



**JOHANN
SEBASTIAN
CARL
PHILIPP
EMANUEL**

BACH



ANTONINI

Donnerstag 21.6.2018

Freitag 22.6.2018

4. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.15 Uhr

17/18

GIOVANNI ANTONINI

Leitung

CHRISTINA LANDSHAMER

Sopran

LAWRENCE ZAZZO

Countertenor

FABIO TRÜMPY

Tenor

KREŠIMIR STRAŽANAC

Bassbariton

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Einstudierung: Nicolas Fink

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Ilona Hanning

Gast: Giovanni Antonini

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 22.6.2018

Pausenzeichen:

Falk Häfner im Gespräch mit Christina Landshamer und Giovanni Antonini

VIDEO-LIVESTREAM

auf br-klassik.de

Freitag, 22.6.2018

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

Johann Sebastian Bach

Orchestersuite Nr. 1 C-Dur, BWV 1066

- Ouverture
- Courante
- Gavotte I/II
- Forlane
- Menuet I/II
- Bourrée I/II
- Passepied I/II

Johann Sebastian Bach

»Ach Herr, mich armen Sünder«

Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis für Soli, Chor, Orchester und Basso continuo, BWV 135

Nr. 1 Chor. »Ach Herr, mich armen Sünder«

Nr. 2 Rezitativ (Tenor). »Ach heile mich, du Arzt der Seelen«

Nr. 3 Arie (Tenor). »Tröste mir, Jesu, mein Gemüte«

Nr. 4 Rezitativ (Alt). »Ich bin von Seufzen müde«

Nr. 5 Arie (Bass). »Weicht, all ihr Übeltäter«

Nr. 6 Choral. »Ehr sei ins Himmels Throne«

Pause

Carl Philipp Emanuel Bach

Symphonie G-Dur, Wq 182 Nr. 1

- Allegro di molto –
- Poco adagio –
- Presto

Johann Sebastian Bach

»Ich hatte viel Bekümmernis«

Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis und für jede Zeit für Soli, Chor, Orchester und Basso continuo, BWV 21

Nr. 1 Sinfonia. Adagio assai

Nr. 2 Chor. »Ich hatte viel Bekümmernis«

Nr. 3 Arie (Sopran). »Seufzer, Tränen, Kummer, Not«

Nr. 4 Rezitativ (Tenor). »Wie hast du dich, mein Gott«

Nr. 5 Arie (Tenor). »Bäche von gesalznen Zähren«

Nr. 6 Chor. »Was betrübst du dich, meine Seele«

Nr. 7 Rezitativ (Sopran und Bass). »Ach Jesu, meine Ruh«

Nr. 8 Duett (Sopran und Bass). »Komm, mein Jesu, und erquicke«

Nr. 9 Chor. »Sei nun wieder zufrieden, meine Seele«

Nr. 10 Arie (Tenor). »Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze«

Nr. 11 Chor. »Das Lamm, das erwürgt ist«

Solisten aus dem Chor des Bayerischen Rundfunks:

Diana Fischer, Sopran

Kerstin Rosenfeldt, Alt

Moon Yung Oh, Tenor

Timo Janzen, Bass

Mit Gravität und Grazie

Zu Johann Sebastian Bachs Orchestersuite Nr. 1 C-Dur, BWV 1066

Matthias Corvin

Entstehungszeit

Wahrscheinlich um 1723/1724

Lebensdaten des Komponisten

21. März 1685 in Eisenach – 28. Juli 1750 in Leipzig

Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm: Da Johann Sebastian Bach einer alten Musikerfamilie entstammte, kam für ihn kein anderer Brotverdienst in Frage. Geboren im thüringischen Eisenach am Fuße der weltberühmten Wartburg, wurde er bereits mit zehn Jahren Vollwaise, woraufhin sofort sein ältester Bruder – ebenfalls Organist – die weitere Ausbildung übernahm. Der außergewöhnlich talentierte Bach erhielt ein Stipendium für die angesehene Michaelisschule in der niedersächsischen Hansestadt Lüneburg. Nach seiner Zeit als brillanter Organist, Hofmusiker und Konzertmeister in Thüringen (Arnstadt, Weimar und Mühlhausen) wechselte er 1717 an den prächtigen Hof nach Köthen (Sachsen-Anhalt). 1723 bis zu seinem Tod 1750 wirkte er bekanntlich als Thomaskantor im sächsischen Leipzig, schon damals eine florierende Universitäts- und Messestadt. Zu Bachs Zeiten verfügte sie mit über 700 Laternen übrigens über eine der ersten Straßenbeleuchtungen in Deutschland.

Gilt die Kirchenmusik (Kantaten, Passionen) als Schwerpunkt des späten »Leipziger Bach«, schrieb er viele seiner Orchestermusiken und Konzerte bereits als Kapellmeister am Hof des jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen. Dort stand ihm ein neugegründetes Orchester zur Verfügung mit hervorragenden Solisten. Da die hohen Tutti-Streicher höchstens zweifach besetzt wurden, spielten selbst bei groß besetzten Werken wie dem *Ersten Brandenburgischen Konzert* maximal 16 bis 17 Musiker, meist jedoch weniger. Solche kleinen Ensembles leitete Bach als mitspielender Musiker nicht vom Cembalo aus, sondern von der Violine oder sogar der von ihm geliebten Bratsche. So konnte er »das Orchester in einer größeren Ordnung« halten, berichtete sein Sohn Carl Philipp Emanuel. Ab 1729 rückte Bach auch in Leipzig die Instrumentalmusik wieder verstärkt in den Fokus, denn er übernahm die Leitung des bürgerlichen »Collegium musicums«, eines aus Studenten und Musikliebhabern bestehenden Orchesters. Da es noch keine Konzertsäle gab, spielte man einmal wöchentlich im »Zimmermannischen Caffee-Hauß« in der Leipziger Katharinenstraße und im Sommer in »Zimmermanns Garten« vor den Toren der Stadt.

Zu Bachs beliebtesten Werken gehören die vier Orchestersuiten BWV 1066 bis 1069. Die ersten beiden sind etwas schlanker instrumentiert, die letzten beiden festlicher mit Pauken und Trompeten. Obgleich die Werke einen einheitlichen Wurf vortäuschen, ist die genaue Entstehung der einzelnen Werke ungewiss. Vermutlich stammen zwei von ihnen, die Vierte Suite in D-Dur und die heute gespielte Erste in C-Dur, bereits aus der Köthener Zeit. Dokumentiert sind die Suiten jedoch ausschließlich in späteren Abschriften aus Leipzig. Solche Suiten waren damals wahre »Renner«. Schon zu Lebzeiten des französischen Komponisten Jean-Baptiste Lully (1632–1687) war es üblich, Tänze aus Balletten und Nummern aus Opern zu Orchestersuiten zusammenzustellen. In Deutschland publizierte der im badischen Rastatt als Hofkapellmeister wirkende Johann Caspar Fischer 1695 als Opus 1 acht ungemein prachtvolle Orchestersuiten. Sicher kannte Bach auch die Orchestersuiten seines Hamburger Freundes Georg Philipp Telemann oder des in Ostdeutschland und Böhmen wirkenden Komponisten Johann Friedrich Fasch. Gemeinsam war diesen Werken, dass am Anfang eine Französische Ouvertüre stand. Diese Opernvorspiele fanden rasch Eingang in die barocke Instrumentalmusik. In den Suiten bilden Ouvertüren stets die gewichtigen Hauptsätze. Daher wurden Bachs Orchestersuiten von ihm selbst auch kurz »Ouvertüren« betitelt. Wann seine Werke zum ersten Mal erklangen, ist nicht überliefert. Es wird aber angenommen, dass auch sie im erwähnten »Zimmermannischen Caffee-Hauß« musiziert wurden. An diesem beliebten Treffpunkt des Bürgertums wurden Kaffee- und Kulturgenuss miteinander verbunden.

