

Werkbeschreibungen

CD „Klassiker des Barock“



Alles, was man tun muss, ist, die richtige Taste zum richtigen Zeitpunkt zu treffen

Johann Sebastian Bach

Marc-Antoine Charpentier: Prelude aus dem *Te Deum*

Es ist das Jahr 1692. Zum Ende einer französisch-englischen Schlacht am 03.08.1692 bei Steenkerke (Steinkerque) sollte der französische Sieg musikalisch illustriert werden. Eine Friedenshymne steht an – allerdings natürlich mit dem „Vive la France“-Charakter und nicht außer Acht lassend, dass Frankreich letztlich triumphiert hat. Mit dieser Aufgabe wurde der französische Komponist Marc-Antoine Charpentier betraut. Er schreibt ein *Te Deum*, dessen Anfang (*Prelude*) erst Jahrhunderte später zu einer der bekanntesten Melodien überhaupt werden sollte.

Doch zunächst: wer war dieser Marc-Antoine Charpentier? Geboren um 1643 in Paris, ist über seine Kindheit nichts Genaues bekannt. Als Sohn und Enkel von hohen Beamten am französischen Hof und beim Pariser Parlament war eine künstlerische Laufbahn nicht unbedingt vorgegeben. Überliefert ist, dass er sich aber einige Zeit als Jugendlicher in Rom aufhielt, angezogen von der bildenden Kunst in Italien. Ursprünglich wollte er wohl Malerei studieren, wurde dann aber Schüler von Giacomo Carissimi, dem damals berühmtesten römischen Komponisten, und wandte sich ab dieser Zeit ganz der Musik zu.

Zurück in Paris, erhielt er 1670 eine Anstellung bei Marie de Lorraine (1615–1688), genannt Mademoiselle de Guise, die ein berühmtes Musiker- und Sängerensemble unterhielt. Ab 1672 gestaltete Charpentier auf ihre Vermittlung hin zudem den musikalischen Teil der Ballett-Komödien von Molière am *Théâtre Français*. Auch nach dem Tod Molières arbeitete er weiterhin für das *Théâtre Français* und leitete parallel ab 1680 die Musikaufführungen im Haus der Prinzessin de Guise im Marais, einem mondänen Stadtteil in Paris.

Nach dem Tode von Mademoiselle de Guise 1688 bekam Charpentier eine feste Anstellung als Maître de Chapelle (Kapellmeister) bei den Jesuiten an der Kirche Saint Louis und dem Kolleg Louis-le-Grand, wo er bereits seit 1684 immer wieder nebenher tätig war. Trotz seiner Bemühungen erhielt Charpentier keine feste Anstellung beim König (seinerzeit Ludwig XIV.), wurde jedoch oft mit Aufträgen bedacht, wie zum Beispiel für das *Te Deum*. In dieser Zeit arbeitete er auch an den Theateraufführungen des den Jesuiten gehörenden Collège de Clermont mit; es entstanden dafür insbesondere geistliche Tragödien, die von Schülern aufgeführt wurden. Charpentier stand nun auf der Höhe seines Ruhms.

Die Académie française und die Académie Royale de Peinture et de Sculpture beauftragten ihn mit Kompositionen, die Abtei von Port Royal bestellte Motetten, Lamentationen und andere Werke bei ihm. 1692 wurde Herzog Philipp von Orleans, der Bruder von König Ludwig XIV., sein Kompositionsschüler. Für ihn schrieb Charpentier eine handschriftlich erhaltene, höchst originelle Kompositionslehre, die „Règles de composition“. Charpentier ordnete in seiner Musik zum Beispiel die verschiedenen Tonarten jeweils bestimmten Charakteristiken bzw. Stimmungslagen zu, die er mit dem Begriff „Énergie des modes“ bezeichnete (D-Dur zum Beispiel – die Tonart des *Te Deum* – wird von ihm mit „fröhlich und sehr kriegerisch“, d-Moll mit „ernst und fromm“ apostrophiert).

1698 schließlich erhielt Charpentier, obwohl kein Kleriker, das hohe Amt eines Maître de Chapelle an der Sainte-Chapelle, der Palastkapelle der königlichen Residenz in Paris. Dies bedeutete zudem eine feste Anstellung als Musiklehrer der Kinder der Sainte-Chapelle. Außerdem hatte er zu allen feierlichen Anlässen Stücke zu komponieren. Ihm stand eine herrschaftliche Wohnung innerhalb des Palastes zur Verfügung, wo er bis zu seinem Tode am 24. Februar 1704 wirkte.

Marc-Antoine Charpentier schuf eine Vielzahl kirchlicher Werke, Oratorien, Messen, Psalmen, Magnificat, vier Te Deum sowie eine Anzahl weltlicher Werke wie Opern, Divertissements, Pastoralen und Sonaten. Aber sein Ruhm verblasste nach seinem Tode schnell; seine Werke blieben weitestgehend ohne Wirkung auf die Nachwelt, obwohl er mit penibler Sorgfalt alle Kopien seiner Kompositionen binden und datieren ließ. Mehr als drei Viertel seiner Werke sind somit gut erhalten. Sein Erbe umfasst 28 handschriftliche Bände mit rund 550 Werken, die im sogenannten „Hitchcock-Verzeichnis“ (H) katalogisiert sind.

Wie kommt es nun, dass Charpentier und vor allem das Präludium aus seinem *Te Deum* ausgerechnet Mitte des 20. Jahrhunderts wieder berühmt wurden? Der Grund liegt an einer Entscheidung aus der Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, also wieder nach einem Friedensbeginn: Im Jahr 1950 wurde die European Broadcasting Union (EBU) gegründet, ein Netzwerk der öffentlich-rechtlichen Radio- und Fernsehsender aus allen europäischen Ländern. Die EBU sollte Länder zusammenschließen, um Fernsehsendungen in mehreren Ländern gleichzeitig ausstrahlen zu können. Vor diese Sendungen sollte eine Wiedererkennungsmelodie gesetzt werden als Zeichen der europäischen Einheit und des europäischen Friedens. Und hier fiel eben die Wahl auf das Präludium des besagten *Te Deum* von Charpentier. Die erste offizielle Eurovisionssendung wurde am 6. Juni 1954 übertragen, und bereits zu dieser ersten Übertragung kam die neue Erkennungsmelodie zum Einsatz – sie blieb es bis heute. Diese Eurovisions-Premiere wäre übrigens heutzutage wahrscheinlich nicht gerade ein Quotenhit gewesen: Es war die Übertragung des Narzissenfestes im schweizerischen Montreux.....

Wer genau auf die Idee kam, gerade dieses Werk von Charpentier für diesen Zweck auszuwählen, ist unklar. Eine Version besagt, dass Vertreter der BBC darauf gekommen sein sollen, andere sprechen von einem Zufallsfund aus den Niederlanden. Sicher ist, dass die Melodie nicht aus dem Labor eines Musikmischers stammt, sondern von einem realen Komponisten aus der Barockzeit. Vielleicht kam die Idee auch daher, dass das *Te Deum* als Friedenshymne geschrieben wurde – eine gewisse Parallele zu dem Kriegsende in Europa Mitte des 20. Jahrhunderts? Fakt ist jedenfalls: Der Anfang dieses *Te Deum* wird nun seit fast 70 Jahren als Eurovisionsfanfare immer dann gespielt, wenn mindestens drei europäische Länder gleichzeitig eine Sendung im Fernsehen live übertragen. Daher kommt letztlich deren Bekanntheitsgrad als populäre Hymne, die über die Jahre als europäisch und nicht nur als national wahrgenommen wird.

Die offizielle europäische Hymne ist natürlich das bekannte *Ode an die Freude (Freude schöner Götterfunken)* von Beethoven aus seiner 9. Symphonie. Viele halten allerdings eher das *Te Deum* von Marc-Antoine Charpentier mit seinen Tönen der Erhabenheit und des Feierlichen für die eigentlich Europahymne. Man sollte daher demjenigen danken, der im Fundus fast vergessener Kompositionen des späten 17. Jahrhunderts dieses Werk gefunden hat – wie und warum auch immer. Er hat wahrscheinlich versehentlich eine zweite Europahymne (im Übrigen ohne Text, was durchaus vorteilhaft ist bei der babylonischen Sprachenvielfalt dieses Kontinents und seiner Verwandten im Nahen Osten und Vorderasien) für das gefunden, was Europa sein will: ein friedlicher Kontinent.

