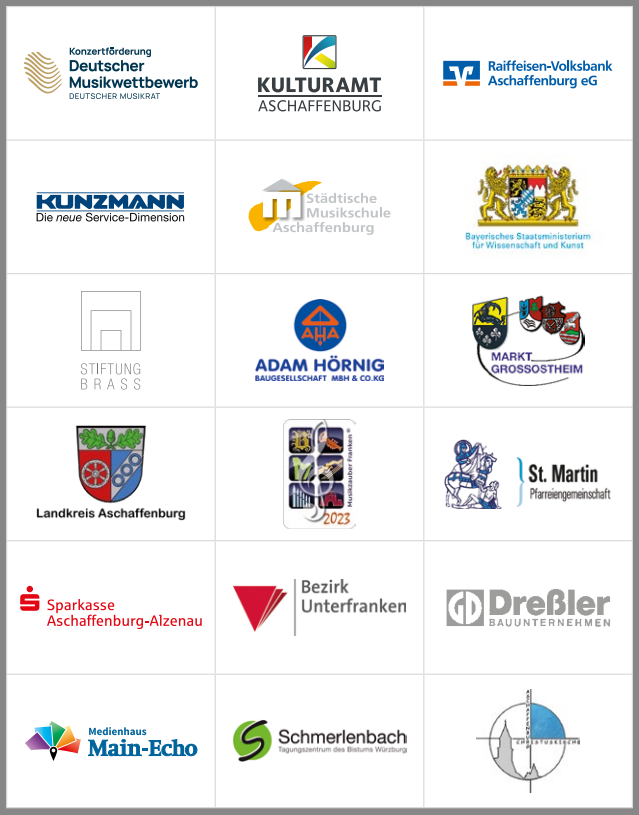
35. ASCHAFFENBURGER Bach TAGE

15.07.–30.07.2023

Bach – Spuren

Programm

Für die großzügige finanzielle und ideelle Unterstützung der Aschaffenburger Bachtage danken wir herzlich den nachfolgend genannten Gebietskörperschaften, Firmen und Institutionen:



Impressum

Veranstalter:
Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V.
Geschäftsstelle: Dalbergstraße 9
D-63739 Aschaffenburg
Postanschrift: Postfach 10 01 63
D-63701 Aschaffenburg
Telefon (0 60 21) 3 30 14 23
info@bachtage.eu
www.bachtage.eu

Redaktion:
Florian Reuthner

Programmbetrachtungen:
Jürgen Ostmann

Gestaltung:
Atelier Fleckenstein
Telefon (0 88 56) 9 10 75 76
mail@fleckenstein.info

Liebe Konzertbesucherinnen und -besucher,

Spuren von und zu Johann Sebastian Bach bilden den Rahmen der diesjährigen Bachtage. Bachs Musik hinterlässt uns Spuren zu seiner Person, zu seiner Zeit und Weltsicht. In Form einer Kompositionsstruktur, als Reminiszenz und Verbeugung gegenüber dem Vorbild oder gar als Notenfolge B-A-C-H finden sich weitere Spuren. Doch führen sie von Bach zu den nachfolgenden Musikergenerationen oder von diesen zu ihm zurück?

Interessanterweise taucht in den Programmen heuer immer wieder das Thema Polyphonie auf, gerne auch in Form der Fuge. Gilt Bach also heute als derjenige, dessen Stil vor allem mit der Fugenkomposition verbunden wird? Seine beispiellose „Kunst der Fuge“ ist freilich ein Vermächtnis auf dem Gebiet der polyphonen Musik und setzte Maßstäbe, die so nie wieder erreicht wurden. Andererseits beschäftigt sich Bach hier mit einer Kompositionsweise, die zu seiner Zeit eigentlich schon längst nicht mehr en vogue ist, und als die Kunst der Alten gilt. Gerade dadurch distanziert er sich aber von der allgemeinen Auffassung in der Barockzeit, dass der äußere Eindruck der maßgebliche sei: Bei Bach zählt die Substanz, die Tiefe des musikalischen Gedankens, die den Intellekt anspricht ohne dabei die Emotion zu vernachlässigen, auch in nicht explizit kontrapunktisch angelegten Werken.

In diesem Sinne wünsche ich allen Spielenden und Zuhörenden genussvolle Konzertmomente – intellektuell wie emotional.

Herzlichst, Ihr

Florian Reuthner

Schirmherr der 35. Aschaffenburger Bachtage:
Oberbürgermeister Jürgen Herzing

FASZINATION ORGEL

Sa 15|07|23 – 08:30 Uhr
Orgelfahrt der Bachgesellschaft

Peter Schäfer – Leitung

Abfahrt **08:30** Uhr
an der Städtischen Musikschule, Kochstraße 8

Stationen in:

Hardheim (Orgelmanufaktur Vleugels mit Führung)
Höpfingen (inklusive Mittagspause und der Möglichkeit zum Mittagessen)
Ehemalige Abteikirche Gerlachsheim
Kloster Bronnbach

Rückkehr gegen **18:00**

Die Geschichte der Orgelmanufactur Vleugels reicht bis ins Jahr 1855 zurück, als Ignaz Dörrn in Hardheim seine Werkstatt gründete. Seit den Anfängen konnte ein großer Erfahrungsschatz nicht nur im Bau neuer Orgeln, sondern auch bei der Restaurierung älterer Instrumente angesammelt werden. Die Techniken alter Meister aus vier Jahrhunderten konnten so erlernt und nachgeahmt werden. Sie kommen immer wieder auch der Konstruktion neuer Vleugels-Orgeln zugute.
Die erste Orgel der Kirche St Ägidius in Höpfingen wurde 1910 von der traditionsreichen Orgelbaufirma H. Voit & Söhne erbaut. Bereits im Sommer darauf gab es erste Schäden, weil durch das Frontfenster die Orgel der Witterung ausgesetzt war, worauf das Fenster zugemauert wurde. 1982 wurde das nun isolierte Fenster mit dem Motiv des Kirchenpatrons St. Ägidius rekonstruiert und eine neue Orgel von Orgelbau Vleugels aufgestellt. Das Instrument hat 23 Register auf zwei Manualen und Pedal.
Die 1731 von Johann Philipp Seuffert erbaute Orgel der ehemaligen Abteikirche Gerlachsheim wurde in den Jahren 1989 bis 1991 von der Werkstatt Orgelbau Vleugels grundlegend restauriert und dem Originalzustand wieder angeglichen. Zusätzlich fügte Vleugels ein zweites Manual hinzu, sodass das Instrument nun über 30 Register auf zwei Manualen und Pedal verfügt.
Die ursprünglich aus dem 17. Jahrhundert stammende Orgel der Klosterkirche Bronnbach wurde 1890 durch ein Instrument mit neugotischem Prospekt der Firma Schlimbach aus Würzburg ersetzt. Es ist eine romantische Kegelladenorgel mit 25 Registern und einem neuromanischen Gehäuse.

Regionalkantor a.D. Peter Schäfer – Leitung und Orgelführung

Peter Schäfer war bis zu seiner Verabschiedung in den Ruhestand im März 2019 als Regionalkantor für die Region Untermain und als Kirchenmusiker in Klingenberg und Erlenbach tätig. Er initiierte mehrere Konzertreihen in der Region, u.a. die Himmelthaler Sommerkonzerte, die besondere kirchenmusikalische Akzente setzen. Neben seinen Aufgaben als Leiter des Aschaffenburger Regionalzentrums für Kirchenmusik zur Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker und als Orgelsachverständiger entwickelte er eine rege Konzerttätigkeit; er spielt an Orgeln im In- und Ausland.

BLOCKFLÖTENRECITAL

Fr 21|07|23 – 18:00 Uhr
Kreuzkapelle Großostheim

Martin Erhardt – Blockflöte

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Englische Suite Nr. 2 a-Moll
BWV 807
gespielt auf einer Voiceflute
(Flûte de voix) in d1
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande avec les agréments
Menuet I – II – I
Gigue

Anonymus
(Ms Lo 29987, um 1400)

Belicha (Istanpitta)
gespielt auf einer Kopie der
„Dordrecht-Flöte“ in c2

Johann Sebastian Bach

Englische Suite Nr. 4 F-Dur
BWV 809
gespielt auf einer Fourthflute
(Flûte du quart) in b1
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuet I – II – I
Gigue

– Pause –

Guus Janssen
(* 1951)

Largo
gespielt auf einer
Tenorblockflöte in c1

Johann Sebastian Bach

Englische Suite Nr. 6 d-Moll
BWV 811
gespielt auf einer Altblockflöte
in f1
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande avec Double
Gavotte I – II – I
Gigue

Martin Erhardt widmet sich gleichermaßen Kunst und Pädagogik, Theorie und Praxis, Improvisation, Komposition und Interpretation in Mittelalter, Renaissance und Barock. Er studierte an der Hochschule für Musik Weimar Blockflöte, Cembalo und Musiktheorie sowie „Frühe Modale Musik“ im niederländischen Tilburg. Seit 2007 lebt er in Halle (Saale) und unterrichtet historische Improvisation und Musiktheorie an den Hochschulen in Weimar und Leipzig sowie Blockflöte am Konservatorium in Halle. Auch konzertiert er als Blockflötist, Cembalist, Organist, Portativspieler und Sänger. Mit den Ensembles Nusmido und All'improvviso tritt er immer wieder beim Bachfest Leipzig, den Händelfestspielen Halle und dem Heinrich Schütz Musikfest auf. Er ist Leiter von EX TEMPORE (Leipziger Improvisationsfestival für Alte Musik) und Autor des Lehrbuchs „Improvisation mit Ostinatobässen“.

Zum Programm:

Johann Sebastian Bach schrieb seine „Englischen Suiten“ für Cembalo. Warum spielt Martin Erhardt drei von ihnen auf der Blockflöte? Zum einen, weil er es kann: Sein Instrument verfügt zwar weder über den vier Oktaven umspannenden Tonumfang des Tasteninstruments noch über dessen Fähigkeit zu Mehrstimmigkeit und Akkordspiel. Doch Akkorde lassen sich arpeggieren, und den in der Barockzeit unverzichtbaren Generalbass kann man mittels einer Technik, die heute als „linearer Kontrapunkt“ bezeichnet wird, in die reale Einstimmigkeit einarbeiten. Das Verfahren beruht auf einer „akustischen Täuschung“: Durch schnellen Wechsel der Tonlage entsteht beim Hörer der Eindruck mehrerer gleichzeitig erklingender Linien in den einzelnen Registern des Instruments. Das Ohr verbindet klanglich benachbarte Töne zur „Melodie“, auch wenn sie zeitlich nicht unmittelbar aufeinander folgen, sondern durch tiefere Töne getrennt sind. Diese tieferen Töne wiederum empfindet man als harmonische Grundierung, auch wenn sie nicht gleichzeitig mit den hohen erklingen. Beispiele hierfür finden sich in Bachs Werken für unbegleitete Melodieinstrumente (Violine, Cello, Flöte) oder auch in Georg Philipp Telemanns Fantasien.

Zum anderen gibt es möglicherweise eine besondere Verbindung zwischen den Englischen Suiten und der Blockflöte. Wie diese Werkreihe zu ihrem Namen kam, erschien lange etwas rätselhaft, zumal sie keinerlei englisch geprägte Sätze enthält, keine Hornpipes, Grounds oder Marches, wie sie etwa aus Händels Schaffen bekannt sind. Die vermutlich um 1715 in Weimar entstandenen Stücke verbinden vielmehr französische Rhythmen mit italienischen konzertierenden Elementen und der typisch deutschen Vorliebe für kunstvolle Polyphonie. Ein früher Biograph Bachs vermutete, die Suiten seien für einen englischen Auftraggeber komponiert worden, doch inzwischen wird das Attribut „englisch“ auch damit erklärt, dass Bach sich eine Londoner Suitensammlung, die er sehr schätzte, zum Vorbild wählte. Charles Dieupart, ihr Verfasser, veröffentlichte sie in einer Version für Cembalo und in einer weiteren für Melodieinstrument mit Generalbassbegleitung. In dieser zweiten Fassung sind vier der sechs Suiten für Voiceflute (Flûte de voix) und zwei für Fourthflute (Flûte du quart) bestimmt. Dieupart arbeitete offenbar mit dem berühmten Flötenbauer Peter Bressan zusammen, und seine Kompositionen sollten die von Bressan gefertigten Instrumententypen in ein besonders günstiges Licht rücken. Die Voiceflute war eine Blockflöte auf dem Grundton d1, in der Tonlage zwischen Alt- und Tenorblockflöte angesiedelt. Wie sie zu ihrem Namen kam, ist unbekannt, klar dagegen die Bezeichnung „Fourthflute“: Vor allem in England wurden Blockflöten höherer Lage nach dem Tonabstand zum Standardinstrument der Barockzeit, der Altblockflöte in f1, benannt. Das Instrument mit dem tiefsten Ton b1 klingt eine Quart höher – daher nannte man sie „Fourthflute“ oder französisch „Flûte du quart“. Martin Erhardt stellt in seinen Bearbeitungen der Englischen Suiten alle drei Flötentypen vor.

Von der Instrumentenfrage einmal abgesehen, verfolgte Bach einen sehr strengen, systematischen Ansatz: In jeder seiner Suiten leitet ein Präludium eine Reihe von Tanzsätzen ein. Die vier traditionellen Stammsätze der Suite – Allemande, Courante, Sarabande und Gigue – sind immer enthalten. Hinzu kommt ein von Stück zu Stück wechselndes Paar von Modetänzen, etwa Bourrée (Suite Nr. 2), Menuett (Nr. 4) oder Gavotte (Nr. 6). Jeder der Tänze hat sein charakteristisches Takt- und Rhythmusmuster, doch alle folgen der gleichen Form aus zwei Teilen, die jeweils wiederholt werden. Auch der grobe harmonische Verlauf ist stets derselbe: Er führt von der Grundtonart zur fünften Stufe (am Ende des ersten Teils) und wieder zurück.

Martin Erhardt ergänzt sein Programm mit einer viel älteren und einer wesentlich jüngeren Komposition. Zunächst „Belicha“, **anonym überliefert** in einem Manuskript der Zeit um 1400, das in der British Library aufbewahrt wird. Es handelt sich um eine Istanpitta, eine längere Komposition, deren französisches Pendant der Pariser Musiktheoretiker Johannes de Grocheo um das Jahr 1300 folgendermaßen beschrieb: „Die Estampie ist ein textloses Musikstück, das nach bestimmten Regeln aus verschiedenen Melodien zusammengesetzt ist. Diese Kompliziertheit führt dazu, dass der Geist des Musikers und des Zuhörers sich darauf konzentriert und damit von schlechten und unkeuschen Gedanken abwendet.“ Zum Einsatz kommt eine Kopie der sogenannten „Dordrecht-Flöte“. Das Original, 1940 im Brunnen eines Hauses nahe der niederländischen Stadt Dordrecht gefunden, wird auf die Zeit um 1400 datiert.

Auf einer Tenorblockflöte in c1 spielt Martin Erhardt das 1989 entstandene „Largo“ des Niederländers **Guus Janssen**. Dieses Stück wurde inspiriert durch die schottischen „piobaireachd“ (sprich: „pi-broch“), die klassische Musik für den Highland-Dudelsack. Der Grundrhythmus ist extrem langsam, doch die teils recht komplizierten Ornamente vor jedem Ton sind so schnell wie möglich auszuführen. Dadurch entsteht eine Spannung, die sich erst gegen Ende des Stücks auflöst.