Eine Aufführung der Ersten Orchestersuite in C-Dur zwischen klirrenden Kaffeelöffeln und Geplauder lässt sich heute nur schwer vorstellen. Eröffnet wird das Werk von einer festlichen französischen *Ouverture*. Die gravitatisch-strömenden und typisch punktiert rhythmisierten Rahmenteile schichten vier unterschiedliche Melodielinien übereinander, die sich wechselseitig in Spannung halten. Der beschleunigte Mittelteil beginnt als vierstimmiges Fugato über ein prägnantes Motiv samt »hopsenden« Tonrepetitionen. Doch der strenge Satzstil wird schnell zugunsten konzertanter Elemente aufgelöst. So bilden die beiden Oboen und das Fagott ein aus dem Tutti hervorgehobenes Solo-Trio. Auch in dieser Musik werden französischer (Suite) und italienischer Stil (Konzert) im Sinne des »vermischten Geschmacks« miteinander kombiniert. Die sich anschließenden Tänze sind nach einer Mode der Zeit meist paarig angelegt, der erste Tanz wird also nach dem zweiten noch einmal wiederholt. So gibt es je zwei auch motivisch miteinander verknüpfte *Gavotten*, *Menuette*, *Bourrées* und *Passepieds*. Der zweite Tanz wird durch Registerwechsel (in der Streicher-Holzbläser-Balance) oder zusätzlichen Tonartenwechsel (Dur/Moll in der *Bourrée*) vom ersten abgesetzt. In der *Gavotte II* erlaubt sich Bach noch einen weiteren »Spaß« – wie ihn der frühe Bach-Biograph Philipp Spitta nannte: Zum Hauptthema in den Oboen spielen Violinen und Bratschen einen fanfarenartigen Kontrapunkt. Nur zwei Einzeltänze erklingen in dieser Suite, gleich nach der *Ouverture* eine französische *Courante* im gemessenen Dreiertakt. Später ertönt eine italienische *Forlane*, die ursprünglich aus dem Friaul und dem benachbarten Venedig stammt. Die beschwingte Melodie im 6/4-tel Takt führt Bach über einer fortlaufenden Achtelbegleitung der tiefen Streicher; der Bass setzt immer verzögert ein und betont die Taktmitte. So entsteht ein volkstümlich schunkelnder Charakter. Bei den vielen Binnenwiederholungen dieser Suite setzen Interpreten oft auf Varianten in Dynamik oder Besetzungstärke. Das gibt dieser Musik eine zusätzliche Lebendigkeit ganz im Sinne des graziösen Balletts, aus der sie stammt.

Das Schweigen der Bässe

Kantaten von Johann Sebastian Bach

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

BWV 21: 1713–1723

BWV 135: 1724

Uraufführung

BWV 21: 17. Juni 1714 in der Weimarer Schlosskirche unter Leitung des Konzertmeisters Bach

BWV 135: 25. Juni 1724 in der Leipziger Thomaskirche in Abwesenheit des Thomaskantors Bach

Lebensdaten des Komponisten

21. März 1685 in Eisenach – 28. Juli 1750 in Leipzig

»In letzter Zeit habe ich abends Bachkantaten gehört«, vermerkte der Schriftsteller Julien Green 1965 in seinem Tagebuch. »Mir war, als sei alles, was mir Musik zu geben vermag, darin enthalten. Die formale Schönheit hat hier ihren allerhöchsten Grad erreicht, und der ganze Glaube spricht daraus. Das ist das Universum, in dem es mir behagt. Man kann noch so viele Fehler begangen haben, immer ist da jene Freude Gottes spürbar, die hindurchweht wie der Wind durch die Bäume. Ich bin die Espe, deren Blätter allesamt erzittern, sobald dieser Hauch sie streift.«

»Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen; aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.« An einem Sonntag im Oktober 1713 predigte der Weimarer Generalsuperintendent Johann Georg Layritz – ein Vorgänger Herders in diesem Amt – über die christliche Hoffnung, die Zuversicht im Glauben. Er sprach zu einer Trauergemeinde, die sich in der Stadtkirche St. Peter und Paul versammelt hatte, um Abschied zu nehmen von Aemilia Maria Harreß, der Witwe eines Weimarer Kommissionsrates. Der Geistliche berief sich in seiner Predigt ganz auf den biblischen Trost der Psalmen, auf die Verheißungen der Väter: »Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott! Denn ich werde ihm noch danken, daß er meines Angesichtes Hilfe und mein Gott ist«, heißt es in Psalm 42, den Layritz ebenso zitierte wie den Dankespsalm 116 (»Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der Herr tut dir Gutes.«) und den wegweisenden

94. Psalm: »Ich hatte viel Bekümmernis.« Die Auslegungen und Betrachtungen des Hofpredigers Layritz aber wurden im Gottesdienst noch bekräftigt durch eine protestantische Trauermusik, die der Hoforganist Johann Sebastian Bach komponiert hatte, indem er dieselben Psalmverse mit traditionsbewusster Kunst vertonte und zu gewaltigen Chorsätzen, Choralbearbeitungen und Fugen auftürmte. Überdies erdachte er zwei ausdrucksstarke und bildmächtige Arien, um der andächtigen Gemeinde die »Bäche von gesalznen Zähren«, die Tränenfluten, Sturm und Wellen und alle Nöte der gepeinigten Seele eindringlich vor Augen und Ohren zu führen. Das öffentliche Weinen und unverhohlene Schluchzen galt im Barock als untrügliches Zeichen aufrichtiger Andacht.

Wenige Monate später wurde Bach zum Konzertmeister der herzoglichen Kapelle befördert, ein beruflicher Aufstieg, der mit der Verpflichtung einherging, jeden Monat eine Kantate für den Gottesdienst in der Weimarer Schlosskirche zu schreiben. Die allerdings kennt man heute nur noch von einem zeitgenössischen Gemälde. 1774 ging sie, wie fast das gesamte Schloss, in einer Brandkatastrophe unter. Diese Kirche erhielt den programmatischen Namen »Weg zur Himmelsburg«. Der rechteckige Raum war dreistöckig von Arkaden umgeben. An der schmalen Stirnseite umstanden vier palmenartige Säulen den Altar und trugen wie auf einem Tempeldach die Kanzel. Dahinter ragte ein Obelisk auf, der ein Bild des lehrenden Jesus zeigte und schwebende, in den Himmel aufsteigende Kinderfiguren. In der Decke der Kirche war eine Öffnung gelassen, die den Blick weiter in die Höhe lenkte, zur Kuppel, dem mit Engeln und Wolken ausgemalten Himmelszelt. Der Raum in der Kuppel aber, die sogenannte »Capelle«, die durch eine Balustrade zur Deckenöffnung hin abgesichert war, diente der Orgel, der Hofkapelle, den Chorknaben und dem Konzertmeister Bach als ein buchstäblich überirdischer Saal, in dem die Hauptmusik des Gottesdienstes – auch Bachs Kantaten – musiziert wurde.