So steht dieses Stück auch nicht ohne Grund am Anfang dieser CD – als Zeichen des Friedens und für ein Europa, das gerade in der heutigen Zeit harmonische und zuversichtliche Klänge braucht.

Georg Friedrich Händel: Arrival of Queen of Sheba

Das Treffen des jüdischen Königs Salomon mit der Königin von Saba in Jerusalem irgendwann zwischen dem 10. und 7. Jahrhundert v. Chr. gehört zu den am Stärksten mystifizierten Begegnungen der Geschichte. Gleich drei Weltreligionen messen dem Treffen große Bedeutung bei, obwohl keiner weiß, ob es wirklich stattfand: Im Alten wie im Neuen Testament ist davon die Rede, in altjüdischen Schriften, aber auch im Koran, im äthiopischen Nationalepos Kebrä Nagast, in Geschichtsbüchern und in Märchen. G.F. Händel hat sich dieser Begegnung musikalisch genähert in seinem im März 1749 im Theatre Royal im Londoner Covent Garden uraufgeführten Oratorium „Salomon“ und erweist sich einmal mehr als plastischer Erzähler. Sein „*Arrival of Queen of Sheba*“ ist ein herausragendes Orchesterstück für zwei Oboen und Streicher, mit dem der dritte Akt eröffnet wird. Es ist als für englische Barockmusik typisches Werk weit über die übrigen Teile des Oratoriums bekannt geworden. In der vorliegenden Transkription für Orgel solo werden die Oboen mit den Registern „Hautbois“ und „Dulcian“ abgebildet, begleitet von den für die Orgel typischen Prinzipalen als Streicherersatz.

Jeremiah Clarke/Daniel Purcell: Trumpet Tune in D

Ebenso wie bei dem *Prince of Denmark's March* wurde auch bei dem *Trumpet Tune in D* lange Zeit vermutet, der Komponist sei Henry Purcell. Auch dieses Stück ist aber nur „Attributed to Henry Purcell“ und nach seinem Tod zu seiner Ehre entstanden. Das Stück stammt aus der Semi-Oper *The Island Princess*, die eine musikalische Gemeinschaftsarbeit war von Jeremiah Clarke und Daniel Purcell (* um 1664; † 1717, jeweils in London). Es ist nicht abschließend geklärt, ob es sich bei Daniel Purcell um den jüngeren Bruder oder den Cousin von Henry Purcell handelte. Die Namensgleichheit hat jedenfalls wohl dazu geführt, dass das Stück lange Zeit Henry Purcell zugeschrieben wurde. Und sicherlich stand Daniel Purcell auch im Schatten des großen Henry, der seinerzeit der bekannteste Barockkomponist in England war. Aber immerhin komponierte Daniel Purcell Schauspielmusik zu mehr als 40 Bühnenwerken. Zu seinen weiteren Kompositionen zählen 11 Solohymnen, sechs Kantaten, höfische Oden, Anthems und einige Instrumentalwerke. Er war als Organist tätig, unter anderem an der Kirche St. Andrew Holborn in London, und wirkte an der Musik von Semi-Opern mit, wie eben *The Island Princess*.

Was aber ist eine „Semi-Oper“? Mit Semi-Oper wurde im 17. Jahrhundert eine spezielle Form der englischen Barockoper bezeichnet, in der gesprochenes Drama mit gesungenen, getanzten und instrumentalen musikalischen Szenen verknüpft wird. Im Gegensatz zur Oper gibt es in dieser englischen Operngattung eine rein gesprochene Haupthandlung – Lied- und Tanzeinlagen kommen lediglich als Begleitwerk hinzu. Besonders Henry Purcell war ein bedeutender Vertreter der Semi-Oper (Beispiele: *King Arthur* und *The Fairy Queen*), die letztlich aus der Masque (höfisches Maskenspiel des 16. und 17. Jahrhunderts) und der damaligen Bühnenmusik hervorging.

Mit Henry Purcells frühem Tod ging allerdings die glanzvolle Epoche des englischen Musiktheaters ihrem Ende entgegen. Daniel Purcell und Jeremiah Clarke wollten wohl mit Werken wie *The Island Princess* den Untergang aufhalten, was ihnen aber letztlich nicht gelang. Die übermächtige italienische Oper und ihr Promotor in England, Georg Friedrich Händel, verdrängten das einst so glorreiche englische Musiktheater für lange Zeit. Bekannt geblieben ist aber aus den Semi-Opern bis heute das *Trumpet Tune in D* mit dem markanten und schönen Trompetenthema.

Mit „Trumpet“ ist in diesem Fall wohl tatsächlich eine Trompete gemeint und nicht das gleichnamige Soloregister der Orgel. Allerdings ist auch das nicht abschließend geklärt. Es könnte auch sein, dass im Theater in London, in dem die Semi-Oper aufgeführt wurde, eine Orgel die „Begleitmusik“ übernommen hat (ähnlich der späteren Theater- und Kino-Orgel). Und so erklingt auf dieser CD auch das *Trumpet Tune in D* mit dem Trompetenregister im Hauptwerk der Orgel, und auch hier in einer „Voluntary“-Version als freie musikalische Gestaltung des von Jeremiah Clarke und Henry Purcell vorgegebenen Themas.

Jeremiah Clarke: The Prince of Denmark's March (Trumpet Voluntary)

Der *Prince of Denmark's March* wurde unter der Bezeichnung *Trumpet Voluntary* lange Zeit Henry Purcell (*um 1659; †1695 jeweils in Westminster) zugeschrieben. Als tatsächlicher Komponist konnte dann aber eindeutig Jeremiah Clarke (*um 1674; †1707, jeweils in London) identifiziert werden, der das Stück um 1700 schrieb. Clarke war zu dieser Zeit der erste Organist der gerade neu erbauten St. Paul's Cathedral in London. In eben dieser Kathedrale erklang das Stück fast 300 Jahre später bei der Hochzeit von Prinz Charles und Diana im Jahr 1981, was es im Grunde erst weltberühmt machte. Der Marsch wurde zudem während des Zweiten Weltkriegs oft im englischen Rundfunk im Zusammenhang mit Sendungen nach Dänemark gespielt.

Die Verwirrung um die Autorenschaft des Stückes entstand vielleicht durch ein Arrangement aus dem Jahre 1870 von William Spark, dem damaligen Town Organist von Leeds, der wohl fälschlicherweise Purcell als Urheber angab. Das Original wurde aber in einer im Jahre 1700 herausgegebenen Sammlung von Stücken für Tasteninstrumente („*A Choice Collection of Ayres*“) publiziert, in der Clarke eindeutig als Autor angegeben wird:



Mit dem „Prince of Denmark“ ist Prinz Georg von Dänemark-Norwegen und Duke of Cumberland (1653 – 1708) gemeint, Ehemann der damaligen Königin Anna Stuart von England (1665 – 1714). Die Ehe zwischen den beiden war 1683 aus politischen Gründen arrangiert worden, und die Eheleute hatten sich bis kurz vor dem Heiratstermin noch nie gesehen. Trotzdem verlief die Ehe nach überlieferten Berichten durchaus glücklich und positiv. Zum einen sollte durch die Ehe die Verbindung zwischen den protestantischen Mächten England und Dänemark-Norwegen gestärkt werden (mit Hauptzielrichtung gegen Ludwig XIV. von Frankreich), zum anderen erhoffte man sich auf englischer Seite Unterstützung gegen den Haupttrivalen zur See, die Niederlande. Der Marsch von Clarke für den dänischen Prinzen ist wohl auch in diesem Kontext zu sehen.

Clarke komponierte ansonsten hauptsächlich Kirchenmusik und schrieb Lieder für die Bühne sowie Triumphmusiken zu den Siegesfeiern des Duke of Marlborough im Spanischen Erbfolgekrieg. 1707 nahm sich Clarke in London mit einer Pistole das Leben, angeblich wegen einer unerfüllten Liebe zu einer Frau „aus höherem Stand“. Er wurde in der Krypta der St. Paul's Cathedral beigesetzt – mit einer Ausnahmegenehmigung, da dies zu jener Zeit für Selbstmörder eigentlich nicht gestattet war.

