei Christoph Henkel in Freiburg und bei William Pleeth in London, wo sie Mitglied bei New Philharmonia London unter dem damaligen Chefdirigenten Giuseppe Sinopoli war. Von 1991 bis 2004 war sie Mitglied des Freiburger Barockorchesters, von 2009 bis 2011 Solocellistin beim Münchner Kammerorchester. Heute spielt sie auf dem modernen und dem barocken Cello und ist als Solocellistin international gefragt. Sie unterrichtete an der Hochschule für Katholische Kirchenmusik und Musikpädagogik Regensburg modernes Cello und wurde nach mehreren Lehraufträgen Professorin für Barockcello an den Hochschulen für Musik in Frankfurt und München. Kristin von der Goltz ist neben der Pianistin Jutta Ernst und Geigerin Anne Katharina Schreiber Mitglied im Klaviertrio «Trio Vivente». Seit 2015/16 ist sie regelmässig als künstlerische Leiterin beim Norsk Barokkorkester in Oslo zu Gast.

# Neue Vorschau Konzertreihe 2022/ Zürich 23

in der restaurierten  
Tonhalle am See

Sonntag, 18. September 2022 17.00 Uhr

**Collegium Vocale Gent**  
Philippe Herreweghe Leitung

Montag, 31. Oktober 2022 19.30 Uhr

**Alexandra Dovgan** Klavier

Dienstag, 22. November 2022 19.30 Uhr

**Cecilia Bartoli** Mezzosopran

Samstag, 17. Dezember 2022 18.30 Uhr

**Cappella Andrea Barca**  
Sir Andrés Schiff Leitung & Klavier

Dienstag, 24. Januar 2023 19.30 Uhr

**Zürcher Kammerorchester**  
Lucienne Renaudin Vary Trompete

Montag, 6. März 2023 19.30 Uhr

**Oliver Schnyder Trio**

Dienstag, 18. April 2023 19.30 Uhr

**Kammerorchester Basel**  
Umberto Benedetti Michelangeli Ltg.  
Regula Mühlemann Sopran

Samstag, 13. Mai 2023 18.30 Uhr

**Grigory Sokolov** Klavier

Montag, 26. Juni 2023 19.30 Uhr

**Kammerorchester Basel**  
Giovanni Antonini Leitung  
Isabelle Faust Violine  
Sol Gabetta Violoncello  
Kristian Bezuidenhout Klavier

**+ Karsamstag**

Detailprogramm:  
info@hochuli-konzert.ch  
Tel. 071 791 07 70  
hochuli-konzert.ch



Organisation, Durchführung  
und Redaktion

Stiftung Kartause Ittingen, Warth  
Hochuli Konzert AG, Gais

Werkcommentare, Interview  
Christoph Vratz, Köln

Gestaltung  
Susanna Entress, Frauenfeld

Druck  
Mattenbach AG, Winterthur

Tasteninstrumente  
Cembalo: Cembalobau Markus Krebs, Schaffhausen  
Orgelpositiv: Peter Meier Orgelbau GmbH, Rheinfelden

Bildnachweise  
Cecilia Bernardini © Foppe Schut  
Kristian Bezuidenhout © Marco Borggreve  
Clara Blessing © Sabrina Weniger  
Christine Busch © Sven Cichowicz  
Louis Creac'h © Filip Adamus  
Isabelle Faust © Felix Broede  
Hugo Hymas © Ben Mckee  
Jonathan Manson © Marco Borggreve  
Dorothee Mields © Annelies Van der Vegt  
Drew Santini © Evelien van Rijn  
Kristin von der Goltz © Marco Borggreve

Freundin  
oder Freund  
der Ittinger  
Pfingstkonzerte  
werden

## Dabei sein!

Möchten Sie die Ittinger Pfingstkonzerte unterstützen, jeweils früh über das Programm informiert sein und mit Fragen und Anregungen zu den Pfingstkonzerten mit den künstlerischen Leitern oder mit uns in Kontakt treten?

Dann schliessen Sie sich den Freunden der Ittinger Pfingstkonzerte an. Mit einem jährlichen finanziellen Beitrag in frei wählbarer Höhe sind Sie dabei und wir halten Sie auf dem Laufenden.

Ihre Anmeldung per E-Mail an [info@kartause.ch](mailto:info@kartause.ch) mit dem Stichwort «Freund/Freundin Ittinger Pfingstkonzerte» oder mit dem Bestelltalon im Pfingstkonzertflyer freut uns sehr.