Für die Weimarer Schlosskirche und den 3. Sonntag nach Trinitatis, den 17. Juni 1714, erweiterte Bach die Trauerkantate aus dem vergangenen Herbst um die Arie Nr. 10 »Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze«, um einen neuen Schlusschor nach Worten der Offenbarung des Johannes – und vor allem um den Dialog zwischen der Seele und Jesus (Nr. 8), ein »flammend dramatisches Stück«, wie Albert Schweitzer begeistert urteilte. Als Textdichter dieses Duetts wie der Rezitative und Arien darf wohl der Konsistorialsekretär Salomon Franck vermutet werden, der Hofpoet des Weimarer Herzogtums. Die einleitende *Sinfonia* könnte durchaus als langsamer Satz einem Konzert für Oboe und Violine entnommen sein. Doch das Konzert war im Barock sowieso nicht auf eine bestimmte Form oder Formation fixiert: Es stand vielmehr für ein elementares Prinzip des Musizierens, für den Dialog, den Wettstreit, das Wechselspiel der Instrumente, Rede und Widerrede, Zwiesprache und Disput. Die Vorstellung vom Konzert als einem Schauplatz imperialer Virtuosität – einer gegen alle – entstammt hingegen (wie der Chauvinismus) dem 19. Jahrhundert, als die subjektive Einbildung über die altmeisterliche »Compositionswissenschaft« triumphierte und der Monolog den gelehrten Diskurs verdrängte.

Johann Sebastian Bach sollte die monumentale Kantate *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21 noch häufiger aufführen: bei einem Gastkonzert in der Hamburger Katharinenkirche und bald nach seinem Amtsantritt als Thomaskantor, am 13. Juni 1723 in Leipzig. Dabei änderte er jedoch mehrfach die Besetzung der Arien und des Dialogs und verstärkte das Instrumentarium um ein Posaunenquartett. Der autographe Vermerk »per ogni tempo« auf dem Umschlag der Originalstimmen besagt, dass diese Kantate auch zu anderen (aber natürlich nicht zu allen) Zeiten des Kirchenjahres musiziert werden könne als nur am 3. Sonntag nach Trinitatis. Wann und wo auch immer – zu keiner Zeit haben Bachs musikalische Tröstungen ihre Wirkung auf Herz und Sinn der Hörer verfehlt, und in der Bewunderung für diese Kantate treffen sich so wesensverschiedene Geister wie Johannes Brahms, Julien Green und Wolf Biermann, der geradeheraus bekennt: »Dies Stück ist meins.«

Nach einigen (vielleicht seinen glücklichsten Jahren) als Hofkapellmeister in Köthen wechselt Bach 1723 in das Amt des Leipziger Thomaskantors, das er von allen seinen städtischen, höfischen und kirchlichen Positionen am längsten, wenngleich nicht am liebsten innehatte. Aber eine prinzipienfeste Trennung zwischen geistlicher und weltlicher Musik galt für ihn ohnehin nicht, weder in seinem Schaffen noch in seinem Denken. Insofern blieb der Kantor stets auch Kapellmeister.

Dennoch wurde Bach aus der Perspektive der Nachwelt in allererster Linie mit seinem kirchlichen Wirkungskreis identifiziert, ja seine schwärmerischen Verehrer erhoben ihn postum sogar zum Erzkantor, Spielmann Gottes und fünften Evangelisten – allesamt Ehrentitel, die weniger von lutherischer Frömmigkeit als von der Kunstreligion des 19. Jahrhunderts zeugen. Über den Ursprung der Bach'schen Musik, ihre »Herkunft«, ließe sich trefflich streiten, über ihren Bestimmungszweck jedoch nicht. Ob als Konzertmeister in Weimar oder als Thomaskantor in Leipzig: Johann Sebastian Bach komponierte seine (geistlichen) Kantaten selbstverständlich für den Gottesdienst, nicht für den Konzertsaal, er schrieb liturgische Musik, eingebunden in die überlieferte Form der Verkündigung und das historisch geprägte Glaubensbekenntnis. Denn die Kantate erklang im Leipziger Hauptgottesdienst an der Stelle (und anstelle) des Credo, eingerahmt von der lateinischen Intonation des »Credo in unum Deum« vor Beginn und von Martin Luthers deutschem Glaubenslied »Wir glauben all an einen Gott« zum Abschluss. Bachs Kantaten verstärkten aber überdies die Lesung und die Predigt, indem sie ebenfalls das Sonntagsevangelium verkündeten, auslegten und zu Nutz und Frommen der Gemeinde auf das Leben der Christen anwandten. Doch scheint es daneben in Leipzig noch eine andere liturgische Tradition gegeben zu haben, die es zuließ, in der Predigt auch über die Worte eines dem Tag zugemessenen Chorals nachzudenken. Johann Benedict Carpzov, ein älterer Pastor der Thomaskirche, berichtete, er habe im Jahr 1689 »jedermal ein gut, schön, alt, evangelisches und lutherisches Lied [...] erklärt, auch die Verfügung getan, das erklärte Lied in öffentlicher Gemeinde gleich nach geendigter Predigt anzustimmen«. Und auf sein Bitten fand sich der damals amtierende Thomaskantor Johann Schelle, Bachs Vorgänger, bereit, »jedwedem Lied in eine anmutige Music zu bringen, und solche vor der Predigt, ehe der Christliche glaube gesungen wird«, aufzuführen.

Bachs wiederum für den 3. Sonntag nach Trinitatis bestimmte Kantate BWV 135, die zum ersten Mal am 25. Juni 1724 musiziert wurde, könnte auf eine ähnliche Absprache zurückgehen. Justus Gotthard Rabener, Subdiakon der Thomaskirche, hätte dann im Hauptgottesdienst am Sonntagmorgen über dasselbe Lied gepredigt, das zuvor in Bachs Kantate gesungen wurde: »Ach Herr, mich armen Sünder«. Dessen Melodie war mit den weitaus berühmteren Worten »O Haupt voll Blut und Wunden« oder »Herzlich tut mich verlangen« einst in aller Munde – oder jedenfalls in allen protestantischen Mündern. Der weniger prominente Text des im thüringischen Friedrichroda wirkenden Pfarrers Cyriakus Schneegaß (er war mit einer Großnichte Martin Luthers verheiratet) erschien 1597 im Druck: in den *Geistlichen Liedern und Psalmen. Für Einfeltige frome Herzen zugerichtet*. Schneegaß schrieb seinen Choral in enger Anlehnung an den alttestamentlichen Psalm 6: »Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn«, den ersten der sieben christlichen Bußpsalmen. Der (uns) unbekannt Librettist der Bach'schen Kantate Nr. 135 schuf seinerseits eine freie Paraphrase über das reformatorische Kirchenlied, sozusagen eine Nachdichtung zweiten Grades: Er zitierte zwar die erste und die letzte Strophe im Wortlaut, am Anfang und zum Schluss, fügte aber auch in die nachformulierten Rezitative und Arien stets einen einzelnen Vers des Originals ein, wie eine Losung oder ein Kennwort.