Wie aus den Ursprungsnoten aus dem Jahr 1700 ersichtlich, hat Clarke das Stück nicht auskomponiert, sondern nur die Melodie und den Generalbass vorgegeben. Er überlässt damit letztlich dem jeweiligen Organisten einen Spielraum der Ausgestaltung und Interpretation. Daher kommt auch der Beiname *Trumpet Voluntary*.

Voluntary bezeichnet ein Musikstück (meist für die Orgel), welches improvisiert wurde oder eine Komposition von improvisatorischem Charakter darstellt. Das Voluntary entstammt dem englischen Barock und ist in der ursprünglichen Funktion mit dem deutschen Präludium vergleichbar. Das Voluntary ist nicht an eine spezielle kompositorische Form gebunden – eben „freiwillig“.

Mit „Trumpet“ ist in diesem Fall das gleichnamige Soloregister der Orgel gemeint, auch wenn heute bei vielen Aufführungen dieses Stückes eine echte Trompete zum Einsatz kommt. Die auf dieser CD eingespielte Version richtet sich nach dem Original und ist somit eine Interpretation (ein „Voluntary“) der Ursprungsnoten von Jeremiah Clarke für Orgel solo mit dem schönen Trompeten-Register „Trompette Harmonique“ auf dem Schwellwerk der Beckerath-Orgel in St. Elisabeth.

Georg Friedrich Händel: Arie *Ombra mai fu* aus der Oper *Xerxes*

Nicht weniger berühmt als die Kantaten von J.S. Bach und für eine musikalische Gegenüberstellung hierzu durchaus geeignet, ist die als „Largo“ bekannt gewordene Arie *Ombra mai fu* von Georg Friedrich Händel – von ihm selbst mit „Larghetto“ (und nicht mit „Largo“) bezeichnet. Allerdings könnten Inhalt und Hintergrund der beiden Werke nicht verschiedener sein: Während die Bach-Kantaten ein rein religiöses Bekenntnis sind, entstammt die Händel-Arie seiner satirisch-ironischen Oper *Serse* (deutsch: *Xerxes*), die auf Berichten aus der Zeit des Perserkönigs Xerxes I. im fünften vorchristlichen Jahrhundert beruht, als dieser gegen Griechenland in den Krieg zog. Bei seinen Feldzügen ist der exzentrische König allerdings mehr darum bemüht, Frauen zu erobern, als neues Feindgebiet. Er bekommt immer seinen Willen, bis er es eines Tages auf die heimliche Geliebte seines Bruders abgesehen hat, die sich seinem Werben erfolgreich widersetzt. Nach einer wirren Abfolge von Liebesspielen und Intrigen endet Händels Oper mit der Erkenntnis, dass man sich im Theater des Lebens nicht immer aussuchen kann, welche Rolle man spielt.

Xerxes wurde von Händel 1738 vollendet (Uraufführung am 15.4.1738) und stellt damit seine letzte Oper für das King's Theatre in London dar. Sie wurde von ihm zwar mit „Drama“ bezeichnet, ist aber eigentlich eine satirische Komödie, die sich weit vom damaligen Standardtyp der „Opera seria“ entfernt. Sie bewegt sich gewandt zwischen Tragödie und Farce und gibt in deren Verlauf einen immer tieferen Einblick in die Gefühlswelt der beteiligten Charakterfiguren.

Das *Xerxes*-Libretto war bereits 1654 von Francesco Cavalli und 1694 von Giovanni Battista Bononcini vertont worden, wofür der Text jeweils überarbeitet wurde. Händel verwendete für seine Fassung große Teile von Bononcinis Musik, entwickelte sie jedoch teilweise tiefgreifend weiter. So stammt auch das *Ombra mai fu* ursprünglich von Bononcini. Es wurde aber von Händel mit 52 statt 28 Takten fast auf die doppelte Länge erweitert und durch Streicherzwischenspiele, Neueinsätze in hohen Lagen, Textwiederholungen und ausgeklügelte Spannungsbögen im ruhig schreitenden Dreivierteltakt erst zu dem heute bekannten Stück.

Xerxes war trotzdem zu seiner Zeit nicht einer der größten Erfolge von Händel, und es mag auch sein, dass andere Opern von Händel größere Musik enthalten. So vollzog sich der Aufstieg des „Largo“ im Grunde erst im 19. Jahrhundert. Seinerzeit durfte es in keinem Notenschrank einer bürgerlichen Familie fehlen. Und bis heute gehört sie zu den berühmtesten Arien, die jemals geschrieben wurden.

An dieser Stelle sollen die Schönheit und der Nimbus der Arie nicht geschmälert werden; es muss aber zumindest darauf hingewiesen werden, dass es sich hierbei nicht um die schmachtende Liebeserklärung eines Jünglings an seine Angebetete handelt, sondern die – vielleicht etwas profane – Verehrung einer Pflanze zum Inhalt hat. *Xerxes* verliebt sich in diesem Teil der Oper in eine Platane und lässt daraufhin eine Brücke über den Hellespont (eine Meerenge in der heutigen Türkei) bauen, um Asien mit Europa zu vereinen. Dass es sich bei dieser Arie um einen – wahrscheinlich auch mit einem gewissen Humor versehenen – Lobgesang handelt, der allein die Huldigung einer Pflanze zum Hintergrund hat, ist aber bei den vielen Gelegenheiten, wie Konzerten, Hochzeiten, Tauffeiern, Beerdigungen usw., zu denen in der heutigen Zeit die Arie erklingt, in der Regel nicht bekannt, so dass allein die Musik im Vordergrund steht und so ihre berechnete Wirkung zeigt.

J.S. Bach: *Toccatà in C-Dur* (BWV 564)

Die C-Dur-Toccatà ist neben der *Toccatà und Fuge in d-Moll* sicherlich eines der Spitzenwerke von Johann Sebastian Bach für Orgel. Sie ist 1708 in Weimar entstanden, in der Zeit Bachs als dortiger Hoforganist. Obwohl die Komposition nur 3 Jahre nach „der“ *Toccatà und Fuge in d-Moll* entstanden ist, merkt man dem mittlerweile 23jährigen Bach seine Weiterentwicklung an.

Die Toccatà beginnt mit einem schnellen und brillanten Manual-Solo, das dreimal kurz von dem tiefsten Pedalton (Grundton C) unterbrochen wird. Dieses originelle Solo wird fortgeführt mit einem technisch sehr anspruchsvollen und die flinken FüÙe eines Speedy Gonzales erforderndes Pedalsolo (ein schwereres hat Bach nicht geschrieben) mit reizvollen Echoeffekten, bevor dann mit Händen und FüÙen ein musikalisches Feuerwerk im italienischen Concerto-Stil abgebrannt wird. All das sucht seinesgleichen in der damaligen Orgelliteratur!

Obwohl die Melodieführung unverkennbar von Bach ist, erinnern die Eingangstakte der Toccatà in Struktur und Stil an Werke von Dietrich Buxtehude, den Bach wenige Jahre zuvor in Lübeck besucht hatte, und dessen Musik seinen Stil deutlich beeinflusste. Andererseits zeigen viele Details des Werks bereits deutlich den Einfluss des konzertanten italienischen Stils, den Bach in seiner Weimarer Zeit kennen und schätzen lernte. So ist der formale Grundgedanke der *Toccatà in C-Dur* die norddeutsche Orgeltoccatà – jene von den Norddeutschen selbst meist als „Präludium“ titulierte, mehrteilige Form – präsentiert als italienisches Konzert. Oder umgekehrt: Das italienische Konzert im Gewand einer norddeutschen Orgeltoccatà?

„Toccatà“ (italienisch *toccare*: „schlagen, berühren, betasten“) ist im Übrigen eine der ältesten Bezeichnungen für Instrumentalstücke auf Tasteninstrumenten. Toccaten sind meist von freier musikalischer Struktur und haben den Charakter einer ausgeschriebenen Improvisation, die meist zwischen schnellen Passagen mit kurzen („schlagenden“) Notenwerten und vollstimmigen Akkorden wechselt. Außerdem dienten Toccaten seit jeher der Überprüfung von neuen oder überholten Kirchenorgeln, weil man mit diesen aufwändigen Stücken die Intonation der Pfeifen in sämtlichen Registern,

das Leistungsvermögen des Windwerkes und die Funktion der Ventile besonders gut kontrollieren kann.