MUSIK ZUR MARKTZEIT

Sa 22|07|23 – 11:15 Uhr
Christuskirche Aschaffenburg

Instrumentalklassen der Städtischen Musikschule

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Aus „Acht kleine Präludien und Fugen für Orgel“: Präludium a-Moll BWV 559
Svea Cziga, Orgel
(Klasse Oskar Göpfert)

Aus dem Wohltemperierten Klavier, Teil 1: Präludium d-Moll BWV 851
Carlotta Plaß, Klavier
(Klasse Susanne Krumm)

Fuge a-Moll BWV 543 (arr. Joris Van Goethem)
Antonia Binschek, Sophie Hillebrecht, Dilan Seibel, Marlene Rogath, Blockflöten
(Klasse Monika Kaiser)

Aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach: Menuett a-Moll BWV Anh. 120
Laurin Jaouiche, Klavier
(Klasse Elisabeth Süßer)

Aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach: „Bist du bei mir“ BWV 508 (arr. Josef Rotter)
Aschaffenburg Akkordeonal
(Klasse Alma Flammersberger)

Christian Petzold
(1677-1733)

Aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach: Menuett g-Moll BWV Anh. 115
Jasmin Lechner, Klavier
(Klasse Oskar Göpfert)

Johann Sebastian Bach

Aus den zweistimmigen Inventionen: Invention F-Dur BWV 779
Jasmin Lechner, Klavier

Aus dem Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach: Polonaise g-Moll BWV Anh. 119
Kanoko Anjiki, Klavier
(Klasse Susanne Krumm)

Aus der Orchestersuite Nr. 3 D-Dur BWV 1068: Air
Karola Roching und Alma Flammersberger, Akkordeon

Aus der Sonate für Flöte und Cembalo Es-Dur BWV 1031: Siciliano
Karola Roching und Alma Flammersberger, Akkordeon

Aus der Sonate F-Dur für Altblockflöte und Basso continuo BWV 1035: Adagio ma non tanto – Allegro
Sophie Hillebrecht, Blockflöte
(Klasse Monika Kaiser)
Oskar Göpfert, Klavier

ORGELKONZERT

Sa 22|07|23 – 19:00 Uhr
Stiftsbasilika Aschaffenburg

Edgar Krapp – Orgel

Johann Sebastian Bach (1685-1750)	**Präludium und Fuge C-Dur BWV 547**
Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)	**Orgelsonate c-Moll op. 65 Nr. 2** Grave – Adagio Allegro maestoso e vivace Fuga (Allegro moderato)
Robert Schumann (1810-1856)	**Aus „Sechs Studien für den Pedalflügel“ op. 56:** Nr. 1 C-Dur: Nicht zu schnell Nr. 2 a-Moll: Mit innigem Ausdruck **Aus „Sechs Fugen über den Namen B-A-C-H“ op. 60:** Nr. 1 B-Dur: Langsam, nach und nach schneller und stärker
Johannes Brahms (1833-1897)	**Aus „Elf Choralvorspiele“ op. 122:** Nr. 3: „O Welt, ich muss dich lassen“ Nr. 5: „Schmücke dich, o liebe Seele“
Max Reger (1873-1916)	**Aus „Zwölf Stücke“ op. 59:** Nr. 8: Gloria in excelsis Nr. 9: Benedictus
Johann Sebastian Bach	**Präludium und Fuge a-Moll BWV 543**

STIFTUNG
BRASS

1947 in Bamberg geboren, erhielt **Edgar Krapp** seine Ausbildung an der Münchner Musikhochschule bei Franz Lehrndorfer, ergänzt durch Studien bei Marie-Claire Alain in Paris. 1971 wurde er beim Münchner ARD-Wettbewerb mit dem 1. Preis ausgezeichnet, was ihm in der Folge eine internationale Konzerttätigkeit eröffnete. Auf Konzertreisen in Europa, Amerika und Japan festigte er seinen Ruf als ein hervorragender Orgelvirtuose. Zahlreiche Schallplatten-, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, die vornehmlich an bedeutenden historischen Instrumenten entstanden, dokumentieren sein breitgefächertes, mehrere Epochen bis zur Moderne umfassendes Repertoire. Den Schwerpunkt bilden Johann Sebastian Bachs Orgelwerke, die er in Frankfurt, Nürnberg, beim Rheingau Musik Festival und in München zyklisch aufgeführt hat. Bekannte Dirigenten wie Rafael Kubelik, Colin Davis, Lorin Maazel, Christoph Eschenbach, Vladimir Fedoseyev oder Horst Stein verpflichteten Edgar Krapp zu Aufführungen mit ihren Orchestern.

Von 1974 bis 1993 leitete Edgar Krapp als Nachfolger von Helmut Walcha eine Orgelklasse an der Frankfurter Musikhochschule; darüber hinaus war er von 1982 bis 1991 als Gastprofessor am Salzburger Mozarteum tätig. 1993 übernahm er eine Professur an der Münchner Musikhochschule, die er bis zu seiner Emeritierung 2012 innehatte. Als Jury-Mitglied wirkte er bei bedeutenden internationalen Wettbewerben mit (ARD-Wettbewerb München, ION Nürnberg, Bruckner-Wettbewerb Linz, Grand Prix de Chartres, Musashino Wettbewerb Tokyo). In Anerkennung seiner künstlerischen und pädagogischen Verdienste wurden ihm der Frankfurter Musikpreis und der E.T.A.-Hoffmann-Preis der Stadt Bamberg verliehen. Er ist Mitglied des Direktoriums der Neuen Bachgesellschaft Leipzig und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste.

Zum Programm:

Johann Sebastian Bach trifft in Edgar Krapps Orgelkonzert auf Komponisten der Romantik, die sich durch den großen Barockmeister inspirieren ließen. Den Rahmen bilden zwei Satzpaare, wie sie ganz typisch für Bachs freie (also nicht choralgebundene) Orgelmusik sind: In dieser Form folgt auf ein improvisatorisch schweifendes Präludium eine streng geordnete Fuge. Den Anfang macht das Satzpaar C-Dur BWV 547, das nur in Kopien aus Bachs Leipziger Jahren (ab 1723) erhalten ist und wahrscheinlich auch in dieser Zeit entstand. Das Präludium steht im ungewöhnlichen 9/8-Takt; die Skalenbewegung der beiden Manuale bildet hier mit dem vielfach wiederholten Dreiklangsmotiv des Pedals einen kunstvollen polyphonen Satz. Das Thema der Fuge umfasst nur einen einzigen Takt, ist dafür aber fast allgegenwärtig. Mehr als 50 Einsätze, teils auch in Umkehrung (aufsteigende Intervalle werden zu fallenden und umgekehrt), lassen sich zählen. Die ersten zwei Drittel des Stücks pausiert das Pedal, sein Einsatz mit dem augmentierten (also in längeren Notenwerten gespielten) Thema wirkt umso dramatischer. Präludium und Fuge a-Moll BWV 543 entstanden in Bachs Zeit als Hoforganist in Weimar (1708-1713). Die besonders virtuosen Sätze beeindruckten später die Musiker der Romantik: Von Mendelssohn weiß man, dass er sie öffentlich auf der Orgel vortrug; Brahms, Liszt und Robert Schumanns Frau Clara hatten Klaviertranskriptionen in ihrem Repertoire, und Mendelssohns Schwestern Fanny und Rebecka spielten gerne Fassungen für Klavier zu vier Händen.

Musik für Orgel solo erlebte nach ihrer Blütezeit im Barock eine Phase des allmählichen Niedergangs – sei es wegen der geringeren Bedeutung der polyphonen Schreibweise oder durch die allgemeine Krise von Religion und Kirchenmusik. Dass im Lauf des 19. Jahrhunderts allmählich wieder bedeutendere Werke für die „Königin der Instrumente“ entstanden, ist vor allem der Bach-Renaissance zu verdanken, und diese wiederum geht nicht zuletzt auf den unermüdlichen Einsatz **Felix Mendelssohn Bartholdys** zurück. Er leitete beispielsweise im Jahr 1829 die spektakuläre Wiederaufführung der Matthäuspassion und gab 1840 zugunsten eines Bach-Denkmals in der Leipziger Thomaskirche ein Orgelkonzert, für das er sich so intensiv vorbereitete, dass er kaum mehr auf den „Füßen gerade stehen konnte und nichts als Orgelpassagen auf der Straße ging“. Unter seinen eigenen Orgelkompositionen scheint Mendelssohn die sechs Sonaten op. 65 von 1844/45 besonders geschätzt zu haben – er gab sie jedenfalls gleichzeitig in England, Deutschland und Italien in Druck; eine französische Ausgabe erschien kurz darauf. Trotz ihres Titels haben die Stücke wenig mit der klassischen Sonatenform zu tun. Es handelt sich vielmehr um selbständige Orgelsätze, die Mendelssohn nachträglich zu „Sonaten“ bündelte. Bei diesen Zusammenstellungen spielte neben passenden Tonarten vor allem die abwechslungsreiche Kombination verschiedener Satztypen und Charaktere eine Rolle. Die Sonate Nr. 2 beginnt mit zwei langsamen Abschnitten, Grave und Adagio, die Mendelssohn als einzige in diesem Werk ganz neu komponierte. Das folgende Allegro basiert auf einem „Nachspiel“ von 1831, die abschließende Fuga auf einer anderen Fuge aus dem Jahr 1839.

Häufige Erwähnung fand Bach in **Robert Schumanns** Schriften, sei es in privaten Tagebüchern oder auch in veröffentlichten Aufsätzen. Man weiß, dass Schumann täglich aus dem „Wohltemperierten Klavier“ spielte und sich von Jugend an bis in seine letzten kreativen Jahre intensiv mit Bachs Fugen und vierstimmigen Chorälen auseinandersetzte. So steigerte er sich 1844/45 in eine wahre „Fugenpassion“ hinein – das berichtete seine Frau Clara. Direkte Ergebnisse waren mehrere Zyklen polyphon gearbeiteter Sätze. Sie dienten keineswegs als bloße Stilübungen, sondern leiteten nach einer Schaffenskrise im Jahr 1844 „eine ganz andere Art zu komponieren“ ein. Hatte Schumann zuvor alles „in Inspiration geschrieben, vieles in unglaublicher Schnelligkeit“, so fing er nun an, „im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten“, wie es in seinem Tagebuch heißt. Die Pedalflügel-Studien op. 56, im Untertitel als „Sechs Stücke in canonischer Form“ bezeichnet, zeugen von einer so spielerisch leichten Beherrschung der Kanontechnik, dass diese fast zur Nebensache gegenüber dem „poetischen“ Gehalt wird. Die Sechs Fugen op. 60, deren Themen sämtlich mit den Tönen B-A-C-H beginnen, konzipierte Schumann ausdrücklich „für Orgel oder Pianoforte mit Pedal“. Der Pedalflügel war in erster Linie ein Übungsinstrument für Organisten – man schob eine Fußklaviatur unter den vorhandenen Flügel und koppelte sie mit ihm. Auch die Schumanns mieteten sich ab April 1845 ein solches Pedal, doch Claras Erwartung, dass Roberts Kompositionen für das Instrument „gewiss großen Anklang als etwas ganz Neues finden werden“, erfüllte sich nicht. Der Pedalflügel setzte sich nie als Konzertinstrument durch – vermutlich wegen des etwas trockenen Klangs: Man kann schließlich mit den Füßen nicht gleichzeitig Bassnoten spielen und das sonst bei Klavieren gebräuchliche rechte Pedal zur Aufhebung der Dämpfung bedienen. So werden Schumanns Kompositionen für den Pedalflügel heute vor allem von den Organisten am Leben erhalten.

Wie Mendelssohn und Schubert zählte auch **Johannes Brahms** zu den wichtigsten Figuren der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert. Er führte als Pianist und Organist Bach-Werke auf, beschäftigte sich als Chorleiter mit den Kantaten und erlernte unter

anderem am Beispiel Bachs die Kanon- und Fugentechnik. Sie spielt in seinem eigenen Schaffen eine bedeutende Rolle – so auch in einem seiner letzten Werke, den 1896 entstandenen „Elf Choralvorspielen für Orgel“, die an Bachs „Orgelbüchlein“ (BWV 599-644) anknüpfen. Sicherlich wählte Brahms die Choräle nicht alleine nach musikalischen Gesichtspunkten aus; unter dem Eindruck des Todes seiner Freundin Clara Schumann und möglicherweise auch im Gefühl einer sich verschlechternden Gesundheit (er starb im April 1897 an Pankreaskrebs) komponierte er bewusst Passions- und Sterbechoräle. Gleich zweimal (Nr. 3, Nr. 11) verarbeitete er die Melodie „O Welt, ich muss dich lassen“, einmal (Nr. 5) das Abendmahlslied „Schmücke dich, o liebe Seele“.

„Johann Sebastian Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik“, erklärte **Max Reger** im Jahr 1905. Als junger Komponist hatte er seine „Den Manen Joh. Seb. Bach's“ gewidmete Orgelsuite op. 16 an Brahms geschickt, und ein weiteres bedeutendes Orgelwerk, die „Fantasie und Fuge über B-A-C-H“ op. 46, widmete er Josef Gabriel Rheinberger. Allerdings soll ihm der Liechtensteiner Musiker unmittelbar vor der Uraufführung dieses Stücks gesagt haben: „Herr Reger, ich glaube nicht, dass Menschenfinger ihr Werk spielen und Menschenohren es ertragen können“. Regers Verhältnis zu den alten Meistern war eben zwiespältig: Er orientierte sich an Bachs Kontrapunktik, suchte sie aber mit einer kühnen und modernen Harmonik zu verbinden; neben Brahms bewunderte er auch dessen Antipoden Liszt und Strauss. Von der 1901 entstandenen Sammlung op. 59 berichtete Regers ehemaliger Lehrer Adalbert Lindner: „Die sämtlichen zwölf Stücke hat der Meister in vierzehn Tagen geschrieben. Jeden Abend (sonntags ausgenommen) brachte er mir ein druckreif geschriebenes Stück ...“ Die Nr. 8 der Serie, Gloria in excelsis, basiert auf der gregorianischen Melodie dieses Messteils und lebt vom starken Gegensatz zwischen klanggewaltigen und zarten, akkordischen und fugierten Abschnitten. In Nr. 9, Benedictus, sorgen sanfte Registrierung, extrem langsames Tempo und teils extreme Höhenlagen für eine geheimnisvolle Stimmung.

HELMUT LÖRSCHER TRIO

Sa 22|07|23 – 22:00 Uhr
Bachsaal der Christuskirche Aschaffenburg

Helmut Lörscher Trio:
Helmut Lörscher – Piano
Bernd Heitzler – Bass
Matthias Daneck – Drums

Helmut Lörscher
(* 1957)

Silver City
Inventio
Bolero Italian
Sonata à tre
Allegro Moderato
À la Nocturne
À la Rondeau

Passacaglia
Zwei Ströme
Wie schön leucht' uns der Morgenstern
Bourrée Baion

Das Jazztrio um den Pianisten **Helmut Lörscher** mit **Bernd Heitzler**, Bass und **Matthias Daneck**, Drums, arbeitet zusammen in der Absicht, kammermusikalischen Jazz in lebendig dichtem Zusammenspiel zu verwirklichen, überwiegend anhand eigener Kompositionen, in denen auch Elemente der klassischen Musik jazzstilistisch reflektiert werden. Pianist Lörscher ließ dabei Erfahrungen einfließen, die er im Bachjahr 2000 machte: Da begleitete er die Kabarettisten Matthias Deutschmann und Georg Schramm auf Tournee im Jazztrio mit Dieter Ilg, Bass und Matthias Daneck, Drums. Die Idee der Bearbeitung Bachscher Themen in der Sprache des zeitgenössischen Jazz, ergänzt durch Originalkompositionen und Arrangements bekannter Standards, in denen das Spiel mit polyphonen Satztechniken beleuchtet wird, kulminierte in dem 2006 veröffentlichen Album „badinerie – reflections in jazz". Kurz nach Erscheinen wurde die CD im Online Music Magazin zum besten Jazz-Album des Monats Dezember gekürt. Es folgten deutschlandweite Rundfunkübertragungen (Deutschlandradio, SWR, MDR, WDR, SR, BR u.a.) sowie eine Einladung zum Bachfest Leipzig 2007. Bis heute hat sich das Programm mit neuen Kompositionen zu einer umfassenden Reflexion barocker Kontrapunktik in der Sprache des modernen Jazz weiterentwickelt. Im Verlauf der internationalen Live-Auftritte des Trios ergab es sich, die obligatorische Zugabe auf besondere Weise zu gestalten: Als Soloimprovisation des Pianisten über ein spontan vom Publikum gegebenes Thema. Mit dieser Art der Improvisationskunst, die Helmut Lörscher bereits in zahlreichen Auftritten mit Matthias Deutschmann präsentierte, schlägt er eine weitere Brücke zu den Meistern des Barock. Zum Ende des Richard-Wagner-Jahres 2013 präsentierte das Helmut Lörscher Trio seine CD „tristanesque": eine ebenso unterhaltsame wie tiefgründige Reflexion der Musik Richard Wagners aus Sicht des modernen Jazz. Sie verfolgt den in der vorangehenden Produktion eingeschlagenen Weg konsequent weiter: bekannte Themen und Leitmotive im Stil des zeitgenössischen Jazz und mit dessen Mitteln zu verarbeiten. Ein neues Album, „triosonate – chamber jazz explorations", ist derzeit in Arbeit.

Zum Programm:

„Bach – Spuren“ lautet das Motto der diesjährigen Bachtage, und Spuren hat die Musik Johann Sebastian Bachs ja nicht nur in vielen Werken der klassisch-romantischen Epoche hinterlassen. Sie finden sich ebenso in einem Genre, das auskomponierte Momente mit einem hohen Anteil an Improvisation verbindet: dem Jazz. Ein Experte für diese Kombination ist Helmut Lörscher, der an der Freiburger Musikhochschule seit vielen Jahren „Schulpraktisches Klavierspiel“ lehrt – beziehungsweise „Improvisation und Angewandtes Klavierspiel“, wie das Fach seit 2020 treffender heißt. Die Fähigkeit, aus dem Stegreif in unterschiedlichsten klassischen Stilen und Jazz-Idiomen zu spielen, vermittelt der Improvisations-Professor aber nicht nur seinen Studierenden; im seit 2001 bestehenden Helmut Lörscher Trio kultiviert er sie auch selbst auf höchstem Niveau. Elemente klassischer Musik, jazzstilistisch reflektiert – so beschreibt Lörscher den Ansatz des Ensembles, das seine Arbeit in dem Bach-Album „badinerie“ und der Wagner-Hommage „tristaneque“ dokumentiert hat. Ein neues CD-Projekt, dem auch die aktuelle Setlist entnommen ist, nennt sich „triosonate – chamber jazz explorations“, verzichtet also auf den einen, alles beherrschenden Komponisten-Paten. Stattdessen entfaltet das Programm ein breites Spektrum von Stil- und Formanleihen, wofür exemplarisch das Titelstück „Sonata à tre“ stehen kann.

