

Samstag 8.3.2014

Sonderkonzert

Chor-Abo plus

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

13/14

BERNARD LABADIE

Leitung

KRISTINA HAMMARSTRÖM

Mezzosopran

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Einstudierung: Robert Blank

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

N.N.

Basso continuo

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Markus Thiel

Gast: Hermann Würdinger, katholischer Pfarrer und Leiter der Berufseinführung für Priester beim Erzbistum

München-Freising

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND AUF BR-KLASSIK

PAUSENZEICHEN

Uta Sailer im Gespräch mit Bernard Labadie

VIDEO-LIVESTREAM AUF BR-KLASSIK.DE

Dieses Konzert kann nach der Übertragung im Radioprogramm BR-KLASSIK sieben Tage unter [br-klassik.de](http://br-klassik.de) nachgehört und nachgesehen werden.

## **JOHANN SEBASTIAN BACH**

### **»Singet dem Herrn ein neues Lied«**

#### **Motette für Doppelchor und Stimmen, BWV 225**

- »Singet dem Herrn ein neues Lied«. Allegro moderato
- »Wie sich ein Vater erbarmet – Gott nimm dich ferner unser an«. Andante sostenuto
- »Lobet den Herrn in seinen Taten«. Poco Allegro – »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn«. Allegro vivace

#### **Ouvertüre D-Dur, BWV 1069 (Orchestersuite Nr. 4)**

- Ouverture
- Bourrée I – Bourrée II
- Gavotte
- Menuet I – Menuet II
- Réjouissance

### **»Sanctus« aus der Messe h-Moll, BWV 232**

Pause

### **Zum 300. Geburtstag von Carl Philipp Emanuel Bach**

## **CARL PHILIPP EMANUEL BACH**

#### **Symphonie für Streicher h-Moll, Wq 182 Nr. 5**

- Allegretto
- Larghetto
- Presto

#### **Symphonie für zwei Oboen, zwei Hörner und Streicher Es-Dur, Wq 179**

- Prestissimo
- Larghetto
- Presto

### **»Heilig« für Alt, zwei vierstimmige Chöre und zwei Orchester, Wq 217**

- »Herr, wert, dass Scharen«. Ariette zur Einleitung (Alt). Allegretto
- »Heilig« (Chor der Engel / Chor der Völker). Adagio – Allabreve moderato

## **Nur das Beste für Leipzig**

### **Zu Johann Sebastian Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied***

Jörg Handstein

#### **Entstehungszeit**

Zwischen Juni 1726 und April 1727

#### **Uraufführung**

Nicht bekannt

#### **Lebensdaten des Komponisten**

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

»Da man die besten nicht bekommen könne, müße man mittlere nehmen« – ohne diesen denkwürdigen Ausspruch eines Leipziger Bürgermeisters wäre die Welt vielleicht um den Großteil von Bachs geistlichen Werken ärmer. Vorangegangen war ein hitziger Streit im Stadtrat, wie die seit Juni 1722 vakante Stelle des Thomaskantors zu besetzen sei: wie gewöhnlich mit einem braven Schulmusiker, der sein Handwerk versteht und auch regulären Unterricht erteilen kann – oder mit einem musikalisch hochversierten Kapellmeister, der eine repräsentative Figur für Leipzig wäre. Gegen die ständisch-städtisch orientierten Räte vertrat die dem kursächsischen Hof zugeneigte Partei diese neue, modernere Ausrichtung des Amtes. Als Kompromiss fand sich die Lösung, ausnahmsweise zwar einen Kapellmeister zu wählen, die Kantorenstelle aber nominell beim Alten zu belassen. Immerhin sollte sich der neue Mann vom lästigen Lateinunterricht befreien können. Am meisten Prestige hätte natürlich ein Opernkomponist gebracht, und auch ein hochgestellter Organist kam in Frage. Aber erst als die drei Spitzenkandidaten Telemann, Graupner und Fasch abgesagt hatten, standen die Organisten unter den Bewerbern zur Disposition. Bach, der jüngste und in Kursachsen noch nicht renommierte, lag dabei nur an dritter Stelle. Doch »er excelliere im Clavier«, meinte ein Vertreter der höfischen Partei, und da auch sein Probestück »von allen [...] sehr gelobet worden«, bekam er schließlich den Posten.

Obwohl es Bach nach seiner Zeit in Köthen »anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden«, unterschrieb er am 5. Mai 1723 gerne seinen Vertrag. Denn faktisch konnte er weiterhin wie ein Kapellmeister wirken, repräsentativ verantwortlich für den Großteil des Leipziger Musiklebens. Auch um dieses Selbstverständnis zu halten, beschloss er, verstärkt mit eigenen Kompositionen von höchstem Niveau hervorzutreten. Die Grenzen der üblichen Kantoratsmusik sollte er dabei in einem unerhörten Ausmaß sprengen. Bach dürfte sich bewusst gewesen sein, dass Leipzig damit die beste Musik bekam, die es überhaupt gab. Aber sie würde nicht immer leicht zu realisieren sein. Offenbar ahnte er noch nicht, dass eine von krämerischen Interessen und politischen Rangeleien geprägte Stadt ein anderes Pflaster war als ein absolutistischer Hof mit großartigem Kunstleben. Bezahlt wurde Bach durchaus angemessen, wenn auch auf recht mittelalterliche Weise: Das Gehalt bestand zum großen Teil aus so genannten Akzidentien, die von den städtischen Einnahmen, vor allem Bestattungsgebühren, abhingen. Später wird Bach berichten: »Meine itzige station belaufet sich etwa auf 700 rthl, und wenn es etwas mehrere [...] Leichen gibt, so steigen auch nach proportion die accidentia; ist aber gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn letztes Jahr an [...] Leichen accidentien über 100 rth.. Einbuße gehabt.«