Carl Philipp Emanuel Bach: *Flötensonate in G-Dur* – die „Hamburger Sonate“

„Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will.“ So steht es im Lehrbuch „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von Carl Philipp Emanuel Bach (*1714 in Weimar, †1788 in Hamburg), berühmtester Sohn von Johann Sebastian Bach und seiner ersten Frau Maria Barbara. Mit „Clavier“ ist wohlgemerkt in seinem Lehrbuch nicht das heutige Klavier gemeint ist, sondern sämtliche damals bekannten Tasteninstrumente.

Carl Philipp Emanuel Bach galt zu seiner Zeit als der größte „Clavier“-Komponist und beste „Clavier“-Spieler überhaupt. Sein Bekanntheitsgrad war weitaus größer als der seines Vaters Johann Sebastian, und er genoss im protestantischen Deutschland der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts höchste Bewunderung und Anerkennung – als Komponist, Pianist, Organist und Lehrmeister. Aber auch bei den Wiener Klassikern stand C.P.E. Bach in hohem Ansehen. So resümierte Joseph Haydn: „Wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleißig studiert habe.“ Mozart sagte über ihn: „Er ist der Vater; wir sind die Bubn. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt.“ Und Ludwig van Beethoven schrieb in einem Brief an seinen Verleger Breitkopf & Härtel: „Von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiss nicht allein zum hohen Genuss, sondern auch zum Studium dienen.“

Für seine Zeit richtungsweisend ist bei C.P.E. Bach, dass er neben einer brillanten Kompositions- und Spieltechnik das eigene Fühlen in das Zentrum der Gestaltung von Musik bringt – entsprechend der eingangs aus seinem Lehrbuch zitierten Anforderung an das Klavierspiel. Er führt damit die Epoche der Empfindsamkeit in der Aufklärung musikalisch fort. Schon beispielsweise bei den *Neun Deutsche Arien* von Händel mit den empfindsamen Texten des Hamburger Dichter und Ratsherrn Brockes war diese Richtung Anfang des 18. Jahrhunderts erkennbar. C.P.E. Bach stützt seinen Stil auf diesen Empfindsamkeitsgedanken, geht aber noch einen Schritt weiter und ist damit ein musikalischer Hauptvertreter der Zeit des „Sturm und Drang“: Bei ihm gibt es zerrissene Melodien und ungewöhnliche Sprünge, Harmonien und Wendungen, die sich vom Üblichen der Barocktradition unterscheiden. Es war eine Zeit des Aufbruchs, vergleichbar dem in der Literatur, wo Dichter wie Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Gottfried Herder und der junge Johann Wolfgang von Goethe in eine Ähnliche Richtung gingen. Im Bereich der Musik war C.P.E. Bach ihr Pendant, der viele Stileigentümlichkeiten, die in der Literatur folgten, schon vorweggenommen hatte. Goethe schrieb die „Leiden des jungen Werthers“ 1774 – bereits 1770 schrieb Carl Philipp Emanuel Bach „Mich deucht, die Musik müsse romantisch das Herz rühren“ und seine Kompositionen folgten konsequent dieser Orientierung. Er war damit der wahrscheinlich bedeutendste Komponist des Übergangs zwischen Barock und der (Wiener) Klassik.

Geboren in Weimar verbrachte er nach Stationen in Frankfurt/Oder und Berlin 20 Jahre in Hamburg. Er wird daher auch der „Hamburger Bach“ genannt. Am 2. April 1768 – es ist ein Karsamstag – wird Carl Philipp Emanuel Bach Nachfolger seines gerade verstorbenen Taufpaten Georg Philipp Telemann

als städtischer Musikdirektor und Kantor am Johanneum in Hamburg. Die offizielle Einführung in das Amt erfolgte am 19. April.

Nach einer erfüllten Schaffenszeit starb C.P.E. Bach 1788 in Hamburg. Sein Grabmal in der Krypta der St.-Michaelis-Kirche (der Hamburger „Michel“) ist bis heute öffentlich zugänglich.

Seine Pflichten in Hamburg entsprachen ziemlich genau denjenigen seines Vaters in Leipzig, und dementsprechend wandte er sich ab seiner Amtseinführung in der Hansestadt mehr der Kirchenmusik zu. An den fünf Hamburger Hauptkirchen sollten jährlich insgesamt um die 200 Aufführungen stattfinden, außerdem wurden viele Kompositionen für spezielle Anlässe erwartet. Er komponierte 19 Sinfonien, 50 Klavierkonzerte, zwei Konzerte für zwei Klaviere, neun Solokonzerte, etwa 60 Duos, 30 Triosonaten, etwa 200 Sonaten, Sonatinen, Rondos, Fantasien für Klavier, geistliche Vokalmusik (20 Passionsmusiken, zwei Oratorien, Motetten) sowie verschiedene Oden, besonders auf Texte von Friedrich Gottlieb Klopstock und Christian Fürchtegott Gellert.

Zusätzlich zu seinen eigenen Stücken führte er Werke anderer Komponisten auf. Neben seinen Amtspflichten als Kirchenmusikdirektor nahm Bach von Anfang an eine führende Stellung im Hamburger Konzertleben ein.

Bachs Hauptarbeit galt aber dem Klavier, für das er beinahe hundert Sonaten und andere Solowerke komponierte, darunter die Sammlung *mit veränderten Reprisen* und einige der Sonaten *für Kenner und Liebhaber*. Daneben sind viele wichtige Flötensonaten entstanden. Fast sein ganzes Leben lang haben C.P.E. Bach Flötenwerke beschäftigt, von der frühen, kühnen e-Moll-Sonate, die noch zu Studienzeiten in Frankfurt/Oder entstand, bis hin zum beeindruckenden Alterswerk, der sog. „Hamburger Sonate“ von 1786, nur zwei Jahre vor seinem Ableben geschrieben. Der Sohn von J.S. Bach schätzte die Flöte vor allem wegen ihres singenden und sprechenden Wohlklangs – und dementsprechend eloquent und unterhaltsam gestaltete er seine Flöten-Kompositionen.

Die „Hamburger Sonate“ in G-Dur besteht aus zwei Teilen, einem „Allegretto“ und einem im flotten Tempo gestalteten „Rondo“. Trotz den bei einem Rondo üblichen Wiederholungen verschiedener Abschnitte wird es bei den unterschiedlichen Phrasierungen der Flöte nie langweilig. Immer wieder kommen überraschende Wendungen und rhythmische Veränderungen in der Melodieführung, die noch einmal sehr deutlich die gefühlsbetonte Gestaltung der Kompositionen von C.P.E. Bach zeigen – musikalischer Ausdruck von Sturm und Drang in der Zeit der Aufklärung.

Der Komponist hat bei der „Hamburger Sonate“ wie auch schon bei früheren Flötensonaten bewusst auf eine kammermusikalische und polyphone Einbettung der Flötenstimme verzichtet, sondern auf eine sehr zurückhaltende, aber pointierte Begleitung gesetzt, die ursprünglich allein dem Cembalo vorbehalten war. In der vorliegenden Version wird die Flöte von einem Violoncello und der Orgel begleitet – in der gleichen zurückgehaltenen Form wie C.P.E. Bach es vorgesehen hat, damit die Flöte ihre Hauptrolle voll entfalten kann.

Joh. Seb. Bach: Choral „Jesu, bleibet meine Freude“, BWV 147

Jesu, bleibet meine Freude ist der Schlusschoral aus der Kantate BWV 147 *Herz und Mund und Tat und Leben*, die Johann Sebastian Bach in ihrer heute bekannten Form in Leipzig komponierte für den 2. Juli 1723, das Fest Mariä Heimsuchung. In seiner Schlichtheit und Vollkommenheit ist der Choral zu einem „Ohrwurm“ geworden. Und weltweit gehört er zu einer der populärsten und am meisten bearbeiteten Musik. Die Kantate 147 besteht aus insgesamt 10 Sätzen, aufgeteilt in zwei Teile, die vor und nach der Predigt aufgeführt wurden. Beide Teile schließen mit einer identischen Choralbearbeitung ab, die aber unterschiedliche Texte zur Grundlage haben. *Jesu, bleibet meine Freude* bildet dabei mit der Nr. 10 den Schluss-Satz.