Bach-Liebhaber dürften bei dieser Bezeichnung an die typisch barocke Triosonaten-Satzstruktur aus zwei gleichberechtigten Oberstimmen und Generalbass denken, doch Lörscher bezieht sich eher auf die Sonatenform der Wiener Klassik – und auf die schlichte Tatsache, dass sein Ensemble nun einmal ein Trio ist. Das Stück besteht, wie manche Beethoven-Sonate, aus drei Sätzen: einem eröffnenden Allegro in schulmäßiger Sonatenhauptsatzform, einem zentralen Adagio (oder einer Ballade, wie die Jazzer sagen würden) in dreiteiliger Liedform sowie einem Rondo-Finale. Klassische motivische Arbeit kommt vor allem in den Rahmensätzen zum Einsatz, während im Mittelsatz „À la Nocturne“ die ständige Neuharmonisierung einer vielfach wiederholten Basslinie wichtiges Gestaltungsmittel ist. Vom Formalen einmal abgesehen, verbindet die Musiksprache des Stücks Jazz, klassische Moderne und Spätromantik – doch barocke Bezüge sind ebenfalls zu entdecken, etwa in fugierten Passagen wie dem streng dreistimmigen Beginn.

Neugierig machen auch die übrigen Stücktitel: „Silver City“ beispielsweise ist eine Hommage an Lörschers Heimatstadt Freiburg im Breisgau, deren frühe Geschichte stark durch den Silbererz-Abbau geprägt wurde. Der Kabarettist Matthias Deutschmann gab die Nummer aus Anlass seines Freiburg-Jubiläums-Programms „900 Jahre sind genug“ in Auftrag. „Inventio“ – so nannten die Musikgelehrten der Vergangenheit den musikalischen Einfall in Abgrenzung von seiner Verarbeitung („elaboratio“). Auch Lörscher dachte bei seiner Titelwahl an diese allgemeinere Bedeutung des Worts, ebenso aber an ein konkretes Stück, nämlich Bachs zweistimmige Invention Nr. 13 a-Moll BWV 784. Ihr Thema, die eigentliche „Inventio“, wird nun zur Grundlage einer freien Jazz-Fantasie. Immer wieder schimmert es durch, und am Ende erscheint es in seiner Originalgestalt.

Auch der Titel „Bolero Italian“ verweist auf eine bestimmte Komposition: den langsamen zweiten Satz aus Bachs „Italienischem Konzert“ BWV 971. Lörscher folgt dem Ablauf dieser Vorlage recht eng, unterlegt ihr allerdings einen entspannten afro-kubanischen Groove. Eine besondere Ausprägung der typisch barocken Ostinato-Variation ist unter der Bezeichnung „Passacaglia“ bekannt. In Stücken dieses Typs wird eine Folge von Basstönen stetig wiederholt, während die Spieler der Oberstimmen ihrer Fantasie freien Lauf lassen. Obwohl sich auch Lörscher diesem Muster anschließt, klingt seine „Passacaglia“ ganz und gar nicht barock: Die Basslinie ist eine veritable Zwölftonreihe, und das darüber Improvisierte steht der expressionistischen, frei atonalen Musik des frühen 20. Jahrhunderts nahe.

Mindestens zwei Assoziationen verbindet Lörscher mit dem Titel „Zwei Ströme“: Zunächst einmal die Kulturlandschaft des Zweistromlandes zwischen Euphrat und Tigris – schließlich liegt dem Stück ein orientalischer Rhythmus aus zehn Achteln, aufgeteilt in 3+2+2+3, zugrunde. Er geht abschnittsweise aber auch in einen 5/4-Takt über – zwei Taktarten, zwei Ströme. „Wie schön leucht‘ uns der Morgenstern“ – dieses Kirchenlied von Philipp Nicolai (1597) inspirierte Bach gleich zu mehreren Kompositionen, und eines seiner bevorzugten Mittel der Choralbearbeitung kommt auch in Lörschers Version eindrucksvoll zur Geltung: Der Choral erklingt in langen Notenwerten beispielsweise in einer Mittelstimme, während um sie herum konzertierende Gegenmelodien, belebte Rhythmen und einfallsreiche Harmonisierungen der Musik weitere Schichten hinzufügen. Die archaische Melodie passt sich ihrem Umfeld an, wird Teil einer neuen Klanglandschaft. Bleibt noch „Bourrée Baion“ – ähnlich wie „Bolero Italian“ hat auch dieser Werktitel zwei Komponenten: „Bourrée“ bezieht sich auf den lebhaften geradtaktigen Hoftanz der Barockzeit und konkret auf Bachs Bourrée aus der Französischen Suite Nr. 6 E-Dur BWV 817. Und „Baion“, oft auch „Baião“ geschrieben, meint eine nordost-brasilianische Variante des Samba-Rhythmus, die das Helmut Lörscher Trio der Bachschen Komposition unterlegt.

KANTATENGOTTESDIENST

So 23|07|23 – 10:00 Uhr
Christuskirche Aschaffenburg

Dekan Rudi Rupp – Liturgie und Predigt

Theresa Zänglein – Sopran
Felix Ühlein – Altus
Oliver Kringel – Tenor
Timon Führ – Bass
Bachcollegium Aschaffenburg
Aschaffenburger Kantorei mit Verstärkung durch weitere Sängerinnen und Sänger als „Bachkantate zum Mitsingen“

KMD Christoph Emanuel Seitz – Leitung

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Kantate „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ BWV 29 (Ratswahlkantate)

Sinfonia
Coro: Wir danken dir, Gott, wir danken dir
Aria: Halleluja, Stärk und Macht
Recitativo: Gottlob! es geht uns wohl!
Aria: Gedenk an uns mit deiner Liebe
Recitativo: Vergiss es ferner nicht, mit deiner Hand
Aria: Halleluja, Stärk und Macht
Choral: Sei Lob und Preis mit Ehren

Die in Aschaffenburg geborene Sopranistin **Theresa Zänglein** erhielt ihren ersten Gesangsunterricht im Alter von 14 Jahren. Sie studierte Gesang bei Melinda Paulsen an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt am Main sowie Elementare Musikpädagogik am Dr. Hoch's Konservatorium. Danach absolvierte sie ein Masterstudium an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig bei Ilse-Christine Otto. Bei Opernproduktionen der jungen Oper RheinMain sammelte sie Bühnenerfahrung unter anderem in der Rolle der Barbarina („Le nozze di Figaro"), der Despina („Cosí fan tutte") und des Cupidon („Orphée aux enfers"). Sie unterrichtet an der Städtischen Musikschule Aschaffenburg und tritt als Konzertsängerin in der Rhein-Main-Region auf.

Der Altus **Felix Uehlein** studierte Philosophie und Physik in Freiburg im Breisgau, danach Gesang an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber" in Dresden. Er war Stipendiat an der Internationalen Händel-Akademie in Karlsruhe unter der Leitung von Barbara Schlick. Meisterkurse absolvierte er bei Neil Semer und Richard Levitt. Solistisch trat er u.a. bei den Journées Musicales de Vaudreuille (Südfrankreich) in Monteverdis „Marienvesper", Bachs „Magnificat" und Händels „Dixit Dominus" auf. Er hatte Gastspiel- und Spielzeitverträge u.a. am Staatsschauspiel Dresden und der Kammeroper Schloss Rheinsberg und war bei den Schwetzinger Festspielen in der Uraufführung der Oper „Da gelo a gelo" von Salvatore Sciarrino zu hören. Felix Uehlein ist Dozent des Internationalen Arbeitskreises für Musik, Kassel.

Der Tenor **Oliver Kringel** erhielt mit zwölf ersten Gesangsunterricht bei dem Wiener Tenor Ferdinand Silhanek. Er studierte bei Martin Hummel an der Hochschule für Musik Würzburg Konzert- und Operngesang. Mittlerweile widmet er sich vor allem dem Oratoriengesang und besonders der alten Musik. Regelmäßig gibt er den Evangelistenpart in Bachs Weihnachtsoratorium sowie auch in seinen Passionen. Er arbeitete dabei bereits mit namhaften Barockorchestern wie „La Banda" und „L'Arpa festante" zusammen. Aber auch Werke wie Mendelssohns „Lobgesang", „Paulus" und „Elias" sowie ein großer Teil der Bachschen Kantaten gehören zu seinem Repertoire. Als Mitglied in Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent unter Philippe Herreweghe und dem Kammerchor Stuttgart unter der Leitung von Frieder Bernius gab er Konzerte in Europa, Amerika, China und Israel.

Der Bariton **Timon Führ** studierte Gesang in Frankfurt am Main bei Thomas Heyer. Wichtige Erfahrungen sammelte er auf Meisterkursen bei Johannes Martin Kränzle, Andreas Scholl, Judith Lindenbaum und Ulrich Eisenlohr. Bereits während des Studiums wurde er bei zahlreichen Produktionen außerhalb der Hochschule engagiert. Bei der Jungen Oper Rhein-Main übernahm er 2013 die Titelpartie in Mozarts „Le Nozze di Figaro". 2015 erhielt er einen Gastvertrag am Staatstheater Mainz. Als Chorsolist wirkte er von 2017 bis 2020 bei Produktionen der Oper Frankfurt mit. Er ist regelmäßiger Gast bei der Kammeroper Frankfurt und seit 2019 Mitglied des Ensembles „Opera et Cetera", das zahlreiche Konzerte im Rheingau und darüber hinaus veranstaltet. Timon Führ ist außerdem als Oratorien- und Liedsänger aktiv.

Christoph Emanuel Seitz studierte Kirchenmusik an der Musikhochschule in München (Orgel bei Hedwig Bilgram, Klavier bei Gottfried Hefele, Chorleitung bei Max Frey und Orchesterdirigieren bei Hans-Martin Schneidt). Meisterkurse im Fach Dirigieren bei Stefan Fraas, Frieder Bernius und Helmuth Rilling schlossen sich an. Seit 1990 ist er Kantor und Organist an der Evangelisch-Lutherischen Christuskirche in Aschaffenburg und Dekanatskantor. In dieser Funktion dirigiert er die **Aschaffenburger Kantorei** und das 1990 von ihm ins Leben gerufene **Bachcollegium**. 2002 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt. Seit 2017 ist er einer der beiden Stellvertreter des bayerischen Landeskirchenmusikdirektors. Er veröffentlichte Kompositionen für Chor, Bläser und Orgel sowie diverse Choralvorspiel-Sammlungen.

Zum Programm:

Eine der Pflichten des Leipziger Thomaskantors war die Aufführung einer Festkantate, die alljährlich in der letzten Augustwoche den Wechsel im Rat der Stadt begleitete. Da **Johann Sebastian Bach** das Amt von 1723 bis 1750 innehatte, müsste er 27 solcher Kantaten aufgeführt haben; als Kompositionen erhalten sind aber nur sechs, lediglich als Libretto noch drei weitere. Vielleicht gingen ja einige verloren, doch offenbar musste Bach auch nicht jedes Mal ein neues Werk liefern. Von der erstmals 1731 aufgeführten Ratswahl-Kantate „Wir danken dir Gott, wir danken dir" BWV 29 weiß man jedenfalls, dass sie 1739 und 1749 erneut zum Einsatz kam. Sie beginnt mit einer prächtigen, besonders reich besetzten instrumentalen Eröffnungsmusik für

solistische Orgel, drei Trompeten, Pauken, zwei Oboen und Streicher. Diese Sinfonia geht jedoch auf eine frühere Komposition zurück, die in ihrer Besetzung nicht stärker abweichen könnte – das Preludio aus der Partita E-Dur BWV 1006 für eine einzige, unbegleitete Violine. Bach übertrug einfach die Violinstimme auf die rechte Hand des Orgelparts, komponierte für die linke einen Basso continuo hinzu und schrieb für die übrigen Instrumente begleitende und akzentuierende Stimmen.

Im archaisch wirkenden zweiten Satz verarbeitete Bach nach Kanonart zwei Themen zu den Worten „wir danken dir“ sowie „und verkündigen deine Wunder“. Das Orchester stützt anfangs nur den Chor, doch gegen Ende erweitern selbständige Themeneinsätze der Trompeten den Tonsatz bis zur Sechs-, Sieben- und sogar Achtstimmigkeit. Bach verwendete die gleiche Musik später noch einmal im „Gratias“ und „Dona Nobis“ seiner h-Moll-Messe. In der Kantate folgt an dritter Stelle eine Dacapo-Arie für Tenor mit obligater Violine. Ein Secco-Rezitativ leitet dann über zur Sopran-Arie mit Oboe im wiegenden Siciliano-Rhythmus, und ein weiteres Secco-Rezitativ mit abschließendem „Amen“ des Chors geht der letzten Arie voraus. Sie ist eine von A nach D transponierte Fassung der ersten Arie; den Tenor ersetzt nun eine Altstimme, und die ursprüngliche Solovioline weicht einem Orgel-Obligato. Ein festlicher, vierstimmig gesetzter Choral, unterstützt vom colla parte spielenden Orchester und am Ende von Trompeten und Pauken, bildet den krönenden Abschluss.

Johann Sebastian Bach: „Wir danken dir, Gott, wir danken dir!“ (Ratswahlkantate)

Coro
Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder.

Aria
Halleluja, Stärk und Macht
Sei des Allerhöchsten Namen!
Zion ist noch seine Stadt,
Da er seine Wohnung hat,
Da er noch bei unserm Samen
An der Väter Bund gedacht.

Recitativo
Gottlob! es geht uns wohl!
Gott ist noch unsre Zuversicht,
Sein Schutz, sein Trost und Licht
Beschirmt die Stadt und die Paläste,
Sein Flügel hält die Mauern feste.
Er lässt uns allerorten segnen,
Der Treue, die den Frieden küsst,
Muss für und für
Gerechtigkeit begegnen.
Wo ist ein solches Volk wie wir,
Dem Gott so nah und gnädig ist!

Aria
Gedenk an uns mit deiner Liebe,
Schleuß uns in dein Erbarmen ein!
Segne die, so uns regieren,
Die uns leiten, schützen, führen,
Segne, die gehorsam sein!

Recitativo
Vergiss es ferner nicht, mit deiner Hand
Uns Gutes zu erweisen;
So soll
Dich unsre Stadt und unser Land,
Das deiner Ehre voll,
Mit Opfern und mit Danken preisen,
Und alles Volk soll sagen:
Amen!

Aria
Halleluja, Stärk und Macht
Sei des Allerhöchsten Namen!

Choral
Sei Lob und Preis mit Ehren
Gott Vater, Sohn, Heiligem Geist!
Der woll in uns vermehren,
Was er uns aus Gnaden verheißt,
Dass wir ihm fest vertrauen,
Gänzlich verlassn auf ihn,
Von Herzen auf ihn bauen,
Dass unsr Herz, Mut und Sinn
Ihm tröstlich solln anhangen;
Drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werden‘s erlangen,
Glaubn wir aus Herzens Grund.

BACH & PIAZZOLLA

So 23|07|23 – 20:00 Uhr
Christuskirche Aschaffenburg

Mario Raskin, Oscar Milani – Cembalo

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Aus der Orchestersuite Nr. 2 h-Moll BWV 1067:
Ouverture
Rondeau
Sarabande
Polonaise
Badinerie

Brandenburgisches Konzert Nr. 6 B-Dur BWV 1051
Allegro
Adagio
Allegro

– Pause –

Astor Piazzolla
(1921-1992)

Vier Tangos:
Violentango
Meditango
Fuga 9
Vardarito

Las cuatro estaciones porteñas (Die vier Jahreszeiten von Buenos Aires)
Verano porteño (Sommer in Buenos Aires)
Otoño porteño (Herbst in Buenos Aires)
Invierno porteño (Winter in Buenos Aires)
Primavera porteña (Frühling in Buenos Aires)

CEMBALI WILLIAM HORN

Dreßler BAUUNTERNEHMEN

Mario Raskin wurde im argentinischen Buenos Aires geboren. Nach dem Studium am Conservatorio Nacional de Música seiner Heimatstadt erhielt er 1974 ein Stipendium der Fundacion Bariloche. In Argentinien wirkte er als Solist wie auch als Begleiter beim Kammerorchester des Collegium Musicum, im Rundfunk-Sinfonieorchester und in anderen Ensembles mit. 1978 bis 1980 studierte er bei Rafael Puyana in Paris, bei Genoveva Galvez in Granada und Compostela sowie bei Scott Ross in Quebec, Kanada. 1996 gründete er das Musikfestival „La Saison Musicale de Montsoreau".