In der Choralfantasie, die Bachs Kantate eröffnet, singt der Bass den Cantus firmus: »Ach Herr, wollst mir vergeben / Mein Sünd und gnädig sein, / Dass ich mag ewig leben, / Entfliehn der Höllenpein.« Doch schweigen die Bässe, der Vokalbass wie der Basso continuo, in den Vor- und Zwischenspielen, die rein instrumental von den hohen Streichern und den zwei Oboen musiziert werden, buchstäblich bodenlos, als hingen die Stimmen in der Luft oder schwebten wie der Geist über den Wassern in einer noch längst nicht geerdeten Welt. Gleichwohl »sprechen« sie schon die Worte des Chorals aus, diese Stimmen, die Motive der Liedzeilen, die danach vom Chor, aber in verschiedenen Phasen, Notenwerten und Geschwindigkeiten gesungen werden. Starke, schwarze, lebensfeindliche Affekte und morbide Bilder von Krankheit, Seelenqual und Tod beherrschen die solistischen Partien, bis zu dem metaphysischen Tiefpunkt, dem schockierenden Moment der Totenstille in der Arie des Tenors (Nr. 3), wenn die Musik, »Trösterin Musica«, heillos verstummen muss. Das kämpferische Bass-Solo (Nr. 5: »Weicht, all ihr Übeltäter«) könnte mit seinen synkopisch verrückten, sprunghaft zerrissenen, richtungslos umherirrenden Melodien wie das Gleichnis einer verzweifelt um sich schlagenden, von den Furien verfolgten Existenz erscheinen, als sei die angerufene »Freudensonne« noch lange nicht aufgegangen über der Finsternis dieser Erde. Und selbst in die letzten Takte des Schlusschorals schrieb Bach einen kurzen, irritierenden Abweg der Verirrung hinein: Gerät die Gemeinde am Ende noch ins Straucheln, so kurz vor

Toresschluss, vor den Toren zur »ewigen Seligkeit«? Gewiss, der ganze Glaube spricht daraus, aber ohne das Salz des Zweifels bekäme er den schalen Beigeschmack einer ungeprüften, vom Leben unberührten Frömmigkeit. Das ist das Universum – vollendet schön und manchmal doch ziemlich unbehaglich für Mensch und Christ.

Mit Originalität und Geschmack

Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Symphonie G-Dur, Wq 182 Nr. 1

Matthias Corvin

Entstehungszeit

Erstdruck 1773

Widmung

Baron Gottfried van Swieten

Lebensdaten des Komponisten

8. März 1714 in Weimar – 14. Dezember 1788 in Hamburg

Sich bei der Komposition einmal »ganz gehen« zu lassen, das lässt sich ein Musiker vom Auftraggeber nicht zweimal sagen. Baron Gottfried van Swieten, Gesandter des österreichischen Kaisers in Berlin, trug genau diese Bitte an den zweiten Bach-Sohn Carl Philipp Emanuel heran. Auf seinen Wunsch hin entstanden in den frühen 1770er Jahren die sechs *Hamburger Symphonien* Wq 182. Der populäre Titel weist auf den Entstehungsort der Werke. In der florierenden Hansestadt wirkte Bach ab 1768 in der Nachfolge seines Taufpaten Georg Philipp Telemann als Musikdirektor der fünf Hauptkirchen sowie als Kantor am Johanneum. Er absolvierte dort ein riesiges Arbeitspensum, denn jedes Jahr betreute er um die 200 Aufführungen. Außerdem leitete er »öffentliche Konzerte«, in denen vor allem seine Symphonien, Oratorien und Konzerte gespielt wurden.

Wie sein Vater wurde auch der in Weimar geborene Bach-Sohn früh auf eine Musikerkarriere vorbereitet. Mit 26 Jahren trat er bereits beim Kronprinzen Friedrich von Preußen in den Dienst. Nach dessen Ernennung zum König Friedrich II. wurde er 1741 Kammercembalist der Hofkapelle. In Berlin erblühte damals das Musikleben, der Architekt Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff baute ein neues Opernhaus, in dem Sänger aus ganz Italien auftraten. Die Kapelle Friedrichs des Großen spielte auf einem beachtlichen Niveau, und Carl Philipp Emanuel erfüllte als Erster Cembalist vielfältige Pflichten. Er musste gemäß der »Generalbasspraxis« seinen Instrumentalpart bei Konzertaufführungen improvisatorisch auszieren, begleitete den Flöte spielenden König und kleinere Ensembles und beherrschte auf Konzertniveau verschiedene Tasteninstrumente, vom Cembalo bis zum Hammerklavier. Der Rang seiner Kompositionen war bald weit über Berlin hinaus bekannt. Auch seine zweibändige Klavierschule *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753/1762) wurde überall gelesen. Trotz verlockender Angebote von anderen Dienstherrn blieb er Preußen fast 30 Jahre lang treu. Doch dann rief die reiche Kaufmannsstadt an der Elbe nach ihm, aus dem »Berliner« wurde der »Hamburger« Bach, vom Hofdienst wechselte er ins aufstrebende Bürgertum.

Seine Kompositionen zeichnen sich durch eine expressive Musiksprache aus, einen »diskontinuierlichen Stil«, der sich vom Barock ebenso absetzt wie von der italienisch beeinflussten Frühklassik und in dem stets Unvorhersehbares geschehen kann, etwa in Form eines plötzlichen Richtungswechsels in der Melodie oder einer abrupten harmonischen Rückung. »Eigensinniger Geschmack, oft Bizarrerie, gesuchte Schwierigkeit, eigensinniger Notensatz«, charakterisierte 1784 der Komponist und Musikschriftsteller Christian Friedrich Daniel Schubart die Musik dieses Einzelgängers und so bezeichneten »Originalgenies«. Gerade deshalb bewunderten ihn die »Wiener Klassiker«. So meinte Mozart: »Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt.« Und auch für Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven war Carl Philipp Emanuel Bach ein wichtiges Vorbild.

Seine *Hamburger Symphonien* sollten die Musiker herausfordern, »ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung notwendig entstehen mussten«. So erinnerte sich der als junger Konzertmeister nach Hamburg verpflichtete Johann Friedrich Reichardt noch 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Auch wenn die Werke bei der ersten Aufführung im Hause des Wirtschaftsprofessors und Leiters einer privaten Handelshochschule Johann Georg Büsch noch nicht ganz sauber gelangen, »so hörte man doch mit Entzücken den originellen, kühnen Gang der Ideen, und die große Mannigfaltigkeit und Neuheit in den Formen und Ausweichungen. Schwerlich ist je eine musikalische Composition von höherm, keckern, humoristischem Charakter einer genialen Seele entströmt«, meinte Reichardt. Dieses Lob war umso beachtlicher, da die sechs einst dem Auftraggeber van Swieten nach Berlin geschickten *Hamburger Symphonien* zum Zeitpunkt der Publikation dieser Erinnerungen als verschollen galten. Zwei von ihnen – darunter die heute gespielte erste in G-Dur – wurden erst Ende des 19. Jahrhunderts als Abschriften in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule wiederentdeckt und publiziert. Ab den 1930er Jahren wurden fünf der Autographe in Archiven in Brüssel, Paris und Berlin ans Tageslicht befördert. Die Handschrift der ersten der sechs Symphonien blieb jedoch unauffindbar. Die erste moderne Ausgabe aller Werke erschien erst 1976 im Peters-Verlag.

Carl Philipp Emanuel Bach stand in Hamburg ein etwa 40-köpfiges »Collegium musicum« zur Verfügung, das berichten mehrere Zeitzeugen und Quellen. In diesem Orchester spielten neben ausgebildeten »Tonkünstlern« auch »einige wenige Liebhaber«, erklärt der *Hamburgische unpartheyische Correspondent* 1776. Im Falle einer reinen Streicherbesetzung wie in den *Hamburger Symphonien* Wq 182 war die Zahl der Musiker etwas reduziert. Dennoch war das Orchester deutlich größer als die Ensembles des Vaters Johann Sebastian Bach.