Die Kantate 147 basiert auf der in Weimar verfassten Kantate BWV 147a aus dem Jahre 1716, von der nur der Text erhalten ist. Es ist offen, ob Bach die Komposition dieser Urfassung überhaupt vollendet respektive aufgeführt hat. Die Weimarer Vorlage wurde von Bach in Leipzig umgearbeitet und stark erweitert. Der für den Advent geschriebene Text von Salomon Franck wurde in der Leipziger Fassung von Bach auf das Marienfest übertragen, da in Leipzig im Advent „tempus clausum“ („geschlossene“ Zeit, also Bußzeit) herrschte und nur am 1. Adventssonntag Kantatenmusik aufgeführt werden durfte.

Das zentrale Thema ist das öffentliche Bekenntnis zu Gott und Jesus. Während die ursprüngliche Textfassung von 1716 das Bekennen auf die Person Johannes des Täufers bezieht, übertragen die später hinzugefügten Textteile diese Bedeutung auf Maria und ihr Magnificat (Evangelium am 2. Juli) als Vorbild für die anwesende Gemeinde.

Vielleicht hätte Bach den Choral für Blechbläser geschrieben, wenn er sie denn im Jahr 1716 zur Verfügung gehabt hätte. Bach gehörte zu jenen Komponisten des Barock, die den Blechbläsern buchstäblich das Letzte abverlangten – sein Leipziger Solotrompeter Johann Gottfried Reiche starb 1735 an einem Herzanfall, nachdem ihm Bach bei einer Freiluftmusik mit Fackelzug eine äußerst schwere Solopartie zugemutet hatte. In Weimar aber, wo er damals als Hoforganist wirkte und für den Gottesdienst der Herzöge von Sachsen-Weimar jeden Monat eine Kantate zu komponieren hatte, stand ihm nur eine kleine, aber feine Hofkapelle zur Verfügung. Die einzigen Blechbläser waren die drei Hoftrompeter, die er sich für die Festkantaten zu den Hochfesten Ostern, Pfingsten und Weihnachten aufsparte bzw. aufsparen musste. Die Kantate 147 gehört zu einer der „gewöhnlichen“ Sonntagskantaten zum vierten Adventssonntag, so dass die Trompeter nicht zum Einsatz kommen konnten.

Der Choral *Jesu, bleibet meine Freude* weist somit im Original mit lediglich einer Trompete nur ein Blechblasinstrument auf, das die Choralmelodie im Sopran mitspielt. Dazu kommen die drei Unterstimmen des Chores, Oboen und ein vierstimmiger Streichersatz mit dem besonders eingängigen Motiv, das dem Stück seinen späteren Ruhm beschert hat. Die beschwingte Melodie, die Johann Sebastian Bach zu der freudigen Choralmelodie im Dreiertakt erfand, drückt einerseits den festlichen Überschwang barocker Religiosität aus, andererseits zeigt sich darin aber auch etwas Tänzerisches. So wird die Arie fast zu einer Art (langsamen) Gigue, einer lebhaften, heiteren Tanzform, die für das 17. und 18. Jahrhundert typisch war.

Die auf dieser CD eingespielte Version des bekannten Chorals ist eine Transkription von Maurice Duruflé (*1902 in Louviers; †1986 in Paris) aus dem Jahre 1952 für Orgel solo. Duruflé war Schüler unter anderem von Louis Vierne, später studierte er am Pariser Konservatorium bei Eugène Gigout. Ab 1929 war er Organist an der Pariser Kirche St. Étienne-du-Mont und bereiste nebenher Europa und Nordamerika als Konzertorganist. 1943 wurde er Professor für Harmonielehre am Conservatoire in

Paris. 1953 heiratete Duruflé die Organistin Marie-Madeleine Chevalier (1921–1999), eine Schülerin Marcel Duprés, mit der er auch oft gemeinsam auftrat. Beide erlitten 1975 einen schweren Autounfall, der die Organistenkarriere der Duruflés beendete. Erhalten sind zahlreiche, vorwiegend expressionistische Kompositionen für Orgel, Klavier sowie Chor- und Orchesterwerke. Zudem verfasste Duruflé viele Transkriptionen, unter anderem auch die berühmt gewordene Version von *Jesu, bleibet meine Freude* für Orgel solo.

G. P. Telemann: Konzert für Viola, Streicher und Basso continuo G-Dur, TWV 51:G9

Mit Georg Phillip Telemann (*1681 in Magdeburg; † 1767 in Hamburg) haben wir es mit einem nimmermüden Komponisten und Tausendsassa zu tun. Die Anzahl seiner mehr als 3.600 Kompositionen übersteigt die der Werke von J.S. Bach und Händel zusammen. Er komponierte Zeit seines Lebens etwa 1.000 Sinfonien, Sonaten, Duette und Quartette sowie 50 Opern, 40 Passionen, 16 Messen, 6 Oratorien und rund 1.900 Kirchenkantaten. Alles war – nach seiner eigenen Meinung – „ganz gut melodiert“. Manche seiner direkten Nachfahren sahen das wohl anders, da sie dem „Vielschreiber“ eine gewisse Oberflächlichkeit unterstellten. Die meisten dieser Äußerungen waren aber im Nachhinein betrachtet wohl eher Neid und taten ihm sehr unrecht. In Wirklichkeit spielt Telemann in seiner Musik gekonnt mit Affekten und sprengt die Konventionen seiner Zeit. Wiederum ein Beispiel für den musikalischen Ausdruck der Epoche der Aufklärung.

Aber mit den vielen und auch interessanten Kompositionen nicht genug: Telemann gab eine Zeitschrift namens „Der getreue Musicmeister“ heraus, verlegte Noten, veranstaltete die ersten Kirchenkonzerte überhaupt, betätigte sich als Zinseintreiber, Musiktheoretiker und Botaniker.

1681 in Magdeburg geboren, waren seine Lebensstationen nach der Schulzeit Leipzig, Sorau (heute Żary in Polen gelegen), Eisenach, Frankfurt am Main – und Hamburg, wo er die längste Zeit seines Lebens bis zu seinem Tod wohnte und arbeitete: von 1721 bis 1767, also 46 Jahre lang. Er genoss in dieser Zeit unangefochtenes, großes Ansehen, nicht nur in Hamburg, sondern in ganz in Europa. Telemann war ein Musikstar seiner Zeit, man riss sich um ihn, um seine Musik und um seine Freundschaft. So war er Taufpate bei Johann Sebastian Bachs zweitem Sohn, Carl Philipp Emanuel, der ihm in Hamburg auch nach seinem Tod beruflich nachfolgen sollte. Ebenso verband ihn mit Georg Friedrich Händel eine lebenslange Freundschaft.

Neben seinen vielen Tätigkeiten und dem beruflichen Erfolg war sein Privatleben allerdings eher eine häusliche Misere. Seine erste Frau verstarb im Wochenbett, und seine zweite Ehe galt als zerrüttet: In Hamburg war es ein offenes Geheimnis, dass seine Frau ein Verhältnis mit einem schwedischen Offizier hatte. Als die Ehefrau schließlich zudem noch dem Glücksspiel verfiel und 5.000 Reichstaler, der Gegenwert von etwa vier Jahresgehältern Telemanns, leichtsinnig verzockte, warf Telemann sie 1735 aus dem Haus und schickte sie zu ihren Verwandten nach Frankfurt am Main zurück – ein sehr ungewöhnlicher Schritt in der damaligen Zeit. Der Skandal reichte dementsprechend weit über Hamburg hinaus. Telemann konnte zur Tilgung der Schulden 3.000 Taler aus eigenem Vermögen einsetzen; für den Rest halfen ihm Hamburger Bürger.

Dabei hatte es mit den Hamburgern eher holprig begonnen: Telemann hatte schon nach einem Jahr Ärger mit seinen Vorgesetzten. Zudem missfielen ihm seine aus seiner Sicht unzureichende Bezahlung und die zu kleine Wohnung. Es kam ihm sehr gelegen, dass er zur gleichen Zeit die frei gewordene

Stelle des Thomaskantors in Leipzig angeboten bekam, worauf er den Rat der Stadt Hamburg bat, ihn zu entlassen. Die Ratsmitglieder in Hamburg waren zunächst gleichgültig, erkannten dann aber, welche Blamage es sein würde, wenn der berühmteste Musiker Deutschlands nach Leipzig wechseln würde, das doch wirtschaftlich schwächer war – und nur, weil in Hamburg die Konditionen nicht gut genug waren? Die Erhöhung des jährlichen Grundgehältes um 400 Hamburgische Mark auf 4.021 Mark und eine größere Dienstwohnung bewogen Telemann dann doch, in Leipzig abzusagen und in Hamburg zu bleiben. So wurde Johann Sebastian Bach statt Telemann Thomaskantor in Leipzig – eigentlich also eine „zweite Wahl“..... Weitere Ironie der Situation: Bach hatte seinerseits eine Stelle an St. Petri, einer der Hamburger Hauptkirchen, angeboten bekommen, die er aber letztlich nicht antrat, da er das damals übliche „Antrittsgeld“, das er für die Stelle hätte mitbringen müssen, nicht aufbringen konnte oder wollte. Bach landete in Leipzig und Telemann blieb in Hamburg.