Oscar Milani wurde in Rosario, Argentinien, geboren. Nach dem Studium an der Musikhochschule seiner Heimatstadt erhielt auch er ein Stipendium der Fundacion Bariloche.
Solistisch und als Kammermusikpartner wirkte er in seiner Heimat bei den Ensembles Pro Musica und Camerata Bariloche mit. Weitere Studien führten ihn nach Europa – zu Gustav Leonhardt, Colin Tilney, Marinette Extermann, Johann Sonnleitner, Bob van Asperen und zu Kenneth Gilbert an der Musikhochschule Stuttgart. Von 1981 bis 2011 unterrichtete Milani Cembalo, Kammermusik und Generalbass an der Hochschule für Musik Nürnberg. Seit 1993 und bis heute lehrt er an der Hochschule für Kirchenmusik Bayreuth.

Repertoire-Schwerpunkte des Cembalo-Duos Raskin Milani sind Astor Piazzollas Tangos sowie Bearbeitungen von Orchesterwerken Johann Sebastian Bachs.

Zum Programm:

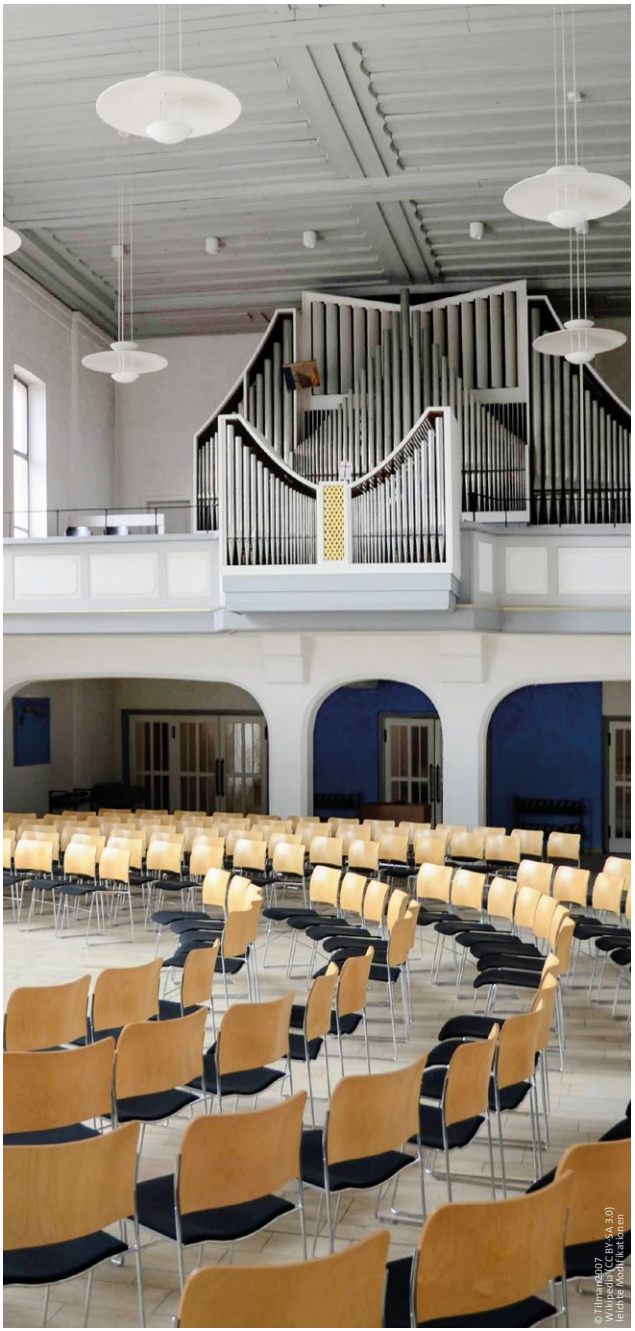
Orchestermusik auf dem Cembalo? Die Idee des Duos Raskin/Milani ist keineswegs neu, kann sich vielmehr auf das Beispiel **Johann Sebastian Bachs** berufen. Glaubt man seinem frühen Biographen Johann Nikolaus Forkel, dann erkannte Bach schon in jungen Jahren, „dass Ordnung, Zusammenhang und Verhältnis in die Gedanken gebracht werden müsse, und dass man zur Erreichung solcher Zwecke irgendeiner Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damals neu herausgekommenen Violinkonzerte von Vivaldi. [...] Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen lehrte ihn auch musikalisch denken ...“ In intensiven Kontakt mit den Werken des Venezianers kam Bach in seiner Weimarer Zeit (1708-1717). Der junge Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar brachte im Juli 1713 eine größere Menge neuer italienischer Konzerte aus Holland mit nach Hause, und Bach bearbeitete wohl in seinem Auftrag eine ganze Reihe von ihnen für Cembalo (BWV 972-987) und Orgel (BWV 592-596).

Als wichtigste Orchestergattung neben dem Konzert setzte sich Anfang des 18. Jahrhunderts die Suite durch – oder die „Ouvertüre“, wie man sie nach ihrem ausladenden Eröffnungssatz oft nannte. In dieser Zeit grassierte an den deutschen Residenzen ein wahres Frankreich-Fieber: Der Adel baute französisch, sprach französisch, hielt sich französische Jagd- und Tanzmeister und hätte zu gerne auch französische „Tragédies lyriques“ am eigenen Hof aufführen lassen. Da sich die deutschen Kleinstaaten den Prunk von Versailles aber nicht leisten konnten, begnügten sie sich mit tanzlastigen Instrumentalauszügen der Opern, eben den Suiten. Deutsche Komponisten lieferten schon bald eigene Werke dieser Art, und als Gipfelwerke des Genres gelten heute Bachs Suiten BWV 1066 bis 1069. Da statt ihrer Originalmanuskripte nur Stimmenabschriften überdauert haben, ist weder eine Datierung noch eine zuverlässige Bestimmung der Kompositions-Reihenfolge möglich: Die Suiten könnten entweder in Weimar, in Köthen (1717-1723) oder danach in Leipzig entstanden sein. Dort gehörten sie jedenfalls zum Repertoire des Collegium musicum, dessen Leitung Bach ab 1729 zusätzlich zu seiner Arbeit als Thomaskantor übernahm. Unter den vier Orchestersuiten ist die sogenannte „zweite“ in h-Moll möglicherweise die jüngste: Manche Bachforscher vermuten, dass sie für das Eröffnungskonzert der Wintersaison des Leipziger Collegium Musicum am 2. Oktober 1739 bestimmt war. Sie setzt das Modeinstrument der 1730er und 1740er Jahre, die Traversflöte, wirkungsvoll in Szene und enthält neben der Ouvertüre mit ihren markant punktierten Außenteilen und dem schnellen, fugierten Mittelabschnitt vor allem leichtere, unterhaltsame Tanzformen.

Die Sammelbezeichnung „Brandenburgische Konzerte“ wurde erst im 19. Jahrhundert geprägt. Sie rührt daher, dass Bach seine „Six concerts avec plusieurs instruments“ Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt widmete, den er im Winter 1718/19 kennen gelernt hatte. Bei dem Treffen zeigte sich der Markgraf so beeindruckt, dass er sich einige Kompositionen für seine Hofkapelle erbat. Doch Bach ließ die Sache zunächst im Sande verlaufen und schickte erst am 24. März 1721 die Konzerte. Das sechste in B-Dur ist in der Originalfassung für eine ungewöhnliche Kombination von Instrumenten bestimmt: Geigen fehlen ganz, zwei Bratschen und ein Cello agieren solistisch, während zwei Gamben, Violone und Cembalo begleiten. Die Viola da gamba war in der Ensemblemusik der Bachzeit schon nicht mehr gebräuchlich, wenngleich als Soloinstrument noch geschätzt. Man hat deshalb vermutet, dass das sechste Konzert das älteste unter den „Brandenburgischen“ ist, vielleicht noch aus der Weimarer Zeit stammt. Der Kopfsatz des Konzerts ist ein Kanon der beiden Bratschen im engsten Einsatzabstand, unterstützt von Achtelrepetitionen der übrigen Instrumente. Imitation bestimmt auch den langsamen zweiten Satz, in dem die Gamben pausieren. Das Finale im tänzerischen Charakter einer 12/8-Gigue ist dreiteilig (A-B-A) angelegt; der Moll-Mittelteil bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu den Rahmen-Abschnitten.

Bach und Tango, Werke des deutschen Barockmeisters und Tanzmusik aus Argentinien – wie passen sie zusammen? Besser als man zunächst meinen möchte. Denn einerseits war **Astor Piazzolla**, der „Erfinder“ und bedeutendste Protagonist des „Tango nuevo“, ein großer Verehrer Bachs. Viele seiner Kompositionen enthalten Fugenelemente und kontrapunktische Künste, wie sie ja auch für Bach charakteristisch sind. Andererseits findet man die enorme rhythmische Energie, die den Tango prägt, auch in zahlreichen lebhaften Sätzen der Barockzeit wieder. 1921 in Mar del Plata nahe Buenos Aires geboren, führte Piazzolla in seiner Jugend eine Art Doppelleben: Bereits mit 16 Jahren spielte er traditionellen Tango im Ensemble des berühmten Anibal Troilo, doch zugleich nahm er Unterricht beim führenden E-Musik-Komponisten des Landes, Alberto Ginastera. Ein Stipendium ermöglichte es ihm, seine Ausbildung 1953/54 in Paris bei Nadia Boulanger, der Freundin Strawinskys und Lehrerin vieler wichtiger Komponisten des 20. Jahrhunderts, fortzusetzen. Zurück in seiner Heimat, machte sich Piazzolla daran, den traditionellen Tango nuancierter, komplexer und moderner zu gestalten. Er ließ sich vom europäischen Neoklassizismus und amerikanischen Jazz beeinflussen, gab den durchgehenden Tangorhythmus auf und baute dissonante Harmonien, neue Klangfarben in seine Musik ein.

Der Tango Nuevo drückte das Lebensgefühl des modernen Buenos Aires aus, bewahrte aber auch viel von der ursprünglichen Tango-Atmosphäre des Verbotenen und Gewalttätigen – daher sicher auch ein Titel wie „Violentango“. Zu Piazzollas berühmtesten Tangos zählen die vier ursprünglich eigenständigen Stücke des Zyklus „Las cuatro estaciones porteñas“; sie entstanden zwischen 1964 und 1970 für ein Quintett aus Violine, elektrischer Gitarre, Klavier, Kontrabass und Bandoneon. Erst im Nachhinein fasste Piazzolla sie zu einer Suite zusammen, deren Titel in deutscher Übersetzung etwa „Die vier Jahreszeiten von Buenos Aires“ lauten könnte – schließlich werden die Bewohner von Buenos Aires als „porteños“ (wörtlich: Leute vom Hafen) bezeichnet. Natürlich spielt der Name auch auf Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ an, und ähnlich virtuos und energiegeladen wie die berühmten Violinkonzerte des Italieners mögen Piazzollas Tangos in manchen Passagen tatsächlich klingen.


© Tilman 2017
(Wikimedia CC BY SA 3.0)
leicht modifiziert

VORTRAG

Mi 26|07|23 – 20:00 Uhr
Stadttheater Aschaffenburg

Dr. Christine Blanken – Bach-Archiv Leipzig

300 Jahre Bach in Leipzig: Kantaten, Kantaten, Kantaten!

Als Johann Sebastian Bach nach einem äußerst konfusen „Bewerbungsverfahren“ schließlich am Samstagnachmittag, den 22. Mai „nebst seiner Familie in 2 Kutschen und mit 4 Wagen mit Haus-Rath beladen von Cöthen allhier“ in Leipzig in einer „neu renovirten Wohnung“ am Thomaskirchhof eintrifft, ändert sich für ihn als Komponisten, Kantor und Musikdirektor alles: Hatte er in Weimar und Köthen ja vor allem für professionelle Musiker komponiert, muss er jetzt das gesamte Jahr über einen organisatorischen Spagat zwischen Musikerziehung und Gottesdienstpflichten schaffen. Dass er sich hier in den ersten Jahren das Ziel setzt, den Leipzigern nur eigene Werke zu präsentieren, ist eine bemerkenswerte Herausforderung. Die ersten Jahrgänge an Kantaten und die Passionen zeugen von Bachs immensem Arbeitspensum und sind doch Zeugnisse einer ungeheuren, nie erlahmenden Kreativität. Theologische und emotionale Tiefe in der Textausdeutung und sich immer wieder wandelnde musikalische Ausdrucksweisen prägen sein Werk und sind letztlich für weitere Jahrhunderte den Komponisten Wegweisung.

Der Vortrag widmet sich vor allem dem ersten Leipziger Kantatenjahrgang und den weiteren Entwicklungen von Bachs Schaffen nach 1723.

Christine Blanken wurde 1999 über „Franz Schuberts Oratorium Lazarus und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts“ promoviert. Von 1999 bis 2005 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen tätig. Nach ihrem Wechsel ans Bach-Archiv Leipzig hat sie von 2005 bis 2011 im Forschungsprojekt Bach-Repertorium mitgearbeitet, Werke von Carl Philipp Emanuel Bach herausgegeben und die zweibändige Quellensammlung „Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich“ vorgelegt. 2011-2022 leitete sie das Referat Forschung II „Die Bach-Familie“. 2022 erschien das neue Bach-Werke-Verzeichnis (BWV3), herausgegeben von ihr sowie Peter Wollny und Christoph Wolff. Derzeit sind die Quellenüberlieferung der Orgelmusik Bachs (Bände Orgelchoräle, Neue Bach-Ausgabe revidiert) sowie Bachs Leipziger Textdichter Schwerpunkte ihrer Forschungsarbeit. Das Portal für Online-Werk- und Quellenverzeichnisse (Bach digital bzw. Bach digital smart) entwickelt sie gemeinsam mit Kollegen am Bach-Archiv weiter. Seit 2023 koordiniert sie die gesamte Forschungsabteilung, zu der seit 2023 auch das Akademienprojekt Forschungsportal BACH gehört.

VIOLINRECITAL

Do 27|07|23 – 20:00 Uhr
Festsaal Park Schönbusch

Anne Luisa Kramb – Violine

Paul Hindemith (1895-1963)	**Sonate für Violine solo op. 31 Nr. 2** Leicht bewegte Viertel Ruhig bewegte Achtel Gemächliche Viertel Fünf Variationen über das Lied „Komm lieber Mai“ von Mozart
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	**Partita für Violine solo d-Moll BWV 1004** Allemanda Corrente Sarabanda Giga Ciaccona
Eugène Ysaÿe (1858-1931)	**Sonate für Violine solo op. 27 Nr. 4** Allemande Sarabande Finale. Presto ma non troppo

Anne Luisa Kramb studiert seit 2019 in der Violinklasse von Antje Weithaas an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Zuvor studierte sie unter anderem an der Kronberg Academy und an der Hochschule für Musik Würzburg. Im Sommer 2022 erspielte sie sich den Hauptpreis des Deutschen Musikwettbewerbs in Bonn. Ebenfalls erste Preise gewann sie beim Telemann-Wettbewerb in Poznan (Polen), beim Mendelssohn-Wettbewerb in Kronberg sowie beim Bacewicz-Wettbewerb in Lodz (Polen). 2016 war sie Preisträgerin beim renommierten Internationalen Menuhin-Wettbewerb in London sowie Erstpreisträgerin beim Internationalen Spohr-Wettbewerb in Weimar, bei dem sie zusätzlich zwei Sonderpreise gewann. Im September 2017 erhielt sie den Preis der Manhattan Music Competition. Anne Luisa Kramb konzertierte unter anderem mit dem Ukrainischen Staatsorchester, dem MDR Sinfonieorchester, der Kammerphilharmonie Sopot, dem Göttinger Sinfonieorchester und der Staatskapelle Weimar. Auftritte als Solistin und Kammermusikerin, vor allem im Duo mit dem Pianisten Julius Asal, folgten im Konzerthaus sowie in der Philharmonie Berlin, der Philharmonie Kiew, der Elbphilharmonie, der Carnegie Hall New York und der Laeiszhalle Hamburg. Die junge Geigerin spielt auf einer Violine von Antonio Stradivari (1724), die ihr aus dem Privatbesitz der Familie Wiegand zur Verfügung gestellt wird.