Zwar übernahm Carl Philipp Emanuel äußerlich die Dreisätzigkeit italienischer Vorbilder, von der zeitgenössischen Forderung an die Einheitlichkeit eines Symphoniesatzes wich er jedoch ab. Bereits der Kopfsatz der G-Dur-Symphonie Wq 182 Nr. 1 (*Allegro di molto*) wird mehrmals im Fluss unterbrochen und dann in unerwarteten Tonarten weitergeführt. Das markante Eingangsthema setzt also immer wieder neu an. Erhebliche Spannung verschafft auch das Spiel mit unterschiedlichen Registern, Bewegungsrichtungen, Sprüngen sowie die Ausdünnung oder Verdichtung des Orchestersatzes. Nahtlos aus dem offenen Schluss wächst der schreitende zweite Satz (*Poco adagio*) heraus. Hier unterbrechen »Seufzer« und einzelne starke Akzente den regelmäßigen Tritt. Auch die klassisch anmutende Violinmelodie im tänzerischen *Finale* wird von ruppigen Bass-Passagen »gestört«. Solche »kühnen« Züge in Carl Philipp Emanuel Bachs Musik sei aber »kein wüstes Schwärmen der Unwissenheit und Raserey, sondern die Ergiessung eines kultivierten Genies«. Das betonte der englische Chronist Charles Burney im *Tagebuch einer musikalischen Reise*, dessen deutsche Ausgabe in Hamburg 1772/1773 erschien. Burney sah in den ausgeklügelten und fantasievollen Abweichungen von der Norm vor allem »Geschmack und Gelehrsamkeit«.

Kantatentexte

Johann Sebastian Bach

»Ach Herr, mich armen Sünder«, Kantate BWV 135

1. Chor

Ach Herr, mich armen Sünder
Straf nicht in deinem Zorn,
Dein ernsten Grimm doch linder,
Sonst ist's mit mir verlorn.
Ach Herr, wollst mir vergeben
Mein Sünd und gnädig sein,
Dass ich mag ewig leben,
Entfliehn der Höllenpein.

2. Rezitativ (Tenor)

Ach heile mich, du Arzt der Seelen,
Ich bin sehr krank und schwach;
Man möchte die Gebeine zählen,
So jämmerlich hat mich mein Ungemach,
Mein Kreuz und Leiden zugericht;
Das Angesicht ist ganz von Tränen aufgeschwollen,
Die, schnellen Fluten gleich, von Wangen abwärts rollen.
Der Seelen ist von Schrecken angst und bange;
Ach, du Herr, wie so lange?

3. Arie (Tenor)

Tröste mir, Jesu, mein Gemüte,
Sonst versink ich in den Tod,
Hilf mir, hilf mir durch deine Güte
Aus der großen Seelennot.
Denn im Tod ist alles stille,
Da gedenkt man deiner nicht.
Liebster Jesu, ist's dein Wille,
So erfreu mein Angesicht!

4. Rezitativ (Alt)

Ich bin von Seufzen müde,
Mein Geist hat weder Kraft noch Macht,
Weil ich die ganze Nacht,
Oft ohne Seelenruh und Friede,
In großem Schweiß und Tränen liege.
Ich gräme mich fast tot und bin vor Trauern alt,
Denn meine Angst ist mannigfalt.

5. Arie (Bass)

Weicht, all ihr Übeltäter,
Mein Jesus tröstet mich!
Er lässt nach Tränen und nach Weinen
Die Freuden Sonne wieder scheinen.
Das Trübsalswetter ändert sich,
Die Feinde müssen plötzlich fallen
Und ihre Pfeile rückwärts prallen.

6. Choral

Ehr sei ins Himmels Throne
Mit hohem Ruhm und Preis
Dem Vater und dem Sohne
Und auch zu gleicher Weis
Dem Heiligen Geist mit Ehren
In alle Ewigkeit,
Der woll uns alln bescheren
Die ewge Seligkeit.

Textdichter: Kirchenlied von Cyriakus Schneegaß (1546–1597) nach dem 6. Psalm. Ein unbekannter Bearbeiter behielt die erste und sechste Strophe von Schneegaß bei und arbeitete die dazwischenliegenden Strophen in Rezitativ- und Arientexte um.

Johann Sebastian Bach

»Ich hatte viel Bekümmernis«, Kantate BWV 21

1. Sinfonia

2. Chor

Ich hatte viel Bekümmernis
in meinem Herzen;
aber deine Tröstungen
erquicken meine Seele.

3. Arie (Sopran)

Seufzer, Tränen, Kummer, Not,
Ängstlichs Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz,
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

4. Rezitativ (Tenor)

Wie hast du dich, mein Gott,
In meiner Not,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht das Klagen
Von denen, die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust
Und bist mir grausam worden:
Ich suche dich an allen Orten;
Ich ruf und schrei dir nach,
Allein: mein Weh und Ach
Scheint itzt, als sei es dir ganz unbewusst.

5. Arie (Tenor)

Bäche von gesalznen Zähren,
Fluten rauschen stets einher.
Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalsvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen,
Hier versink ich in den Grund,
Dort seh ich der Hölle Schlund.

6. Chor

Was betrübst du dich, meine Seele,
und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott! Denn ich werde ihm
noch danken,
dass er meines Angesichtes Hülfe
und mein Gott ist.

7. Rezitativ (Sopran, Bass)

Sopran (Seele)

Ach Jesu, meine Ruh,
Mein Licht, wo bleibest du?

Bass (Jesus)

O Seele, sieh! Ich bin bei dir.

Sopran

Bei mir?

Hier ist ja lauter Nacht.

Bass

Ich bin dein treuer Freund,
Der auch im Dunkeln wacht,
Wo lauter Schalken sind.

Sopran

Brich doch mit deinem Glanz und Licht des Trostes ein!

Bass

Die Stunde kömmet schon,
Da deines Kampfes Kron
Dir wird ein süßes Labsal sein.

8. Duett (Sopran, Bass)**Sopran (Seele)**

Komm, mein Jesu, und erquicke,

Bass (Jesus)

Ja, ich komme und erquicke

Sopran

Und erfreu mit deinem Blicke,

Bass

Dich mit meinem Gnadenblicke.

Sopran

Diese Seele,

Bass

Deine Seele,

Sopran

Die soll sterben,

Bass

Die soll leben,

Sopran

Und nicht leben

Bass

Und nicht sterben

Sopran

Und in ihrer Unglückshöhle

Bass

Hier aus dieser Wunden Höhle

Sopran

Ganz verderben.

Bass

Sollst du erben

Sopran

Ich muss stets in Kummer schweben,

Bass

Heil durch diesen Saft der Reben.

Sopran

Ja, ach ja, ich bin verloren,

Bass

Nein, ach nein, du bist erkoren.

Sopran

Nein, ach nein, du hassest mich;

Bass

Ja, ach ja, ich liebe dich!

Sopran

Ach Jesu, durchsüße mir Seele und Herze,

Bass

Entweicht, ihr Sorgen, verschwinde, du Schmerze!

Sopran

Komm, mein Jesu, und erquicke

Bass

Ja, ich komme und erquicke

Sopran

Mit deinem Gnadenblicke!

Bass

Dich mit meinem Gnadenblicke.

9. Chor mit Soli

Sei nun wieder zufrieden, meine Seele, denn der Herr tut dir Guts.

Tenor (Chor)

Was helfen uns die schweren Sorgen,

Was hilft uns unser Weh und Ach?

Was hilft es, dass wir alle Morgen

Beseufzen unser Ungemach?

Wir machen unser Kreuz und Leid

Nur größer durch die Traurigkeit.

Sopran (Chor)

Denk nicht in deiner Drangsalshitze,

Dass du von Gott verlassen seist,

Und dass Gott der im Schoße sitze,

Der sich mit stetem Glücke speist.