Der Vertrag verpflichtete Bach, bei allen »LeichBegängnüssen« seine Chorknaben zu begleiten, bei fast 1200 Todesfällen jährlich eine ganz schöne Belastung. Zum Glück waren inzwischen so genannte stille Beisetzungen ohne kirchliches Zeremoniell üblich! Wer allerdings die traditionelle Motette am Grab haben wollte, konnte dafür acht Thomasschüler privat anmieten. Es wird angenommen, dass die meisten von Bachs Motetten für Trauerfeiern bestimmt waren. Dokumentiert ist es nur bei BWV 226 (*Der Geist hilft unser Schwachheit auf*): Da handelte es sich um den 1729 verstorbenen Rektor der Thomasschule Ernesti, der ausnahmsweise noch ein feierliches »Begängnüss« bekam. In anderen Fällen lassen Text und Charakter auf eine Trauermusik schließen. Nur die zwischen Juni 1726 und April 1727 entstandene Psalmmotette *Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225 mit ihrem lobpreisenden Jubel erscheint ziemlich unpassend für einen solchen Anlass. So hat die Forschung allerlei Hypothesen über deren Verwendung aufgestellt: Zu Neujahr 1727, zum Reformationsfest, zum Geburtstag des sächsischen Kurfürsten. Dennoch lässt sich die Begräbnis-Hypothese keineswegs ausschließen: Als Weg aus dem irdischen Jammertal hin zu Gott hatte der Tod im Barock auch eine freudige Seite. Der Gedanke an die Vergänglichkeit im zentralen Chorsatz (»wir sind nur Staub«) fügt sich ohnehin ins Bild. Zudem zitiert Bach an der Stelle »Drum sei du unser Schirm« die Melodie eines bekannten Grablieds. Im Text heißt es dort über die Seele: »so nimm sie, Herr, in deine Händ; / ist alles gut, wenn gut das End«.

Letztlich bleibt die Frage offen und hinterlässt die Faszination, zu welchem unterschiedlichen Anlässen diese Musik erklingen sein könnte. Der Bachforscher Christoph Wolff vermutet sogar, die satztechnisch sehr vielfältige Motette sei speziell als »Singübung für Doppelchor« konzipiert, um die Schüler für die schwierigen Kantaten zu stärken. Schon einige Takte erweisen die Komplexität und teils virtuosen Anforderungen des Werkes. Ein Chor ruft die Aufforderung »Singet«, und der andere leistet ihr unverzüglich, ja simultan Folge: Lebhaft sprudelt er eine lange Koloratur hervor, verflochten zur dreistimmigen Girlande. Der beginnende Chor will da nicht zurückstehen und mischt sich ebenfalls ein, bis beide im Wechsel deutlich verkünden, dass es um »ein neues Lied« geht. In immer neuen Konstellationen entfaltet sich nun der Dialog der Chöre. Der zweite Teil ist eine Fuge über »Die Kinder Zions sei'n fröhlich«. Aber noch während der erste Chor das lange, brillant figurierte Thema vorstellt, kehrt der zweite Chor wieder zum »Singet« zurück: Genial und kunstvoll verknüpft Bach beide Teile zu einem Ganzen. In gewissem Sinn erklingen hier zwei verschiedene Musikstücke gleichzeitig! Dann werden die Grenzen zwischen den Chören durchlässig, und sie vermengen sich zu einem fröhlichen Ineinander von sieben Stimmen. Nicht zufällig ähnelt das Fugenthema dem *Zweiten Brandenburgischen Konzert*: Auch dieses grandiose Stück ist letztlich ein schneller Konzertsatz, ja die ganze Motette orientiert sich an der Form des italienischen Concerto.

Der langsamere »Mittelsatz« wirkt nach dem polyphonen Feuerwerk äußerst schlicht, aber auch er ist wieder in zwei eigenständigen Schichten angelegt: Der zweite Chor singt einen vierstimmigen Choral, der erste antwortet mit frei komponierten und beweglicher figurierten Passagen. Diese Aria kommentiert dabei die textliche Aussage des Vanitas-Chorals mit der hoffnungsvollen Bitte um göttlichen Beistand. Aufgrund deren subjektiv empfundenen Haltung liegt es nahe, den ersten Chor auf ein Solistenensemble zu beschränken. Im wiederum freudig lobpreisenden »Finale« ist der doppelchörige Wechsel so inszeniert, als ob die Chöre sich in ihrer Lebhaftigkeit spontan nacheifern würden. Immer schneller erfolgt der Schlagabtausch, bis sie

sich kurz zu prangender Achtstimmigkeit vereinen. Gemeinsam – »Alles, was Odem hat« – singen sie die vierstimmige Schlussfuge, die mit ihrem tänzerischen Dreiertakt und hurtigen Sechzehnteln das Werk abrundet, wie es sich für ein richtiges Konzert gebührt.