KUNZMANN
Die *neue* Service-Dimension

Konzertförderung
Deutscher Musikwettbewerb
DEUTSCHER MUSIKRAT

Zum Programm:

Johann Sebastian Bach war in mancher Hinsicht ein Pionier: Derart hochrangige Musik für Violine solo, wie sie in seinen sechs Sonaten und Partiten vorliegt, hatte vor ihm kein anderer geschrieben. Doch auch nach ihm schuf lange Zeit kein bedeutender Komponist mehr Werke für ein unbegleitetes Streichinstrument. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts griffen einige Musiker, angeregt durch die Bach-Neuentdeckung dieser Zeit, die Besetzung wieder auf. Paul Hindemiths und Eugène Ysaÿes Sonaten bieten dafür Beispiele, doch ihnen gingen Werke Max Regers, eines großen Bach-Verehrers, voraus. „Das Komponieren für Solovioline ist für mich eine Art musikalischer Keuschheitsgürtel", erklärte er dazu – und meinte vermutlich den Verzicht auf die massige Klanglichkeit und ausufernde harmonische Komplexität, die seine Werke sonst oft prägten. Auch beim jungen **Paul Hindemith** verband sich das Schreiben für Solostreicher mit Bach-Verehrung und Abgrenzung von der romantischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Er war selbst ein hervorragender Geiger, der bereits 1915, als 19-Jähriger und noch vor Abschluss seines Studiums, Konzertmeister des Frankfurter Opernorchesters wurde. Später wechselte er zur Bratsche und erlangte als Kammermusiker und Solist Weltruhm. Für Violine solo schrieb Hindemith schon 1917/18 eine erste Sonate (op. 11 Nr. 6), und 1924 vereinte er unter der Opuszahl 31 noch zwei weitere.

Die Sonate op. 31 Nr. 2, skizziert im frühen April des Jahres während einer Zugfahrt von Hannover nach Frankfurt, trägt den Untertitel „Es ist so schönes Wetter draußen". Ob er sich wohl schlicht auf die frühlingshafte Stimmung am Reisetag bezieht? Oder auf Mozarts Frühlingslied, das im Finale variiert wird? Oder wandte sich Hindemith ironisch an seine Interpreten und Hörer, um ihnen eine bessere Beschäftigung als die mit seiner Sonate vorzuschlagen? Die Musik beginnt jedenfalls mit einem heiteren, wellengleich auf- und abwogenden Präludium, abgeschlossen durch drei Pizzicato-Akkorde. Ohne große Pause folgt ein langsamer Satz mit Doppelgriffen und Ausflügen in höchste Violinregionen. Ein durchgehend gezupftes Scherzo schließt sich an, dann der gewichtigste und virtuoseste Satz, die Variationenfolge über Mozarts Lied „Sehnsucht nach dem Frühling" KV 596, das hier nach seinem Textanfang „Komm lieber Mai" benannt ist.

Von **Johann Sebastian Bachs** sechs Sonaten und Partiten für Violine solo hat sich ein kalligraphisch besonders wertvolles eigenhändiges Manuskript erhalten. Der Titel lautet: „Sei Solo à Violino senza Baßo accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb. Bach. anno 1720". Die Reinschrift der Violinwerke fällt also etwa in die Mitte von Bachs Köthener Jahren (1717-1723) – was allerdings nicht ausschließt, dass er die Werke bereits früher komponiert oder zumindest begonnen haben könnte. In jedem Fall ist über einen konkreten Anlass ebenso wenig bekannt wie über einen möglichen Auftraggeber oder Widmungsträger – die sorgfältige Handschrift scheint ja immerhin auf eine besondere Bestimmung der Stücke hinzudeuten. Ungeklärt ist weiterhin die Frage, wer die außerordentlich schwierigen Solowerke wohl gespielt haben könnte. Mögliche Kandidaten wären zwei Köthener Geiger, außerdem der Dresdner Konzertmeister Johann Georg Pisendel. Im Übrigen beherrschte zweifellos auch Bach selbst die Violine gut genug, um die Stücke aufführen zu können. Sein Manuskript enthält vereinzelt Fingersätze von seiner Hand – er kann sie wohl nur für den eigenen Gebrauch eingetragen haben.

Den Begriff „Partia" (oder „Partita") verwendete Bach synonym mit der Bezeichnung „Suite"; gemeint ist eine Reihe von Tanzsätzen, die manchmal durch ein Präludium eingeleitet werden. Im Unterschied zu anderen Suiten und Partiten Bachs enthält die Violin-Partita Nr. 2 d-Moll zwar kein Präludium, dafür aber alle vier Stammsätze der Suite: die mäßig schnelle, geradtaktige Allemande, die lebhafte Courante, mit viel Laufwerk und im Dreiermetrum, die langsame, feierliche Sarabande und die schnelle, springende Gigue. Doch anders als sonst üblich, ist mit der Gigue das Werk noch nicht zu Ende. Es folgt nämlich noch die Chaconne (oder „Ciaccona") – vielleicht der berühmteste Satz der ganzen Serie und zweifellos ein Gipfelpunkt in der Entwicklung der deutschen Geigenschule, die in der Barockzeit für ihr Akkordspiel bekannt war. Als Chaconne bezeichnet man laut Johann Gottfried Walthers „Musicalischem Lexicon" von 1732 einen „Tanz, und eine Instrumentalpièce, deren Baß-Subjectum oder thema gemeiniglich aus vier Tacten in 3/4 bestehet, und, so lange als die darüber gesetzte Variationes oder Couplets währen, immer obligat, d.i. unverändert bleibet." Bachs Chaconne geht insofern über das traditionelle Muster hinaus, als sich ihr harmonisches Schema im Verlauf der 64 Variationen ständig verändert. Durch den Wechsel von d-Moll über D-Dur zurück nach d-Moll gliedert sich das Stück in drei Teile, die jeweils in sich eine eindrucksvolle Steigerungs-Dramaturgie aufweisen.

Der Belgier **Eugène Ysaÿe** galt als einer der bedeutendsten Geiger seiner Zeit. Sein Instrument hatte er bei berühmten Vorgängern wie Henryk Wieniawsky und Henri Vieuxtemps erlernt, doch als Komponist war er Autodidakt. Er schrieb anfangs recht konventionelle Virtuosenstücke für den eigenen Gebrauch, fand aber vor allem in seinen sechs Sonaten für Violine solo zu einer ganz eigenständigen Schreibweise, in der er zahlreiche unterschiedliche Einflüsse verarbeitete. Alle sechs Sonaten

entstanden im Jahr 1924; Ysaÿe soll den gesamten Zyklus innerhalb eines einzigen Tages skizziert haben, nachdem er zuvor ein Bach-Recital des ungarischen Geigers Joseph Szigeti gehört hatte. Tatsächlich kann man die Sonaten in mancher Hinsicht als modernes Pendant zu Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo ansehen. Neben neobarocken sind allerdings noch weitere Stilelemente in den außerordentlich schwierigen Stücken zu entdecken. Das hat wohl nicht zuletzt mit ihren Widmungsträgern zu tun, denn Ysaÿe schrieb jede der sechs Sonaten für einen anderen Violinvirtuosen der jüngeren Generation. Nr. 1 wurde Szigeti zugeeignet, dessen Spiel ja den Impuls zur Komposition aller Sonaten gegeben hatte. Nr. 2 war für den französischen Geiger Jacques Thibaud bestimmt, Nr. 3 für den Rumänen George Enescu, Nr. 4 für den Österreicher Fritz Kreisler, Nr. 5 für den Belgier Mathieu Crickboom und Nr. 6 für den Spanier Manuel Quiroga. Da sich Ysaÿe in den einzelnen Werken auf die Persönlichkeit, die Herkunft und das bevorzugte Repertoire des jeweiligen Widmungsträgers bezog, geriet der Zyklus insgesamt so abwechslungsreich.

Fritz Kreisler (1875-1962), der Adressat der vierten Sonate, war dafür berühmt, kurze Stücke im Stil alter Meister zu schreiben. Zu einigen bekannte er sich, andere dagegen schob er den Komponisten der Vergangenheit unter – worüber die Musikforscher, als der Schwindel aufflog, nicht amüsiert waren. Vielleicht reagierte Ysaÿe auf diese Spezialität seines Geiger-Freundes, als er die drei Sätze der Sonate in einem quasi-barocken Stil schrieb und den beiden ersten auch zeittypische Titel gab. Wie Bachs Partita beginnt auch dieses Stück mit einer Allemande. Sie greift den Rhythmus des barocken Tanzes auf, steht allerdings (nach der kurzen Einleitung) im Dreiertakt anstelle des erwarteten geraden Metrums. Das aus vier absteigenden Tönen bestehende Grundmotiv der Allemande kehrt sich in der folgenden Sarabande in vier aufsteigende um. Sie ziehen sich durch den ganzen Satz, sowohl seine Pizzicato-Eröffnung als auch den mit Bogen gestrichenen Hauptteil. Das abschließende „Presto ma non troppo“ kehrt im Mittelabschnitt zum Gestus der Allemande zurück; die Rahmenteile sind als Perpetuum mobile mit folkloristisch anmutenden Trillern komponiert.

© Bayerische Schlösserverwaltung

GRENZGÄNGE

Fr 28|07|23 – 20:00 Uhr
Stiftsbasilika Aschaffenburg

Ensemble BachWerkVokal:
Electra Lochhead, Anne Stadler – Sopran
Petra Plattner, Eva Schoßleitner – Alt
Alexander Hüttner, Konstantin Igl – Tenor
Jakob Hoffmann, Nils Tavella, Brett Pruunshild – Bass

Martin Osiak (KM), Guillermo Martinez Ruiz, Maud Breisach – Violine I
Nagi Tsutsui, Erik Schroeder – Violine II
Hana Hobiger, Caroline Luy – Viola
Celeste Casiraghi – Violoncello
Theresa Schilling – Violone
Nicola Barbagli, Stefan Peindl – Oboe
Balint Kovács – Fagott
Per Hakon Oftedal – Tromba
Gregor Unterkofler – Cembalo

Gordon Safari – Dirigent

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

„Herz und Mund und Tat und Leben“, Kantate BWV 147
Prima parte:
Coro: Herz und Mund und Tat und Leben
Recitativo: Gebenedeiter Mund!
Aria: Schäme dich, o Seele, nicht
Recitativo: Verstockung kann Gewaltige verblenden
Aria: Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn
Choral: Wohl mir, dass ich Jesum habe

Francisco Valls
(1665-1747)

„Plorans ploravit“
„O vos omnes“

Johann Sebastian Bach

„Lobet den Herrn, alle Heiden“, Motetto a 4 voci e Basso continuo BWV 230

John Cage
(1912-1992)

4’33”

Max Reger
(1873-1916)

Acht geistliche Gesänge op. 138:
1. Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit
2. Morgengesang
3. Nachtlied
4. Unser lieben Frauen Traum

Johann Sebastian Bach

„Wer nur den lieben Gott lässt walten“, Kantate BWV 93
Coro: Wer nur den lieben Gott lässt walten
Recitativo und Choral: Was helfen uns die schweren Sorgen?
Aria: Man halte nur ein wenig stille
Aria Duetto: Er kennt die rechten Freudenstunden
Recitativo: Denk nicht in deiner Drangsalhitze
Aria: Ich will auf den Herren schaun
Choral: Sing, bet und geh auf Gottes Wegen

Max Reger

Acht geistliche Gesänge op. 138:
5. Kreuzfahrerlied
6. Das Agnus Dei
7. Schlachtgesang
8. Wir glauben an einen Gott

John Cage

ear for EAR

Johann Sebastian Bach / Georg Philipp Telemann
(1681-1767)

„Jauchzet dem Herrn, alle Welt“, Motette BWV Anh. 160
Coro: Jauchzet dem Herrn, alle Welt
Choral: Sei Lob und Preis mit Ehren
Coro: Amen

Francisco Valls

„Domine vim“
„Entre golfos de dulzuras“

Johann Sebastian Bach

„Herz und Mund und Tat und Leben“,
Seconda parte:
Aria: Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne
Recitativo: Der höchsten Allmacht Wunderhand
Aria: Ich will von Jesu Wunden singen
Choral: Jesu bleibet meine Freude

BachWerkVokal, 2015 in Salzburg von Gordon Safari gegründet, entwickelte sich in kurzer Zeit zu einem anerkannten Ensemble für historische Aufführungspraxis in Österreich und gastiert inzwischen auch international. Eine eigene Konzertreihe gestaltet das Ensemble in der Christuskirche Salzburg. Hervorragende Musiker:innen aus ganz Europa finden bei BachWerkVokal zu einem aus Vokal- und Instrumentalensemble bestehenden Klangkörper zusammen. Am Vorbild der Barockzeit orientiert, sind die Musiker:innen gleichermaßen Solist:innen wie Tuttist:innen. Die Aufhebung der Grenze zwischen „Solo“ und „Chor/Orchester“ erklärt den äußerst transparenten und brillanten Klang des Ensembles.
Die Debut-CD „Cantate Domino“ erschien 2019 beim Label MDG, gefolgt von „Jesu meine Freude“ (2021). Beide Einspielungen wurden von der Fachpresse hervorragend besprochen und für den Opus Klassik, den Preis der Deutschen Schallplattenkritik und die ICM Awards nominiert. Mit einem avancierten Programm, das einen thematischen Bogen vom Frühbarock bis in die Avantgarde spannt, erschien jüngst unter dem Titel „Genug“ die dritte CD des Ensembles.

Gordon Safari verfolgt als Dirigent und Organist eine rege internationale Konzerttätigkeit. Ein Schwerpunkt ist die künstlerische Leitung des Ensembles BachWerkVokal. Als Dirigent fühlt sich Safari einem unmittelbar sprechend-vitalen Musizieren verpflichtet. Er arbeitete unter anderem mit dem Symphonieorchester Hannover, dem Staatsorchester Hannover, dem Preußischen Kammerorchester Potsdam und dem Orchester der Tiroler Festspiele. Im Jahr 2020 gründete er gemeinsam mit Konstantin Paul und Michael Hofer-Lenz die Kammeroper Salzburg, die sich insbesondere dem Musiktheater des 20. und 21. Jahrhunderts zuwendet.
Als Organist verbindet ihn eine langjährige und enge Zusammenarbeit mit der Cellistin Hannah Vinzens. Das Duo veröffentlichte 2021 die Ersteinspielung des Gesamtwerkes für Violoncello und Orgel von Oskar Friedrich Wermann (1840-1906) beim Label MDG. Safari studierte Dirigieren, Musiktheorie, Komposition und Kirchenmusik an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Er ist Preisträger internationaler Wettbewerbe und Träger des Niedersächsischen Kulturpreises. Seit 2014 ist er als Diözesankantor der Evangelischen Superintendenz Salzburg und Tirol tätig. Einer Lehrtätigkeit kommt Gordon Safari seit 2020 als Dozent an der Universität Mozarteum Salzburg nach.

Sparkasse
Aschaffenburg-Alzenau

Zum Programm:

Kantaten und Motetten **Johann Sebastian Bachs** wechseln sich im Programm des Ensembles BachWerkVokal mit stark kontrastierenden Werken eines Zeitgenossen und zweier Nachgeborener ab. Den Rahmen bilden die beiden Teile von Bachs Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ BWV 147, die in einer nur als Libretto erhaltenen Frühfassung auf seine Weimarer Zeit zurückgeht. Nach seinem Aufstieg zum Konzertmeister hatte Bach dort alle vier Wochen den sonntäglichen Gottesdienst musikalisch zu gestalten; BWV 147a war für den vierten Adventssonntag 1716 bestimmt. Als Bach 1723 Thomaskantor in Leipzig wurde, zählten Kantatenaufführungen an sämtlichen Sonn- und Feiertagen zu seinen Amtspflichten. Um nicht alle erforderlichen Werke neu schreiben zu müssen, griff er auf die etwa 20 Kompositionen der Weimarer Jahre zurück. Allerdings gab es in Leipzig am dritten und vierten Advent keine Figuralmusik. Bach schrieb seine Adventskantate daher für das thematisch verwandte Fest „Mariae Heimsuchung“ um; die Neufassung erklang erstmals am 2. Juli 1723.

Die zehn Sätze des prächtig instrumentierten Stücks gliedern sich in zwei Teile, die vor und nach der Predigt aufgeführt wurden. Den ersten Teil eröffnet ein fugierter Chor; in seiner Begleitung spielt die Trompete eine ungewöhnliche Rolle: Statt nur einzelnen Stellen einen strahlenden Klang zu verleihen, übernimmt sie im gesamten Satz eine wichtige melodische Funktion; auch verzichtet Bach auf die sonst mit den Trompeten gekoppelten Pauken. In der ersten Arie dialogisiert ein Alt mit einer Oboe d’amore. Dieses Instrument, eine kleine Terz tiefer gestimmt und von wärmerem Klang als die gewöhnliche Oboe, verwendeten die Komponisten des Barock vor allem in der Weihnachtszeit. Eine Solovioline schmückt die zweite, für Sopran bestimmte Arie, bevor Teil 1 mit einer der berühmtesten Choralbearbeitungen Bachs zu Ende geht. Die vierstimmig gesetzten Choralzeilen sind hier in eine „unendliche“ Violinmelodie eingebettet. Nur eine Continuogruppe, bestehend aus Cello, Violone und Orgel, begleitet zu Beginn von Teil 2 die Arie des Tenors. Dafür ist das folgende Alt-Rezitativ mit zwei parallel geführten Oboen da caccia („Jagd-Oboe“, eine Quint tiefer als die gewöhnliche Oboe) besonders reizvoll instrumentiert. Eine vom gesamten Orchester untermalte Bass-Arie und eine weitere Strophe des bereits gehörten Chorals „Jesu, meiner Seelen Wonne“ von Martin Jahn schließen das Werk ab.