Die folgend Zeit verändert viel

Und setzet jeglichem sein Ziel.

10. Arie (Tenor)

Erfreue dich, Seele, erfreue dich, Herze,

Entweiche nun, Kummer, verschwinde, du Schmerze!

Verwandle dich, Weinen, in lauterem Wein!

Es wird nun mein Ächzen ein Jauchzen mir sein.

Es brennet und flammet die reineste Kerze

Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,

Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.

11. Chor

Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig

zu nehmen Kraft und Reichtum und

Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob.

Lob und Ehre und Preis und Gewalt sei

unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Amen, Alleluja!

Textdichter: vermutlich Salomon Franck (1659–1725) sowie Strophen 2 und 5 aus dem Kirchenlied »Wer nur den lieben Gott lässt walten« im Chor Nr. 9 und Verse aus der Offenbarung des Johannes (5,12) im Chor Nr. 11

Von Pult zu Pult (6)

April / Juni 2018

Andrea Karpinski und Michael Friedrich spielen gerne und häufig am selben Pult. Sie sind beide seit 1990 Mitglied der Ersten Geigen, Andrea Karpinski gehörte zuvor bereits sieben Jahre der Gruppe der Zweiten Geigen an. Vera Baur sprach mit ihnen über das Miteinander im Orchesteralltag.

VB Als Konzertbesucher fragt man sich oft, nach welchen Kriterien in den Streichergruppen die Pulte besetzt werden. Auch kann man bemerken, dass Sie beide häufig nebeneinandersitzen.

AK Das wird in jeder Gruppe anders gehandhabt. In den Zweiten Geigen und den Celli wird die Sitzordnung, soweit ich weiß, von einem Dienstenteiler festgelegt. Bei uns in den Ersten Geigen kann sich jeder hinsetzen, wo er gerne möchte. Wenn man öfters mit demselben spielt, liegt das sicher daran, dass man sich mit ihm wohl fühlt. Ich bin im Konzert oft nervös, und es hilft mir, diese Nervosität besser in den Griff zu bekommen, wenn ich neben Pultpartnern spiele, bei denen ich mich geborgen fühle, die meine Stärken und Schwächen genau kennen. Mit manchen kann man am Pult auch besser kommunizieren als mit anderen. Teilweise ist es aber auch Zufall. Einige wollen unbedingt weiter vorne sitzen, andere unbedingt am letzten Pult. Oft bleibt dann auch nicht so viel übrig.

VB Wenn man spezielle Wünsche hat, empfiehlt es sich also, nicht allzu spät zur ersten Probe zu erscheinen?

AK Ja, tatsächlich sind bei uns am Montagmorgen einige Kollegen oft extrem früh da (*lacht*).

MF Mit wem man gerne am Pult sitzt, ist natürlich in erster Linie eine Frage der musikalischen Übereinstimmung bezüglich geigenspezifischer Parameter wie Intonation oder Bogeneinteilung. Aber es ist natürlich auch eine Frage der Sympathie. Trotzdem ist es sinnvoll, immer mal wieder durchzuwechseln, damit sich das Ganze nicht zu sehr verfestigt und man seine eigene Flexibilität schult.

AK Wir beide sind einfach die gleiche Generation, das spielt sicher auch eine Rolle. Ich merke gerade bei den jüngeren Kolleginnen, dass sie gerne zusammenspielen. Sie sind oft schon verabredet, und es ist gar kein Platz mehr frei, wenn ich komme und frage.

MF Ich glaube auch, dass das ein wichtiger Punkt ist: Wir haben uns unsere Stellen im selben Probespiel erspielt: 1990, Anfang Februar. Das ist doch ein Wink des Schicksals (*lacht*).

VB Wie verschmelzen die vielen Einzelpersönlichkeiten einer Gruppe zu einem homogenen Ganzen?

MF Jeder Kollege hat spezifische Eigenschaften, was das klangliche Volumen anbelangt. Einige agieren eher defensiv, andere bringen sich offensiver ein. Am Ende ist entscheidend, dass man im Lauf der Probenarbeit einen gemeinsamen Nenner findet, einen Gruppenklang, der sich mischt. Das Faszinierende ist, dass das ganz automatisch passiert und sich aus der Vielfalt der unterschiedlichen Individuen ein gemeinsamer Klang amalgamiert, auch ohne dass man darüber groß Worte verliert.

VB Darf denn innerhalb der Gruppe auch Kritik geübt werden?

AK Das kommt schon vor. Wir versuchen natürlich, das sehr subtil zu machen. Jeder von uns macht Fehler. Aber wenn bestimmte Dinge gehäuft auftreten oder man jemanden zu sehr heraushört, spricht man das schon an. Es ist eine heikle Sache, und einige sind damit auch eher vorsichtig. Wir kennen uns alle extrem gut. Oft kommen mir meine Kollegen beinahe wie

Familienmitglieder vor, im guten wie im schlechten Sinne. Deswegen hat man manchmal vielleicht auch zu wenige Hemmungen, Kritik zu äußern. Dann gibt es auch mal Konflikte, klar.

MF Die Kunst besteht darin, seine Hinweise auf eine Art zu formulieren, die dem anderen seine Persönlichkeit belässt. Das ist nicht ganz einfach, gehört aber zur Gruppenhygiene und zum Gesamtklima auch dazu.

VB Wie empfindet man die extreme räumliche Nähe?

MF Ich empfinde das schlichtweg als eine Frage der Gewohnheit. Man kennt es ja nicht anders. Es hat auch den Vorteil, dass man schnell mal zwischendurch in gewisser Heimlichkeit miteinander kommunizieren kann. Ansonsten muss man halt jeden Morgen frisch gewaschen zum Dienst erscheinen, dann ist schon alles in Ordnung (*lacht*).

AK Für mich war das auch ein ganz wesentlicher Grund, diesen Beruf zu ergreifen: eben gerade nicht alleine in einem Büro zu sitzen, sondern gemeinsam mit anderen Menschen ein schönes Ergebnis zu erwirken.

VB Hat das gemeinsame Musizieren eine stärkere verbindende Kraft als andere Berufe?

MF Absolut. Auch für mich war das Orchester von Anfang an eine Art große Familie, ein Konglomerat unterschiedlicher Menschen, die sich aufgrund der räumlichen, vor allem aber auch der emotionalen Situation sehr nahestehen. Man macht auf dem Podium etwas zusammen, was einen zum Teil zutiefst bewegt, und dieses gemeinsame Erlebnis geht wesentlich weiter als etwa in einem technischen oder wissenschaftlichen Beruf, wo es doch überwiegend um Fakten geht. Man hängt sehr stark an dem Orchester und an den einzelnen Menschen, in jeder Hinsicht.

AK Diese Bindung geht ja bei uns auch schon sehr früh los. Die meisten Menschen ergreifen ihren Beruf nach der Schule, aber wir haben das im Geiste schon viel früher getan. Fast jeder hat bereits als kleines Kind mit dem Instrument begonnen, später hat man im Jugendorchester gespielt. Mich persönlich begleitet das Orchester, so lange ich denken kann. Das gilt letztlich für uns alle. Die Sache, die einen verbindet, ist sehr stark.

VB Verbringen Sie auch außerhalb des Orchesters Zeit miteinander?

AK Ich habe im Orchester einen kleinen, aber sehr netten Freundeskreis, mit dem ich auch privat viel unternehme. Wir beide speziell treffen uns in München eigentlich nicht oft, wir wohnen auch sehr weit voneinander entfernt. Auf Reisen sind wir aber viel zusammen.