Bachs Motetten verschwanden nicht mehr aus dem Repertoire der Thomaner. So konnte auch Mozart bei seinem Leipzig-Besuch 1789 eine Aufführung von *Singet* hören. Friedrich Rochlitz erzählt in einer seiner Anekdoten: »Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart – noch einige Takte da rief er: Was ist das? – Und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang beendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal etwas, woraus sich lernen läßt!«

## **Feierliche Pracht und raffinierte Klangmixturen**

### **Zu Johann Sebastian Bachs Ouvertüre D-Dur**

Matthias Corvin

#### **Entstehungszeit**

Zwischen 1717 und 1723

in Köthen

#### **Uraufführung**

Nicht bekannt

#### **Lebensdaten des Komponisten**

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

Zu Johann Sebastian Bachs beliebtesten Werken im Konzertsaal und auf CD gehören die vier Orchestersuiten BWV 1066 bis 1069. Obgleich sie einen einheitlichen Wurf vortäuschen, ist die genaue Entstehung der einzelnen Werke ungewiss. Vermutlich stammen nur zwei von ihnen, die heute gespielte Vierte Suite D-Dur und die Erste in C-Dur, aus der Köthener Zeit 1717 bis 1723. Damals widmete sich der Komponist verstärkt der Instrumentalmusik, denn am Hof des jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen stand ihm ein 17 Mann starkes Orchester zur Verfügung. Dokumentiert wurden die Suiten jedoch ausschließlich in späteren Abschriften aus Leipzig. Bachs Tätigkeiten als Thomaskantor und »Director Musices« waren arbeitsintensiv. Auch wegen des enormen Zeitdrucks griff er nun immer öfter auf ältere Kompositionen zurück. So arrangierte er Weihnachten 1725 die Ouvertüre der Vierten Suite zur Choreinleitung seiner Kantate BWV 110 *Unser Mund sei voll Lachens* um. Damals fügte er auch drei Trompeten und Pauken hinzu, die den feierlichen, dem *Weihnachtsoratorium* verwandten Charakter der Komposition unterstützen. Offenbar gefiel Bach sein Neuarrangement so gut, dass er die Instrumente nun auch in die Suite einarbeitete. Einen Hinweis, dass auch das Orchesterwerk dem Thema »Weihnachten« zugeordnet werden kann, bietet vielleicht der fanfarenhafte Schlusssatz mit dem Titel *Réjouissance (Fröhlichkeit)*. Ist es nicht die Freude über die Geburt Jesu, die hier zum Ausdruck kommt? Das lässt sich aus heutiger Perspektive kaum eindeutig beantworten.

Fest steht allerdings, dass solche Suiten zu Bachs Zeit sehr beliebt waren. Bereits vor Bach, während der Lebensspanne Jean-Baptiste Lullys (1632–1687), war es üblich, Tänze aus Balletten und Nummern aus Opern zu »Best of«-Orchestersuiten zusammenzustellen. In Deutschland publizierte der im badischen Rastatt als Hofkapellmeister wirkende Johann Caspar Fischer 1695 als Opus 1 eine ungemein prachtvolle Orchestersuite. Es folgten noch sieben weitere. Dass sich Bach von solchen Kompositionen inspirieren ließ, ist wahrscheinlich. Sicher kannte er auch die entsprechenden Werke seines Hamburger Kollegenfreundes Georg Philipp Telemann oder des in Ostdeutschland und Böhmen wirkenden Johann Friedrich Fasch. Gemeinsam war diesen Stücken, dass am Anfang eine französische Ouvertüre stand. Ursprünglich als Operneröffnung gedacht, fanden diese Stücke rasch Eingang in die barocke Instrumentalmusik. In den Suiten bilden sie – was Spieldauer und Ausführung betrifft – zudem die Hauptstücke. Daher wurden Bachs Orchestersuiten von ihm selbst auch kurz »Ouvertüren« betitelt. Wann seine Werke zum ersten Mal erklangen, ist nicht überliefert. Es wird angenommen, dass der Komponist sie mit seinem aus Studenten und

Liebhabern bestehenden »Collegium musicum« im »Zimmermannischen Caffee-Hauß« in der Leipziger Katharinenstraße musizierte. An diesem beliebten Treffpunkt des Bürgertums wurden Kaffee- und Kulturgenuss miteinander verbunden.

Eine Aufführung der so kunstvollen Vierten Suite zwischen klirrenden Kaffeelöffeln und plaudernden Stimmen lässt sich heute nur schwer vorstellen. In diesem Meisterwerk setzt Bach drei Instrumentengruppen nebeneinander: Blechbläser (drei Trompeten und Pauke), Holzbläser (drei Oboen und Fagott) sowie Streicher (Violinen und Bratschen). Violoncello, Violone (eine Bassgamba und Vorläufer des Kontrabasses) sowie Cembalo bildeten den fundierenden Generalbass. In der lebendigen Interaktion der drei melodieführenden Register, die mal homogen gemischt werden, dann wieder gegeneinander antreten, liegt die Wirkung dieser konzertierenden Musik. Die Vielfalt der Klangmixturen wird bereits im raschen Mittelteil der einleitenden Ouvertüre deutlich. Die Instrumentalisten jagen sich wechselseitig und schichten unterschiedliche Rhythmus-Patterns raffiniert übereinander. Den Rahmen zu diesem Mittelabschnitt im quirligen 9/8-Takt bilden die pompösen Eckteile, die ebenfalls ein sehr bewegtes Innenleben haben. Diese Gleichzeitigkeit der Geschehnisse ist ganz typisch für Bachs komplexe Ensemblesmusik, wie wir sie auch aus dem *Ersten Brandenburgischen Konzert* kennen.