Mit seinem neuen Gehalt war Telemann hoch bezahlt: Professoren der Lateinschule Johanneum verdienten jährlich 900 Mark, ein Ratssekretär 1.000 Mark und der Ratsdiener 12 Mark. Aber dafür musste er als Musikdirektor und Kantor des Johanneum sowie als Leiter der Oper auch hart arbeiten. Er war zudem verantwortlich für die musikalische Gestaltung an den fünf Hauptkirchen der Hansestadt sowie für Kompositionen für das jährlich stattfindende Kapitänsfest. Vielleicht wurde er auch durch diese vielfältigen musikalischen Aufgaben zu einem der produktivsten Komponisten der Musikgeschichte.

Doch trotz der Kompositionsfülle war er aufgeschlossen und experimentierfreudig. So kam es wohl, dass Telemann für die Bratsche das erste Solokonzert überhaupt komponierte. Die Geschichte der Bratsche als Soloinstrument ist im Barock zum Entstehungszeitpunkt des Konzertes noch sehr jung. Telemann musste daher neben der Violine noch Viola lernen, denn es gab zu dieser Zeit kaum gut ausgebildete Bratschisten. Bewundernswert ist die Souveränität, mit der Telemann die klanglichen und spieltechnischen Eigenheiten der Viola in diesem Solo-Konzert insgesamt zur Geltung bringt. Zudem sind die Begleitstimmen feinsinnig auf die verschiedenen Klanglagen der Bratsche abgestimmt.

Die Bratsche als eigenständige Gesangsstimme – das exponierte Telemann in der Barockzeit deutlich gegenüber seinen Zeitgenossen wie Petro Locatelli, Francesco Geminiani oder Johann Sebastian Bach. Zudem verstand Telemann, seine damaligen musikalischen Konkurrenten Frankreich und Italien in seinem Konzert geschickt zu vereinen. Er brachte die prachtvollen Klänge und Verzierungen eines Gambenspielers am französischen Königshof mit der virtuoson Schule Italiens zusammen.

Auch entfernte sich Telemann von der bis dahin üblichen Konzertreihenfolge mit nur drei Sätzen und schuf mit seinem viersätzigen G-Dur Konzert ein neuartiges musikalisches Gebilde. So finden sich überaus lyrische Momente im ersten und dritten Satz des Konzertes, als Gegenpart zu den zwei dynamischen und schnellen Sätzen zwei und vier. Das Tempo der Sätze ist der eigenen Interpretation des Solisten überlassen, nicht zuletzt, weil im Barock die bloße Bezeichnung „Allegro“ in den Noten kein einheitliches Tempo vorgab – allgemeingültige Metronomzahlen gab es seinerzeit noch nicht.

Dem ersten und vierten Teil des Konzertes gab Telemann zudem einen tänzerischen Gestus: Während der erste Satz an den langsamen (ursprünglich polnischen) Tanz der Polonaise, genannt „Polacca“, erinnert, fand er die Inspiration zum vierten Satz in einem französischen Springtanz, bei dem mit den Schuhen der Rhythmus geklopft wird. Der letzte Teil des Viola-Konzerts ist somit ein ausgesprochener Stimmungsmacher – gute Laune ist hier vorprogrammiert.

Bach/Gounod: Ave Maria, Meditation über das 1. Präludium von J.S. Bach

Wahrscheinlich war es wieder einmal eine große Liebe, die eines der populärsten Stücke der klassischen Musik hervorgebracht hat: 1852 heiratete der französische Komponist Charles François Gounod (* 1818 in Paris; † 1893 in Saint-Cloud) seine große Liebe Anna Zimmermann (1829–1907) und komponierte wohl in Gedanken an sie im gleichen Jahr eine Oberstimmen-Melodie für Violine auf das *Präludium C-Dur* des 1. Teils des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach (BWV 846). Gounod bezeichnete diese Melodie als *Méditation sur le 1er prélude de Bach*, also als eine „Meditation“ über das besagte C-Dur-Präludium. 1859 unterlegte er diese Melodie noch mit dem Text des *Ave Maria*, und unter diesem Namen ist das Stück nicht nur Klassik-Liebhabern in der ganzen Welt wohlbekannt.

Als Komponist wird meist „Bach/Gounod“ angegeben – auch, um die Komposition so von Gounods eigener Ave-Maria-Vertonung zu unterscheiden und der Tatsache Rechnung zu tragen, dass die „Begleitung“ zu dieser Melodie aus dem Wohltemperierte Klavier von J.S. Bach stammt.

Das *Wohltemperierte Klavier* ist im Grunde eine musikalische Studie, die aus verschiedene Harmonien in Form von gleichförmigen Akkordfolgen besteht. Das *Präludium in C-Dur* aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* ist bis heute das bekannteste Werk aus der Sammlung. Gounod übernahm diesen Teil weitgehend unverändert. Die ersten vier Takte, eine C-Dur-Kadenz, stellte er als Vorspiel voran, um sie dann mit dem Einsatz seiner Melodie zu wiederholen. Hinter dem originalen Takt 22 setzte er einen von Christian Friedrich Gottlieb Schwencke hinzugefügten Takt ein, der der Singstimme Raum für ein weiteres expressives „Maria!“ schafft. Weiter ergänzte er eine Tempovorschrift (Moderato), Pedalangaben für das Klavier sowie dynamische Bezeichnungen. Über die so gewonnene Begleitung setzte er dann seine eigene Melodie, später wie beschrieben ergänzt mit dem Gebetstext des Ave Maria.

Diese „hybride“ Komposition stellt also eine Kombination dar aus dem harmonischen Muster von Bachs Präludium, das zur reinen Begleitung reduziert wird, und Gounods Melodie mit ihrem weiten Tonumfang und ihrer weitgespannten Dynamik, die das Werk stilistisch von der strengen Struktur Bachs bereits stark in das Zeitalter der Romantik bringt. Damit gehört das *Ave Maria* von Bach-Gounod eigentlich schon nicht mehr zu den „Klassikern des Barock“, vollendet aber im Grunde das, was viele Barockkomponisten, wie J.S. Bach, Telemann, Händel, C.P.E. Bach, bereits für ihre Zeit revolutionär eingeleitet haben, nämlich den musikalischen Ausdruck von menschlichen Emotionen – vor allem im Hinblick auf Empfindsamkeit und Affekte.

Mit seiner *Méditation sur le 1er prélude de Bach* steht Gounod in der langen Reihe von Komponisten, die sich Bach nähern, indem sie dessen Werke als Basis für eigene Kompositionen verwenden (weitere Beispiele sind die Zehn Präludien nach dem Wohltemperierten Klavier Opus 137a für Violoncello und Klavier von Ignaz Moscheles oder die *Fantasia Contrappuntistica* von Ferruccio Busoni).

Während das *Ave Maria* von Bach/Gounod zu einem legendären Stück geworden ist, haben die übrigen Werke von Gounod nicht den gleichen Bekanntheitsgrad erlangt. Zu seinen ansonsten bedeutendsten Kompositionen zählt allenfalls die Oper *Faust*, die in Deutschland manchmal auch unter dem Titel *Margarethe* aufgeführt wird. Erwähnenswert ist auch das von ihm eigenständig komponierte *Ave Maria*, das einen vollständig romantischen Charakter hat. Im Alter wandte sich der tief religiöse Gounod erneut der Kirchenmusik zu. Zahlreiche Oratorien und Chorwerke sind Ausdruck seines Wir-

kens als Komponist und Chorleiter. Seine Oratorien machten ihn zwar zu einem reichen Mann seiner Zeit, doch der ans Sentimentale grenzende lyrische Stil ließ die Werke schnell wieder in Vergessenheit geraten.