Die altehrwürdige Gattung der Motette erreichte in Deutschland ihren Zenit etwa 100 Jahre vor Bach in den Werken von Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Samuel Scheidt; Bachs Motetten kann man daher als Krönung einer vergehenden oder zunehmend ungebräuchlichen Form betrachten. Bezeichnenderweise zählte die Komposition solcher Stücke auch gar nicht zu den offiziellen Pflichten des Thomaskantors. Motetten wurden in Leipzig zwar zur Gottesdienst-Eröffnung (im Anschluss an das Orgelpräludium) gesungen, doch dabei bediente man sich älterer, relativ einfacher Stücke aus dem „Florilegium Portense“. Bachs eigene, größer dimensionierte Kompositionen sind Gelegenheitswerke: Sie wurden in der Regel in Auftrag gegeben (und gesondert honoriert), wenn die Hinterbliebenen eines vornehmen Bürgers eine Trauermusik auf einen ganz bestimmten Text verlangten. Allerdings nimmt „Lobet den Herrn alle Heiden“ BWV 230, eine kurze, vierstimmige Vertonung des Psalms 117, eine Sonderstellung unter Bachs Motetten ein: Der Text spricht gegen den Anlass eines Trauerfalls. Außerdem ist BWV 230 die einzige Motette, die eine Continuo-Stimme ausdrücklich vorschreibt; diese Instrumentalstimme ist teils mit dem Vokalbass, teils aber auch unabhängig geführt. Die Echtheit des Stücks ist daher gelegentlich angezweifelt worden. Möglicherweise stammt es von einem Sohn oder Schüler Bachs, oder es war ursprünglich der Eröffnungssatz einer inzwischen verlorenen Bach-Kantate.

„Wer nur den lieben Gott lässt walten“ BWV 93 gehört der Gattung der Choralkantate an, auf die sich Bach in seinem zweiten Leipziger Kantatenjahrgang 1724/25 konzentrierte. Stücke dieses Typs werden im Idealfall sehr weitgehend durch Melodie und Text eines Chorals bestimmt. Die Anfangsstrophe erscheint im Wortlaut und bildet die Grundlage einer umfangreichen, komplexen Choralfantasie. Die folgenden Strophen dichtet der Librettist so um, dass sie als Rezitativ- oder Arientexte nutzbar sind. Und die Schlussstrophe übernimmt er wieder wörtlich; sie wird vom Komponisten jedoch in einen schlichten, vierstimmig-homophonen Satz gekleidet, dessen Oberstimme die Gemeinde mitsingen kann. „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ war für den 5. Sonntag nach Trinitatis bestimmt und erklang erstmals am 9. Juli 1724. In dem schön symmetrisch angelegten Werk behält neben den Rahmensätzen auch das zentrale Duetto den Choraltext wörtlich bei; Violinen und Viola spielen hier die Choralmelodie. Den Eingangschor gestaltete Bach als Concerto dreier Klangkörper – Orchester (mit Einleitung und Ritornellen), Sopran (mit der Choralmelodie als Cantus firmus) und Vokalstimmen insgesamt. Die Sätze 2 und 5 wechseln zwischen der leicht verzierten Choralmelodie und rezitativischer Deklamation. In der Tenorarie (Nr. 3) versetzt Bach die Choralmelodie vom ursprünglichen Moll in ein zuversichtliches Dur. In der Sopranarie (Nr. 6) hellt ein lebhafter Oboenpart die Stimmung auf.

Die Motette „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ BWV Anh. 160 ist ein „Pasticcio“ – also eine typisch barocke „Pastete“, in der vorhandene Stücke verschiedener Komponisten vermengt sind. Wer die Stücke in diesem Fall zusammenstellte, ist ungewiss: vielleicht Bach selbst, möglicherweise aber auch Johann Gottlob Harrer, sein Nachfolger im Amt des Thomaskantors. Der erste Satz ist vermutlich eine Bearbeitung Bachs, basierend auf einer nicht mehr nachweisbaren Komposition Georg Philipp Telemanns. Der Mittelsatz stammt von Bach selbst: Hier diente der zweite Satz seiner Kantate „Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende“ BWV 28 als Grundlage; die Melodie des Chorals „Nun lob, mein Seel, den Herren“ ist darin als Cantus firmus verarbeitet. Der Schlusssatz ist eine Adaption des Amens TWV 1:1066 von Telemann.

Francisco Valls, dessen Vorname auf katalanisch „Francesc“ geschrieben wird, stammte aus Barcelona, und hier war er auch viele Jahre lang Kapellmeister zunächst der Kirche Santa Maria del Mar, dann der Kathedrale. Im Disput zwischen konservativen und innovativen Kollegen stand er auf der Seite der Neuerer, die je nach den Erfordernissen des vertonten Textes auch einmal harte und unvorbereitete Dissonanzen befürworteten. Seine Missa Scala Aretina löste einen Streit aus, der ab 1715 in etwa 80 Pamphleten der verfeindeten Parteien ausgetragen wurde. Valls selbst fasste seine Ansichten nach seiner Pensionierung in der Abhandlung „Mapa Armónico Práctico“ zusammen. Den vielen musikalischen Illustrationen dieses Werks sind auch die vier Stücke unseres Programms entnommen: Drei lateinische Motetten bieten Beispiele für Valls‘ unkonventionelle Harmonik; zum Abschluss erklingt ein Villancico, ein Lied in der spanischen Volkssprache, das den Gläubigen die kirchliche Lehre in möglichst populärer Form vermitteln sollte.

John Cage verdankte seinen Ruf als Symbolfigur der US-amerikanischen Avantgarde vielen neuartigen Ideen und Kompositionsansätzen: Er setzte sich für die Emanzipation des Rhythmus und der Geräusche ein, entdeckte das Klangmedium des präparierten Klaviers für sich, arbeitete mit Zufallsoperationen und machte durch Happenings und konzeptuelle Stücke von sich reden, die mancher klassisch gebildete Konzertbesucher wohl gar nicht mehr als Musik oder Komposition bezeichnen würde. Cages vielleicht berühmtestes, auf jeden Fall aber radikalstes Werk trägt den Titel 4‘33“. Es besteht aus einer einzigen Pause von 4 Minuten und 33 Sekunden Dauer. Man könnte das Stück als dadaistischen Klamauk abtun, doch es ist tatsächlich das folgerichtige Ergebnis von Cages musikphilosophischen Betrachtungen: Zufall und Unwägbarkeiten – traditionell die größten Feinde des Komponisten – werden zu Verbündeten. In 4‘33“ sind die Geräusche im Saal der eigentliche Inhalt der Komposition. Damit tritt der „Lärm“-Hintergrund, der bei jedem Akt des Musikhörens eine – wenn auch meist unwillkommene – Rolle spielt, in den Vordergrund, und es wird klar: So etwas wie Stille gibt es nicht.

Sein Stück „ear for EAR“ schrieb Cage 1983 zum 10-jährigen Jubiläum des „EAR Magazine“, einer US-amerikanischen Zeitschrift für neue Musik, die noch bis 1991 erschien. Der Untertitel „Antiphonies“ bezieht sich auf eine Musizierpraxis der katholischen Liturgie, in der zwei Chöre im Wechsel singen. Bei Cage wechselt sich eine (sichtbare) Stimme mit einer oder mehreren weit entfernten (unsichtbaren) ab. Der Text enthält keine Worte, sondern nur die einzelnen Laute des Wortes „EAR“. In einem Interview erklärte Cage außerdem: „Als ich es „ear for EAR“ nannte, dachte ich an das Fehlen von „Ohr um Ohr“ in der Bibel. Es heißt dort „Zahn um Zahn“ und „Auge um Auge“, doch von einem Ohr ist nicht die Rede.“

Max Reger beschäftigte sich im Lauf seines Lebens immer wieder intensiv mit Bach. Dessen Motetten dienten ihm 1909 als Vorbild für seine eigenen „Drei Motetten“ op. 110 mit ihren dicht gearbeiteten Doppelfugen. In starkem Kontrast zu diesen extrem komplexen Sätzen stehen die viel schlichteren „Acht geistlichen Gesänge“ op. 138 von 1914. Mit ihnen reagierte Reger auf den häufig gegen ihn erhobenen Vorwurf, seine Werke seien von überbordender Polyphonie und ausschweifender Harmonik bestimmt. Die Texte der Gesänge entnahm Reger der überkonfessionellen Sammlung „Der Deutsche Psalter“. Die Musik wirkt archaisch, und kühnere chromatische Klänge stellen lediglich jene „unreinen Geister“ (im „Nachtlied“) dar, die es zu bannen gilt. Als Reger am 11. Mai 1916 im Alter von nur 43 starb, fand man auf seinem Nachttisch die Korrekturbögen der „Acht geistlichen Gesänge“. Aufgeschlagen war das erste Stück: „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit, und alle Welt vergehet mit ihrer Herrlichkeit.“

Johann Sebastian Bach: Herz und Mund und Tat und Leben – Prima parte

Coro
Herz und Mund und Tat und Leben
muss von Christo Zeugnis geben
ohne Furcht und Heuchelei,
dass er Gott und Heiland sei.

Recitativo
Gebenedeiter Mund!
Maria macht ihr Innerstes der Seelen

durch Dank und Rühmen kund;
sie fänget bei sich an,
des Heilands Wunder zu erzählen,
was er an ihr als seiner Magd getan.
O menschliches Geschlecht,
des Satans und der Sünden Knecht,
du bist befreit
durch Christi tröstendes Erscheinen
von dieser Last und Dienstbarkeit!
Jedoch dein Mund und dein verstockt Gemüte
verschweigt, verleugnet solche Güte;
doch wisse, dass dich nach der Schrift
ein allzuscharfes Urteil trifft!

Aria
Schäme dich, o Seele, nicht,
deinen Heiland zu bekennen,
soll er dich die seine nennen
vor des Vaters Angesicht!
Doch wer ihn auf dieser Erden
zu verleugnen sich nicht scheut,
soll von ihm verleugnet werden,
wenn er kommt zur Herrlichkeit.

Recitativo
Verstockung kann Gewaltige verblenden,
bis sie des Höchsten Arm vom Stuhle stößt;
doch dieser Arm erhebt,
obschon vor ihm der Erde Kreis erbebt,
hingegen die Elenden,
so er erlöst.
O hochbeglückte Christen,
auf, machet euch bereit,
itzt ist die angenehme Zeit,
itzt ist der Tag des Heils: der Heiland heißt
euch Leib und Geist
mit Glaubensgaben rüsten,
auf, ruft zu ihm in brünstigem Verlangen,
um ihn im Glauben zu empfangen!

Aria
Bereite dir, Jesu, noch itzo die Bahn,
mein Heiland, erwähle
die gläubende Seele
und siehe mit Augen der Gnade mich an!

Choral
Wohl mir, dass ich Jesum habe,
o wie feste halt ich ihn,
dass er mir mein Herze labe,
wenn ich krank und traurig bin.
Jesum hab ich, der mich liebet
und sich mir zu eigen gibet;
ach drum lass ich Jesum nicht,
wenn mir gleich mein Herze bricht.

Francisco Valls: Plorans ploravit

Plorans ploravit in nocte, et lacrimae ejus in maxillis ejus:
non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus:
omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.

Francisco Valls: O vos omnes

O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte:
si est dolor sicut dolor meus.

Johann Sebastian Bach: Lobet den Herrn, alle Heiden

Lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker!
Denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit.
Alleluja!

Max Reger: Acht geistliche Gesänge, Nr. 1-4

1. Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit
Text: Matthias Claudius (1746-1815)

Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit,
und alle Welt vergehet mit ihrer Herrlichkeit.
Es ist nur Einer ewig und an allen Enden
und wir in seinen Händen.

2. Morgengesang
Text: Johannes Zwick (1496-1542)

Du höchstes Licht, ewiger Schein,
du Gott und treuer Herre mein,
von dir der Gnaden Glanz ausgaht
und leuchtet schön gleich früh und spat.
Das ist der Herre Jesus Christ,
der ja die göttlich Wahrheit ist,
der mit sein'r Lehr hell scheint und leucht',
bis er die Herzen zu sich zeucht.

Er ist der ganzen Welte Licht,
stellt jedem vor sein Angesicht
den hellen, schönen, lichten Tag,
an dem er selig werden mag.

3. Nachtlied
Text: Petrus Herbert († 1591)

Die Nacht ist kommen,
drin wir ruhen sollen;
Gott walts zu Frommen
nach seim Wohlgefallen,
dass wir uns legen
in seim Gleit und Segen,
der Ruh zu pflegen.
Treib, Herr, von uns fern
die unreinen Geister,
halt die Nachtwach gern,
sei selbst unser Schutzherr!
Schirm beid, Leib und Seel,
unter deine Flügel,
send uns dein' Engel.
Lass uns einschlafen
mit guten Gedanken,
fröhlich aufwachen
und von dir nicht wanken;
lass uns mit Züchten
unser Tun und Dichten
zu deim Preis richten.

4. Unser lieben Frauen Traum
Text: Anonymus

Und unser lieben Frauen,
der traumet ihr ein Traum:
wie unter ihrem Herzen
gewachsen wär ein Baum.
Und wie der Baum ein Schatten
gäb wohl über
alle, alle Land:
Herr Jesus Christ, der Heiland,
also ist er genannt.
Herr Jesus Christ, der Heiland,
ist unser Heil und Trost,
mit seiner bittern Marter
hat er uns all erlost.

Johann Sebastian Bach: Wer nur den lieben Gott lässt walten

Coro
Wer nur den lieben Gott lässt walten
und hoffet auf ihn allezeit,
den wird er wunderlich erhalten
in allem Kreuz und Traurigkeit.
Wer Gott, dem Allerhöchsten traut,
der hat auf keinen Sand gebaut.

Recitativo und Choral
Was helfen uns die schweren Sorgen?
Sie drücken nur das Herz mit Zentnerpein,
mit tausend Angst und Schmerz.
Was hilft uns unser Weh und Ach?
Es bringt nur bittres Ungemach.
Was hilft es, dass wir alle Morgen
mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn
und mit beträntem Angesicht
des Nachts zu Bette gehen?
Wir machen unser Kreuz und Leid
durch bange Traurigkeit nur größer.
Drum tut ein Christ viel besser,
er trägt sein Kreuz
mit christlicher Gelassenheit.

Aria
Man halte nur ein wenig stille,
wenn sich die Kreuzesstunde naht,
denn unsres Gottes Gnadenwille
verlässt uns nie mit Rat und Tat.
Gott, der die Auserwählten kennt,
Gott, der sich uns ein Vater nennt,
wird endlich allen Kummer wenden
und seinen Kindern Hilfe senden.

Aria Duetto
Er kennt die rechten Freudenstunden,
er weiß wohl, wenn es nützlich sei;
wenn er uns nur hat treu erfunden
und merket keine Heuchelei,
so kömmt Gott, eh wir's uns versehn,
und lässet uns viel Guts geschehn.

Recitativo
Denk nicht in deiner Drangsalhitze,
wenn Blitz und Donner kracht
und dir ein schwüles Wetter bange macht,
dass du von Gott verlassen seist.

Gott bleibt auch in der größten Not,
ja gar bis in den Tod
mit seiner Gnade bei den Seinen.
Du darfst nicht meinen,
dass dieser Gott im Schoße sitze,
der täglich wie der reiche Mann
in Lust und Freuden leben kann.
Der sich mit stetem Glücke speist,
bei lauter guten Tagen, muss oft zuletzt,
nachdem er sich an eitler Lust ergötzt,
„Der Tod in Töpfen!“ sagen.
Die Folgezeit verändert viel!
Hat Petrus gleich die ganze Nacht
mit leerer Arbeit zugebracht
und nichts gefangen:
Auf Jesu Wort kann er noch einen Zug erlangen.
Drum traue nur in Armut, Kreuz und Pein
auf deines Jesu Güte mit gläubigem Gemüte.
Nach Regen gibt er Sonnenschein
und setzet jeglichem sein Ziel.

Aria
Ich will auf den Herren schaun
und stets meinem Gott vertraun.
Er ist der rechte Wundermann.
Der die Reichen arm und bloß
und die Armen reich und groß
nach seinem Willen machen kann.

Choral
Sing, bet und geh auf Gottes Wegen,
verricht das Deine nur getreu
und trau des Himmels reichem Segen,
so wird er bei dir werden neu;
denn welcher seine Zuversicht
auf Gott setzt, den verlässt er nicht.

Max Reger: Acht geistliche Gesänge, Nr. 5-8

5. Kreuzfahrerlied
Text: Anonymus

In Gottes Namen fahren wir,
seiner Gnaden begehren wir.
Nun helf uns die Gottes Kraft
und das heilig Grab,
da Gott selber inne lag.
Kyrieleis.

Sanktus Petrus, der ist gut,
der uns viel seiner Gnaden tut,
das gebeut ihm die Gottesstimme.
Fröhlich nun fahren wir!
Nun hilf uns, edle Maria, zu dir.
Fröhlich und unverzagt!
Nun hilf uns, Maria, reine Magd.

6. Das Agnus Dei
Text: nach dem lateinischen „Agnus Dei“ von Nikolaus Decius (†1541)

O Lamm Gottes, unschuldig
am Stamm des Kreuzes geschlachtet,
allzeit gefunden geduldig,
wiewohl du wurdst verachtet:
all Sünd hast du getragen,
sonst müssten wir verzagen.
Erbarm dich unser, o Jesu.

7. Schlachtgesang
Text: Matthias Kemnat (um 1470)

Mit Gottes Hilf sei unser Fahrt!
Maria hat uns in der Wart!
Sankt Peter unser Hauptmann sei!
Unsere Sünde, Herre Gott, verzeih,
dass wir ewgen Todes frei!
Kyrie eleison.
Dank sei dir, Dank dem heiligen Gott,
des Himmels Fürst, Herr Sabaoth!
Allgegenwärtig Dreifaltigkeit,
steh uns bei zur Gerechtigkeit!
Lob und Dank sei dir geseit!
Kyrie eleison.

8. Wir glauben an einen Gott
Text: 14. Jahrhundert, aus dem Niederdeutschen

Wir glauben an einen Gott,
Schöpfer Himmels und der Erden;
mit Worten ließ er werden
alle Dinge zu seinem Gebot.
Von der Zarten ward er geboren,
Maria, der reinen, auserkoren,
uns zu Trost und aller Christenheit.
Für uns wollte er leiden,
ob wir möchten vermeiden
schwere Pein, den Tod der Ewigkeit.

Johann Sebastian Bach / Georg Philipp Telemann: Jauchzet dem Herrn, alle Welt

Coro
Jauchzet dem Herrn, alle Welt,
dienet dem Herrn mit Freuden!
Kommet vor sein Angesicht mit Frohlocken, Alleluja.

Choral
Sei Lob und Preis mit Ehren,
Gott Vater, Sohn und Heilgem Geist,
der woll in uns vermehren,
was er aus Gnaden uns verheißt,
dass wir ihm fest vertrauen,
gänzlich verlass'n auf ihn,
von Herzen auf ihn bauen,
dass uns'r Herz, Mut und Sinn
ihm tröstlich soll'n anhangen,
drauf singen wir zur Stund:
Amen, wir werd'ns erlangen,
glaub'n wir aus Herzensgrund.

Coro
Lob und Ehre und Weisheit und Dank und Preis und Kraft und Stärke sei unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen

Francisco Valls: Domine vim

Domine vim patior, responde pro me,
quid dicam aut quid respondebit mihi cum ipse fecerit.

Francisco Valls: Entre golfos de dulzuras

Entre golfos de dulzuras,
entre pielagos de amor,
lucha con intercadencias de Javier el corazón.
Ay mi dios porque ya el agua me cubre,
que me anega el favor.
Cese la porfia, basten las dulzuras.
Ay mi dios, que ya el pecho no sufre tan extrafia afición,
tan extrana afición.
En vos seguro puerto buscando el descanso la tormenta mayor.
Ay mi dios, que ya el gozo me ayuda y alienta el dolor.
Entre los dulces golfos, suspiro amante,
dueno huyendo las delicias,
buscando los tormentos,
ay mi dios, que los gustos me oprimen que me rinde el favor.

Johann Sebastian Bach: Herz und Mund und Tat und Leben – Seconda parte

Aria
Hilf, Jesu, hilf, dass ich auch dich bekenne
in Wohl und Weh, in Freud und Leid,
dass ich dich meinen Heiland nenne
im Glauben und Gelassenheit,
dass stets mein Herz von deiner Liebe brenne.

Recitativo
Der höchsten Allmacht Wunderhand
wirkt im Verborgenen der Erden.
Johannes muss mit Geist erfüllet werden,
ihn zieht der Liebe Band
bereits in seiner Mutter Leibe,
dass er den Heiland kennt,
ob er ihn gleich noch nicht
mit seinem Munde nennt,
er wird bewegt, er hüpft und springet,
indem Elisabeth das Wunderwerk ausspricht,
indem Mariae Mund der Lippen Opfer bringet.
Wenn ihr, o Gläubige, des Fleisches Schwachheit werd't,
wenn euer Herz in Liebe brennet,
und doch der Mund den Heiland nicht bekennet,
Gott ist es, der euch kräftig stärkt,
er will in euch des Geistes Kraft erregen,
ja Dank und Preis auf eure Zungen legen.

Aria
Ich will von Jesu Wunden singen
und ihm der Lippen Opfer bringen,
er wird nach seiner Liebe Bund
das schwache Fleisch, den ird'schen Mund
durch heil'ges Feuer kräftig zwingen.

Choral
Jesu bleibet meine Freude,
meines Herzens Trost und Saft,
Jesus wehret allem Leide,
er ist meines Lebens Kraft,
meiner Augen Lust und Sonne,
meiner Seele Schatz und Wonne;
darum lass ich Jesum nicht
aus dem Herzen und Gesicht.

ORGELMUSIK ZUR MARKTZEIT

Sa 29|07|23 – 11:15 Uhr
Christuskirche Aschaffenburg

Andreas Boltz – Orgel

Johann Sebastian Bach (1685-1750)	**Pièce d'Orgue BWV 572**
Alfred Hollins (1865-1942)	**A Song of Sunshine**
Johann Sebastian Bach	**Choralvorspiel „Christ, unser Herr, zum Jordan kam" BWV 684**
Max Reger (1873-1916)	**Romanze op. 92 Nr. 5**
Louis Vierne (1870-1937)	**Hymne au Soleil op. 53 Nr. 3**

Seit Juni 2011 wirkt Andreas Boltz als Dommusikdirektor am Frankfurter Kaiserdom St. Bartholomäus. Er ist künstlerischer Leiter der „Frankfurter Domkonzerte" und konzertiert in dieser Reihe als Organist mit vorwiegend thematisch orientierten Konzertprogrammen sowie als Dirigent oratorischer Aufführungen. Mit seinem großen Repertoire an Orgelmusik vieler Epochen spielt er jeden Monat auch eine Orgelmatinee im Frankfurter Dom und gastiert häufig als Organist und Chorleiter im In- und Ausland. Im Sommer 2013 erschien seine erste CD an der Frankfurter Domorgel „Mainmixtures – Komponisten in Frankfurt", die Nachfolge-Produktion „Main-Stream" im Herbst 2017 beim Label www.organophon.de. Ein wichtiger Tätigkeitsschwerpunkt am Frankfurter Dom war zwischen 2011 und 2017 der Aufbau und die Leitung der Domsingschule mit chorischem Angebot für Jungen und Mädchen.

Seine breit gefächerte Ausbildung erhielt Andreas Boltz an der Musikhochschule Würzburg.
Dort erwarb er die Diplom-A-Prüfung in Katholischer Kirchenmusik, die Staatliche Musiklehrerprüfung und das Meisterklassendiplom für künstlerisches Orgelspiel in der Meisterklasse von Günther Kaunzinger. Weitere Studien betrieb er bei Daniel Roth, Francoise Renet, Guy Bovet und Jon Laukvik (Orgel), Eric Ericson und Fritz ter Wey (Chorleitung), Gert-Peter Münden (Kinderchorleitung), Godehard Joppich (Gregorianik), Glen Wilson (Cembalo) und Zsolt Gárdonyi (Komposition). Von 1989 bis 1993 war Andreas Boltz Assistent des Domkapellmeisters am Kiliansdom in Würzburg. Zwischen Herbst 1993 und Mai 2011 wirkte er als Regionalkantor des Bistums Mainz in Darmstadt und Dozent für Chorleitung und Orgel am Institut für Kirchenmusik in Mainz.

KINDER- UND FAMILIENKONZERT

Sa 29|07|23 – 15:00 Uhr
Stiftsbasilika Aschaffenburg, Kreuzgang

Armonia dell'Arcadia
Florian Reuthner – Leitung

Von Kunstpfeifern und krummen Zinken

Wer die konzertante Einführung zum Abendkonzert besucht, darf aktiv mitmachen und dabei herausfinden, ob Zinken immer krumm sind und was die Geheimzeichen der Gauner mit den Kunstpfeifern zu tun haben. Ob der Pfau aus dem Aschaffenburger Park Schöntal mit seinem durchdringenden Ruf auch zu den Kunstpfeifern zu zählen ist oder aus einem anderen Grund in dieser Beschreibung auftaucht, muss auch noch geklärt werden ...

Die rund fünfzigminütige Veranstaltung richtet sich an alle von 6 bis 99 Jahren, die solche und andere Fragen gerne von den Musikern direkt und kurzweilig beantwortet haben möchten.

TURM- UND TANZMUSIK

Sa 29|07|23 – 20:00 Uhr
Stiftsbasilika Aschaffenburg, Kreuzgang

Armonia dell'Arcadia:
Dorothea Lieb, Martin Bolterauer – Zink und Blockflöten
Claudia Engelhard, Barbara Mauch-Heincke – Barockviolinen
Matthijs van der Moolen – Alt- und Tenorposaune
Julian Pfeil – Bassposaune
Christian Undisz – Violone
Johannes Vogt – Laute
Florian Reuthner – Cembalo und Leitung

Melchior Franck (um 1579-1639)	**Suite C-Dur** Intrada I – Intrada II – Pavana – [ohne Bezeichnung] – Intrada III – Intrada I
Gottfried Reiche (1667-1734)	**Fuga XII a-Moll aus „24 Quatricinien"**
Melchior Franck	**Suite d-Moll** Intrada – Pavana – Galliarda – [o. Bez.] – [o. Bez.] – 2 Intrade
Gottfried Reiche	**Sonatina XV d-Moll aus „24 Quatricinien"**
Johann Hermann Schein (1586-1630)	**Suite VIII aus „Banchetto Musicale"** Padouana – Gagliarda – Courente – Allemande / Tripla
Gottfried Reiche	**Sonatina XX F-Dur aus „24 Quatricinien"**
Johann Staden (1581-1634)	**Partita delle Sinfonie e Pavana**
	– Pause –
Johann Pezel (1639-1694)	**Drei Sonaten aus „Hora Decima" (Leipzig 1670)**
Gottfried Reiche	**Fuga XVIII G-Dur aus „24 Quatricinien"**
Vincenzo Albrici (1631-1687)	**Sonata à 5**
Johann Pezel	**Suite c-Moll aus „Delitiae Musicales oder Lust=Music" (Frankfurt a.M. 1678)** Sonata – Allemande – Courente – Intermedium – Sarabande – Gigue – Conclusio

ADAM HÖRNIG
BAUGESELLSCHAFT MBH & CO.KG

Seit 2007 spielt die **Armonia dell'Arcadia** Konzertprogramme mit Musik vom Frühbarock bis zur Klassik. Publikum und Presse freuen sich über die mitreißenden Interpretationen und die Programmgestaltung abseits ausgetretener Pfade. Einladungen im gesamten süddeutschen Raum und im Ausland (u.a. F. X. Richter-Symposium Kempten, Basilikakonzerte Rankweil, Weilburger Schlosskonzerte) zeugen von der künstlerischen Reputation dieser Formation, deren Mitglieder auch in zahlreichen anderen namhaften Ensembles wie dem Neumeyer Consort, La Stagione oder dem Castello Consort (Niederlande) tätig sind. Zum Konzept der international besetzten Armonia dell'Arcadia gehört die Aufführung heute weniger bekannter Werke und Komponisten, oftmals mit regionalem Bezug, um diese wieder einem größeren Publikum zugänglich zu machen.

Florian Reuthner wurde in Bamberg geboren. Er studierte zunächst Schulmusik, später folgten Dirigieren mit Schwerpunkt Chorleitung bei Jörg Straube in Würzburg sowie Cembalo und historische Tasteninstrumente in der Meisterklasse bei Oscar Milani in Nürnberg. Neben dem solistischen Repertoire gilt sein Interesse der Kammermusik und dem Continuospiel in Oratorium, Oper und Orchestermusik. Engagements u.a. beim Konzertchor der Stadt Fulda, Bamberger Symphoniker, Germanisches Nationalmuseum, Miltenberger Claviersalon. Besonders am Herzen liegen ihm die Werke Johann Jakob Frobergers, Louis Couperins wie auch die Musik von Carl Philipp Emanuel Bach. Als Schulmusiker unterrichtet er am Kronberg-Gymnasium Aschaffenburg.

Zum Programm:

Während der Renaissance und des Barock stellten die Stadtpfeifer in vielen Städten die Ensembles der Profimusiker dar. Sie waren in Zünften organisiert und hatten für kirchliche, städtische und private Anlässe die Musik zu gestalten. So finden sich in den Nürnberger Ratsverlässen Hinweise, zu welchen Gelegenheiten die Stadtpfeifer aufzuspielen hatten: bei Festlichkeiten einzelner Zünfte wie dem Stechrennen der Pegnitzfischer oder dem Schwertertanz der Messerer, aber auch anlässlich der Kaiserwahl (am 6. Juni 1612 nach der Predigt einige Stücke vom Sebalder Kirchturm) sowie zu Hochzeiten der Bürger.

Auch Johann Sebastian Bach musizierte in Leipzig mit Mitgliedern der Stadtpfeifer, die teils zu den virtuosesten Instrumentalisten auf Trompete, Zink und Posaune zählten, aber darüber hinaus auch sehr gute Geiger sein mussten. Die heute wohl bekanntesten unter den Leipziger Stadtpfeifern dürften **Johann Christoph Pezel** und **Gottfried Reiche** sein. Zu Reiches Aufgaben als Stadtpfeifer gehörte das sogenannte „Abblasen auff den Rathhäusern oder Thürmen mit Fleiß gestellet“. Seine 24 Quatricinia sind wohl zu diesem Zweck entstanden, ebenso wie eine Generation zuvor Pezels „Hora Decima“, die bereits im Titel auf die tägliche Praxis und Leipziger Ratsverordnung anspielt, dass „vom Rathhaus herunter um 10. Ur von denen Raths=Musicis ein Abblasen mit Posaunen und Zincken muss verrichtet werden.“ Als Bachs Trompeter beeinflusste Reiche darüber hinaus durch sein außerordentliches Können im Clarinblasen, also dem Melodiespielen auf der noch ventillosen Trompete, die entsprechende Partien in den Bach‘schen Kantaten und Oratorien. Im Gegensatz zu Pezels Turmsonaten, die auch für den Gebrauch „in Zimmern“ und dann mit Streichinstrumenten möglich waren, sind Reiches Quatricinien ausdrücklich nur für die Besetzung mit Bläsern vorgesehen.

Im Gegensatz dazu steht Pezels „Lust=Music“, die nach französischem Vorbild eine Folge von Tanzsätzen zu Suiten mit Einleitung, Zwischenspiel und Schlusssatz zusammenschließt und als gehobene Unterhaltungsmusik konzipiert ist.

Der gebürtige Römer **Vincenzo Albrici** (1631-1696) war u.a. als Direktor der italienischen Musiker in der Kapelle Christinas von Schweden tätig, als Mitglied der kurfürstlichen Kapelle in Dresden unter Heinrich Schütz und einige Monate als – katholischer! – Organist an der Leipziger Thomaskirche. Seine Sonata stellt Streicher und Bläser nach italienischem Vorbild konzertierend gegenüber und bezieht hin und wieder auch den Bass melodisch in diesen musikalischen Wettstreit mit ein.

Johann Staden (1581-1634) war Organist in St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg und somit nicht direkt den Stadtpfeifern zuzurechnen, für die er aber Musik verfasste und mit denen er wie Bach in Leipzig zusammenarbeitete. Seine Werke sind häufig vom modernen italienischen Stil, der durch regen Austausch in der Handelsstadt Nürnberg bekannt war, beeinflusst. So zeigen viele seiner „Symphonie“ Melodiestimmen, die einander imitieren, als wollten sie sich gegenseitig übertrumpfen.

Auch die Musik des Coburger Hofkapellmeisters **Melchior Franck** (ca. 1580-1639) lehnt sich an italienische Vorbilder an. Sie verhalf ihrem Urheber dazu, von seinen Zeitgenossen als „berümbter Meister“ geschätzt zu werden, der „im gantzen Teütschland bekant were“. Franck, selbst von Schicksalsschlägen und Kriegsnot betroffen, wusste um die tröstende Kraft der Musik – seine vokale Kirchenmusik belegt das eindrucksvoll. Sein Instrumentalwerk dagegen, das bereits um 1900 wiederentdeckt wurde, wird bis heute kaum aufgeführt.

Bekannter ist hingegen die Musik von **Johann Hermann Schein** (1586-1630), der einer der Vorgänger Bachs als Thomaskantor war. Sein „Banchetto Musicale“ aus dem Jahr 1617 zeigt, ebenfalls mit einer Tanzsuite, eine weitere Aufgabe der Stadtpfeifer: Unterhaltungsmusik zu verschiedenen Anlässen und Festlichkeiten beizusteuern.

BACH – SPUREN IM STREICH-QUARTETT

So 30|07|23 – 20:00 Uhr
Wallfahrtskirche Schmerlenbach

„the rubin chamber players“:

Valerie Rubin – Violine
Michaela Reichel Silva – Violine
Martin Timphus – Viola
Tobias Tauber – Violoncello

Johann Sebastian Bach (1685-1750)	**Aus „Die Kunst der Fuge“ BWV 1080:** Contrapunctus 1
Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)	**Fuga in F-Dur** **Fuga in g-Moll** **Fuga in A-Dur**
Johann Sebastian Bach	**Aus „Die Kunst der Fuge“ BWV 1080:** Contrapunctus 2 Contrapunctus 3 Contrapunctus 9 alla Duodecima Contrapunctus 6 in stylo francese Contrapunctus 13 Spiegelfuge a 3 rectus Contrapunctus 13 Spiegelfuge a 3 inversus Contrapunctus 7 per augmentationem et diminutionem
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	**Adagio und Fuge c-Moll KV 546**

– Pause –

Felix Mendelssohn Bartholdy	**Streichquartett D-Dur op. 44 Nr. 1** Molto allegro vivace Menuetto: Un poco allegretto Andante espressivo con moto Presto con brio

Das Ensemble **the rubin chamber players** wurde von der Geigerin Valerie Rubin gegründet und besteht aus Musikern der Bamberger Symphoniker und Professoren der Musikhochschule Nürnberg, die seit Jahren gerne miteinander musizieren. **Valerie Rubin** studierte Violine an der Juilliard School of Music bei Ivan Galamian und am Mozarteum Salzburg bei Sandor Vegh. Seit ihrem Debut in der Carnegie Hall führt ihre Konzerttätigkeit als Solistin und Kammermusikerin sie auf nahezu alle Kontinente. Zahlreiche Rundfunkaufnahmen und diverse CD-Aufnahmen dokumentieren ihr künstlerisches Schaffen. Seit 1994 unterrichtet sie Violine an der Musikhochschule Nürnberg; seit 2013 hat sie dort eine Professur. **Michaela Reichel Silva** begann ihre musikalische Ausbildung 1996 als Stipendiatin in der Frühförderklasse von Conrad von der Goltz in Regensburg. Später studierte sie bei Herwig Zack in Würzburg. Sie wurde von der Yehudi-Menuhin-Stiftung im Rahmen von „Live Musik Now“ gefördert. 2005 gewann sie den 1. Preis des Berthold-Hummel-Wettbewerbs. Seit 2008 ist sie Mitglied der Bamberger Symphoniker. **Martin Timphus** studierte bei Ulrich Koch in Freiburg und erhielt Kammermusikunterricht beim Amadeus- und beim LaSalle-Quartett.

Raiffeisen-Volksbank Aschaffenburg eG

Er erhielt den Förderpreis des Kulturvereins des Bundesverbands der Deutschen Industrie. Seit 1985 ist er Mitglied der Bamberger Symphoniker. Neben der Orchestertätigkeit ist die Musikvermittlung für Kinder und Jugendliche sein besonderes Anliegen. **Tobias Tauber** besuchte das Landesgymnasium für Musik Dresden, wo er bei Peter Bruns Unterricht bekam. Er folgte diesem dann als Jungstudent und anschließend als Vollstudent nach Leipzig. Nach einem Jahr als Substitut im Leipziger Gewandhausorchester erspielte er sich dort mit 22 Jahren einen Zeitvertrag. Seit Sommer 2012 ist er festes Mitglied der Bamberger Symphoniker.

Zum Programm:

„Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzu große Kunst verdunkelte.“ Mit diesen Worten griff 1737 ein Musikkritiker **Johann Sebastian Bach** an. Sein zwiespältiges Urteil ist noch heute nachvollziehbar: einerseits Hochachtung vor der ungeheuren Kunstfertigkeit des Fugenmeisters, andererseits Unbehagen angesichts einer vielstimmigen Musik, die sich nicht unmittelbar dem Gemüt des Hörers erschließt. Als die Polemik erschien, war allerdings das großartigste Beispiel für den gelehrt-kontrapunktischen Stil Bachs noch gar nicht bekannt. Denn die Arbeit an der „Kunst der Fuge“ begann dieser vermutlich erst Ende der 1730er Jahre. Er brach die Komposition ab, nahm sie später wieder auf, um sie 1749 erneut unfertig liegen zu lassen. Veröffentlicht wurde sie erst 1752, zwei Jahre nach Bachs Tod.

Die monumentale Sammlung macht ihrem Titel alle Ehre: In vierzehn Fugen („Contrapunctus“ genannt) und vier Kanons erkundet Bach das Potenzial eines einzigen Grundthemas und fasst dabei systematisch die kontrapunktischen Errungenschaften der vergangenen Jahrhunderte zusammen. Contrapunctus 1 zum Beispiel präsentiert das Thema in seiner Urgestalt: eine Dreiklangsbrechung mit anschließenden Sekundschritten. In Nr. 2 ist ebenfalls die Grundform des Themas zu hören. Der sinnfälligste Unterschied zur ersten Fuge liegt in der größeren Lebhaftigkeit der Gegenstimmen, die schon in einer leichten Abwandlung des Themas angelegt ist: Seine Schlussnoten erscheinen jetzt nämlich in punktiertem Rhythmus. Im Contrapunctus 3 stellt Bach das Thema in seiner Umkehrung vor: aus Intervallsprüngen oder -schritten aufwärts werden solche abwärts – und umgekehrt.

In zwei unterschiedlichen „Tempi“ ist das Thema in Contrapunctus 6 hören: So beginnt die Bassstimme das Stück in originaler Form und „normalen“ Notenwerten, der Sopran antwortet einen Takt später mit der Umkehrung in halbierten Notenwerten. Nr. 6 ist außerdem „in stylo francese“ geschrieben – ein Hinweis auf die Punktierungen und Zweiunddreißigstel-Noten, die dem Stück den Charakter einer französischen Ouvertüre geben. Dass mit Contrapunctus 7 ein vorläufiger Höhepunkt an Komplexität erreicht ist, zeigt schon der Titel „per augmentationem et diminutionem“ (in Vergrößerung und Verkleinerung). Hier tritt das Thema also in drei verschiedenen „Tempi“ zugleich auf: Der Tenor beginnt in schnellen Notenwerten, der Sopran antwortet sogleich in „normalen“, und nach vier Takten setzt der Bass in langen „Pfundnoten“ ein. Contrapuncus 9 präsentiert das bekannte Thema in Kombination mit einem neuen. Der Zusatz „alla Duodecima“ im Satztitel bezeichnet eine besondere Spielart des „doppelten Kontrapunkts“ – also der Vertauschbarkeit von Ober- und Unterstimme: Die beiden Stimmen stehen nach der Vertauschung im Abstand einer Duodezime (Oktav plus Quint). Diese Schreibweise war nach Meinung der damaligen Musikgelehrten schwieriger als die übliche im Oktavabstand. Bleiben noch die beiden Versionen des Contrapunctus 13: Diese Spiegelfuge basiert auf der Technik der Umkehrung, allerdings wird nicht nur in einem Thema die Bewegungsrichtung der Intervalle gewechselt, sondern im ganzen Stück, in jeder Stimme, Note für Note. Daher existiert die Fuge in einer „rectus“- und einer „inversus“-Fassung. All das klingt zweifellos kompliziert, und tatsächlich muss man, um zu erfahren, was alles in den Stücken steckt, intensiv die Partitur studieren. Insofern schafft Bach eine intellektuelle, eben nicht nur „annehmliche“ Musik. Seine Fugen sind dennoch mehr als nur abstrakte Exempel des kontrapunktisch Machbaren: Der strengen Ordnung der Regeln steht ein hohes Maß an kompositorischer Freiheit gegenüber, die sich in überraschenden Harmonisierungen und fantasievollen Zwischenspielen auslebt. Bei aller Gelehrsamkeit entfalten die Fugen einen großen sinnlichen Reiz – und vielleicht liegt gerade darin ihre wahre Kunst.

Wohl kein anderer Komponist schuf in so jungen Jahren derart fantasievolle und zugleich ausgereifte Werke wie **Felix Mendelssohn Bartholdy**. Er hatte aber auch das Glück, dass zu seiner überreichen Begabung die entsprechenden materiellen Möglichkeiten der Familie kamen. Dem wohlhabenden Bankier Abraham Mendelssohn war für die Bildung seiner Kinder das Beste gerade gut genug: hochqualifizierte Hauslehrer, Geigen- und Klavierunterricht bei den angesehensten Pädagogen Berlins, und für die Musiktheorie Carl Friedrich Zelter, der Leiter der Berliner Singakademie. Um Stücke wie etwa die zwölf frühen Streichersinfonien zu erproben, engagierte Abraham Mendels-

sohn Mitglieder der Hofkapelle – bei deren Sonntagskonzerten im Hause Mendelssohn traten der Junge und seine ebenfalls hochbegabte Schwester Fanny oft selbst als Solisten auf. Als reine Übungsarbeiten, ohne die Absicht einer Aufführung, schrieb der zwölfjährige Felix innerhalb weniger Wochen des Frühjahrs 1821 zwölf vierstimmige Fugen für Streicher. Anhand des erhaltenen Autographs lässt sich der Unterrichtsvorgang ungefähr rekonstruieren. Themen und Gegenthemen gab offenbar Zelter, ein großer Bach-Enthusiast, seinem Schüler vor. Außerdem erhielt der junge Musiker die Aufgabe, Choralmelodien in einige der Fugen zu integrieren. So erkennt man etwa in der Fuge F-Dur den auch von Bach mehrfach bearbeiteten Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“. Einzelne Zeilen daraus erklingen vor allem in der Viola, teils auch in der ersten Violine in langen Noten. Und in der Fuge g-Moll ist das Lied „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ zu hören.

Die früh erlernte kontrapunktische Satzweise setzte Mendelssohn später nicht nur in explizit als Fugen bezeichneten Werken wie etwa op. 35 (sechs Präludien und Fugen für Klavier) oder op. 37 (drei Präludien und Fugen für Orgel) ein, sondern versteckt, fast beiläufig, in zahlreichen weiteren Werken wie etwa dem Streichquartett D-Dur op. 44 Nr. 1, dessen Finale zwei ausgedehnte fugierte Passagen enthält. Die drei Quartette op. 44 schrieb er 1837 und 1838, also in seinen ersten Jahren als Kapellmeister des Leipziger Gewandhauses. Und obwohl das D-Dur-Quartett als letztes entstand, stellte Mendelssohn es in der Erstausgabe an den Anfang – vielleicht weil es ihm am besten gefiel. Gewidmet hat er die Quartette zwar dem schwedischen Kronprinzen, doch ihr eigentlicher Adressat war Ferdinand David, der Konzertmeister des Gewandhausorchesters. Ihm schrieb der Komponist am 30. Juli 1838 „Ich habe es sehr lieb […] es ist feuriger und auch für die Spieler dankbarer als die anderen, wie mir scheint.“ „Dankbarer als die anderen“ ist das D-Dur-Quartett vor allem für die erste Geige, der besonders in den Ecksätzen große Virtuosität abverlangt wird. Was Mendelssohn mit „feuriger“ meinte, zeigt gleich das „Molto allegro vivace“, das von pulsierender Energie getragen wird. Statt eines einzigen Hauptthemas prägt eine Gruppe kontrastierender Gedanken den Verlauf dieses Satzes; das ruhige Seitenthema in fis-Moll bleibt dagegen episodisch und wird nur in der Reprise nochmals aufgegriffen. An Stelle des Scherzos lässt Mendelssohn ein etwas altertümliches Menuett folgen. Vielleicht meinte er den Charakter dieses Satzes, als er die Gestaltung des Titels der Erstausgabe kommentierte: „Er ist im Rokokogeschmack, was feine Kritiker für eine Anspielung auf den Inhalt nehmen können – aber sehr schön.“ Gleichsam als Entschädigung zeigt der folgende langsame Satz Züge der für Mendelssohn sonst so charakteristischen „Elfen-Scherzi“: Ein durchgehendes Band von Staccato-Sechzehnteln wird von einem Instrument zum nächsten weitergereicht. Allerdings ist das Tempo gemäßigter als in den Scherzi, und über den Sechzehnteln liegt eine liedhafte Melodie. An den ersten Satz knüpft das Finale an: Das Hauptthema setzt sich aus einem kraftvollen ersten und einem zarten zweiten Teil zusammen; das Seitenthema ist erneut lyrisch konzipiert, wird allerdings stärker als im Kopfsatz ins Geschehen einbezogen.

Wer komponierte gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch Fugen? **Wolfgang Amadeus Mozart** interessierte sich sehr für diese aus der Mode gekommene Satzart. Ernsthaft befasste er sich mit ihr ab 1782. In diesem Jahr lernte er Baron Gottfried van Swieten kennen, den ehemaligen österreichischen Gesandten am preußischen Hof. Van Swieten hatte in seiner Berliner Zeit Kontakt mit Schülern und Söhnen Johann Sebastian Bachs aufgenommen und brachte unter anderem Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ und die „Kunst der Fuge“ mit zurück nach Wien; Mozart schrieb sich viele Sätze daraus ab. Dass er wenig später eigene Fugen komponierte, verdanken wir offenbar seiner Ehefrau Konstanze: „Als die Konstanze die Fugen hörte“, teilte Mozart seiner Schwester mit, „ward sie ganz verliebt darein; sie will nichts als Fugen hören […] Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte, und als ich ihr nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, dass ich eben das Künstlichste und Schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte, und so ward sie.“ Adagio und Fuge KV 546 sind auf den 26. Juni 1788 datiert und in Mozarts eigenem Werkverzeichnis mit folgenden Worten erwähnt: „Ein kurzes Adagio à 2 Violini, Viola, e Basso, zu einer Fuge, welche ich schon lange für 2 Klaviere geschrieben habe.“ Die Klavierfassung der Fuge (KV 426) war 1783 entstanden.

36. ASCHAFFENBURGER BachTAGE 2024

„In Stylo francese“ Bachs französische Musik

Axel Wolf Laute
Ars Antiqua Aschaffenburg
Marsyas Baroque
u. a.

Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V.

Die 1985 von Musikliebhabern und ausübenden Musikern gegründete Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V. sieht es als ihre Aufgabe an, das Musikleben in Aschaffenburg und in der Region Untermain zu fördern. Im Mittelpunkt ihrer Aktivitäten stehen Aufführungen der Werke Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen. Weiterhin beschäftigt sich die Bachgesellschaft mit dem musikalischen Gesamtspektrum vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ihre Initiativen zielen in erster Linie auf die Planung und Durchführung von Konzerten; ergänzend treten Vorträge, Publikationen, Meisterkurse und Exkursionen hinzu.

Auf der gegenüberliegenden Seite können Sie Ihren Beitritt zur Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V. erklären. Die Geschäftsstelle steht für weitere Auskünfte gerne zur Verfügung.

Für den Vorstand der
Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V.

Dr. Jochen Heinzelmann
Vorsitzender

Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V.

Dalbergstraße 9
63739 Aschaffenburg

Postfach 10 01 63
63701 Aschaffenburg

Telefon (0 60 21) 3 30 16 73
info@bachtage.eu
www.bachtage.eu

Beitrittserklärung

NAME

VORNAME

GEBURTSDATUM

STRASSE

PLZ / ORT

TELEFON

E-MAIL

SEPA-Lastschriftmandat
Bachgesellschaft Aschaffenburg e.V.
Gläubiger-ID-Nr. DE 16 ZZZ 0000 0148 770
Die Mandatsreferenz wird separat mitgeteilt.

☐ Ich ermächtige die Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V. , Mitgliedsbeiträge von meinem Konto mittels Lastschrift einzuziehen. Zugleich weise ich mein Kreditinstitut an, die von der Bachgesellschaft Aschaffenburg e. V. auf mein Konto gezogenen Lastschriften einzulösen.

☐ Ich bin mit der Erhebung, Verarbeitung und Nutzung folgender personenbezogener Daten durch den Verein zur Mitgliederverwaltung im Wege der elektronischen Datenverarbeitung einverstanden: Name, Anschrift, Geburtsdatum, Telefonnummer, E-Mail-Adresse. Mir ist bekannt, dass dem Aufnahmeantrag ohne dieses Einverständnis nicht stattgegeben werden kann.

Hinweis: Ich kann innerhalb von acht Wochen, beginnend mit dem Belastungsdatum, die Erstattung des belasteten Betrages verlangen. Es gelten dabei die mit meinem Kreditinstitut vereinbarten Bedingungen.

KREDITINSTITUT

BIC

IBAN

DATUM, UNTERSCHRIFT

Mitgliedsbeiträge
☐ Einzelmitglieder: € 30,–
☐ Korporative Mitglieder: € 60,–
☐ Schüler/Studenten: € 10,–

Bankverbindung
Sparkasse Aschaffenburg-Alzenau
BIC: BYLADEM1ASA
IBAN: DE 57 7955 0000 0000 0062 62

Bach GESELLSCHAFT-
ASCHAFFENBURG e.V.

WWW.BACHTAGE.EU