Allerdings überraschte der durchaus eigenwillige Komponist seine Zuhörer stets mit Originalität. Nach der festlichen Ouvertüre greift keiner der folgenden Tänze auf Standardsätze der schulmäßigen Suite zurück (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue). Hingegen startet der Reigen mit einer französischen *Bourrée* im lebhaften geraden Takt. Zunächst führen die Holzbläser, dann die Streicher. Die Blechbläser dürfen hingegen nur den Anfang und das Ende markieren. Wie auch in anderen Werken, lässt der Komponist diesem Modetanz in Dur ein Moll-Gegenstück folgen. Diese *Bourrée II* in h-Moll gestalten die drei Oboen im Chor über einem laufenden Fagottbass. Die Streicher steuern lediglich ein kleines Begleitmotiv hinzu, das jedoch die Würze dieser Musik ausmacht. Dann wird die *Bourrée I* noch einmal wiederholt. Ebenfalls französische Wurzeln besitzt die anschließende *Gavotte* in D-Dur. Sie ist wieder mit dem vollen Orchester instrumentiert. Das gibt dem Stück im 4/4-Takt einen fast militärischen Anstrich. Manche Dirigenten verschlanken den als »dick« empfundenen Klang bei den Wiederholungen. Dadurch geht allerdings der von Bach offenbar beabsichtigte Kontrast zum folgenden *Menuet*-Paar völlig verloren: Erst jetzt wird das Ensemble allmählich ausgedünnt, von den Holzbläsern und Streichern (*Menuet I*) zum reinen Streichersatz (*Menuet II*). Umso effektvoller darf der bereits erwähnte Schlusssatz wieder im Trompetenglanz erstrahlen und diese so prachtvolle Suite zu einem glückseligen Ende führen.

## **Von der kleinen Weihnachtsmusik zur großen Messe**

### **Zum *Sanctus* aus Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe**

Judith Kaufmann

#### **Entstehungszeit**

1724

## Uraufführung

1724 im Weihnachtsgottesdienst der Leipziger Thomaskirche

## Lebensdaten des Komponisten

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

Als Johann Sebastian Bach die Sechzig überschritten hatte, nahm er sich Zeit, seine besten Produkte auf dem Gebiet der Messkomposition zu sichten und zu einer »Vollmesse« zusammenzustellen. Etliche Lücken in der Gesamtkonzeption schloss er, indem er auf Kantatensätze aus früheren Jahren zurückgriff und diese durch sorgfältige, oft sehr weit reichende Änderungen für die neue Umgebung adaptierte. Durch einige neu hinzu komponierte Abschnitte gelang es ihm schließlich, eine ausbalancierte Architektur seines letzten, monumentalen Chorwerkes zu gestalten. Das Resultat, die so genannte »h-Moll-Messe«, ist hinsichtlich Besetzung und Stilistik mitnichten aus einem Guss, bietet andererseits eine Zusammenschau verschiedener Schaffensphasen und die »Summa« seiner Vokalmusik.

In Leipzig wurde das Sanctus an hohen Festtagen in lateinischer Sprache und als Figuralmusik (also als kunstvoll ausgestalteter mehrstimmiger Satz) vorgetragen, der lutherischen Tradition gemäß allerdings ohne Hosanna und Benedictus. Gleich zu Beginn seiner Amtszeit als Thomaskantor schrieb Johann Sebastian Bach einige passende Sätze. Der prächtigste, entstanden für den Weihnachtsgottesdienst 1724, war es ihm später wert, mit kleinen Modifikationen in die Handschrift der großen Messe übertragen zu werden. Aus dem Rahmen fällt der in Bachs Œuvre einmalige sechsstimmige Chor, typisch jedoch ist das den Trompeten geschuldete D-Dur – die bei Weitem überwiegende Tonart der h-Moll-Messe. Die zweiteilige Anlage orientiert sich, wie der bedeutende Bach-Forscher Christoph Wolff bemerkt, am Formtypus »Präludium und Fuge«.

Kraftvoll stimmt das Tutti von Chor und Orchester das *Sanctus* an. Der ruhig und feierlich fließende Satz wird von strahlenden Trompeten gekrönt und von den in weiten Oktavsprüngen ausgreifenden Bässen majestätisch grundiert. »Erhabenheit« ist das Prädikat, das immer wieder mit dieser Musik in Verbindung gebracht wird. Es trifft ebenso auf die Vision des *Propheten Jesaja* (6, 1–3) zu, in der sechsflügelige Seraphim sich gegenseitig zurufen: »Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth. Alle Lande sind seiner Ehren voll.« Unverkennbar ist, wie der Komponist auf die Zahlensymbolik der Worte reagiert. Das »dreimal Heilig« findet Ausdruck in triolischen Figuren und in der Besetzung mit jeweils drei Trompeten, Oboen und Streichern. Sechsfach ist der Vokalchor besetzt, und in sechs eigenständig agierende »Engelschöre« gruppieren sich alle beteiligten Sänger und Instrumentalisten, um wechselweise das *Sanctus* zu intonieren.

Mit der Fuge zum *Pleni sunt coeli* bricht fröhlicher Jubel im beschwingten 3/8-Takt aus. Das Thema mit markanten Tonrepetitionen und akzentuiertem Textvortrag mündet in virtuos-spielerische Koloraturen, die das zentrale Wort »Gloria« hervorheben. Eine sehr ähnlich formulierte Phrase, eine Art zweites Thema, erklingt mehrmals in der Bassstimme. Eben diese Gestalt eröffnet auch das *Osanna*, das Bach etwa 25 Jahre später in der h-Moll-Messe dem *Sanctus* an die Seite stellte. Dies ist einigermaßen bemerkenswert, da das *Osanna* keine Neukomposition ist, die sich durch das Wiederaufgreifen des Themas planvoll auf das vorangehende *Sanctus* bezieht, sondern seinerseits auf eine bereits 1732 geschriebene Gratulationskantate für August den Starken (BWV Anh. 11) zurückgeht. Dieselben Zutaten, nämlich federnde Achtel, die jeweils

eine Silbe tragen, und sprudelnde Sechzehntelmelismen, finden sich schließlich auch in der Schlussfuge der Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225), wiederum im tänzerischen Dreiertakt, diesmal zu den Worten »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn« (1726/1727). Offenbar hatte Bach mit diesem »Format« den perfekten Topos gefunden, um weltlichen wie religiösen Autoritäten zu huldigen.