Wir können jedenfalls heute dankbar sein, dass Gounod nicht Priester geworden ist, wie ursprünglich von ihm geplant, sondern durch die Liebe zu seiner Frau wohl eines der bekanntesten Ave Maria entstanden ist, das es gibt.

J.S. Bach: Arie Schafe können sicher weiden, wo ein guter Hirte wacht

„Der Herr ist mein Hirt, nichts wird mir fehlen. Er lässt mich lagern auf grünen Auen und führt mich zum Ruheplatz am Wasser.“

So beginnt eines der bekanntesten und schönsten biblischen Gebete aus dem Psalm 23 – Johann Sebastian Bach hat in seiner frühen, eigentlich weltlichen Kantate 208 dem guten Hirten ein musikalisches Denkmal gesetzt. In der berühmten Arie Nr. 9 heißt es: „Schafe können sicher weiden, wo ein guter Hirte wacht“.

Die Kantate wurde unter dem Namen „Jagdkantate“ von Bach im Jahre 1713 in seiner Zeit in Weimar als festliche Tafelmusik für den 31. Geburtstag von Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels komponiert – und zu diesem Anlass wohl auch zum ersten Mal aufgeführt. Die Arie *Schafe können sicher weiden* ist dabei weit über die Kantate selbst hinaus bekannt geworden. Warum das so ist? Vielleicht weil sie ein leiser Hinweis ist, ein musikalischer Spiegel sozusagen, für gutes Regieren? Eine Erinnerung daran, was es heißt, verantwortlich umzugehen mit anvertrauter Macht? Natürlich ist es neben dem Text auch die Melodie, die sofort in ihren Bann zieht. Aber bei näherer Betrachtung ist der Text auch und gerade in der heutigen Zeit hochaktuell. Im Original heißt es:

**Schafe können sicher weiden,
wo ein guter Hirte wacht.
Wo Regenten wohl regieren,
Kann man Ruh und Friede spüren
und was Länder glücklich macht.**

Auch in dem der Arie zugrunde liegenden biblischen Psalm 23 vom guten Hirten geht es nicht um die Schilderung einer Idylle in der Natur. Es geht um das Vertrauen zu dem, der ein wirklich guter Hirte ist, in biblischer Form eben Gott selbst als guter Regent, an dessen Bild sich alle anderen Regenten messen lassen müssen. In der weltlichen Ausprägung der Kantate hat Bach mit dem guten Hirten vermutlich auf den Regenten Bezug genommen, dem dieses Werk gewidmet ist.

In heutiger Zeit machen „Regenten“ eher skeptisch, so dass wir uns im Zuge der Aufnahme auf dieser CD entschieden haben, den Text wie folgt anzupassen:

**Schafe können sicher weiden,
wo ein guter Hirte wacht.
Wo Recht und Weisheit schalten,
können Ruh und Friede walten
und was Länder glücklich macht.**

Was bleibt, ist die Mahnung, dass ein Hirte (hiermit sind in der heutigen Zeit Politiker, Manager, Pädagogen und andere Führungspersönlichkeiten eingeschlossen) mit der ihm anvertrauten Verantwortung weise und gut umgehen muss. Nur dann können die Anvertrauten sicher weiden – was dann nicht nur „Länder glücklich macht“.....

Joh. Seb. Bach: Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, BWV 645

Von der Titelseite des 1748/49 erschienenen Drucks kann man ableiten, woher die berühmt gewordene Sammlung von sechs Chorälen von J.S. Bach ihren Namen bekommen hat: von ihrem Verleger, Johann Georg „Schübler“. In den „Schübler-Chorälen“ finden sich die populärsten Choralbearbeitungen Bachs für Orgel wieder, allen voran das *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 645).



Ab dem 16. Jahrhundert wurde insbesondere im protestantischen Sprachgebrauch der mehrstimmige Gesang zu einer Kirchenliedmelodie Choral genannt. Das Wort *Choral* kommt augenscheinlich von „Chor“, bei dem in der Regel eine Stimmenverteilung von Sopran, Alt, Tenor und Bass zu finden ist. In den meisten Fällen übernimmt dabei der Sopran die Melodie („Cantus Firmus“) und die anderen Stimmen haben Begleitfunktion. Diese Struktur findet sich wieder, gleich, ob ein Choral gesungen oder rein instrumental gespielt wird, z.B. zur Gemeindebegleitung. Bach weicht von dieser klassischen Stimmenverteilung bei seinem *Wachet auf, ruft uns die Stimme* völlig ab. Das Stück ist als Trio komponiert, bei dem drei einzelne Stimmen mit einer gewissen Eigenständigkeit zusammenkommen. Ein ohrwurm-taugliches, eigenes Thema in der oberen Stimme beginnt und liegt über dem *Wachet auf ruft uns die Stimme*, das als Cantus Firmus in der mittleren Lage (als Tenor) erst nach einiger Zeit hinzukommt. Darunter läuft kontinuierlich ein Bass („Basso Continuo“) als Untersatz und dritte Stimme. Die Melodie wird also gewissermaßen in die Mitte genommen von zwei Stimmen oben und unten. In der Musiktheorie wird dies auch „Kontrapunkt“ genannt (von lateinisch *punctus contra punctum*, „Note gegen Note“), wenn – wie im vorliegenden Choral – zu einer Melodie oder einem Thema eine neue Stimme („Gegenstimme“) hinzuerfunden wird.

Bach verwendet für diesen Choral eine Struktur, die in der beginnenden Mehrstimmigkeit des Mittelalters (also weit vor seiner Zeit) durchaus üblich war, indem der Tenor (lateinisch *tenere* „halten“) die Linie des Chorals hielt, also den Cantus firmus innehatte, während weitere Stimmen ihn umspielten. Bach hat hier einmal mehr für seine Stücke eine Struktur aus der Renaissance (oder sogar Früh-Renaissance) gewählt, während er ansonsten, z.B. in der Harmonieführung, eher progressiv und seiner Zeit weit voraus war.

Wie auch die anderen Choräle von Bach eignet sich der Choral *Wacht auf, ruft uns die Stimme* durch seine drei frei gestalteten Stimmen nicht zur Gemeindebegleitung oder zur Begleitung von Sängern. Bach hat die Werke auch nicht als solche vorgesehen. Es sind eher Instrumental-Bearbeitungen einer vorgegebenen Melodie mit einem eigenen musikalischen Charakter. Im Gegensatz zu vielen anderen Choral-Sammlungen von Bach (wie z.B. den Leipziger Chorälen) sind die Schübler-Choräle sehr eingängig, was unter anderem zu deren Beliebtheit geführt hat. Es gibt keine reichen Ausschmückungen, so dass die eigentliche Melodie kaum noch erkennbar ist (wie z.B. in *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 659), keine monumentalen Orgelmotetten (wie *Aus tiefer Not* BWV 686) und keinen komplexen Kanon (wie in *Dies sind die heiligen zehn Gebot* BWV 678). Vielmehr ist die Melodie des *Wacht auf* immer klar und ohne Verzierungen gut zu verfolgen, allenfalls abgelenkt durch das zweite darüber liegende Thema, das als Gegenstimme genauso berühmt geworden ist wie die Melodie selbst. Für den Hörer sind die Schübler-Choräle somit leichter verständlich als andere, insbesondere späteren Choral-Sammlungen Bachs.