MF Auf den Tourneen hat man so seine Clique, von der man weiß, dass man gemeinsame Interessen und einen ähnlichen Tagesrhythmus teilt, der es einem leicht macht, auf einen gemeinsamen Nenner zu kommen. Konkret: Manche brauchen mittags und abends warmes Essen, andere nutzen die Zeit lieber, um viel zu sehen. Zu denen gehören wir beide.

VB Wie erleben Sie den Generationenwechsel im Orchester?

MF Das ist ein ganz spannender Aspekt in der Evolution eines Orchesters. Jedes Alter bringt spezifische Vorteile mit sich. Wenn man direkt vom Studium kommt, ist man technisch-motorisch auf höchstem Niveau. Die jungen Kollegen sind fantastisch ausgebildet, sie spielen makellos, da kann man nur den Hut ziehen und froh sein, dass man überhaupt noch mitspielen darf (*lacht*). Wer dagegen schon einige Jährchen Berufsroutine angesammelt hat, hat ein besseres Gefühl dafür, wo bestimmte Fallstricke lauern. Zum Teil weiß man es einfach, weil man die Stücke schon oft gespielt hat, aber man entwickelt, auch ohne ein Stück zu kennen, schon beim Lesen der Noten ein untrügliches Gespür dafür, was gefährlich und was unproblematisch ist. Diese beiden Seiten ergeben zusammen eine fantastische Mischung, bei der jeder profitiert.

AK Ich bin seit 35 Jahren im Orchester und habe schon einen ganzen Generationenwechsel erlebt. Vor etwa zwölf Jahren gab es einen großen Bruch, viele ältere Kollegen gingen in Rente, und ein ganzer Schwung jüngerer kam nach. Ich hatte fast das Gefühl, in einem völlig neuen Orchester zu sein. Das fand ich sehr schwierig, weil ich das alte Orchester wahnsinnig geliebt habe. Inzwischen habe ich mich daran gewöhnt und finde es auch interessant zu sehen, was für hervorragende junge Musiker nachkommen.

VB Ist es schwer, sich über eine so lange Zeit die Begeisterung zu bewahren, etwa wenn Teile des Repertoires doch sehr oft gemacht werden?

AK Wir spielen gar nicht so oft dieselben Werke, wie man vielleicht denkt. Wir haben fast jede Woche Stücke, die lange nicht gespielt wurden. Eine gewisse Zeit ist immer vergangen. Man darf auch nicht vergessen, dass mit jedem Dirigenten eine völlig eigene musikalische Arbeit entsteht. Solange diese Arbeit interessant ist und wir immer wieder mit Persönlichkeiten arbeiten, die neue Ideen mitbringen, gibt es kein Problem. Und manchmal freue ich mich auch über Stücke, die ich schon ein paar Mal gespielt habe, dann muss ich nämlich nicht ganz so viel üben (*lacht*).

MF (ehrfürchtig) Ich finde, es gibt unglaublich viele Stücke, die man gar nicht oft genug spielen kann. Aber in jedem Fall profitiert man sehr von neuem Repertoire. Die Konzentration, die einem dadurch abverlangt wird, braucht man als Musiker unbedingt, auch um seine Reaktionsgeschwindigkeit zu trainieren.

BIOGRAPHIEN

Christina Landshamer

Die gebürtige Münchnerin Christina Landshamer zählt zu den begehrten Stimmen auf den großen Opern- und Konzertbühnen. Ihre Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Daniel Harding, Kent Nagano, Riccardo Chailly, Christian Thielemann oder Roger Norrington führte sie zu international bedeutenden Orchestern wie dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Orchestre de Paris, dem Tonhalle-Orchester Zürich, den Münchner Philharmonikern und dem Freiburger Barockorchester. Bei den Salzburger Festspielen begeisterte sie, gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle, als Frasquita in *Carmen*, und bei der Dresdner Silvestergala sang sie an der Seite von Anna Netrebko. 2015 debütierte sie an der Bayerischen Staatsoper als Pamina. Auch in den USA hat sich Christina Landshamer als feste Größe etabliert. An der Lyric Opera in Chicago gab sie die Sophie im *Rosenkavalier*, mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra nahm die Sopranistin unter der Leitung von Manfred Honeck Mahlers *Auferstehungssymphonie* auf, und mit dem New York Philharmonic Orchestra unter Alan Gilbert war sie mit Mahlers Vierter Symphonie sowohl in New York als auch auf Europatournee zu erleben. Auch bei Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Christina Landshamer seit vielen Jahren ein gern gesehener Gast. Sie wirkte an den Bach-Einspielungen des Chores unter Peter Dijkstra beim Label BR-KLASSIK mit und trat erst kürzlich unter der Leitung von Daniele Gatti mit Mahlers Vierter Symphonie beim Symphonieorchester auf. Christina Landshamer ist auch eine gefeierte Liedsängerin. Sie erhält Einladungen u. a. von der Schubertiade Schwarzenberg und der Londoner Wigmore Hall. Gemeinsam mit Gerold Huber entstand eine CD mit Liedern von Schumann und Ullmann.

Lawrence Zazzo

Bereits als kleiner Junge sang der inzwischen weltweit gefeierte US-amerikanische Countertenor in Chören und zog als Zauberer »The Great Zazzini« nicht nur sein junges Publikum in den Bann. Er begann in Yale Englische Literatur zu studieren und wechselte später für ein Gesangsstudium nach England ans King's College in Cambridge. Während seiner weiterführenden Studienzeit am Royal College of Music in London verzauberte er sein Publikum als Oberon mit seinem Operndebüt in Britten's *Ein Sommernachtstraum*. Inzwischen trat der Sänger an sämtlichen

bedeutenden internationalen Opernhäusern auf und ist auf zahlreichen Veröffentlichungen zu sehen respektive zu hören, etwa in der Titelrolle in Händels *Giulio Cesare* an der Opéra national de Paris. Seine Leidenschaft für Barockmusik setzt sich auch in seinem akademischen Schaffen fort, wo er über Händels Oratorien promovierte – eine Expertise, die sich auch gesanglich niederschlägt, so wurde seine Darbietung des Giulio Cesare von *Gramophone* als »die bestgesungene und -dargestellte Countertenor-Partie« gewürdigt. Auch die Musik des 20. Jahrhunderts und die zeitgenössische Musik findet in Lawrence Zazzo einen passionierten Interpreten. Im vergangenen Jahr sang er den Countertenor in der Uraufführung von Rolf Riehms Werk *Die Tode des Orpheus*, das ihm auch gewidmet ist. Ebenso überzeugen konnte er als Mascha in *Drei Schwestern* von Peter Eötvös oder als Flüchtling in Jonathan Doves Oper *Flight*, mit der er beim Glyndebourne Festival gastierte. Seiner umfangreichen Diskographie fügte er zuletzt *A Royal Trio* hinzu, sein erstes Recital-Album. Zuvor hatte er etwa Mozarts erste Oper *Apollo et Hyacinthus* aufgenommen.