Carl Philipp Emanuel Bach könnte das *Sanctus* gehört haben, zumal es nach 1724 noch mehrmals musiziert wurde. Die autographe Partitur der Messe ging nach dem Tod des Vaters in seinen Besitz über, und Spuren seiner Handschrift bezeugen, dass er sich intensiv mit dem Notentext befasst hat. Seine Revisionen betreffen zumeist das *Credo*, das er mit einer instrumentalen Einleitung versah und 1786 in einem Benefizkonzert in Hamburg präsentierte. Er war auch der erste, der dem Opus einen Namen gab: *die große katholische Messe*. Im Getümmel der späteren Diskussionen zu Kompositionsabsicht, möglicher Funktion und hypothetischen Aufführungsgelegenheiten der überdimensionierten Messe hat sich diese Bezeichnung freilich nicht durchgesetzt. In jedem Fall hatte Carl Philipp Emanuel Bach die Einzigartigkeit und Bedeutung des Werkes erkannt. Früh ließ er Abschriften anfertigen und erreichte so, dass die Musik schon vor ihrer Drucklegung und lange vor der *Matthäus-Passion* bekannt und berühmt wurde – und das, obwohl vor der ersten (eindeutig belegten) Gesamtdarbietung im Jahr 1856 vermutlich niemand eine Interpretation der kompletten Messe erlebt hatte.

## Am Anfang eines Zeitalters

### Zu Leben und Schaffen von Carl Philipp Emanuel Bach

Wolfgang Stähr

Allem Anschein nach führte Carl Philipp Emanuel Bach ein Musikerdasein von äußerer Gleichmäßigkeit, verteilt auf zwei Ämter in höfischen, danach städtischen Diensten, zwei Positionen mit sauren Pflichten und grauer Zukunft. Aber die unglaubliche Modernität dieses Komponisten resultierte nicht aus seinem Lebenslauf. Der ist rasch erzählt: Carl Philipp Emanuel Bach wurde vor auf den Tag genau 300 Jahren, am 8. März 1714, in Weimar geboren, als zweitältester (überlebender) Sohn des damaligen Konzertmeisters und nachmaligen Thomaskantors Johann Sebastian Bach. »In der Komposition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater«, berichtete Carl Philipp Emanuel, der die sozusagen angeborene musikalische Ambition vorausschauend mit den akademischen Weihen zu verbinden wusste. In Leipzig begann er das Studium der Rechte, 1734 immatrikulierte er sich an der juristischen Fakultät der brandenburgischen Landesuniversität »Viadrina« in Frankfurt an der Oder. Doch wurde er damals bereits als Tastenvirtuose »entdeckt«, jedenfalls erwähnt ihn der preußische Kronprinz, der späterhin Große Friedrich, in einem Brief: »un fils de Back, ici qui joue tres bien du Clavessin il est tres fort dans la Composition mais son gout n'est pas formé«. Zu Deutsch: »ein Sohn von Bach hier, der sehr gut auf dem Cembalo spielt, er ist sehr stark in der Komposition, aber sein Geschmack ist nicht gebildet.« Noch vor der Thronbesteigung bereitete der Prinz die Neugründung einer Hofkapelle vor und berief mit diesem Ziel auch den »fils de Back« an seinen Hof. »Gewisse Umstände machten jedoch«, überliefert wiederum Carl Philipp Emanuel Bach selbst, »daß ich erst 1740 bey Antritt der Regierung Sr. preussischen Majestät förmlich in Dessen Dienste trat, und die Gnade hatte, das erste Flötensolo, was Sie als König spielten, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten«.

Das klingt verheißungsvoll, wie der Beginn einer wunderbaren Freundschaft zwischen dem Adel der Geburt und dem Adel des Geistes, davon aber konnte in Wirklichkeit keine Rede sein. Der Hofcembalist Carl Philipp Emanuel Bach gehörte in den annähernd 30 Jahren reglementierter Tätigkeit nicht zu den Privilegierten der königlichen Kapelle: Seine Bezahlung wurde geradezu demütigend niedrig angesetzt, ein untrügliches Zeichen der Geringschätzung, die der Flöte spielende Friedrich für seinen musikalischen Diener bald an den Tag legte. Als Bach endlich 1767 eine bessere Anstellung fand, hätten ihm Seine Majestät am liebsten die Entlassung verweigert und den ersehnten beruflichen Aufstieg verbaut. Schließlich aber konnte Bach seinen Abschied wagen und als Nachfolger seines Patenonkels Telemann in Hamburg das Amt des städtischen Musikdirektors der fünf Hauptkirchen und des Kantors am Johanneum (der Lateinschule) antreten. Der Preis der Würde war die Bürde eines erheblichen Arbeitspensums, denn die Komposition und Einstudierung der Kirchenmusik, der Kantaten, Passionen, Oratorien zählten ebenso zum Pflichtprogramm wie die rasche Lieferung von Festtagsmusiken für städtische Feierlichkeiten. Die künstlerische Bilanz fiel zwiespältig aus – wie einst sein Vater in Leipzig musste auch Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg mit wenigen und oftmals unzulänglich qualifizierten Musikern auskommen: »Ich bin mit meiner gegenwärtigen Situation sehr zufrieden; freylich möchte ich mich zuweilen ein wenig schämen, wenn ein Mann von Geschmack und Einsicht zu uns kommt, der eine bessre musikalische Bewirthung verdiente«, gestand Bach einem illustren Gast, dem englischen Musikgelehrten Charles Burney. Nach 20 Jahren ging auch die Hamburger Ära zu Ende: Am 14.

Dezember 1788 starb Carl Philipp Emanuel Bach an einer »Brustkrankheit«. Seine Grabstätte befindet sich in der Gruft der Michaeliskirche.

Und damit endet sein Lebenslauf, der allein schon der Rede und Ehren wert wäre. Seinen musikhistorischen Rang aber als zeitgenössischer Komponist begründete Bach nicht in seinen Ämtern, sondern durchweg »außerdienstlich«: in lauter zukunftsweisenden Nebentätigkeiten. Schon in seiner Frankfurter Studentenzeit etablierte sich Bach als freiberuflicher Klavierlehrer, der gutbetuchten Liebhabern auf dem Clavichord, dem Cembalo und dem neuen Hammerklavier Lektionen erteilte und bald auch – mittlerweile in Berlin – ein vielgelesenes Unterrichtswerk veröffentlichte: den *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Bach erwies sich als Pionier nicht bloß durch solche zwischen Pädagogik und Musiktheorie vermittelnden Schriften, er trat auch selbst als Solist in die staunende Öffentlichkeit, organisierte Konzerte, in denen sein Klavierspiel zu bewundern war. Und er entfaltete überaus erfolgreiche Aktivitäten als Verleger seiner eigenen Musik, indem er in einem ausgeklügelten Vertriebssystem seine Oratorien, Lieder und Klavierwerke verkaufte. »Meine Sonaten u. mein Heilig gehen ab, wie warme Semeln, bey der Börse auf dem Naschmarkte«, freute sich Bach. Und einem jüngeren Kollegen gab er den Rat: »Bey Sachen, die zum Druck, also für Jedermann, bestimmt sind, seyn Sie weniger künstlich und geben mehr Zucker.« Andererseits vertrat er im Gespräch mit Matthias Claudius einen beinahe missionarischen Anspruch, als er sagte: »Die Musik hat höhere Absichten, sie soll nicht das Ohr füllen, sondern das Herz in Bewegung setzen.« Bach hing durchaus einem idealistischen Begriff der Musik an, die nach seinen Vorstellungen der »Bildung des sittlichen Charakters« dienen sollte und nicht nur der »Ergötzlichkeit«.

Carl Philipp Emanuel Bach zeigte sich als Vorbote und Prophet einer neuen Epoche der Musik aber nicht zuletzt durch die hemmungslose Subjektivität seiner Improvisationen und Kompositionen. Stundenlang konnte er wie in Trance am Klavier sitzen und seinen wechselnden Stimmungen nachspüren, impulsiv, traumverloren, weltentrückt. Eines seiner letzten Werke, eine Fantasie in fis-Moll, überschrieb er mit dem Titel: *C.P.E. Bachs Empfindungen*. Dergleichen wäre dem Vater nie in den Sinn gekommen. »Mich deucht, die Musik müsse vornemlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bey mir nicht«, bekräftigte Bach am Ende seiner kurzen Autobiographie. Am Anfang eines Zeitalters, dem Gefühl, Erlebnis, Gemeinschaft und Bekenntnis in der Musik über alles galten. Oder gelten.

## **Schlag auf Schlag**

### **Zu den Werken von Carl Philipp Emanuel Bach**

#### **Die Symphonie in Es-Dur Wq 179**

Wolfgang Stähr

#### **Entstehungszeit**

1757

#### **Uraufführung**

Unbekannt; möglicherweise 1757 in Berlin

#### **Lebensdaten des Komponisten**

8. März 1714 in Weimar –

**14. Dezember 1788 in Hamburg**

Das Bild der preußischen Hofmusik unter Friedrich dem Großen wird unwiderruflich verklärt durch Adolph Menzels berühmtes Gemälde vom *Flötenkonzert in Sanssouci*, auf dem auch Carl Philipp Emanuel Bach am Cembalo zu sehen ist, schmeichelhaft verschlankt, mit dem Rücken zum Betrachter und im Halbprofil: ein ergebener, aber offenbar auch missmutiger Diener seines Herrn. Carl Philipp Emanuel Bachs »Berliner« Symphonie in Es-Dur Wq 179 spricht allerdings eine denkbar andere Sprache als die des kerzenbeleuchteten friderizianischen Rokoko. Der erste Satz stürmt *Prestissimo* davon wie eine rasende Wut- und Rachearie: Aufruhr der Elemente und Ausbruch der empörten Leidenschaft. Das zentrale g-Moll-*Larghetto* gleicht dagegen einem untröstlichen Lamento, während das Finale so unbekümmert wie unvermittelt in das fröhlich galoppierende Treiben einer Chasse umschaltet. Aber schon in den Sätzen selbst herrscht eine verwirrende Diskontinuität, eine launenhafte Sprunghaftigkeit, derart abrupt im Wechsel, als würde jähling ein anderes Stück gespielt. In Sanssouci, in den legendären Soireen Friedrichs II., wäre dieses unorthodoxe Werk gewiss nie erklingen. 1757 aber, als Carl Philipp Emanuel Bach die Es-Dur-Symphonie erdachte, war der König ohnehin mit den Schlachten des Siebenjährigen Krieges ausgelastet und somit der friedlichen Gewohnheit seiner Potsdamer Kammerkonzerte einstweilen entfremdet. Doch könnte die Symphonie in Berlin erprobt worden sein, etwa in der »Musikübenden Gesellschaft«, deren halböffentliche Veranstaltungen zur Vorgeschichte des bürgerlichen, von Hof und Kirche unabhängigen Konzertlebens gehören.

#### **Die Symphonie in h-Moll Wq 182 Nr. 5**

#### **Entstehungszeit**

1773/1774

#### **Uraufführung**

**1774 in Hamburg, im Haus des Mathematikprofessors Johann Georg Büsch, unter der Leitung von**

## Johann Friedrich Reichardt

Ein Zug von bürgerlicher Geselligkeit, von Diskurs und Disput – das Konversationsideal des 18. Jahrhunderts – bestimmt auch den einleitenden Satz (*Allegretto*) der h-Moll-Symphonie für Streicher Wq 182 Nr. 5, die Carl Philipp Emanuel Bach mit fünf weiteren Symphonien 1773/ 1774 im Auftrag des österreichischen Diplomaten Gottfried van Swieten schuf. Mittlerweile war er aus Preußen fortgezogen und in das Amt des städtischen Musikdirektors nach Hamburg gewechselt – weshalb zur besseren Orientierung oftmals von den sechs »Hamburger« Symphonien die Rede ist. Van Swieten hatte den Komponisten ausdrücklich ermuntert, sich »gehen zu lassen« und auf Schwierigkeiten keine Rücksicht zu nehmen. Und Bach ließ sich nicht lange bitten, wie namentlich das *Presto*-Finale der h-Moll-Symphonie beweist: mit seiner Schlag-auf-Schlag-Dramaturgie, mit den gespitzten bis geschärften, hoch- bis überexpressiven Streicherklängen, die auf ein unvorbereitetes Publikum wie Stromschläge wirken müssen. Das *Larghetto* aber, der mittlere Satz, schwelgt ganz in seufzereicher Empfindsamkeit, dem Tonfall einer neuen Gefühlsseligkeit, der nicht minder die selbstbewusste (und selbstverliebte) bürgerliche Kultur prägte.

### Das doppelchörige *Heilig* Wq 217

#### Entstehungszeit

1776; Ariette: 1778

#### Uraufführung

**28. September 1776 in einem Vespertagesdienst in der Hamburger Sankt-Petri Kirche unter der Leitung des Komponisten**

Soli Deo Gloria? Ob Bach, der Vater, allein Gott, dem Herrn, die Ehre erwies und radikal von seiner künstlerischen Reputation absah, darf bei allem Respekt bezweifelt werden. Der Sohn zumindest sorgte sich um seinen Nachruhm, als er zehn Jahre vor seinem Tod das doppelchörige *Heilig* Wq 217 für eine Publikation im Selbstverlag auserkor. »Dieses Heilig ist ein Versuch«, erklärte Carl Philipp Emanuel Bach, »durch ganz natürliche und gewöhnliche harmonische Fortschreitungen eine weit stärkere Aufmerksamkeit und Empfindung zu erregen, als man mit aller ängstlichen Chromatik nicht im Stande ist zu thun. Es soll mein Schwanen Lied, von dieser Art, seyn, und dazu dienen, daß man meiner nach meinem Tode nicht zu bald vergeßen möge.« Das ästhetische Gebot der Natürlichkeit freilich war eine Forderung des Tages, überaus zeitgemäß, um nicht zu sagen zeitgeistig. Sogar die himmlischen Heerscharen sollten ihren Lobpreis nach der Natur und dem auf Erden vorherrschenden Geschmack ausrichten. »Die Engel müssen in ihrem Anbetungsgesang keine Künsteleyen anbringen«, betonte Bach; »edle SimPLICITÄT muß der Haupt-Charakter desselben seyn.«

Und den Engeln in der Höhe antworten hienieden die himmelhoch jauchzenden Völker: jedenfalls in Bachs *Heilig* für zwei vierstimmige Chöre und zwei mit Pauken und Trompeten festlich aufgerüstete Orchester. Der

Hamburger Musikdirektor Carl Philipp Emanuel Bach ließ diesen antiphonalen Lobgesang – eine Vertonung der »Heilig«-Rufe aus dem alttestamentlichen *Propheten Jesaja* (6,3) in Verbindung mit Martin Luthers deutschem *Te Deum*, das in Wort und Ton zitiert wird – im Herbst 1776 in allen fünf Hauptkirchen musizieren, zuletzt in St. Michaelis, wo er die Chöre der Engel und der Völker auch räumlich voneinander trennte, oben und unten, nah und fern, wie einst in der venezianischen Mehrchörigkeit. Dabei führte Bach das *Heilig* nicht als einzelnes Werk auf, sondern als eingeschobenen Satz inmitten einer Leipziger Kantate seines Vaters, die der Sohn in Hamburg zur liturgischen Feier des Tages, zum »Fest des Erzengels Michael«, reaktiviert hatte. Später integrierte er das *Heilig* ebenso in eine Kantate seines Halbbruders Johann Christoph Friedrich, des »Bückerburger« Bachs, doch im Laufe der Jahre wanderte der Doppelchor noch durch Carl Philipp Emanuel Bachs eigene Oster- und Michaelis-Musiken, eine *Dank-Hymne der Freundschaft* und eine Festtagskomposition »wegen des fertigen Michaelis-Thurms«. Zum Symbol der musikhistorischen Selbstbehauptung aber wurde das *Heilig* (dem Carl Philipp Emanuel Bach nachträglich eine kurze einleitende Alt-Ariette vorangestellt hatte), als er sein Himmel und Erde umspannendes Werk 1786 in einem Benefizkonzert präsentierte, in einem Programm mit dem *Credo* aus der h-Moll-Messe seines Vaters und dem »Halleluja« aus Händels *Messiah*. Damit positionierte sich Carl Philipp Emanuel Bach als Nachfolger und Fackelträger in der großen Tradition (protestantischer) geistlicher Musik, um zugleich aus dieser Perspektive seinen individuellen Nachruhm zu begründen. Mit Erfolg – vergessen wurde er nie, aber in jeder Generation neu entdeckt. Oder wie ein Zeitgenosse lapidar feststellte: »Er bleibt trotz der Mode, was er ist – Bach!«

## **Kristina Hammarström**

»The marvellous Kristina Hammarström« (*Gramophone*), die ihr Handwerk an der Operahögskolan Stockholm lernte, gastiert schon seit längerem regelmäßig an den renommierten europäischen Opernhäusern, wie dem Teatro alla Scala in Mailand, der Wiener Staatsoper, der Staatsoper Berlin oder der Opéra National de Paris. Als Opern- und Konzertsolistin arbeitete sie mit Fabio Luisi, Yannick Nézet-Séguin und Alan Gilbert sowie besonders häufig mit Spezialisten für Originalklang wie Christopher Hogwood, Philippe Herreweghe, René Jacobs und Paul McCreech. Ein künstlerischer Schwerpunkt der Sängerin mit der »intensiven, jugendlichen Stimme« ist Musik des Barock in historisch informierter Aufführungspraxis, vor allem von Händel und Bach. So sang sie u. a. Bradamante in Händels *Alcina* an der Wiener Staatsoper, Daniel in *Belshazzar* und Bradamante in Vivaldis *Orlando Furioso* (alle auf DVD erschienen), außerdem die Titelrolle in Händels *Giulio Cesare*, die auch auf CD dokumentiert ist.

Kristina Hammarström hat sich auch im klassisch-romantischen Kernrepertoire profiliert, so mit Mahlers gesamtem (Orchester-)Liedschaffen, Brahms' *Alt-Rhapsodie*, Bruckners f-Moll-Messe oder als Fricka in Wagners *Walküre*. Höhepunkte der letzten Zeit waren z. B. Amastre in Händels *Serse* (2013 in Dortmund), Statira in Vivaldis *Dario* (2013 in Beaune), das Mozart-Requiem in Tokio, Seoul und Fukuoka mit dem Orchestre des Champs-Élysées sowie Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* mit der Koninklijke Filharmonie van Vlaanderen. In der aktuellen Saison wird sie unter René Jacobs als Medoro in Händels *Orlando* in Köln, Paris und Amsterdam und mit einer *Matthäus-Passion* in der Essener Philharmonie zu erleben sein.

## **Bernard Labadie**

Seit langem hat sich der kanadische Dirigent Bernard Labadie als einer der führenden Interpreten des barocken und klassischen Repertoires etabliert – eine Reputation, die eng mit den beiden von ihm 1984 bzw. 1985 gegründeten Ensembles Les Violons du Roy und La Chapelle de Québec verbunden ist. Mit beiden Ensembles, denen er bis heute als Musikdirektor vorsteht, unternimmt er ausgedehnte Konzertreisen durch Kanada, Amerika und Europa und ist Gast bei renommierten Festivals weltweit. Wichtige Auftritte führten Bernard Labadie und seine Musiker u. a. zu den Salzburger Festspielen, in die New Yorker Carnegie Hall, in das Kennedy Center in Washington, das Londoner Barbican Center und den Concertgebouw in Amsterdam. Im Dezember 2009 feierten sie das 25-jährige Bestehen von Les Violons du Roy mit vielbeachteten und hochgelobten Aufführungen von Händels *Messiah* und Bachs *Weihnachtsoratorium* in der New Yorker Carnegie Hall und der Walt Disney Concert Hall in Los Angeles.

Seit seinem triumphalen Debüt beim Minnesota Orchestra 1999 dirigiert Bernard Labadie regelmäßig alle führenden amerikanischen Orchester, wie das New York und das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das Philadelphia Orchestra, das Boston und das Chicago Symphony Orchestra sowie das Cleveland Orchestra. Auch in Europa ist Bernard Labadie ein vielgefragter Gastdirigent und arbeitete hier bisher u. a. mit dem

Concertgebouworkest Amsterdam, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Royal Scottish National Orchestra, dem Zürcher Kammerorchester, dem NDR Sinfonieorchester, dem Orchestre Philharmonique de Strasbourg sowie mit führenden Originalklangensembles wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment und der Academy of Ancient Music zusammen. Im September 2011 debütierte er beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks mit Werken von Haydn und Mozart. Bernard Labadie ist auch ein angesehener Operndirigent. Von 1994 bis 2003 war er Künstlerischer und Musikalischer Direktor der Opéra de Québec, von 2002 bis 2006 der Opéra de Montréal. Außerdem war er beim Mostly Mozart Festival in New York mit *Così fan tutte*, an der Santa Fe Opera mit *Lucio Silla*, an der New Yorker Metropolitan Opera mit der *Zauberflöte* sowie mit Händels *Orlando* an der Glimmerglass Opera zu erleben. In der letzten Spielzeit dirigierte er *Don Giovanni* an der Cincinnati Opera. Für seine vielfachen Verdienste um das Musikleben in seinem Heimatland wurde er 2005 zum »Officer of the Order of Canada« und 2006 zum »Chévalier de l'Ordre National du Québec« gekürt.

**Symphonieorchester des  
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanagement

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34111

**IMPRESSUM**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

**VERANTWORTLICH**

Dr. Renate Ulm

**REDAKTION**

Dr. Vera Baur

**GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

**UMSETZUNG**

Antonia Schwarz, München

**DRUCK**

alpha-teamDRUCK GmbH

Nachdruck nur mit Genehmigung

Das Heft wurde auf chlorfrei gebleichtem Papier gedruckt.

**TEXTNACHWEIS**

Jörg Handstein: aus den Programmheften des Chores des Bayerischen Rundfunks vom 19. November 2011;

Matthias Corvin, Judith Kaufmann und Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien:

Kornelius Paede (Hammarström), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Labadie).