Johann Sebastian Bach hat für den Choral *Wacht auf* konkrete Registrierungsanweisungen (Fußstellungen) für Manual und Pedal vorgegeben. Mit derartigen Vorgaben war er sonst äußerst zurückhaltend. Hier waren Bezeichnungen allerdings wohl aus seiner Sicht geboten, da die richtige Wiedergabe der 3 übereinanderliegenden und eigenständigen Stimmen eben auch von der richtigen Registrierung abhängt, insbesondere im Hinblick auf die Herausstellung der Melodie in der eher ungewöhnlichen Tenorlage. Im Grunde ist es bedauerlich, dass nicht mehr Registrierungen von Bach dokumentiert sind. Sein Sohn Carl Philip Emanuel, selbst ein begnadeter Komponist und zu seiner Zeit berühmter als sein Vater, bringt es auf den Punkt, indem er über die Registrierungskunst seines Vaters folgendes sagt:

„Das Registriren bey den Orgeln wuste niemand so gut, wie er. Oft erschracken die Organisten, wenn er auf ihren Orgeln spielen wollte, u. nach seiner Art die Register anzog, indem sie glaubten es können unmöglich so, wie er wollte, gut klingen, hörten hernach aber einen Effect, worüber sie erstaunten. Diese Wißenschaften sind mit ihm abgestorben.“

Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge in d-Moll (BWV 565)

Arnstadt, im Sommer 1703: eine Kutsche trifft aus Weimar ein. Sie bringt einen Organisten, der die neue Orgel der Bonifatiuskirche in Arnstadt prüfen und einweihen soll. Spesen, Prüfung und Konzert werden mit rund zehn Talern äußerst gut entlohnt. Der Musiker spielt zu diesem Anlass derart überzeugend, dass ihm gleich danach die Stelle als Organist an der Neuen Kirche in Arnstadt angetragen wird, obwohl er bislang nur als Gelegenheitsmusiker unter anderem in Weimar gearbeitet hat. Arnstadt ist damals das Hauptstädtchen eines Fürstentums am Thüringer Wald. Und der Musiker, der – gerade achtzehn Jahre alt – die Anstellung annimmt, trägt den Namen Johann Sebastian Bach. Er bekommt dafür ein ungewöhnlich hohes Gehalt von 84 Gulden und 4 Groschen pro Jahr.

Fortan geht Johann Sebastian Bach in Arnstadt neben seinen beruflichen Pflichten, wie Kirchendienst und Ausbildung von Schülern, vor allem seinen musikalischen Neigungen nach und experimentiert mit Kompositionen an der Orgel. Dieser Experimentierfreudigkeit verdanken wir unter anderem eines der bekanntesten Werke der Musikgeschichte, „die“ *Toccata und Fuge in d-Moll*, die der gerade mal 20jährige Johann Sebastian Bach wohl um 1705 komponiert.

Bis heute ist dieses Werk mit seinem berühmten Anfang das mit Abstand bekannteste Orgelstück, vergleichbar wohl nur mit den ersten Takten der 5. Sinfonie von Ludwig van Beethoven.

Dabei ist die Toccata mit ihren schnellen Läufen und den vollen Akkorden im Grunde nur ein Präludium – also Vorspiel bzw. Vorspann – für die daran anschließende Fuge als Hauptteil des gesamten Werkes. Die vierstimmige Fuge mündet ihrerseits gegen Ende in einen mit „Recitativo“ bezeichneten Schlussabschnitt, der wieder den fast schon improvisatorischen Charakter des Anfangs aus der Toccata aufnimmt. Alle drei Teile sind durch deutliche motivische und harmonische Bezüge miteinander verbunden.

Die Fuge *der* Toccata ist also kein unabhängiger Teil, sondern führt in Wirklichkeit die Toccata fort. Das Fugenthema ist zwar eigenständig, leitet sich aber wiederum aus dem Toccata-Motiv ab. Und auch technisch wird die Toccata in der Fuge weitergeführt, so dass die Bezeichnung „Toccata und Fuge“ eigentlich nicht ganz den Kern des Stückes trifft – vielleicht wäre die Bezeichnung „Toccata mit Fuge“ passender gewesen?

Der Vergleich dieses in der Jugendzeit Bachs komponierten Werkes mit anderen, wenig später entstandenen und deutlich reiferen Stücken (wie z.B. der *Toccata in C-Dur* BWV 564) zeigt Bachs schnelle Weiterentwicklung aus seiner Experimentierphase heraus in komplexere Strukturen, die zum Beispiel im italienischen Concerto-Stil ein ganzes Orchester an der Orgel erklingen lassen (etwa wie im *Concerto IV in C-Dur* BWV 595).

Die Parallelführungen der beiden Hände in Oktaven im Anfangsmotiv der Toccata erklären sich übrigens wahrscheinlich daraus, dass die kleine Arnstädter Orgel über ein 16'-Register nicht verfügte, das die Melodie nach unten hätte oktavierem können. Ein weiterer Grund könnte sein, dass die Komposition ursprünglich für ein „Saitenclavier“ mit Pedal geschrieben worden sein könnte, dem traditionellen Übungsinstrument von Organisten in dieser Zeit.

Die stark auf Wirkung angelegte Struktur der Toccata geht mit einer ausdrucksstarken Harmonik einher: Die wesentliche und immer wieder durchgespielte Harmonie ist ein Septakkord auf der siebten Stufe der Tonleiter (ein verminderter Septakkord, in der Harmonielehre beschrieben als verkürzte Dominantseptim-None) und seine Auflösung; stellenweise tritt noch die zweite Stufe hinzu. Größere Modulationen bleiben in der Toccata aus, was der wohl bewussten Einfachheit in der Konstruktion des Werkes entspricht. Selbst in der frühen Komposition zeigt sich schon, was ein Charakteristikum Bachs in seinen Werken werden sollte: Immer wieder „verpackt“ Bach seine durchaus progressive Verwendung von Harmonien in strenge Strukturen, die eher in die Vergangenheit der Renaissance deuten als in die Zukunft. Vielleicht hat die strenge Struktur, hier insbesondere in Form der Fuge, dazu geführt, dass man zu Zeiten Bachs nicht wirklich wahrgenommen hat, wie modern und fast schon avantgardistisch seine Harmonien teilweise wirklich ausfallen. Tatsächlich finden sich zum Beispiel im modernen Jazz Harmonie-Folgen wieder, die schon bei Bach Verwendung fanden.

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass in der Vergangenheit einige Musikhistoriker angezweifelt haben, dass ausgerechnet das bekannteste Orgelwerk aller Zeiten von Bach selbst stammt. Selbst in neuerer Zeit gibt es immer wieder entsprechende Überlegungen, die neben der Frage nach Bachs Autorenschaft ebenso in Betracht ziehen, dass das Stück ursprünglich als Violinkonzert konzipiert und dann für Orgel umgeschrieben wurde. Die Vermutung, dieses Stück sei vielleicht kein Bach-Original, liegt auch vielleicht daran, dass es sich in keiner Originalhandschrift Bachs oder in Abschriften aus seiner Lebenszeit erhalten hat, sondern nur in wesentlich späteren Quellen aus einer Epoche, in der man nicht mehr

so genau wusste, welches Orgelwerk denn nun tatsächlich von Bach stammt. Es gibt jedoch zwischenzeitlich genügend Anhaltspunkte, die für Bachs Autorschaft sprechen, so dass man es Bach heute wohl zuschreiben kann. Dass keine Originalhandschrift Bachs vom berühmtesten seiner Orgel-Werke vorliegt, ist wohl auch dem Umstand zuzuschreiben, dass es ein Jugendwerk von ihm ist.

Die Experimentierfreudigkeit sowie seinen Sturm und Drang, die sich unter anderem in der bekannten *Tocatta und Fuge* zeigen, führten dann auch dazu, dass Bach mehrmals Konflikte mit dem Arnstädter Konsistorium auszutragen hatte.

Im November 1706 reiste er nach Lübeck, um, wie es im Nekrolog von Bach heißt, „den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche Diedrich Buxtehuden zu behorchen“. Dietrich Buxtehude war von Bach sehr angetan. So bewarb Bach sich zunächst auch als Nachfolger von Buxtehude, der aber zur Bedingung für die Nachfolge macht, Buxtehudes älteste Tochter Anna Margareta zu heiraten. Zu dieser zehn Jahre älteren Frau fühlte sich Bach jedoch nicht hingezogen, so dass er wieder nach Arnstadt zurückkehrte.

Schon nach kurzer Zeit überwarf er sich allerdings dann doch endgültig mit den dortigen Kirchenvertretern. Dies betraf sein Verhalten den Chormitgliedern gegenüber, seine Art, Orgel zu spielen und seine Urlaubsüberziehung bei der Reise nach Lübeck. Auch habe er in der Kirche mit einer „fremdben Jungfer“ musiziert.....

So nahm der junge Bach 1707 in der „Freien Reichstadt“ Mühlhausen eine Stelle als Organist an der Divi-Blasii-Kirche an – seine Zeit in Arnstadt war damit zu Ende. Die von ihm in dieser Zeit geschaffenen genialen Werke aber sind geblieben. Noch heute macht es fassungslos, was der junge Organist Bach in Arnstadt komponiert hat, denn neben „der“ *Tocatta* entstanden andere berühmt gewordene Werke, wie z.B. die genial komponierte Kantate *Christ lag in Todes Banden*.

Jens-Christian Ludwig