Fabio Trümpy

Der Schweizer Tenor Fabio Trümpy studierte bei Margreet Honig in Amsterdam und erhielt u. a. für seine Mozart-Interpretation den Prix des Amis du Festival d'Aix-en-Provence. Am Opernhaus Zürich sang er den Telemaco in *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Oronte in *Alcina* und den Steuermann in *Der fliegende Holländer*. Weitere Auftritte führten ihn als Tamino zum Spoleto Festival in die USA, als Camille in *Die lustige Witwe* an die Opéra National de Lorraine in Nancy, als Aljeja in *Aus einem Totenhaus* (Regie: Calixto Bieto) an das Theater Basel sowie als Pane in *La Calisto* und Fritz in *La Grande-Duchesse de Gérolstein* an das Grand Théâtre de Genève. Kürzlich verkörperte er erneut Oronte, dieses Mal am Moskauer Bolschoi-Theater unter der Regie von Katie Mitchell und dem Dirigat von Andrea Marcon. Und erst in der vergangenen Woche gab er die Titelpartie in Antonio Draghis *El Prometeo* an der Opéra de Dijon unter Leonardo García Alarcón. In Sasha Waltz' Produktion von Monteverdis *Orfeo* war er mit dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado beim Bergen International Festival, an der Opéra de Lille sowie an der Berliner Staatsoper zu erleben. Mit Marc Minkowski und Les Musiciens du Louvre trat er als Don Ottavio und mit dem Mozart-Requiem auf. Sein Konzertrepertoire reicht von den Passionen Bachs bis zu Werken von Strawinsky und Henze, dabei arbeitet er mit Dirigenten wie Charles Dutoit, David Zinman, Jérémie Rhorer und Hervé Niquet sowie mit Ensembles wie dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem WDR Sinfonieorchester, dem Orchester des 18. Jahrhunderts, dem Zürcher und dem Niederländischen Kammerorchester und dem Concertgebouworkest Amsterdam zusammen. Beim BR-Symphonieorchester gibt Fabio Trümpy mit den Konzerten dieser Woche sein Debüt.

Krešimir Stražanac

Der kroatische Bassbariton studierte Gesang und Liedgestaltung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart sowie privat bei Jane Thorner Mengedoht und Hanns-Friedrich Kunz. Nach dem Studium wurde er Ensemblemitglied des Opernhauses Zürich, wo er u. a. als Don Fernando in *Fidelio* und Harlekin in *Ariadne auf Naxos* zu sehen war. Er gab letztes Jahr sein Debüt an der Bayerischen Staatsoper in Giordanos *Andrea Chénier* und wird auch 2019 in derselben Produktion dort wieder zu erleben sein. Im selben Jahr wird er bei den Pflingstfestspielen in Baden-Baden an der Interpretation der h-Moll-Messe des Bach-Spezialisten Philippe Herreweghe mitwirken. Auch dem Kunstlied ist der Bassbariton eng verbunden. So gab er zahlreiche Liederabende in Europa und Asien und ist Gewinner diverser Gesangswettbewerbe, etwa des Cantilena Wettbewerbs Bayreuth, des *La Voce*-Liedwettbewerbs des Bayerischen Rundfunks sowie des Hugo-Wolf-Wettbewerbs in Slowenien. Krešimir Stražanac konzertierte mit Orchestern wie dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Tokyo Symphony Orchestra und dem Gewandhausorchester Leipzig. Ob Konzert oder Oper, er arbeitet mit internationalen Dirigentengrößen wie Bernard Haitink, Franz Welser-Möst, Herbert Blomstedt und Manfred Honeck zusammen. Darüber hinaus ist er auf zahlreichen Bild- und Tonträgern vertreten, etwa in seiner gefeierten Darbietung des Don Fernando in *Fidelio*, als Moralès in Bizets *Carmen* oder Konrad Nachtigall in *Die Meistersinger von Nürnberg*. Beim Label

BR-KLASSIK erschien in Zusammenarbeit mit dem BR-Chor und Concerto Köln die *Johannes-Passion* von J. S. Bach, womit er im März 2017 auch beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Herbert Blomstedt zu Gast war.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Künstlerische Leitung hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman diese Position beim Chor übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter den ECHO Klassik 2014. Dem Chor wurde 2015 der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt. Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Elbphilharmonie Hamburg unter Thomas Hengelbrock mit.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie (*Babij Jar*) von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Giovanni Antonini

Der Name des italienischen Dirigenten und Flötisten ist untrennbar mit dem des Alte-Musik-Ensembles Il Giardino Armonico verbunden. 1985 gehörte er zu den Gründungsmitgliedern, seit 1989 leitet er das Ensemble, zugleich steht er – mit der Block- wie mit der Traversflöte – auch immer wieder als Solist vor seinen Musikern. Tournéeen durch ganz Europa, Nord- und Südamerika, Australien, Japan und Malaysia sowie eine Vielzahl hochgelobter CD-Einspielungen haben dem Ensemble in der Originalklang-Szene einen führenden Platz zugewiesen. Neben seiner Arbeit mit Il Giardino Armonico ist Giovanni Antonini, der seine Ausbildung an der Civica Scuola di Musica seiner Heimatstadt Mailand und am Centre de Musique Ancienne in Genf erhielt, Erster Gastdirigent des Kammerorchesters Basel und des Mozarteumorchesters Salzburg sowie

seit 2013 Künstlerischer Leiter des Wratislavia Cantans Festivals in Polen. Als gefragter Gastdirigent erhält er zudem Einladungen u. a. von den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orquesta Nacional de España und dem Leipziger Gewandhausorchester. Erst kürzlich gab er sein Debüt beim Chicago Symphony Orchestra. Opernproduktionen führten ihn u. a. an die Mailänder Scala (mit Mozarts *Le nozze di Figaro* und Händels *Alcina*), zu den Salzburger Festspielen, wo er für Händels *Giulio Cesare* und Bellinis *Norma* (beide mit Cecilia Bartoli) gefeiert wurde, sowie ans Opernhaus Zürich. Hier leitete er *Idomeneo* »ungemein differenziert [...], mit Prägnanz und spannungsgeladener Dramatik«, wie *oper aktuell* schrieb. Mit Il Giardino Armonico hat Giovanni Antonini zahlreiche CDs aufgenommen, darunter Instrumentalwerke von Vivaldi (*Le quattro stagioni*) und anderen italienischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, Bachs *Brandenburgische Konzerte*, Werke von Biber und Locke sowie Vivaldis Oper *Ottone in villa*. Mit dem Kammerorchester Basel arbeitet Giovanni Antonini an einer Gesamteinspielung der Symphonien Beethovens und veröffentlichte mit Emmanuel Pahud das Album *Revolution*, eine CD mit Flötenkonzerten, die in Paris zur Zeit der französischen Revolution entstanden. 2014 startete Giovanni Antonini gemeinsam mit Il Giardino Armonico und dem Kammerorchester Basel das Monumentalprojekt *Haydn 2032*: die Einspielung aller 107 Haydn-Symphonien bis zum 300. Geburtstag des Komponisten im Jahr 2032 und deren Aufführung in verschiedenen europäischen Ländern. Die bisher erschienenen Aufnahmen sind bereits mehrfach ausgezeichnet worden. Am Pult von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Giovanni Antonini zuletzt 2015 mit Werken von Bach und Vivaldi zu Gast.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Matthias Corvin und Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Rasmus Peters (Zazzo, Stražanac); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Landshamer, Trümpy, Chor, Symphonieorchester, Antonini); Interview Andrea Karpinski und Michael Friedrich: Vera Baur.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter Verlag, Kassel (Bach: Orchestersuite Nr. 1); © Carus-Verlag (Bach: Kantaten BWV 135 und 21); © The Packard Humanities Institute, Los Altos / California (Carl Philipp Emanuel Bach: Hamburger Symphonie Nr. 1) – Performing parts based on the critical edition Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works (www.cpebach.org) were made available by the publisher, the Packard Humanities Institute of Los Altos, California.

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra