



BACH
VIVALDI
HÄNDEL
TELEMANN
SCARLATTI
CORELLI

60 CD
LIMITED
EDITION

MEISTERWERKE DES
BAROCK

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE	CD	KOMPONIST	WERK	KÜNSTLER
3	1-2	Bach	Brandenburgische Konzerte	La Petite Bande, Sigiswald Kuijken
5	3	Bach	Ouvertüren	Collegium Aureum, F. Maier, H.-M. Linde
6	4	Bach	Musikalisches Opfer	Ensemble Sigiswald Kuijken, G. Leonhardt
7	5	Bach	Große Orgelwerke	Gustav Leonhardt
8	6	Bach	Kunst der Fuge	Berliner Bach Akademie
9	7	Bach	Goldbergvariationen	Gustav Leonhardt
10	8	Bach	Inventionen und Sinfonien	Gustav Leonhardt
11	9	Bach	Das Wohltemperierte Klavier	Gustav Leonhardt
12	10	Bach	Werke für Laute	Julian Bream, George Malcolm
13	11	Bach	Sonaten und Partiten für Solo-Violine	Rudolf Gähler
14	12-13	Bach	Cellosuiten	Guido Schiefen
15	14	Bach	Motetten	Cantus Cölln
16	15	Bach	Kantaten („Kreuzstab“, „Ich habe genug“)	Max van Egmond, Frans Brüggen
17	16	Bach	Zwei weltliche Kantaten	Collegium Aureum, Reinhard Peters
18	17	Bach	Weihnachtsoratorium	Gächinger Kantorei, Bach Collegium Stuttgart
19	18-19	Bach	Johannes-Passion Matthäus-Passion	Bach-Ensemble der EuropaChorAkademie, J. Daus
21	20-21	Bach	h-Moll-Messe	Balthasar-Neumann-Chor, Freiburger Barockorchester, Thomas Hengelbrock
22	22	Bach / Vivaldi	Magnificat	Gächinger Kantorei Stuttgart, Bach-Collegium Stuttgart, Helmuth Rilling
23	23	Buxtehude	Orgelwerke	Rainer Oster
24	24	Corelli	Concerti grossi	Tafelmusik, Jeanne Lamon
25	25	Corelli	Sonaten op. 5 („La Follia“)	Frans Brüggen, Anner Bylsma, G. Leonhardt
26	26	Couperin	Concerts Royaux	Ensemble Sigiswald Kuijken
27	27	Frescobaldi	Fiori Musicali	Canticum, Christoph Erkens
28	28	Fux	Requiem	Clemencic Consort, Rene Clemencic
29	29	Händel	Feuerwerksmusik, Wassermusik	Orchestre de Chambre Jean-François Paillard
30	30	Händel	Orgelkonzerte op. 4	Collegium Aureum, Rudolf Ewerhart
31	31	Händel	Konzerte	M. Messiter, London Festival Orchestra, R. Pople
32	32	Händel	Te Deum, Chandos Anthem „Let God Arise“	Vocalsolisten Frankfurt
33	33	Händel	Messias	The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy

SEITE	CD	KOMPONIST	WERK	KÜNSTLER
34	34	Händel	„Rinaldo“, „Alessandro“	La Grande Écurie et La Chambre du Roy, J.-C. Malgoire, La Petite Bande, Sigiswald Kuijken
35	35-36	Händel	„Serse“, „Julio Cesare“, „Tamerlano“	J. Malafronte, N. Treigle, R. Jacobs, N. McGegan
37	37-38	Lully	Ballett Bourgeois Gentilhomme, Divertissements	Capriccio Stravagante, Skip Sempé, La Petite Bande
39	39	Monteverdi/Charpentier	Marienvesper / Te Deum	La Grande Écurie et La Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire
40	40	Pergolesi	Stabat Mater	Wolfgang Gröhs, Stefanie Kopinits, Gabriella Bessenyei, Europa Symphony
41	41	Pergolesi	La serva padrona	Collegium Aureum
42	42	Purcell / Locke	Anthems and Hymns	David Cordier, Gustav Leonhardt, Harry van der Kamp
43	43	Purcell	„Dido and Aeneas“, „King Arthur“, „Fairy Queen“	Tafelmusik, Jeanne Lamon
45	44	Rameau	„Les Indes Galantes“, „Pygmalion“, „Zoroastre“, Opersuiten	Collegium Aureum, La Petite Bande, G. Leonhardt
46	45	A. Scarlatti	Kantaten	Dominique Labelle, Christine Brandes
47	46	D. Scarlatti	Cembalosonaten	Andreas Staier
48	47	Schütz	Psalmen Davids	Musica Fiata Köln, Frieder Bernius
49	48	Schütz	Symphoniae Sacrae II	Musica Fiata Köln, La Capella Ducale
50	49	Telemann	Suite Don Quichotte u. a.	Cis Collegium Mozarteum, J. Geise
51	50	Telemann	Tafelmusik	Collegium Aureum
52	51-52	Vivaldi	L'estro armonico	St. Petersburg Soloists, Michail Gantvarg
53	53	Vivaldi	Die 4 Jahreszeiten und Oboenkonzerte	Ensemble Sigiswald Kuijken, La Petite Bande
54	54	Vivaldi	Violinkonzerte	Pinchas Zukerman
55	55	Vivaldi	6 Konzerte	James Galway, I Solisti Veneti
56	56	Froberger/Kerll/Pachelbel u.a.	Orgelwerke	Gustav Leonhardt
57	57	Bach/Händel	Chöre	Mormon Tabernacle Choir
58	58	Carissimi/D. Scarlatti/Vivaldi	Jephte/ Stabat Mater	Cantus Cölln, Konrad Junghänel
59	59	Anon.	Missa Salisburgensis, Plaudite Tympana	Escolania de Montserrat
60	60	Pachelbel/Albinoni u.a.	Barock Highlights	Ramón Vargas, The Harp Consort, Andrew Lawrence-King u.a.
	61	E-Booklet auf Deutsch und Englisch mit Werktexten (Voraussetzungen: PC/Macintosh ROM-Laufwerk. Adobe Reader)		

BAROCKMUSIK – VOLL VON PRACHT, SINNLICHKEIT UND EMOTION

EINST DIE „WARZE“ AN DER PERLE KUNST

Das Barockzeitalter – Epoche der neu entdeckten Lebenslust, der prächtigen Feste, der repräsentativen Bauten, der durch Puder und Perücke betonten Selbstdarstellung: Kaum zu glauben, dass der Begriff „Barock“ ursprünglich eine ausschließlich negative Bedeutung hatte. In seiner Wortform barock (vermutlich von lateinisch „verruca“, „Warze“) bezog es sich im 17. Jahrhundert zunächst auf die warzige, unregelmäßige und damit als minderwertig erscheinende Oberfläche bei Perlen. „Barock“ bedeutete also damals ein Geschmacksurteil, auch wenn man es noch nicht auf die Musik anwandte – Kritiker späterer Epochen bemängelten allerdings an dieser Musik genau diese Unnatürlichkeit und Überladenheit an Stelle von Maß, von Ebenmaß.

DER BASS ALS FUNDAMENT

Musikologen verwenden anstelle des heute gängigen Epochenbegriffs „Barock“ (1600 bis 1750) lieber die Bezeichnung „Generalbass-Zeit“, denn damit wird eine sachlich eindeutige Charakteristik, ja ihr wesentlichstes Kennzeichen benannt. Der Generalbass, wie er um das Jahr 1600 im Zusammenhang mit der Herausbildung des Solo-Gesangs aufkam, war das Resultat eines gründlichen Stilwandels in der Musik. Waren in der Renaissance noch alle Stimmen einer Komposition gleich wichtig, so konzentrierte man sich jetzt auf lediglich eine (Ober-)Stimme – gesungen oder auch gespielt –, die das melodische Geschehen bestimmte. Das harmonische Ganze aber, also der gesamte musikalische Satz, wird vom Bassfundament getragen, eben dem Generalbass (auch Basso continuo genannt). Der Generalbass ist eine rein instrumentale Stimme, ihn zu singen kommt aus seiner Natur heraus nicht in Frage. Gespielt wird dieser Bass von Instrumenten wie Cembalo, Orgel oder Laute, oft noch unterstützt von einer Gambe. Das meist frei improvisierte, von bestimmten Regeln getragene Generalbass-Spiel war und ist eine Kunst für sich, sie entscheidet wesentlich über die Qualität der Interpretation barocker Musik.

MIT CLAUDIO MONTEVERDI IN DIE NEUE ZEIT

Da der Generalbass nun das gesamte harmonische Geschehen abbildet, konnte sich – von Italien aus – der Solo-Gesang als vollgültige musikalische Form durchsetzen. Claudio Monteverdi (1567-1643) war der maßgebliche Komponist, der die

so genannte „Monodie“, als Vorstufe zur Oper, mit Leben zu füllen verstand. Monteverdi ging vom Text aus: Er komponierte, wie ein Mensch sprechen würde. Darum forderte er von seinen Textdichtern auch ausschließlich emotional gehaltvolle Vorlagen, denn nur so kann eine emotional wirksame Musik entstehen, wie er sagte.

Mit Monteverdis Musik tritt das „ich“ in den Vordergrund. Es spiegelt sich die konkrete Situation dessen wider, der da gerade spricht. Seine psychische Befindlichkeit, seine Erregtheit, Freude oder Trauer, wird auf das genaueste in Tönen wiedergegeben. Monteverdi komponierte so, wie ein Italiener in seiner Muttersprache sich – emotional bewegt – ausdrücken würde. Bei Erregung etwa werden die Notenwerte kurz, die Musik schnell und hastig. Für das Ohr unsauber erscheinende (und bis dahin nach der Musiklehre auch streng verbotene) Dissonanzeinsätze machen den Schmerz klingend. Sängerinnen und Sänger auf der Opernbühne werden auf diese Weise zu Darstellern, zu Individuen.

STRADIVARI ALS STANDARD

Das Prinzip „Gesang mit Begleitung“, das sich so grundsätzlich von den Musikformen der Vorgängerepoche Renaissance unterscheidet, wurde bald auch in die Instrumentalmusik übernommen. Und das wichtigste Melodieinstrument dieser wiederum von Italien ausgehenden Bewegung wurde die Violine. Die berühmten Instrumentenbauer der Familien Amati, Guarneri und Stradivari stellten ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Violinen her, die den bis dahin gepflegten fidelähnlichen Streichinstrumenten klanglich weit überlegen waren. Ihr bautechnischer und ästhetischer Standard steht noch heute als Vorbild. Und ihre originalen Instrumente, deren Wert in die Millionen geht, werden von den führenden Solisten unserer Tage gespielt.

DAS VOLLTÖNENDE ROM, DAS LEICHTHÄNDIGE VENEDIG

Während man in Rom die üppig besetzten „Concerti grossi“ schätzte (geprägt von Arcangelo Corelli, 1653-1713), herrschte in Venedig das Ideal der Leichtigkeit. Ein einzelner Solist, ein Virtuose, der versiert mit den Möglichkeiten des sprunghaft weiterentwickelten Instrumentariums aus Cremona umgehen konnte, steht dabei einem Orchester gegenüber.

Das Concerto war geboren. In seine endgültige und über Epochen hinweg respektierte Form gebracht, also reduziert auf drei Sätze in der Folge schnell-langsam-schnell, hat es Antonio Vivaldi (1678-1741). Der „Rote Priester“, wie Vivaldi wegen seiner Haarfarbe und seiner Priesterweihe auch hieß, schrieb zwar auch 49 Opern und zahlreiche weitere Vokalmusik. Doch steht dagegen die stattliche Zahl von mehr als 600 Konzerten – die berühmten „Vier Jahreszeiten“ sind lediglich vier Konzerte aus diesem enormen Gesamtwerk, qualitativ stehen die meisten Übrigen diesen in nichts nach.

Bis zu vier Violinen setzte er gleichzeitig solistisch ein, aber auch andere Soloinstrumente wie Violoncello oder selbst Mandolinen oder Fagott bedachte Vivaldi mit Konzerten. Der Einfallsreichtum, mit dem Antonio Vivaldi das „Modell Konzert“ immer wieder neu gestaltet, machte ihn zu einem der fruchtbarsten Komponisten überhaupt, seinen Stil zu einem, den man unschwer wiedererkennt. Sein charakteristischstes Stilmittel war das Sequenzieren, also das Wiederholen kleiner melodischer Einheiten auf verschiedenen Tonstufen. Bei einem Komponistenkollegen wie Igor Strawinsky gut 200 Jahre später sollte gerade dieser Personalstil Skepsis hervorrufen. Berühmt geworden ist sein Bonmot, Vivaldi hätte „ein und das selbe Konzert 600 Mal hintereinander“ komponiert – ein Vorwurf, der durch inspirierte Interpreten heute längst vom Tisch gefegt worden ist!

BACH, DER VOLLENDER

Als Johann Sebastian Bach (1685-1750) geboren wurde, hieß die nach wie vor führende Musiknation Italien. Bach selbst war nie in Italien gewesen. Dennoch war er stets überaus gut informiert über die aktuelle Musik dort. So ließ er sich einige der Concerti Antonio Vivaldis kommen, schrieb sie ab – damals gängige Praxis, um ein Werk zu studieren –, arbeitete sie um und integrierte sie im deutschen Musikleben. Ebenso selbstverständlich vervollkommnete er die französische Suite und Orgelmusik nach niederländischem oder norddeutschem Muster. Bach wurde zum zentralen Sammelpunkt so gut wie aller musikalischer Strömungen der Zeit – mit Ausnahme der Oper, für die er nie komponierte, weil er keine entsprechende Anstellung inne hatte.

Seine Biografie sieht Bach in drei Stellungen: als Organist, als Hofkapellmeister und als Kantor. Sein Schaffen ist untrennbar mit seinen drei Tätigkeitsfeldern verbunden – und überall gilt er als Vollender, als Höhe- und Endpunkt der Barockmusik.

HÄNDEL, DER „VEREHRTE SACHSE“

Bereits 25-jährig wurde Georg Friedrich Händel (1685-1759) zum hoch angesehe-

nen, ja zum gefeierten Komponisten – das Publikum huldigte seinem „caro Sassone“, seinem „verehrten Sachsen“. Der Werdegang Händels führte dabei in eine grundsätzlich andere Richtung als die des gleichaltrigen Johann Sebastian Bach – beide zusammen spiegeln sie in ihren Extremen dann erst die Gesamtheit der Musik des Barock wider: Bach schrieb seine Vokalmusik für den Gottesdienst, Händel für das Theater; Bach stand bei seinen Zeitgenossen und der Nachwelt für den gelehrten, von Kennern geschätzten Stil, Händel stand für Breitenwirkung; Bach war zu Lebzeiten bereits als konservativ eingestuft, an Händel dagegen sollte sich eine pausenlos lebendig gebliebene bürgerliche Musikbewegung entzünden. Und Händel machte Karriere in Italien und England, verkehrte in Adelskreisen und wurde freier Opern-Unternehmer – während Bach sein Land nie verlassen hat.

DIE SYNTHESE: GEORG PHILIPP TELEMANN

Findet man in Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel die beiden so konträren Seiten der Medaille Barockmusik, so kann man Georg Philipp Telemann (1681-1767) als die Integrationsfigur dieser Epoche bezeichnen: Kein anderer Komponist seiner Zeit verband alle nationalen Stile von Italien, Frankreich bis nach Polen mit dieser Selbstverständlichkeit, kein anderer passte sich derart souverän dem jeweils aktuellen Zeitgeschmack an. Telemann war immerhin 65 Jahre lang als Komponist aktiv, er begleitete die Epoche vom Hochbarock über das Rokoko hinein in die Frühklassik. Er schrieb über 50 Opern, Oratorien und Passionen, mehr als 100 Konzerte und eine Anzahl Kantaten, die bei weit über tausend anzusiedeln ist.

Die Produktivität Georg Philipp Telemanns und der meisten seiner Zeitgenossen muss man in Relation setzen zur barocken Musikpraxis. Ihre Kompositionen schrieben sie meist tagesaktuell für einen konkreten Anlass, nicht für die Ewigkeit, ihre Musik wurde in der Regel einmal aufgeführt und dann den Archiven überantwortet. Das Schlagwort von der bloß handwerklichen „Gebrauchsmusik“ greift dabei aber zu kurz: der Anteil qualitativ „guter“ gegenüber der „schlechten“ Musik ist hier mindestens ebenso hoch wie in den folgenden Epochen. Die gleichbleibend hohe Qualität der Concerti Vivaldis oder der Kantaten Bachs, die jeweils weit in die Hunderte gehen, ist das wahre Phänomen. Heute werden sie, im schönsten Sinne einer neuen „Tagesaktualität“, wieder und wieder begeistert aufgeführt und rezipiert. Über 3 Jahrhunderte haben diese Werke nichts von ihrer Schönheit und Faszination verloren – davon zeugt auch die Sonderedition „Meisterwerke des Barock“ und mit ihr alle namhaften Künstler, die sich dieser Musikepoche gewidmet und ihr mit ihren großartigen Einspielungen ein Denkmal gesetzt haben.

CD 1 JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Brandenburgische Konzerte 1–3

1. Brandenburg Concerto, BWV 1046

in F major for 2 Horns, 3 Oboes, Bassoon, Violino piccolo, Strings and b.c.

1 Allegro 3:50

2 Adagio 3:51

3 Allegro 4:12

4 Menuetto, 2 Trios & Polacca 8:09

2. Brandenburg Concerto, BWV 1047

in F major for Horn (Clarino Trumpet), Recorder, Oboe, Violin, Strings and b.c.

5 Allegro 4:48

6 Andante 3:45

7 Allegro assai 2:43

3. Brandenburg Concerto, BWV 1048

in G major for 3 Violins, 3 Altos, 3 Cellos, Doublebass and Harpsichord

8 Allegro 6:16

Adagio

9 Allegro 4:13

Total time 42:23

La Petite Bande

Sigiswald Kuijken, Conductor

CD 2 JOHANN SEBASTIAN BACH

Brandenburgische Konzerte 4–6

4. Brandenburg Concerto, BWV 1049

in G major for Solo Violin, 2 Recorders, 2 Violins, Alto, Cello and b.c.

1 Allegro 6:58

2 Andante 3:53

3 Presto 4:40

5. Brandenburg Concerto, BWV 1050

in D major for Harpsichord concertato, Transverse Flute, Solo Violin, Strings and b.c.

4 Allegro 9:36

5 Affettuoso 5:50

6 Allegro 5:07

6. Brandenburg Concerto, BWV 1051

in B flat major for 2 Violins, 2 Viole da gamba, Cello and b.c.

7 Allegro 6:50

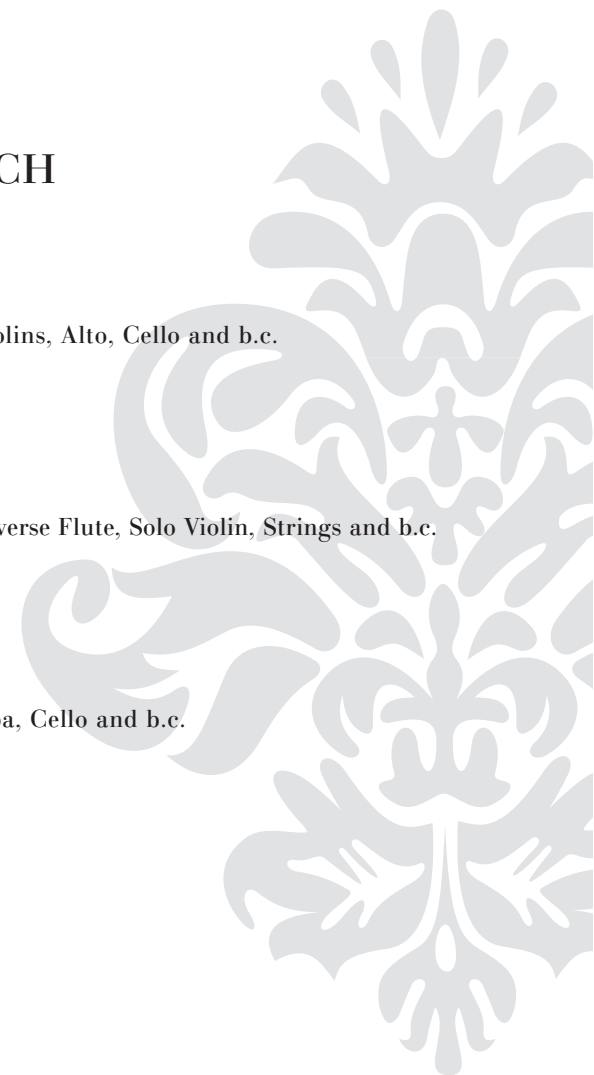
8 Adagio ma non tanto 5:05

9 Allegro 5:37

Total time 54:17

La Petite Bande

Sigiswald Kuijken, Conductor



BRANDENBURGISCHE KONZERTE

„Dasselbst hatte [ich] einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten; bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen,“ urteilte Johann Sebastian Bach im Rückblick über seinen Dienstherrn, den Fürsten Leopold von Anhalt Köthen, an dessen Hof er von 1717 bis 1723 als Hofkapellmeister angestellt war. Biografen bezeichnen diese Köthener Jahre häufig als die glücklichsten in Bachs Leben, sicherlich zählen sie mit zu den produktivsten. Zu den Werken, die in der kleinen Provinzresidenzstadt entstanden, gehört auch eine Sammlung von sechs Konzerten „avec plusieurs instruments“, die sich als die Brandenburgischen Konzerte bis heute ungebrochener Popularität erfreuen. Ausgerechnet diese Konzerte jedoch deuten darauf hin, dass Bach durchaus andere Pläne hatte für seine restliche Lebenszeit, als diese in Köthen zu verbringen. Gewidmet sind die Konzerte dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, dem jüngsten Sohn des Großen Kurfürsten, bei dem sich Bach eine Anstellung erhofft hatte.

Als Visitenkarte waren diese Werke bestens geeignet, spiegeln sie doch eine große Vielfalt in Stilistik und Besetzung wider und genügen zugleich allerhöchsten Unterhaltungsansprüchen. „Avec plusieurs instruments“, mit mehreren Instrumenten gestaltete Bach die Soloparts der Konzerte: Mal steht ein einzelnes Instrument solistisch im Vordergrund, mal werden ganze Gruppen einander gegenübergestellt, mal handelt es sich um ein eher gemeinschaftliches Musizieren, mal um scharfe Kontraste zwischen Soloinstrument und Streichern.

Wenn es in Hinblick auf die Instrumentation überhaupt ein übergeordnetes Prinzip für alle sechs Konzerte gibt, dann höchstens das der größtmöglichen Individualität. Für sein erstes, vermutlich bereits in früheren Jahren entstandenes und dann überarbeitetes Konzert griff Bach auf die damals bereits sehr etablierte Form des Gruppenkonzerts zurück. Zwei Hörner, drei Oboen, ein Fagott und ein Violino piccolo werden den Streichern gegenübergestellt. Die Jagdfanfare, die am Anfang und am Schluss des ersten Satzes in den Hörnern erklingt, wird der fürstliche Widmungsträger ohne Zweifel als klingende Reverenz aufgenommen haben, war doch dieses Hörnersignal damals nicht nur als Gruß für den Jagdherrn, sondern auch als festlicher Fürstengruß bekannt.

Das zweite Konzert zählt zu den moderneren, gewagteren des Zyklus. Die Kombination von vier verschiedenen Soloinstrumenten in hoher Lage (Trompete in F, Altblockflöte, Oboe und Violine) war zur damaligen Zeit sehr kühn, doch mit

seiner leuchtend hellen Instrumentierung ist gerade der erste Satz dieses Konzerts bis heute einer der beliebtesten Sätze der Barockmusik geblieben.

Das dritte Konzert verzichtet ganz auf Soli und lässt stattdessen drei gleichberechtigte Streichergruppen (Violinen, Bratschen und Celli) miteinander konzertieren.

Wie das zweite zeichnet sich auch das vierte Konzert aus durch eine unkonventionelle Solistengruppe, nämlich die etwas „asymmetrische“ Gegenüberstellung einer Solovioline und zwei Flöten.

Im fünften Konzert tritt erstmals das Cembalo solistisch auf. Bach lässt das Instrument damit seine angestammte Rolle als begleitendes und stützendes Generalbassinstrument aufgeben und demonstriert, dass auch das Cembalo als glanzvoller Protagonist neben einem Orchester bestehen kann – die Geburtsstunde des Klavierkonzerts.

Das sechste Konzert ist ausschließlich für Streichinstrumente in tiefen Lagen komponiert. Bratschen, Gamben und Violoncello schaffen hier ein außergewöhnliches Klangbild, dunkel, warm, sonor.

CD 3

JOHANN SEBASTIAN BACH

Ouvertüren Nr. 1 & 2

Overture No. 1 in C major, BWV 1066

- 1 I Overture 6'47
- 2 II Courante 2'34
- 3 III Gavotte I & II 3'40
- 4 IV Forlane 1'18
- 5 V Menuet I & II 3'54
- 6 VI Bourrée I & II 2'52
- 7 VII Passepied I & II 3'18

Overture No. 2 in B minor, BWV 1067

- 8 I Overture 6'37
- 9 II Rondeau 1'31
- 10 III Sarabande 2'38
- 11 IV Bourrée I & II 1'55
- 12 V Polonaise avec double 3'06
- 13 VI Menuet 1'23
- 14 VII Badinerie 1'26

Collegium Aureum

Hans-Martin Linde, Transverse Flute

Franzjosef Maier, Concertmaster

OUVERTÜREN

„In den Tanzweisen dieser Suiten ist ein Stück einer versunkenen Welt der Grazie und Eleganz in unsere Zeit hinübergerettet.“ Nicht nur der Mediziner und Denker Albert Schweitzer wusste die besonderen Qualitäten der Ouvertüren Johann Sebastian Bachs zu schätzen, auch in der Musikgeschichte haben sich diese insgesamt vier Werke als letzter Höhepunkt der Gattung ihren herausragenden Rang bewahrt.

Im Gegensatz etwa zur Opernouvertüre eröffnen die Ouvertüren Bachs keine Bühnenhandlung, sondern stehen als autonome Instrumentalmusik für sich. Mit seinen Ouvertüren hatte Bach auf die Form der Orchester-Suite zurückgegriffen, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden war und im 17. Jahrhunderts ihre Blütezeit erlebte. Allemande, Courante, Sarabande und Gigue bildeten langezeit die Stammsätze der Suite – die Jean Baptiste Lully erweiterte, indem er eine Ouvertüre voranstellte. Auf diesem französischen Modell basieren auch Bachs Orchestersuiten, die jedoch die Ouvertüre ins Zentrum der gesamten Suite stellen (wegen Bach selbst auch den Namen „Ouvertüre“ für die gesamte Suite etablierte).

Wann die Ouvertüren entstanden, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit feststellen. Die in der vorliegenden Einspielung erklingenden ersten beiden Ouvertüren komponierte Bach vermutlich während seiner Köthener Zeit, d.h. zwischen 1717 und 1723.

CD 4

JOHANN SEBASTIAN BACH

Musikalisches Opfer, BWV 1079

1 Ricercar a 3 voci (Harpsichord) 6'01

2 Canon perpetuus super Thema Regium (Flute, Violin, Continuo) 1'05

Canones diversi super Thema Regium

3 a. Canon a 2 (Harpsichord) 1'13

4 b. Canon a 2 (Two Violins, Continuo) 0'52

5 c. Canon a 2, per motum contrarium (Flute, Harpsichord) 0'55

6 d. Canon a 2, per augmentationem, contrario motu 1'21
(Two Violins, Bass Viol)

7 e. Canon a 2, per tonos (Violin, Harpsichord) 2'53

8 Fuga canonica in epidiapente (Violin, Harpsichord) 2'08

9 Ricercar a 6 (Harpsichord) 9'12

10 Canon a 2, quaerendo invenietis (Harpsichord) 1'14

11 Canon a 4 (Two Harpsichords) 2'01

Sonata sopr'il Soggetto Reale, Trio (Flute, Violin, Basso Continuo)

12 I. Largo 4'18

13 II. Allegro 5'44

14 III. Andante 3'46

15 IV. Allegro 3'01

16 Canon perpetuus, contrario motu (Flute, Violin, Continuo) 2'09

Barthold Kuijken, Transverse flute

Sigiswald Kuijken, Baroque Violin I

Marie Leonhardt, Baroque Violin II

Wieland Kuijken, Bass Viol

Robert Kohnen, Harpsichord

Gustav Leonhardt, Harpsichord Solo and Musical Director

DAS MUSIKALISCHE OPFER

„*Meine Herren, der alte Bach ist gekommen!*“ Friedrich der Große, begeisterter Musikliebhaber und passabler Flötist, hatte dem Besuch des Thomaskantors im Mai 1747 am Postdamer Hof mit großer Freude entgegengesehen und den Gast gleich in Beschlag genommen. Noch in Reisekleidung musste Bach eine erste Kostprobe seines Könnens geben, die unter anderem darin bestand, ein vom König vorgegebenes Thema aus dem Stegreif als mehrstimmige Fuge auszuführen. Dies geschah „so glücklich“, wie der Bach-Biograf Nikolas Forkel berichtet, „dass nicht nur Se. Majest. Dero allergnädigstes Wohlgefallen darüber zu bezeigen beliebten, sondern auch die sämtlichen Anwesenden in Verwunderung gesetzt wurden.“ Eine geforderte sechsstimmige Fuge über das Thema blieb Bach an dieser Stelle jedoch dem König schuldig – er nahm sie sich als Hausaufgabe mit auf den Rückweg nach Leipzig.

Was Bach aber dann zwei Monate später dem König vorlegte, ging weit über die eigentliche Aufgabenstellung hinaus. Er liefert ein ganzes Paket verschiedenster Einzelsätze, die auf überaus kunstvolle Art und Weise das so genannte „Thema regium“ verarbeiten. Und so wird das königliche Thema in die verschiedensten Zusammenhänge eingebettet, wird mal übereinandergeschichtet, mal gestaucht, mal in die Breite gezogen, mal auf den Kopf gestellt und mal von hinten nach vorn gespielt. Für Kenner bietet das „Musikalische Opfer“ einen ungeheuren Fundus mathematischer Rätselspiele. Doch fernab aller satztechnischen Feinheiten bleibt das „Musikalische Opfer“ immer noch eines: wunderbar hörbare Musik, die höchsten königlichen Ansprüchen genügt.

CD 5

JOHANN SEBASTIAN BACH

Große Orgelwerke

Three Chorales

- 1 Allein Gott in der Höh' sei Ehr', BWV 663 8'34
- 2 O Lamm Gottes, unschuldig, BWV 618 4'27
- 3 Wir Christenleut', BWV 710 2'28

Prelude and Fugue in C minor, BWV 546

- 4 Prelude 6'17
- 5 Fugue 6'51

Prelude and Fugue in C major, BWV 547

- 6 Prelude 4'51
- 7 Fugue 5'48

Prelude and Fugue in E minor, BWV 548

- 8 Prelude 7'48
- 9 Fugue 8'53

10 Fantasia in G major, BWV 572 10'20

Toccat and Fugue in D minor, BWV 565

- 11 Toccata 2'15
- 12 Fugue 5'46

Gustav Leonhardt, Organ

(at the Christian Müller Organ at the Waalse Kerk, Amsterdam)

ORGELWERKE

„Mit seinen zwei Füßen konnte er auf dem Pedal solche Sätze ausführen, die manchem nicht ungeschickten Clavieristen mit fünf Fingern zu machen sauer genug werden würde“, schrieb ein Zeitgenosse über Johann Sebastian Bach, den Orgelvirtuosen. Mit der Orgel (und mit dem Abschreiben fremder Orgelwerke zu Studienzwecken) begann Bachs musikalische Laufbahn, zu Lebzeiten war Bachs Ruf als exzellenter Organist mindestens ebenso so groß wie der als Komponist. Die Ansprüche, die Bach in seinen Werken forderte, waren in ihrer Schwierigkeit bis dahin völlig neu, gerade auch was das Pedalspiel anbelangt. Es dürfte nicht geschmeichelt sein, wenn Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel im Nekrolog auf seinen Vater ihn den „stärksten Orgel- und Clavierspieler, der je gelebt“ nennt.

Zu Bachs Errungenschaften in Sachen Orgelmusik gehört unter anderem: die starke Bindung der Gattungskombination Präludium und Fuge, analog dem Vorbild Rezitativ und Arie; die ultimative Behandlung des Themas „Choralvorspiel“, das Bach immer wieder mit unerschöpflicher Fantasie neu beleuchtete; das Übertragen des italienischen Concerto-Stils auf die Orgel. An der Orgel war Bach nicht nur Kirchen-, sondern auch Konzertmusiker, er komponierte längst nicht nur für den Tagesbedarf in Gottesdiensten, sondern schuf auch repräsentative Einzelwerke, die damals schon als Solitäre anerkannt waren.

Ein Orgelwerk Bachs ist vor allen anderen berühmt geworden und auch in die Pop-Kultur eingegangen: die Toccata d-Moll BWV 565. Die aber, so wird vermutet, könnte ursprünglich gar nicht für die Orgel, sondern für die Violine gedacht gewesen sein.

CD 6

JOHANN SEBASTIAN BACH

Die Kunst der Fuge, BWV 1080

Arrangement for 4 quartets ensembles by Heribert Breuer

1 Contrapunctus 1 3'03
2 Contrapunctus 2 2'21
3 Contrapunctus 3 2'31
4 Contrapunctus 4 4'12
5 Canon 1 2'52

6 Contrapunctus 5 3'07
7 Contrapunctus 6 3'00
8 Contrapunctus 7 4'00
9 Canon 2 [3] 2'23

10 Contrapunctus 8 6'06
11 Contrapunctus 9 2'17
12 Contrapunctus 10 3'50
13 Contrapunctus 11 6'06
14 Canon 3 [2] 5'01

15 Contrapunctus 12a 1'40
16 Contrapunctus 12b 1'38
17 Contrapunctus 13a 2'09
18 Contrapunctus 13b 2'14
19 Canon 4 4'46

20 Contrapunctus 14 7:21

Solistengemeinschaft der Berliner Bach Akademie:

Robert Ehrlich/Michael Form, Recorder

Siegfried Pank/Renate Pank, Viola da gamba

Nigel Shore, Oboe; Michael Kern, Clarinet

Barnabas Kubina, Horn; Frank Forst, Bassoon

Andreas Seidel/Tilman Büning, Violin; Ivo Bauer, Viola

Matthias Moosdorf, Violoncello

Aglaia Bätzner/Cristina Marton, Piano

Edgar Guggeis, Vibraphone; Frithjof Grabner, Contrabass

Heribert Breuer, Director & Organ

DIE KUNST DER FUGE

„Fugen sind gerne zu leiden und wol zuhören; aber ein gantzes Werck von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhafft.“ Ein hartes Urteil, das Johann Mattheson da 1739 in seinem „Vollkommenen Capellmeister“ gefällt hatte. Johann Sebastian Bach mag es gekannt haben, abgehalten hat es ihn nicht. Rund drei Jahre nach Matthesons Diktum machte er sich an den Gegenbeweis und legte seine „Kunst der Fuge“ vor, die seitdem Generationen von Musikern und Wissenschaftlern beschäftigt.

Den öffentlichen Zuhörer wird Bach beim Komponieren vermutlich nicht im Sinn gehabt haben. Ihm ging es vielmehr darum, die Möglichkeiten zum Thema „Fuge“ auszureizen, vom Einfachen bis zum immer Komplizierteren. Eine klassische vierstimmige Fuge, eine Doppelfuge, eine Spiegelfuge, Themen vorwärts, rückwärts, auf den Kopf gestellt, komprimiert und gedehnt, kurzum: die ganze Bandbreite polyphoner Satzkunst lässt sich hier beobachten. Dass ausgerechnet in der komplizierten Schlussfuge der Notentext an der Stelle abbricht, an der das berühmte B-A-C-H-Motiv auftaucht und Bach laut Angabe seines Sohnes Carl Philipp Emanuel angeblich „über dieser Fuge gestorben ist“, hätte ein Regisseur kaum besser erfinden können. Damit bekam dieses Großwerk schnell seine mystische Komponente.

Eines der zahlreichen Rätsel um das Werk: Hat Bach es überhaupt für ein konkretes Instrumentarium gedacht, und wenn ja, für welches? Überliefert ist es in einer vierstimmigen Partitur, ohne nähere Bezeichnung. Die klangliche Realisierung bleibt also den Musikern überlassen. So hat Heribert Breuer die hier eingespielte Fassung erstellt für vier stilistisch unterschiedlich besetzte Quartette, deren Ambitus von der Musica antiqua bis zum Modern Jazz reicht.

CD 7

JOHANN SEBASTIAN BACH

Goldbergvariationen, BWV 988

- 1 Aria 2:29
- 2 Variatio 1. a 1 Clav. 1:33
- 3 Variatio 2. a 1 Clav. 1:04
- 4 Variatio 3. Canone all' Unisono a 1 Clav. 1:00
- 5 Variatio 4. a 1 Clav. 0:34
- 6 Variatio 5. a 1 ô vero 2 Clav. 1:00
- 7 Variatio 6. Canone alla Seconda 1 Clav. 1:00
- 8 Variatio 7. a 1 ô vero 2 Clav. "al tempo di Giga" 1:04
- 9 Variatio 8. a 2 Clav. 1:18
- 10 Variatio 9. Canone alla Terza a 1 Clav. 1:10
- 11 Variatio 10. a 1 Clav. 0:52
- 12 Variatio 11. a 2 Clav. 1:25
- 13 Variatio 12. Canone alla Quarta a 1 Clav. 1:53
- 14 Variatio 13. a 2 Clav. 2:40
- 15 Variatio 14. a 2 Clav. 1:20
- 16 Variatio 15. Canone alla Quinta a 1 Clav. 2:51
- 17 Variatio 16. Ouverture a 1 Clav. 1:26
- 18 Variatio 17. a 2 Clav. 1:02
- 19 Variatio 18. Canone alla Sexta a 1 Clav. 0:44
- 20 Variatio 19. a 1 Clav. 0:59
- 21 Variatio 20. a 2 Clav. 1:15
- 22 Variatio 21. Canone alla Setima a 1 Clav. 1:56
- 23 Variatio 22. a 1 Clav. 0:46
- 24 Variatio 23. a 2 Clav. 1:20
- 25 Variatio 24. Canone all' Ottava a 1 Clav. 1:55
- 26 Variatio 25. a 2 Clav. "adagio" 4:09
- 27 Variatio 26. a 2 Clav. 1:13
- 28 Variatio 27. Canone alla Nona a 2 Clav. 1:43
- 29 Variatio 28. a 2 Clav. 0:47
- 30 Variatio 29. a 1 ô vero 2 Clav. 1:11
- 31 Variatio 30. Quodlibet. a 1 Clav. 1:08
- 32 Aria da Capo 2:26

Italian Concerto in F major, BWV 971

- 33 Allegro 4:15
- 34 Andante 4:29
- 35 Presto 4:27

Gustav Leonhardt, Harpsichord

GOLDBERGVARIAATIONEN

„Einige Klavierstücke, die so sanften und muntern Charakters wären, dass er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte“, so lautete der Auftrag des Grafen Hermann Carl von Keyserlingk, den Bach am Dresdner Hof kennengelernt hatte. Keyserlingks junger Zögling, ein gewisser Johann Gottlieb Goldberg, wurde von Bach musikalisch ausgebildet, und gemeinsam sollten die beiden dem Grafen fortan die schlaflosen Nächte verkürzen: Bach sollte die passende Klaviermusik liefern, die der junge Goldberg dann in der Nacht aus dem Nebenzimmer zum Klingen bringen sollte. Das Resultat dieses ungewöhnlichen Auftrags war jener Klavierzyklus, der unter dem Titel „Goldberg-Variationen“ weltberühmt wurde. Graf Keyserlingk jedenfalls muss von dieser Musik begeistert gewesen sein. „Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen“, muss er häufig gebeten haben, wenn wieder eine seiner schlaflosen Nächte kam. Und das Honorar, das er Bach zukommen ließ, war dementsprechend fürstlich: Ein goldener Becher, gefüllt mit 100 Louis d'or – eine der besten Entlohnungen, die Bach je erhalten haben dürfte.

Für Bach selbst stellte der Zyklus von 30 Variationen über eine Aria jedoch nicht bloß ein Narkotikum dar, sondern die Umsetzung eines eigenen Großkonzepts. Er experimentierte hier mit sämtlichen Möglichkeiten, die die Aufgabenstellung „Variation“ ihm bot und gab damit Musikforschern allerlei komplizierte Aufgaben zu entschlüsseln. Wüsste man nicht um die geforderte Wirkung als Schlafmittel, man gewänne den Eindruck, dass Bach zum Genuss der Goldbergvariationen etwas ganz anderes gefordert hätte: äußerst wache Ohren.

Das *Concerto nach italienischem Gusto* im zweiten Heft der Clavier-Übung ist strukturell viel einfacher gebaut. Obwohl diese Gattung normalerweise mehrere Instrumentengruppen gegenüberstellt, ist hier ein Cembalo solo vorgeschrieben. Dennoch folgt Bach im charakteristischen Wechsel von tutti/soli der italienischen Schreibweise, die er während seiner Weimarer Zeit sorgfältig studiert hatte. Nur überträgt er hier eben die beiden Rollen auf das Cembalo. Es handelt sich um ein brillantes, großzügiges Werk mit einem im typisch italienischen cantabile gehaltenen langsamen Satz.

CD 8

JOHANN SEBASTIAN BACH

Inventionen

- 1 Invention No. 1 in C major, BWV 772 1'27
- 2 Invention No. 2 in C minor, BWV 773 2'03
- 3 Invention No. 3 in D major, BWV 774 1'17
- 4 Invention No. 4 in D minor, BWV 775 1'18
- 5 Invention No. 5 in E flat major, BWV 776 2'01
- 6 Invention No. 6 in E major, BWV 777 3'17
- 7 Invention No. 7 in E minor, BWV 778 1'31
- 8 Invention No. 8 in E major, BWV 779 1'06
- 9 Invention No. 9 in E minor, BWV 780 2'21
- 10 Invention No. 10 in G major, BWV 781 1'00
- 11 Invention No. 11 in G minor, BWV 782 2'00
- 12 Invention No. 12 in A major, BWV 783 1'26
- 13 Invention No. 13 in A minor, BWV 784 1'19
- 14 Invention No. 14 in B flat major, BWV 785 1'31
- 15 Invention No. 15 in B minor, BWV 786 1'21

Sinfonien

- 16 Sinfonia No. 1 in C major, BWV 787 1'16
- 17 Sinfonia No. 2 in C minor, BWV 788 1'46
- 18 Sinfonia No. 3 in D major, BWV 789 1'35
- 19 Sinfonia No. 4 in D minor, BWV 790 1'52
- 20 Sinfonia No. 5 in E flat major, BWV 791 2'56
- 21 Sinfonia No. 6 in E major, BWV 792 1'30
- 22 Sinfonia No. 7 in E minor, BWV 793 2'31
- 23 Sinfonia No. 8 in F major, BWV 794 1'25
- 24 Sinfonia No. 9 in F minor, BWV 795 3'48
- 25 Sinfonia No. 10 in G major, BWV 796 1'17
- 26 Sinfonia No. 11 in G minor, BWV 797 2'48
- 27 Sinfonia No. 12 in A major, BWV 798 1'37
- 28 Sinfonia No. 13 in A minor, BWV 799 1'25
- 29 Sinfonia No. 14 in B flat major, BWV 800 2'20
- 30 Sinfonia No. 15 in B minor, BWV 801 1'35

Gustav Leonhardt, Harpsichord

INVENTIONEN UND SINFONIEN

„Auffrichtige Anleitung, Womit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine 1) mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen auch 2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren [...], am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.“ Johann Sebastian Bach hatte die Zielgruppe, die er mit seinen Inventionen und Sinfonien anzusprechen gedachte, deutlich vor Augen, wie dieses Vorwort aus dem Jahr 1723 belegt. Was folgt, ist ein systematisches Lehrwerk für seine wissbegierigen Schüler, methodisch klar gegliedert in eine Abteilung von 15 zweistimmigen Werken (den Inventionen) und eine von 15 dreistimmigen Kompositionen (den Sinfonien), beides ordentlich nach Tonarten sortiert.

Bis heute haben unzählige Generationen von Klavierschülern anhand der Inventionen und Sinfonien erste Bekanntschaft mit dem kontrapunktischen Stil gemacht, haben gelernt, was Engführung, Augmentation, Diminution, Abspaltung, Umkehrung, Krebs usw. bedeuten und erfahren, wie schwierig es ist, die zwei oder drei völlig eigenständigen Stimmen auf zehn Fingern umzusetzen. Ob sie dabei auch, wie es sich Bach eigentlich gewünscht hatte, selbst einen „Vorschmack von der Composition“ bekommen und die „Auffrichtige Anleitung“ als solche zum Komponieren begreifen, sei eher dahingestellt...

CD 9

JOHANN SEBASTIAN BACH

Das Wohltemperierte Klavier

1st part (Köthen 1722) (Highlights)

- 1 Prelude and Fugue in C major, BWV 846 3:39
- 2 Prelude and Fugue in C minor, BWV 847 3:32
- 3 Prelude and Fugue in C sharp major, BWV 848 5:00
- 4 Prelude and Fugue in C sharp minor, BWV 849 6:52
- 5 Prelude and Fugue in G major, BWV 860 4:00
- 6 Prelude and Fugue in A flat major, BWV 862 3:39
- 7 Prelude and Fugue in B flat major, BWV 866 3:12
- 8 Prelude and Fugue in B minor, BWV 869 8:38

2nd part (Leipzig 1744) (Highlights)

- 9 Prelude and Fugue in C major, BWV 870 4:20
- 10 Prelude and Fugue in D minor, BWV 875 3:29
- 11 Prelude and Fugue in E flat major, BWV 876 4:37
- 12 Prelude and Fugue in F minor, BWV 881 5:37
- 13 Prelude and Fugue in F sharp major, BWV 882 6:43
- 14 Prelude and Fugue in G major, BWV 884 3:22
- 15 Prelude and Fugue in G sharp minor, BWV 887 7:09
- 16 Prelude and Fugue in A major, BWV 888 3:55

Gustav Leonhardt, Harpsichord

(Martin Skowronek, Bremen 1962, after J. D. Dulcken, Anvers 1745)

Recorded at low pitch

DAS WOHLTEMPERIERTE KLAVIER I UND II

„Zum Nutzen und Gebrauch der Lehr-begierigen Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem studio schon habil seyenden“ – so umriss Johann Sebastian Bach den Kreis der Adressaten, die er im Jahr 1722 mit seinem neuesten Band von Klavierwerken erreichen wollte. Es war eine säuberlichst geordnete Sammlung, die Bach hier vorlegte: Präludium und Fuge in C-Dur. Präludium und Fuge in c-Moll. Präludium und Fuge in Cis-Dur. Präludium und Fuge in cis-Moll. Präludium und Fuge D-Dur. Präludium und Fuge d-Moll. So lange, bis schließlich alle Tonarten ordentlich abgearbeitet sind. Was aus heutiger Sicht fast schon bürokratisch und pedantisch anmutete, war zu Bachs Zeiten noch eine kleine Revolution. Ende des 17. Jahrhunderts hatte der Organist und Orgelbauer Andreas Werckmeister ein neues System entwickelt, nach dem es möglich war, Tasteninstrumente so zu stimmen, dass alle Tonarten darauf gleich gut klangen. Dies war ein bedeutendes Novum, musste sich doch zuvor der Interpret beim Stimmen für eine begrenzte Anzahl von Tonarten entscheiden, die dann besonders rein und schön klangen – für den Preis, dass andere Tonarten umso scheußlicher auf den Hörer wirkten.

Diese neue, so genannte „wohltemperierte Stimmung“ stellte die Komponisten vor ungeahnte Möglichkeiten, und in der Folgezeit entstanden etliche Sammlungen von Werken, in denen systematisch die verschiedensten Tonarten abgehakt wurden. Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ ist jedoch unbestritten das prominenteste Ergebnis dieser damaligen Experimentierlaune. Generationen von Musikern (darunter Mozart, Beethoven, Schumann und Wagner) schätzten das „Wohltemperierte Klavier“ – und Generationen von Klavierschülern haben bis heute die beiden Bände durchgearbeitet. Bei Aufnahmeprüfungen und Wettbewerben ist oft genug ein Präludium mit Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier als Pflichtstück vorgegeben.

Das „Wohltemperierte Klavier“ ist jedoch stets mehr als ein bloßes Lehrwerk gewesen. In Bachs Erwähnung der „in diesem studio schon habil seyenden“, zu deren „besonderem Zeitvertreib“ er die Stücke „auffgesetzt“ habe, klingt bereits der echte Kunstanspruch durch. Bach ging es nämlich um mehr als eine mathematische Beweisführung und auch um mehr als bloße trockene Fingerübungen – Ziel war ein durchaus sinnlich erlebbares Werk auf der Basis einer absolut intelligenten Ordnung der musikalischen Mittel.

CD 10

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite No. 1, BWV 996 18:57

- 1 Prélude 3'10
- 2 Allemande 2'02
- 3 Courante 3'43
- 4 Sarabande 4'39
- 5 Bourrée 1'32
- 6 Gigue 3'26

Suite No. 2, BWV 997 19:57

- 7 Prélude 3'02
- 8 Fuge 7'03
- 9 Sarabande 6'28
- 10 Gigue 3'11

Trio Sonata No. 1 in E flat major, BWV 525 (Arr. Bream) 10:39

- 11 Allegro moderato 2'45
- 12 Adagio 4'19
- 13 Allegro 3'30

Trio Sonata No. 5 in C major, BWV 529 (Arr. Bream) 13:20

- 14 Allegro 4'26
- 15 Largo 5'25
- 16 Allegro 3'21

Julian Bream: Guitar (1-10), Lute (11-16)

George Malcolm: Harpsichord

WERKE FÜR LAUTE

„*Regina omnium instrumentorum musicorum*“ – „*Königin aller Musikinstrumente*“: diesen stolzen Titel durfte die Laute im 16. Jahrhundert aufgrund ihrer klanglichen Vollkommenheit tragen, zumindest bis die Orgel dann ihr die Krone abnahm. Die Laute zählt nicht nur zu den ältesten Instrumenten, sondern war auch aus der Musik zwischen Renaissance und Barock nicht wegzudenken. Gerade das „Generalbass-Zeitalter Barock“ brauchte die Laute als Stütze, als Basis. Eigens für die Laute komponiert musste dabei nicht unbedingt werden – sie spielte gemeinsam mit Cembalo und Violoncello den so genannten Basso continuo, die Harmonien las der Lautenist aus den Bassbezeichnungen ab und füllte sie nach eigenem Gusto aus.

Johann Sebastian Bach war befreundet mit dem berühmtesten Lautenisten seiner Zeit, Silvius Leopold Weiss. Vielleicht gehören deshalb auch seine wenigen überlieferten Lauten-Suiten nicht nur zum Kunstvollsten, sondern auch zum spieltechnisch Anspruchsvollsten dieser Art. Heute werden die Suiten auch auf der modernen Gitarre gespielt. Bei gleich mehreren dieser Suiten handelt es sich um Bearbeitungen älterer seiner Werke. Für BWV 995 übertrug Bach seine fünfte Violoncello-Suite auf die Laute. Auch zu BWV 996 gibt es womöglich ein alternatives Instrument: „aufs Laute Werck“ sei diese Musik gesetzt, sagt eine Quelle aus der Nach-Bach-Zeit und meint damit ein Lautenklavier, also ein cembaloartiges, mit Darmsaiten bezogenes Instrument mit einem der Laute sehr ähnlichen Klang. Zwei dieser Instrumente waren in Bachs Besitz, erhalten hat sich leider kein Exemplar. Die sechs Sonaten, BWV 525-530 wurden, so glaubt man, um 1721 für Bachs ältesten Sohn Wilhelm Friedemann als Übung geschrieben. Bach hätte sie auf der Orgel gespielt, aber sein Sohn hat wahrscheinlich eher ein Clavichord oder Cembalo benutzt.

Alle diese Sonaten entsprechen dem schnell-langsam-schnell-Dreisatzformat, dessen italienische Art durch die Tatsache verstärkt wird, dass der langsame Satz von BWV 525 ein nicht als solcher bezeichneter Siciliano ist. Jeder Satz hat die Form eines gleichen Duetts zwischen den beiden „Händen“, der (mit Pedal gespielte) Bass gibt die Continuo-Unterstützung. Die Werke sind somit Triosonaten. Beim hier vorliegenden Arrangement (von Julian Bream) wird das Duett von der Laute und der rechten Hand des Cembalospielers geführt, wobei die linke frei ist, um den Bass zu spielen. Bach hat beide diese Instrumente geliebt und hätte über diese Adaption sicher freundlich gelächelt, die die beiden zusammenbringt, wobei die Arbeitsteilung die Ausdrucksfreiheit erleichtert.

CD 11

JOHANN SEBASTIAN BACH

Sonata in A minor, BWV 1003

- 1 Grave 3'30
- 2 Fuga 9'03
- 3 Andante 5'43
- 4 Allegro 5'24

Partita in D minor, BWV 1004

- 5 Allemanda 5'00
- 6 Corrente 2'56
- 7 Sarabanda 3'43
- 8 Giga 4'20
- 9 Ciaccona 14'39

Partita in E major, BWV 1006

- 10 Preludio 3'33
- 11 Loure 4'52
- 12 Gavotte en Rondeau 3'06
- 13 Menuet I 1'54
- 14 Menuet II / Menuet I da Capo 2'45
- 15 Bourrée 1'38
- 16 Gigue 1'45

Rudolf Gähler, Violin
(Violin played in the curved bow)

SONATEN UND PARTITEN FÜR VIOLINE SOLO

„Bei beiden [Sonaten und Partiten] weiß man nicht, was man am meisten bewundern soll: den Reichtum der Erfindung oder die Kühnheit, der Violine eine solche Polyphonie abzutrotzen. Je mehr man sie liest, hört oder spielt, desto größer wird stets das neue Erstaunen.“ Dass Johann Sebastian Bachs insgesamt sechs Sonaten und Partiten für Violine solo zum Anspruchsvollsten zählen, was auf diesem Gebiet komponierte wurde, hatte nicht erst Albert Schweitzer erkannt. Diese „Bibel der Geigenliteratur“ hat bis heute unzählige Generationen von Spitzengeigern vor große Aufgaben gestellt. Auch dem Hörer wird einiges in diesen Werken abverlangt, muss er doch sein Ohr darauf richten, dass äußerst komplexe, mehrstimmige Strukturen in einem Instrument gebündelt werden, dessen Aufgaben eigentlich eher im Bereich der einstimmigen Melodien liegen. Dass die Partiten und Sonaten tatsächlich „senza Basso accompagnato“, also ohne begleitende Generalbassstimme, wie Bach selbst betont, auskommen, hat lange Zeit selbst große Musiker verwirrt. Selbst Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann wunderten sich über die „fehlende“ Klavierbegleitung und ergänzten diese eigenmächtig.

Der Gesamtzyklus ist so angelegt, dass jeder viersätzigen Sonata eine mehrsätzliche Partita mit verschiedenen Tanzsätzen folgt. Den berühmtesten dieser Tanzsätze stellt ohne Zweifel die Chaconne aus der d-Moll Partita dar, ein monumentaler Einzelsatz von einer Viertelstunde Spieldauer, der die technischen Möglichkeiten der Geige bis aufs Letzte ausreizt und daher bis heute als Prüfstein für allerhöchste Geigenkunst gilt.

CD 12

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite No. 1 in G major, BWV 1007

- 1 Prelude 2:55
- 2 Allemande 4:27
- 3 Courante 2:49
- 4 Sarabande 3:23
- 5 Menuet 3:22
- 6 Gigue 1:54

Suite No. 3 in C major, BWV 1009

- 7 Prelude 3:58
- 8 Allemande 3:58
- 9 Courante 4:01
- 10 Sarabande 4:56
- 11 Bourrée 4:03
- 12 Gigue 3:30

Suite No. 6 in D major, BWV 1012

- 13 Prelude 6:06
- 14 Allemande 7:26
- 15 Courante 3:43
- 16 Sarabande 5:23
- 17 Gavotte 4:46
- 18 Gigue 4:29

Guido Schiefen, Violoncello

CD 13

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite No. 2 in D minor, BWV 1008

- 1 Prelude 3:55
- 2 Allemande 3:45
- 3 Courante 2:40
- 4 Sarabande 5:45
- 5 Menuet 3:30
- 6 Gigue 2:54

Suite No. 4 in E flat major, BWV 1010

- 7 Prelude 5:12
- 8 Allemande 3:57
- 9 Courante 3:58
- 10 Sarabande 4:33
- 11 Bourrée 5:19
- 12 Gigue 3:11

Suite No. 5 in C minor, BWV 1011

- 13 Prelude 7:18
- 14 Allemande 5:16
- 15 Courante 2:33
- 16 Sarabande 4:04
- 17 Gavotte 5:24
- 18 Gigue 2:19

Guido Schiefen, Violoncello

SUITEN FÜR VIOLONCELLO SOLO

„Dass sich mit einem Minimum an ‚Gerät‘ maximale Wirkung erzielen lässt, dass sich ein Hindernislauf zur Demonstration virtuoser Souveränität nutzen lässt“, dies und nicht weniger beweisen gemäß dem Bachforscher Christoph Wolff die sechs Suiten für Violoncello solo. Mit großem Geschick verstand es Bach in diesen Werken, das Violoncello in der ganzen Breite seiner klanglichen Möglichkeiten zu präsentieren und belegte damit, dass das Cello keineswegs immer auf die begleitende Unterstützung eines anderen Instruments angewiesen ist.

Jede der sechs Suiten beginnt mit einem Prélude, gefolgt von einer Allemande, einer Courante, einer Sarabande, zwei Galanterien (Menuet, Bourrée und Gavotte) und einer Gigue. Diese Satzfolge finden wir auch in Bachs Englischen Suiten für Klavier, die etwa zur selben Zeit entstanden sein könnten. Vier der Cello-Suiten stehen in einer Dur-Tonart, zwei in einer Moll-Tonart.

Die einleitenden Préludes sind sicherlich die anspruchsvollsten Sätze dieser Werkserie. Die Allemande hingegen zeichnen zumeist eine große Nachdenklichkeit und musikalische Schönheit aus, die einen eindrucksvollen Kontrast zu der schnellen Courante bilden. Die Sarabande wiederum stellt einen Moment der ruhigen Besinnung vor dem heiteren Schlussteil dar, der mit den Galanterien beginnt und einer brillanten Gigue endet.

CD 14

JOHANN SEBASTIAN BACH

Motetten

- 1 Singet dem Herrn ein neues Lied, BWV 225 12'04
- 2 Komm, Jesu, komm, BWV 229 8'01
- 3 Jesu meine Freude, BWV 227 18'20
- 4 Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, BWV 226 7'30
- 5 Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, BWV 228 8'09
- 6 Lobet den Herren, alle Heiden, BWV 230 6'14

Cantus Cölln

(Johanna Koslowsky, Sopran
 Maria Cristina Kiehr, Sopran
 Elisabeth Popien, Alto
 Bernhard Landauer, Altus
 Gerd Türk, Tenor
 Wilfried Jochens, Tenor
 Stephan Schreckenberger, Bass
 Matthias Gerchen, Bass)

Hans-Peter Westermann, Oboe
 Piet Dhont, Oboe
 Kristin Linde, Taille
 Christian Beuse, Bassoon
 Andrea Keller, Violin
 Werner Ehrhardt, Violin
 Antje Sabinski, Viola
 Werner Matzke, Violoncello
 Jean-Michel Forest, Violone
 Carsten Lohff, Organ
 Konrad Junghänel, Artistic Direction and Lute

MOTETTEN

„Mit tiefer Erschütterung seines ganzen Wesens“ habe der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber 1767 eine Bach-Motette zu hören bekommen, und auch Wolfgang Amadeus Mozart empfand „die innigste Verehrung“ für diesen Komponisten, als er 1789 in Leipzig eines dieser Werke hörte. Das bedeutet: Obwohl die Gattung Motette zu Bachs Zeit schon recht aus der Mode war und von Bach selbst nur eine Handvoll davon überliefert ist – im Vergleich mit den gut 180 Kantaten spielen seine Motetten zahlenmäßig kaum eine Rolle – waren sie nach Bachs Tod nicht verstummt. Anders als eben die Kantaten wurden die Motetten weiter aufgeführt, Gerber und Mozart waren da Zeugen einer bis heute ununterbrochenen Tradition. Die rein vom Chor, also ohne Solisten gesungenen Motetten konnten, vergleichbar den Kantaten, im regulären Gottesdienst zur Aufführung kommen. Aber auch andere Anlässe sind dokumentiert: So wurde BWV 226 laut Bachs eigenhändigem Hinweis auf der Originalpartitur zur „Beerdigung des seel. Herrn Profeßoris und Rectoris Ernesti“ geschrieben. Bachs Motetten konnten von Instrumenten begleitet werden, bei Begräbnissen aber dürften sie a cappella gesungen worden sein. Die vorliegende Aufnahme macht von den verschiedenen parallel existierenden Aufführungsvarianten gebrauch: Einige Stücke werden mit colla-parte geführten Instrumenten verstärkt, andere nur vom Continuo unterstützt.

40 Jahre nach Bachs Tod schon hatte sich die Hörgewohnheit gründlich geändert. Mozart zumindest schrieb, nachdem er BWV 225 in der Thomaskirche gehört und eine eigens angefertigte Abschrift geschenkt bekommen hatte: „... müsste ein ganzes Orchestre dazu gesetzt werden“.

CD 15

JOHANN SEBASTIAN BACH

„Ich will den Kreuzstab gerne tragen“, Cantata BWV 56

1 Aria: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ 7'19

2 Recitativo: „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich“ 1'39

3 Aria: „Endlich, endlich wird mein Joch“ 6'44

4 Recitativo: „Ich stehe fertig und bereit“ 1'25

5 Choral: „Komm, o Tod, du Schlafes Bruder“ 1'19

Max van Egmond, Baritone

Boy's Trebles and Contraltos of the Koorschool St. Bavo, Haarlem

Harry Geraerds, Michiel ten Houte de Lange, Tenors

Harry van der Kamp, Lodewijk Meeuwsen, Basses

Jan Valkestijn, Chorus Master

Baroque Orchestra

Frans Brüggen

„Ich habe genug“, Cantata BWV 82

6 Aria: „Ich habe genug“ 6'43

7 Recitativo: „Ich habe genug! Mein Trost ist nur allein“ 0'58

8 Aria: „Schlummert ein, ihr matten Augen“ 8'48

9 Recitativo: „Mein Gott! wann kommt das schöne Nun!“ 0'46

10 Aria: „Ich freue mich auf meinen Tod“ 3'26

Max van Egmond, Baritone

Baroque Orchestra

Frans Brüggen, Conductor

KANTATEN BWV 56 UND BWV 82

„Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken“, so sagt es das von Johann Sebastian Bach geführte summarische Werkverzeichnis, habe der Komponist in Leipzig hinterlassen. Mit „Kirchenstücken“ gemeint waren die Kantaten, die zu schreiben Bachs täglich Brot wurde, als er 38jährig das begehrte Amt des Thomaskantors zugesprochen bekam. Wie viel er alleine zahlenmäßig zu leisten hatte, ist dabei schnell errechnet: Alle Sonn- und Feiertage eines Jahres zusammen ergeben rund 60 Anlässe für eine neue Kantate, und das über fünf Jahre hinweg – macht also mehr als 300 Kantaten alleine aus seiner Zeit als Thomaskantor. Hinzu kommen zahlreiche frühere Werke aus seinem Weimarer Dienstverhältnis sowie weltliche Kantaten, die für Geburts- und Namenstage, Ratswahlen oder Hochzeitsfeiern verlangt wurden. Längst nicht alle sind uns erhalten geblieben, denn unmittelbar nach Bachs Tod wurde sein musikalischer Nachlass – fast ausschließlich handschriftliche Notensammlungen – auf verschiedene Erben aufgeteilt: Nur etwa 180 Bach-Kantaten sind bekannt, wobei das „nur“ hier in Anführungsstriche gesetzt werden muss. Denn alleine dieser Teil von Bachs gewaltigem Kantatenwerk entspricht rund 70 Stunden Musik!

Die „Kreuzstab“-Kantate und „Ich habe genug“ sind Solo-Kantaten: Wohl weil Bach unter seinen Thomaner-Sängern gerade einen besonders versierten Bassisten zur Verfügung hatte, verzichtete der Kantor auf das übliche Solisten-Quartett und konzentrierte sich auf nur eine Stimme. BWV 56 beruht auf dem biblischen Bericht vom Gichtkranken, der Heilung und Sündennachlass von Jesus erhofft. In BWV 82 ist es der Greis Simeon, dessen einziger Wunsch es ist, vor seinem Tod dem Messias zu begegnen.

CD 16

JOHANN SEBASTIAN BACH

Hochzeitskantate, BWV 202

Wedding Cantata

- 1 Aria: „Weichet nur, betrübte Schatten“ 7'04
- 2 Recitativo: „Die Welt wird wieder neu“ 0'32
- 3 Aria: „Phöbus eilt mit schnellen Pferden“ 3'49
- 4 Recitativo: „Drum sucht auch Amor sein Vergnügen“ 0'42
- 5 Aria: „Wenn die Frühlingslüfte streichen“ 3'00
- 6 Recitativo: „Und dieses ist das Glück“ 0'47
- 7 Aria: „Sich üben im Lieben“ 5'19
- 8 Recitativo: „So sei das Band der keuschen Liebe“ 0'26
- 9 Aria: „Sehet in Zufriedenheit“ 1'47

Non sà che sia dolore, BWV 209

- 10 Sinfonia 7'13
- 11 Recitativo: „Non sà che sia dolore“ 1'04
- 12 Aria: „Parti pur col dolore“ 9'10
- 13 Recitativo: „Tuo saver al tempo e l'età“ 0'46
- 14 Aria: „Recitti gramezza e pavento“ 6'30

Elly Ameling, Soprano

Collegium Aureum

Track 1-9: Helmut Hucke, Oboe; Ulrich Grehling, Violin;
 Reinhold Johannes Buhl, Cello; Fritz Neumeyer, Harpsichord;
 Reinhard Peters, Conductor
 Track 10-14: Hans-Martin Linde, Transverse Flute;
 Johannes Koch, Viola da gamba; Gustav Leonhardt, Harpsichord

ZWEI WELTLICHE KANTATEN

„Dem wechselvollen Spiel der Affekte zu lauschen, bereitet bei der Hochzeitskantate ein wahres Vergnügen. Wie Phöbus auf seinen Rossen dahereilt, wie die Ruhe der Natur in der Violin-Arie zur Musik wird oder wie gar drastisch jähher Fall und Donnerknall in Tönen gemalt werden, das ist so lebendig, dass das besungene Hochzeitspaar seine Freude haben konnte.“ Keine Frage, Johann Sebastian Bach, der Schöpfer unzähliger Kirchenkantaten, wusste sich durchaus auch auf dem Gebiet der weltlichen Kantaten zu behaupten, wie die Worte des Bach-Forschers Lothar Hoffmann-Erbrecht belegen. Immerhin hatte Bach als Kantaten-Komponist auf profanem Terrain begonnen. Bevor er als Thomaskantor in Leipzig mit der regelmäßigen Produktion von Kantaten betraut war, hatte er bereits in Köthen Werke für weltliche Anlässe bei Hofe komponieren müssen – für Geburtstage und Hochzeiten von Fürsten, für Neujahrsfeste und Jagdgesellschaften. Die Kantate war damals die beliebteste Form einer Huldigungsmusik, mit ihr konnte man Glückwünsche oder Ehrbezeugungen mit einer repräsentativen Musik vereinen.

So entstand die erwähnte „Hochzeitskantate“, deren genaue Datierung bis heute nicht möglich war, vermutlich bereits am Hof zu Köthen. Auch der Textdichter und das Hochzeitspaar, dem das Werk gewidmet ist, blieben unbekannt.

Auch über den äußeren Anlass zur Komposition der Kantate „Non sà che sia dolore“ herrscht keine Klarheit. Der Text in bis zur Unverständlichkeit schlechtem, germanisierten Italienisch ist einem jungen Gelehrten gewidmet, der vom Ansbacher Hof nach Italien aufbricht, um einem „Zeichen des Himmels“ zu folgen.

CD 17

JOHANN SEBASTIAN BACH

Weihnachtsoratorium, BWV 248 (Highlights)

- 1 Coro: „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“ 7'46
- 2 Choral: „Wie soll ich dich empfangen“ 1'21
- 3 Aria: „Großer Herr, o starker König“ 4'35
- 4 Choral: „Ach mein herzliebes Jesulein“ 1'11
- 5 Sinfonia 5'25
- 6 Choral: „Brich an, o schönes Morgenlicht“ 1'15
- 7 Aria: „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh“ 11'04
- 8 Coro: „Ehre sei Gott in der Höhe“ 2'54
- 9 Choral: „Wir singen dir in deinem Heer“ 1'20
- 10 Coro: „Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen“ 2'05
- 11 Choral: „Dies hat er alles uns getan“ 0'50
- 12 Coro: „Fallt mit Danken, fällt mit Loben“ 5'52
- 13 Aria: „Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen“ 5'51
- 14 Aria: „Ich will nur dir zu Ehren leben“ 4'56
- 15 Coro: „Ehre sei dir, Gott, gesungen“ 7'29
- 16 Choral: „Dein Glanz all Finsternis verzehret“ 0'59
- 17 Coro: „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben“ 4'41
- 18 Choral: „Ich steh an deiner Krippen hier“ 1'09
- 19 Choral: „Nun seid ihr wohl gerochen“ 3'08

Arleen Augér, Sopran
 Julia Hamari, Alto
 Peter Schreier, Tenor
 Wolfgang Schöne, Bass
 Gächinger Kantorei Stuttgart
 Bach Collegium Stuttgart
 Helmuth Rilling, Conductor

WEIHNACHTSORATORIUM

„Es ist das Gefühl des Erhabenen und Unendlichen, für das Worte immer ein inadäquater Ausdruck bleiben.“ Albert Schweitzer stand 1907 sprachlos vor dem Weihnachtsoratorium, Johann Sebastian Bachs bis heute am meisten aufgeführte geistliche Komposition. In ihr wird die biblische Geschichte von der Geburt Jesu dramatisch vergegenwärtigt.

Ursprünglich war das „Weihnachtatorium“ kein geschlossenes Oratorium, sondern entstand als Zyklus von sechs Kantaten, die Bach für die Leipziger Gottesdienste 1734/35 der damals drei Weihnachtsfesttage, den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr und das Epiphaniastag am 6. Januar, schrieb. Bach stand wahrscheinlich unter Zeitdruck. Denn er übernahm für seine Weihnachtskantaten die meisten Chöre und Arien aus älteren weltlichen Werken und komponierte nur einzelne Teile neu.

Die sechs Kantaten beinhalten die ganze Palette musikalischer Affekte, von überschäumendem Jubel der Chöre, von weltvergessener Schäferidylle der Pastoralen-„Sinfonia“ (2. Kantate) bis zur starken Ausdruckskraft tiefer Nachdenklichkeit in den Arien. Um das zu erreichen, verlangt die Partitur neben Chor und vier Gesangssolisten eine für Bachs Verhältnisse große Orchesterbesetzung. Allein der Eingangsschor fordert neben der vollen Streicherbesetzung, zwei Flöten und zwei Oboen noch zusätzlich Pauken und gleich drei hohe Trompeten.

Über den Schlusschor schreibt der eingangs zitierte Albert Schweitzer: „Aus der Musik, die Bach zu diesen Worten geschrieben hat, lodert mystische Liebesglut auf.“

CD 18

JOHANN SEBASTIAN BACH

Johannes-Passion, BWV 245 (Highlights)

- 1 „Herr, unser Herrscher“ 10'09 (Coro)
- 2 „O große Lieb' o Lieb ohn' alle Maße“ 0'57 (Choral)
- 3 „Von den Stricken meiner Sünden“ 5'20 (Aria Alto)
- 4 „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten“ 4'23 (Aria Soprano)
- 5 „Wer hat dich so geschlagen?“ 2'20 (Choral)
- 6 „Ach, mein Sinn, wo willst du endlich hin?“ 2'45 (Aria Tenor)
- 7 „Christus, der uns selig macht“ 1'12 (Choral)
- 8 „Ach, großer König, groß zu allen Zeiten“ 1'44 (Choral)
- 9 „Betrachte meine Seel' mit ängstlichem Vergnügen“ 2'20 (Arioso Bass)
- 10 „Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen“ 5'47
(Evangelist – Coro)
- 11 „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ 1'19 (Choral)
- 12 „Die Juden aber schrieten und sprachen“ 4'10 (Evangelist – Coro)
- 13 „Eilt, ihr angefocht'nen Seelen“ – „Wohin?“ 4'13 (Aria Baritone – Coro)
- 14 „In meines Herzens Grunde“ 1'23 (Choral)
- 15 „Es ist vollbracht“ 4'42 (Aria Alto)
- 16 „Zerfließe, mein Herze“ 7'08 (Aria Soprano)
- 17 „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“ 8'06 (Coro)
- 18 „Ach Herr, lass dein lieb' Engelein“ 2'54 (Choral)

Hellen Kwon, Soprano

Ursula Eittinger, Mezzo-Soprano / Alto

Lothar Odinius, Tenor (Arias / Evangelist)

Wolfgang Newerla, Baritone

Peter Lika, Bass

Choir and Bach Ensemble of the EuropaChorAkademie

Joshard Daus, Conductor

JOHANNES-PASSION

„Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine, Die ich nun weiter nicht beweine, ruht wohl und bringt auch mich zur Ruh!“ Wenn diese besänftigenden Worte des Chors erklingen, neigt sich eines der farbigsten, kontrastreichsten und bewegendsten Werke Bachs dem Ende zu. Die Johannespassion, geschrieben für den Leipziger Karfreitagsgottesdienst des Jahres 1724, zählt sicherlich nicht zuletzt aufgrund ihrer fast schon dramatischen musikalischen Sprache (bei gleichzeitigem enormem künstlerischen Anspruch) zu den wichtigsten Werken musikalischer Weltliteratur. Bach vermittelt hier die Passionsgeschichte nach dem Evangelium Johannes' nicht als reine Darstellung von Schmerz und Leid, sondern stellt gezielt die Erlösung der Menschheit in den Vordergrund.

Weit mehr als in der Matthäuspassion bedient er sich hier starker musikalischer Mittel, die unmittelbar auf den Hörer wirken. Vor allem die so genannten Turbachöre entfalten eine ungeheure Suggestivkraft und lassen regelrecht körperlich spürbar werden, was passiert, wenn entfesselte Menschenmassen auf die Barrikaden steigen, wenn sie etwa die Freilassung des Mörders Barrabas („Nicht diesen, sondern Barrabam“) fordern oder mit einem heftigen „Kreuzige, kreuzige“ den Tod Jesus' herbeiführen wollen. Die eher betrachtenden Choräle wenden sich hingegen an den Zuhörer und reflektieren das Geschehen aus persönlicher Sicht. Die wenigen Arien gehören zum Schönsten, was Bach komponiert hat und zeigen den Reichtum barocker Instrumentation und bewegender Melodien.

CD 19

JOHANN SEBASTIAN BACH

Matthäus-Passion, BWV 244 (Highlights)

Part I

- 1 „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ (Coro) 7'32
- 2 „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?“ (Choral) 1'04
- 3 „Blute nur, du liebes Herz“ (Aria Soprano) 5'24
- 4 „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ (Recitativo Tenor) – „Was ist die Ursach' aller solcher Plagen?“ (Coro) 1'41
- 5 „Ich will bei meinem Jesu wachen“ (Aria Tenor) – „So schlafen meine Sünden ein“ (Coro) 5'38
- 6 „So ist mein Jesus nun gefangen“ (Duet Soprano/Alto) – „Lasst ihn, haltet, bindet nicht“ (Coro) 4'30
- 7 „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“ (Coro) 1'19
- 8 „O Mensch, bewein dein Sünden groß“ (Coro) 6'19

Part II

- 9 „Erbarme dich, mein Gott“ (Aria Alto) 6'42
- 10 „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Aria Tenor) 3'18
- 11 „Können Tränen meiner Wangen“ (Aria Alto) 4'34
- 12 „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Coro) 2'26

Part III

- 13 „Und von der sechsten Stunde an“ (Evangelist – Jesus – Coro) 2'31
- 14 „Wenn ich einmal soll scheiden“ (Coro) 1'50
- 15 „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss (Evangelist) – „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ (Coro) 1'44
- 16 „Mache dich, mein Herze, rein“ (Aria Bass) 6'49
- 17 „Nun ist der Herr zur Ruh' gebracht“ (Recitativo Soloists) – „Mein Jesu, gute Nacht“ (Coro) 2'20
- 18 „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ (Coro) 6'16

Britta Stallmeister, Soprano

Hedwig Fassbender, Alto

Andreas Wagner, Tenor

Friedemann Kunder, Bass

Aurelius Sängerknaben Calw

Bach Ensemble and Wind Soloists of the EuropaChorAkademie

Polish Chamber Philharmonic Sopot

Joshard Daus, Conductor

MATTHÄUS-PASSION

„In dieser Woche habe ich dreimal die Matthäuspassion des göttlichen Bach gehört, jedesmal mit demselben Gefühl der unermesslichen Verwunderung. Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium.“ So äußerte sich Friedrich Nietzsche im Jahr 1870 über das wohl monumentalste aller Werke Johann Sebastian Bachs. Die Matthäus-Passion ist ein in vielerlei Hinsicht rahmensprengendes Werk – das belegen nicht nur die imposante Doppelchörigkeit oder überhaupt die ausladende Gesamtkonzeption des Werkes mit entsprechender Aufführungsdauer, sondern auch die Detailstruktur. Hier zeigt sich ein breites Spektrum der vokalen Formenwelt Bachs, das einen tiefen Einblick in seine Kompositionstechniken ermöglicht.

Textlich basiert die Passion auf dem biblischen Bericht der Leidensgeschichte Jesu nach dem Evangelisten Matthäus, ergänzt durch ältere Choraltexpte sowie freie Dichtungen des seinerzeit durchaus bekannten, wenn auch mit zweifelhaftem Ruhm ausgestatteten Verseschmiedes Christian Friedrich Henrici alias Picander. Dem stehen auf musikalischer Ebene unterschiedliche Formen rezitativen Vortrags, Ariosi und Arien sowie Chorsätze und Choräle gegenüber. Trotz dieses weit gefächerten Spektrums textlicher Vorlagen und musikalischer Kleinformen zeichnet sich die Matthäus-Passion durch eine große Geschlossenheit aus. Und wenn sich am Schluss der spannungsgeladene Septimakkord zum harmonischen Schlussakkord auflöst, werden alle Zweifel, die sich angesichts des Leidens Christi an der Auferstehung stellten, aufgelöst und die Kraft des Göttlichen unter Beweis gestellt.

CD 20 JOHANN SEBASTIAN BACH

Messe h-Moll, BWV 232

Kyrie

- 1 Kyrie eleison 11:32
- 2 Christe eleison 4:46
- 3 Kyrie eleison 4:17

Gloria

- 4 Gloria in excelsis Deo 1:37
- 5 Et in terra pax 4:38
- 6 Laudamus te 4:13
- 7 Gratias agimus tibi 3:11
- 8 Domine Deus 5:24
- 9 Qui tollis peccata mundi 3:12
- 10 Qui sedes ad dexteram patris 5:11
- 11 Quoniam tu solus Sanctus 4:37
- 12 Cum Sancto Spiritu 3:36

Ursula Fiedler, Gundula Anders,
Mona Spägle: Soprano
Bernhard Landauer, Jürgen Banholzer: Alto
Hermann Oswald: Tenor
Stephan McLeod: Bass Vocal

Balthasar-Neumann-Chor
Freiburger Barockorchester
Thomas Hengelbrock, Conductor

CD 21 JOHANN SEBASTIAN BACH

Messe h-Moll, BWV 232

Credo

- 1 Credo in unum deum 1:45
- 2 Patrem omnipotentem 1:48
- 3 Et in unum Dominum 4:29
- 4 Et incarnatus est 3:04
- 5 Crucifixus 3:48
- 6 Et resurrexit 3:34
- 7 Et in Spiritum Sanctum 5:02
- 8 Confiteor 3:42
- 9 Et expecto 1:58

Sanctus

- 10 Sanctus 5:17
- 11 Osanna 2:20
- 12 Benedictus 4:28
- 13 Osanna (Reprise) 2:22

Agnus Dei

- 14 Agnus Dei 5:41
- 15 Dona nobis pacem 3:30

Ursula Fiedler, Gundula Anders,
Mona Spägle: Soprano
Bernhard Landauer, Jürgen Banholzer: Alto
Hermann Oswald: Tenor
Stephan McLeod: Bass Vocal

Balthasar-Neumann-Chor
Freiburger Barockorchester
Thomas Hengelbrock, Conductor

MESSE H-MOLL

„Das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“ – zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde mit diesem Prädikat Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe belegt. Auch Franz Liszt fand seinerzeit einen Vergleich der Superlative und sprach vom „Montblanc der Kirchenmusik“. Die Komposition steht singular nicht alleine im Schaffen Bachs, der als protestantischer Komponist die Form der „katholischen Messe“ (im Gegensatz zur knapperen „Lutherischen Messe“) nur dies eine Mal bediente.

An dieser „hohen Messe“ komponierte Bach nicht kontinuierlich, die einzelnen Messteile entstanden vielmehr in großem zeitlichem Abstand. Mit den ersten beiden Sätzen, dem „Kyrie“ und dem „Gloria“, hatte sich Bach 1733 beim sächsischen Kurfürsten um den Titel des Hofkomponisten beworben – „Ew. Königlichen Hoheit überreiche in tieffster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wißenschafft, welche ich in der Musique erlanget...“. Erst drei Jahre und eine erneute Eingabe später wurde ihm dieser Wunsch erfüllt. Das Sanctus wiederum ist noch älteren Datums, Bach hatte es bereits 1724 für einen Weihnachtsgottesdienst komponiert. 1748 dann, also 24 Jahre nach diesem Sanctus, ergänzte Bach die weiteren Teile bis zum Agnus Dei.

Bach selbst erlebte nie eine Gesamtauführung dieser Messe, die jeden liturgischen Rahmen sprengt und die erst wieder mit Beethovens Missa solemnis ein vergleichbar umfangreiches, anspruchsvolles und intensives Gegenstück bekommen sollte.

CD 22

JOHANN SEBASTIAN BACH

Magnificat in D major for Soloists,
Chorus and Orchestra, BWV 243

- 1 1. Magnificat 3'05 (Chorus)
- 2 2. Et exsultavit Spiritus meus 2'30 (Soprano II)
- 3 Insertion A: Vom Himmel hoch 1'37 (Chorus)
- 4 3. Quia respexit humilitatem 3'52 (Soprano I)
4. Omnes generationes (Chorus)
- 5 5. Quia fecit mihi magna 2'10 (Bass I)
- 6 Insertion B: Freut euch und jubiliert 1'21 (Chorus)
- 7 6. Et misericordia 3'41 (Contralto, Tenor)
- 8 7. Fecit potentiam 2'02 (Chorus)
- 9 Insertion C: Gloria in excelsis Deo 1'19 (Chorus)
- 10 8. Deposuit potentes 1'55 (Tenor)
- 11 9. Esurientes implevit bonis 3'07 (Contralto)
- 12 Insertion D: Virga Jesse floruit 2'58 (Soprano I, Bass II)
- 13 10. Suscepit Israel 1'59 (Soprano I, Soprano II, Contralto)
- 14 11. Sicut locutus est 2'03 (Chorus)
- 15 12. Gloria Patri 2'12 (Chorus)

Arleen Auger, Soprano I
Ann Murray, Soprano II
Heien Watts, Contralto
Adalbert Kraus, Tenor
Philippe Huttenlocher, Bass I
Wolfgang Schöne, Bass II
Gächinger Kantorei Stuttgart
Bach-Collegium Stuttgart
Helmuth Rilling, Conductor

ANTONIO VIVALDI (1678–1741) MAGNIFICAT

- 16 Beatus vir in B flat major, RV 598 7'41
- Gloria in D major, RV 589
- 17 1. Gloria in excelsis Deo 2'24 (Chorus)
- 18 2. Et in terra pax 5'26 (Chorus)
- 19 3. Laudamus te 2'36 (Soprano I, Soprano II)
- 20 4. Gratias agimus tibi 1'27 (Chorus)
5. Propter magnam gloriam tuam (Chorus)
- 21 6. Domine Deus 4'29 (Soprano II)
- 22 7. Domine Fili unigenite 2'34 (Chorus)
- 23 8. Domine Deus, Agnus Dei 3'30 (Contralto, Chorus)
- 24 9. Qui tollis peccata mundi 1'12 (Chorus)
- 25 10. Qui sedes ad dexteram Patris 3'30 (Contralto)
- 26 11. Quoniam tu solus sanctus 0'47 (Chorus)
- 27 12. Cum Sancto Spiritu 2'46 (Chorus)

Mary Burgess, Soprano I
Jocelyne Chamonin, Soprano II
Carolyn Watkinson, Contralto
Yves Poucel, Oboe
Danièle Salzer, Chamber Organ
Ensemble Vocal Raphaël Passaquet
La Grande Écurie et La Chambre du Roy
Jean-Claude Malgoire, Conductor

„An gemeinen Sonntagen Teutsch gesungen, an hohen Festen aber lateinisch musicieret“ – diese Regel in Bezug auf das Magnificat lernte Johann Sebastian Bach kennen, als er im Jahr 1723 in Leipzig antrat, um das Amt des Thomaskantors zu übernehmen. Bach hielt sich an die Regel und lieferte für sein erstes Weihnachten in Leipzig eine lateinische Magnificat-Komposition, die nicht nur angemessen feierlich und festlich daherkam, sondern auch gleich eindrucksvoll demonstrierte, welche neuen Wege Bach im Bereich der Kirchenmusik einzuschlagen gedachte. Das Magnificat, Bachs erste größer dimensionierte Komposition für die Leipziger Hauptkirchen, zeichnet sich durch einen ungewöhnlichen fünfstimmigen Chorsatz aus, durch eine besonders reiche Besetzung, durch ausgeklügelte polyphone Strukturen und eine bewegende Ausdrucksstärke der einzelnen Sätze. Wie es in Leipzig üblich war, integrierte auch Bach in sein Magnificat vier Bearbeitungen von Weihnachtsliedern, die er allerdings bei einer späteren Überarbeitung wieder entfernte. So konnte das Magnificat auch bei nicht-weihnachtlichen abendlichen Messen aufgeführt werden.

Im Gegensatz zu Bach verbindet man den Namen Antonio Vivaldi kaum mit dem Bereich der Kirchenmusik. Dabei hatte Vivaldi im Rahmen seiner Anstellung als Musiklehrer am Weisenhaus „Ospedale della Pietà“ in Venedig durchaus übergangsweise (von 1713 bis 1718 und von 1737 und 1739) Vertretungen als Maestro di coro inne und war als solcher im Ospedale für die Kirchenmusik zuständig. In diesen Zeiten entstanden unter anderem das glanzvolle, kontrastreiche Gloria RV 589 und das eher kompaktere, in einem Satz vertonte Beatus vir.

CD 23

DIETRICH BUXTEHUDE (1637–1707)

Orgelwerke

- 1 Magnificat primi toni BuxWV 203 07'48
- 2 Passacaglia in D minor BuxWV 161 5'38
- 3 Ciacona in E minor BuxWV 160 5'22
- 4 Toccata in F major BuxWV 157 4'27
- 5 Prelude in D minor BuxWV 140 5'43
- 6 Fugue in C major BuxWV 174 2'46
- 7 Prelude in A minor BuxWV 153 5'41
- 8 Choral Fantasy „Gelobet seist du, Jesu Christ“ BuxWV 188 8'41
- 9 Prelude in F sharp minor BuxWV 146 7'12
(transposed version in G minor)
- 10 Canzona in D minor BuxWV 168 4'17
- 11 Toccata in D minor BuxWV 155 7'20

Rainer Oster, Organ

(Arp-Schnitger-Orgel, St. Jacobi Hamburg)

ORGELWERKE

„Das Verlangen, soviel gute Organisten zu hören, als ihm möglich wäre, trieb ihn einst zu Fuße von Arnstadt nach Lübeck, um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirche, Diedrich Buxtehude, zu behorchen“. Der junge Johann Sebastian Bach war es, der 400 Kilometer Wegstrecke auf sich nahm, um den absoluten Großmeisters des Orgelspiels zu studieren; er hatte nur vier Wochen Urlaub, er blieb aber vier Monate.

Buxtehude, Organist an der Marienkirche zu Lübeck über fast 40 Jahre hinweg, war nicht nur für Bach ein Vorbild in allen Belangen. Der berühmteste Vertreter der Norddeutschen Orgelschule stellte „eine Art Vaterfigur dar“ und nahm „in vielerlei Hinsicht das Ideal des freischaffenden Komponisten vorweg – ein Berufsbild, das zu jener Zeit noch völlig unbekannt war“, resümiert der Musikwissenschaftler Christoph Wolff.

Obwohl Buxtehude nicht reiste, war er dennoch bestens informiert über die musikalischen Entwicklungen um ihn herum. Er etablierte einen typisch norddeutschen Orgelstil, der aber durchsetzt sein konnte von italienischen und französischen Elementen. Seine Orgel-Toccaten und -Fantasien werden dem „Stylus phantasticus“ zugerechnet, der gekennzeichnet ist durch starke Wechsel in Stil und Affekt sowie durch metrisch freie und von Dissonanzen durchsetzte Passagen. Die Virtuosität auch im Pedal, die Buxtehude mitunter von seinen Interpreten verlangt, wird erst von Bach wieder in dieser Ausprägung gefordert.

CD 24

ARCANGELO CORELLI (1653–1713)

6 Concerti Grossi Op. 6

Concerto VII in D major

- 1 Vivace – Allegro – Adagio 2'22
- 2 Allegro 2'00
- 3 Andante largo – Allegro 3'45
- 4 Vivace 1'06

Concerto IX in F major

- 5 Preludio: Largo 1'36
- 6 Allemanda: Allegro 2'47
- 7 Corrente: Vivace 1'35
- 8 Gavotta: Allegro 0'55
- 9 Adagio 0'55
- 10 Minuetto: Vivace 1'29

Concerto III in C minor

- 11 Largo – Allegro 3'53
- 12 Grave 1'39
- 13 Vivace 2'12
- 14 Allegro 2'17

Concerto I in D major

- 15 Largo – Allegro 2'42
- 16 Largo – Allegro 2'47
- 17 Largo – Allegro 4'57
- 18 Allegro 2'02

Concerto XI in B flat major

- 19 Preludio: Andante Largo 2'51
- 20 Allemanda: Allegro 2'41
- 21 Adagio – Andante Largo 2'27
- 22 Sarabanda: Largo 1'25
- 23 Giga: Vivace 1'22

Concerto VIII in G minor „fatto per la notte di Natale“

- 24 Vivace – Grave 1'31
- 25 Allegro 2'16
- 26 Adagio – Allegro – Adagio 3'08
- 27 Vivace 1'10
- 28 Allegro – Pastorale Largo 5'24

Tafelmusik

Jeanne Lamon, Conductor

CONCERTI GROSSI OP. 6

„...etliche dergleichen schön und mit grosser Anzahl Instrumentalisten auff's genaueste producirtten Concerten vom Kunstreichen Hrn. Archangelo Corelli [haber] mit grossem Lust und Wunder gehört“ – das schreibt der Kapellmeister Georg Muffat, der 1682 in Rom erstmals in Berührung kam mit dem „Stylum“ des so genannten Concerto grosso. Im Unterschied zum Solokonzert wird beim Concerto grosso ein großes Instrumentalensemble (Ripieno) einer kleineren Gruppe von Musikern (Concertino) gegenübergestellt. Ein Orchester kommt da zum Klingen, das nach Muffats Angaben damals bis zu 150 Mitwirkende umfassen konnte – eine bis dahin ungebräuchliche und beeindruckende Größenordnung. Konzerte dieser Art dienten der Repräsentation: Die mächtigen römischen Adelsfamilien, aus deren Reihen die Kardinäle und Päpste hervorgingen, wetteiferten miteinander um den opulentesten Auftritt in der Stadt, das prunkvolle und klangintensive Concerto grosso steuerte dafür die geeignete Musik bei.

Die als Opus 6 erst im Jahr 1714 in Amsterdam veröffentlichten zwölf Concerti grossi gelten als reifste Vertreter dieses Formmodells aus Corellis Feder. Das populärste aus dieser Sammlung wiederum trägt den Untertitel „gemacht für die Christnacht“ und war vermutlich für eine weihnachtliche Mitternachtsmesse komponiert worden. Als „Weihnachtskonzert“ gehört es heute vor allem wegen seines Pastoral-Satzes am Schluss zu den beliebtesten barocken Werken überhaupt.

CD 25

ARCANGELO CORELLI

Sonatas Op. 5

Nos. 7-11 & No. 12 „La Follia“

Sonata in G minor Op. 5, No. 7

- 1 Preludio – Vivace 2'13
- 2 Corrente – Allegro 2'54
- 3 Sarabanda – Largo 1'47
- 4 Giga – Allegro 2'31

Sonata in A minor Op. 5, No. 8

- 5 Preludio – Largo 2'44
- 6 Allemanda – Allegro 2'11
- 7 Sarabanda – Largo 1'54
- 8 Giga – Allegro 2'09

Sonata in E flat major Op. 5, No. 9

- 9 Preludio – Largo 3'25
- 10 Giga – Allegro 2'14
- 11 Adagio 0'29
- 12 Tempo di Gavotta – Allegro 2'38

Sonata in C major Op. 5, No. 10

- 13 Preludio – Adagio 1'51
- 14 Allemanda – Allegro 1'50
- 15 Sarabanda – Largo 2'07
- 16 Gavotta – Allegro 0'40
- 17 Giga – Allegro 2'29

Sonata in B flat major Op. 5, No. 11

- 18 Preludio – Adagio 1'44
- 19 Allegro 2'40
- 20 Adagio – Vivace 2'19
- 21 Gavotta – Allegro 0'41

22 „La Follia“ in G minor Op. 5, No. 12 9'32

Frans Brüggen, Recorder

Anner Bylsma, Violoncello

Gustav Leonhardt, Harpsichord

LA FOLLIA

„Wahnsinn“, „Narrheit“, „übermütige Ausgelassenheit“, „lärmende Lustbarkeit“ – all dies verbirgt sich hinter dem Begriff Follia oder Folia, der in der Musik des Barock für ein vermutlich portugiesisches Thema stand, über das variiert und improvisiert wurde. Auch Arcangelo Corelli zählte zu den Komponisten, die Follia-Variationen hinterließen, und seine 23 Variationen zählen zu den bedeutendsten und anspruchsvollsten ihrer Art. Sie finden sich in seinem opus 5 und damit in einem Band mit zwölf Werken für Violine, Violoncello und Basso continuo, die der Komponist im Jahr 1700 veröffentlichte, nachdem er offenbar drei Jahre an den Korrekturen gesessen hatte. Corelli galt als gewissenhafter, sorgfältiger Arbeiter, der ungern ein Werk als fertig erachtete – umso mehr wurde die Drucklegung dieser neuen Sammlung mit Spannung erwartet. Da viele der musikbegeisterten Zeitgenossen die Blockflöte der Geige vorzogen, dauerte es nicht lange, bis einige Verleger die elf Sonaten und die Follia-Variationen in eigenen Bearbeitungen für Flöte, Violoncello und Basso continuo neu herausgaben.

Auf diese Tradition berufen sich Frans Brüggen, Anner Bylsma und Gustav Leonhardt in ihrer Einspielung. Ihre eigene Flötenfassung jedoch basiert auf einer genauen quellenkundlichen Beschäftigung und wird damit der ursprünglichen Violinfassung deutlich gerechter als die oft schnell gestrickten Bearbeitungen des frühen 18. Jahrhunderts.

CD 26

FRANÇOIS COUPERIN (1668–1733)

Concerts Royaux

Premier Concert

- 1 I. Prélude (Gravement) 3'05
- 2 II. Allemande (Légèrément) 2'07
- 3 III. Sarabande (Mesuré) 3'22
- 4 IV. Gavotte (Notes égales et coulées) 0'59
- 5 V. Gigue (Légèrément) 2'17
- 6 VI. Menuet en Trio 1'29

Barthold Kuijken, Transverse Flute
 Jürg Schaeflein, Oboe
 Milan Turkovic, Bassoon
 Sigiswald Kuijken, Wieland Kuijken, Bass Viols
 Robert Kohnen, Harpsichord

Second Concert

- 7 I. Prélude (Gracieusement) 3'16
- 8 II. Allemande fuguée (Gayement) 2'19
- 9 III. Air tendre 3'59
- 10 IV. Air contre-fugué (Vivement) 3'01
- 11 V. Echos (Tendrement) 3'38

Barthold Kuijken, Transverse Flute
 Jürg Schaeflein, Oboe
 Sigiswald Kuijken, Treble Viol & Bass Viol
 Janine Rubinlicht, Violin
 Wieland Kuijken, Bass Viol
 Robert Kohnen, Harpsichord

Troisième Concert

- 12 I. Prélude (Lentement) 4'05
- 13 II. Allemande (Légèrément) 2'25
- 14 III. Courante 2'11

- 15 IV. Sarabande (Grave) 4'07
- 16 V. Gavotte 2'10
- 17 VI. Musette 3'21
- 18 VII. Chaconne (Légère) 3'25

Barthold Kuijken, Transverse Flute
 Jürg Schaeflein, Oboe
 Milan Turkovic, Bassoon
 Sigiswald Kuijken, Violin & Bass Viol
 Janine Rubinlicht, Violin
 Wieland Kuijken, Bass Viol
 Robert Kohnen, Harpsichord

Quatrième Concert

- 19 I. Prélude (Gravement) 1'37
- 20 II. Allemande (Légèrément) 1'49
- 21 III. Courante française
(Galamment) 2'07
- 22 IV. Courante à l'italienne
(Pointé-coulé, gayement) 2'52
- 23 V. Sarabande (Très tendrement) 3'37
- 24 VI. Rigaudon
(Légèrément et marqué) 1'29
- 25 VII. Forlane Rondeau
(Gayement) 2'47

Barthold Kuijken, Frans Brüggem,
 Transverse Flutes
 Jürg Schaeflein, Oboe
 Milan Turkovic, Bassoon
 Sigiswald Kuijken, Janine Rubinlicht, Violins
 Wieland Kuijken, Bass Viol
 Robert Kohnen, Harpsichord

CONCERTS ROYAUX

„*Courante à l'italienne*“, so ist ein Satz in François Couperins „königlichen Konzerten“ überschrieben, die er für die ab 1714 abgehaltenen sonntäglichen Musknachmittage des Sonnenkönigs Ludwig XIV in Versailles beisteuerte. Die Bezeichnung jener Courante unterstreicht: Diese Musik hat einen italienischen Einschlag, und ist dabei doch ganz französisch.

Italienische und französische Barockmusik war stilistisch klar voneinander getrennt. Die italienische war unmittelbar emotional, von der Sprache her kommend und spielerisch; die französische dagegen deutlich stilisiert, immer am streng reglementierten Tanz orientiert, und ernst. So schrieb auch François Couperin, der wichtigste Instrumental-Komponist seines Landes zwischen den beiden Opern-Großmeistern Lully und Rameau, seine Concerts Royaux als so genannte „Suiten“ – also als Folgen von jenen Tänzen, wie sie damals zum festen Kanon am Hof von Versailles gehörten. Couperin aber verstand diese Tanzsätze mit Elementen des italienischen Stils zu würzen, sie bekamen dadurch größere Brillanz, eine komplexere Form und mehr Kontraste in Klangfarbe und Dynamik.

Das Ensemble dafür war recht klein gehalten: Violine, Bassviola, Flöte, Oboe und Fagott, am Cembalo dürfte Couperin selbst gesessen haben, war er doch ein ausgezeichneter Cembalist, der mit „*L'art de toucher le clavecin*“ auch ein viel beachtetes theoretisches Werk über die Cembalopraxis verfasst hat.

CD 27

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583–1643)

Fiori musicali:

Messa della Domenica

(Missa Orbis Factor & Vesper)

- 1 Toccata avanti la Messa 1:13 Organ
- 2 Kyrie orbis factor 5:33 Organ/Choir/Organ
- 3 Gloria 3:03 Choir
- 4 Canzon dopo la Pistola 2:47 Organ
- 5 Credo (Credo I) 4:11 Choir
- 6 Recercar dopo il Credo 2:44 Organ
- 7 Sanctus 1:30 Choir
- 8 Toccata chromatica per le levatione 5:51 Organ
- 9 Agnus Dei 1:19 Choir
- 10 Canzon post il Comune 3:04 Organ
- 11 Ite Missa est 0:22 Choir
- 12 Toccata sopra i pedali 2:17 Organ
- 13 Invitatorium: Deus, in adjutorium 0:55 Choir
- 14 Versetten (Christe) 2:02 Organ
- 15 Antiphon: Dixit Dominus 4:05 Psalm 109 Antiphon Choir
- 16 Versetten (Kyrie) 3:21 Organ
- 17 Hymnus: Lucis creator optime 3:48 Organ/Choir/Organ
- 18 Antiphon: Serve nequam Magnificat 6:14 Choir/Organ/Choir
- 19 Benedicamus Domino 0:56 Choir
- 20 Marian Antiphon: Salve Regina 2:40 Choir
- 21 Bergamasca 5:13 Organ

(Choir = Gregorian Choral)

Canticum:	Jörg Prayer
Max Ciolek	Andreas Pruys
Frank Hartmann	Lucius Rühl
Thomas Höfling	Christoph Erkens, Conductor
Christoph Lahme	Lorenzo Ghielmi, Organ (Organ of la
Bernd Piepenbreier	Chiesa Abbaziale di S. Sisto in Piacenza/Italia)

FIORI MUSICALI

„Es war stets mein Bestreben, durch das Talent, welches mir von Gott verliehen wurde, mit meinen Arbeiten den Lernbegierigen des musikalischen Berufes behilflich zu sein. Mit meinen in Partitur oder in Tabulatur gedruckten Werken von Capricci und aller Art Inventionen habe ich stets der Welt bewiesen, dass es mein sehnlichster Wunsch war, dass jeder, der meine Werke sieht und studiert, davon befriedigt sei und daraus einen Nutzen ziehe“.

Girolamo Frescobaldi war als Organist ein Star seiner Zeit, zu seinen Orgelkonzerten am Petersdom in Rom versammelten sich stets mehr als tausend Zuhörer. Vor allem für Musik für Tasteninstrumente war er der einflussreichste Komponist in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, über seinen Schüler Johan Jakob Froberger (CD 56) wurde sein Einfluss bald auch auf die Nordseite der Alpen ausgedehnt.

Sein letztes und berühmtestes Werk, die „Fiori musicali“ aus dem Jahr 1635, zeigt den frühbarocken Komponisten als Meister der liturgischen Orgelmusik: Diese „musikalischen Blüten“ fassen drei Orgelmessen (eine Messa „della Domenica“, eine „degli Apostoli“ und eine „della Madonna“) zusammen, umfasst also Orgelwerke für alle Teile des Gottesdienstes. Vom liturgischen Aufbau sind diese Messen eher eigenwillig zusammengesetzt, man findet Tanzsätze und Capricci, die wohl für den Auszug gedacht waren, zudem etliche freie Kompositionen ohne konkrete Funktion innerhalb der Messe.

Die hier vorliegende Aufnahme der „Sonntagsmesse“ kombiniert Frescobaldis Messsätze mit dem Gregorianischen Choral, wie er seit dem Mittelalter – zunächst „pur“, ab der Renaissance dann als Basis der mehrstimmigen Musik – fester Bestandteil der Kirchenmusik war.

CD 28

JOHANN JOSEPH FUX (1660–1741)

Requiem „Missa Pro Defunctis“ and others

- 1 Sonata a tre ex d per due violini K 342 (Violoncello & Basso continuo)
Allegro – Grave – Presto – Grave – Presto 4'38
- 2 Ciaccona per organo K 403/2 4'52
- 3 Grave from Sonata a tre ex d K 342 (2 Trombones, Organ, Violone) 1'02
- 4 Media vita in morte sumus (Chorale, after a version of the „Gross
Catholisch Gesangbuch“ of David Gregor Corner, Nuremberg 1625) 1'18
- 5 De profundis K 130, motet 4'05
- 6 Adagio per organo K 400 from Sonata terza 1'57

Requiem aeternam „Kaiserrequiem“ K 51-53

- 7 Kyrie eleison 8'39
- 8 Dies irae 13'21
- 9 Libera me, Domino K 54, motet 3'42
- 10 Largo from Canon a due E 66 (2 Trombones, Organ, Violone) 1'00
- 11 Domine Jesu Christe 4'40
- 12 Sanctus 2'48
- 13 Adagio K 400 from Sonata terza (2 Trombones, Organ, Violone) 1'07
- 14 Agnus Dei / Lux aeterna / Requiem aeternam 5'15

Clemencic Consort:

Hiro Kurosaki, Andrea Bischof, Violins

Herbert Lindsberger, Viola

Dorothea Kukelka, Cello

Ulrich Fussenegger, Violone

Werner Hackl, Ernst Hoffmann, Trombone

Peter Widensky, Organ positive

Elizabeth Dobie, Pamela Mildenhall, Sopranos

Stephanie Prewitt, Alto

James Curry, Tenor

Jörg-Steffen Duit, Thomas Schaller, Baritones

John Winbigler, Bass

Rene Clemencic, Conductor

REQUIEM

„*Gradus ad Parnassum*“ – „*Aufstieg zum Parnass*“, zum Sitz der Musen: Ein musiktheoretisches Lehrwerk dieses Namens hat den Wiener Johann Joseph Fux weltberühmt gemacht. 1725 schrieb er es in lateinischer Sprache, er fasste hier die Kompositionsregeln der Alten Meister zusammen. Bis ins 20. Jahrhundert hinein diente es als Lehrbuch des reinen Kontrapunkts, vor allem aber hatte es größten Einfluss auf die Komponisten der frühen Wiener Klassik.

Fux war aber auch selbst Komponist, er gilt als bedeutendster Tonsetzer des österreichischen Spätbarocks, als Vertreter des alten Stils. Der kaiserliche Hof in Wien ernannte ihn zum „Hofcompositeur“, ab 1701 war er als Kapellmeister am Stephansdom tätig. 1711 wurde er sogar Musikdirektor des Hofes und hatte damit eines der ganz zentralen Ämter im europäischen Musikleben inne. Seine Opern, Oratorien und Messen gerieten allerdings schnell in Vergessenheit, mit dem Namen Fux verband sich lange nur eben jener „*Gradus ad Parnassum*“.

Das so genannte „Kaiserrequiem“ von Johann Joseph Fux wurde bei der Totenmesse für Prinz Eugen von Savoyen gesungen und gespielt – und später, ungewöhnlich genug für diese Zeit, noch des Öfteren wiederholt. Zum ersten Mal erklang es am 5. März 1729 bei den Trauerfeierlichkeiten für die Kaiserinwitwe Eleonora, die Witwe Leopolds I. Ebenso war es Allerheiligen vier Mal in den Jahren zwischen 1731 und 1739 zu hören. Auch als Karl IV. 1740 starb, erklang zur Beisetzung diese Komposition, die bewusst die „feierliche“ Aura ausspart, indem sie auf die Herrschaftsinstrumente Trompeten und Pauken verzichtet.

CD 29

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759)

Music for the Royal Fireworks, HWV 351

- 1 Ouverture 8:17
- 2 Bourrée 1:34
- 3 La paix 3:48
- 4 La réjouissance 3:55
- 5 Menuet I & II 3:35

Water Music

Suite No. 1 in F major, HWV 348

- 6 Ouverture 3:24
- 7 Adagio e staccato 2:23
- 8 Allegro 2:36
- 9 Andante 5:34
- 10 Allegro 3:48
- 11 Air 2:27
- 12 Menuet 3:10
- 13 Bourrée 1:12
- 14 Hornpipe 1:46
- 15 Allegro 2:49

Suite No. 2 in D major, HWV 349

- 16 Allegro 2:13
- 17 Alla hornpipe 3:07
- 18 Menuet 1:22
- 19 Lentement 2:07
- 20 Bourrée 1:22

Suite No. 3 in G major, HWV 350

- 21 Allegro 2:31
- 22 Rigaudon: Trio No. 18 2:48
- 23 Menuet 1:07
- 24 Allegro 2:05
- 25 Trio No. 22; Trio No. 21 2:27

Jean-François Paillard Chamber Orchestra

Jean-François Paillard, Conductor

FEUERWERKSMUSIK, WASSERMUSIK

„Nach einer großen Ouvertüre mit kriegerischen Instrumenten, komponiert von Mr. Händel, wird ein Signal zum Beginn des Feuerwerks gegeben, das von einem Königlichen Salut der 101. Brass Ordnance eingeleitet wird.“ So jedenfalls war es in der Presse damals angekündigt, der öffentliche Festakt, der in London 1749 anlässlich der Feiern zum Aachener Frieden stattfinden sollte. Zwei italienische Pyrotechniker sollten das Feuerwerk, Georg Friedrich Händel die Musik dazu beisteuern. Doch waren die Feuerwerkskörper durch einen Regen nass geworden und versagten – die „Music for the Royal Fireworks“ dagegen wurde weltberühmt. Händel war verpflichtet worden, ausschließlich ein „kriegerisches“ Instrumentarium einzusetzen, also laute und durchdringende Blasinstrumente. Und er tat das nicht zu knapp: Die prunkvolle, barock übersteigerte Orchesterbesetzung zählte 9 Trompeten, 9 Hörner, 24 Oboen, 12 Fagotten und 3 Paar Pauken. Später erst, für weitere Aufführungen nicht unter freiem Himmel, erstellte er jene Fassung mit Streichern, die heute in der Regel gespielt wird.

Gut 30 Jahr zuvor hatte Händel ein ähnlich repräsentatives Werk für einen ähnlich festlichen Anlass geschrieben: Die „Water Music“ schrieb er für eine der „königlichen Wasserfahrten“ auf der Themse, von denen drei in den Jahren 1715 bis 1736 dokumentiert sind. Zwei der Suiten, die in ihrem Aufbau der Feuerwerksmusik nicht unähnlich sind, sind wieder entsprechend volltönend besetzt, schließlich mussten sie über große Distanzen hörbar sein. Die dritte Suite dagegen scheint für ein intimeres Szenario konzipiert zu sein, hier ersetzte Händel die massiven Blechblasinstrumente durch Flöten.

CD 30

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Concerto for Organ, 2 Oboes, Strings and Continuo in G minor, Op. 4 No. 1

- 1 Larghetto e staccato 4'52
- 2 Allegro 5'42
- 3 Adagio 1'15
- 4 Andante 4'19

Concerto for Organ, 2 Oboes, Strings and Continuo in B flat major, Op. 4 No. 2

- 5 A tempo ordinario e staccato 0'59
- 6 Allegro 5'01
- 7 Adagio e staccato 0'49
- 8 Allegro ma non presto 2'28

Concerto for Organ, Violin solo, Violoncello solo, 2 Oboes, Strings and Continuo in G minor, Op. 4 No. 3

- 9 Adagio 5'51
- 10 Allegro 5'59
- 11 Adagio 0'57
- 12 Allegro (Gavotte) 2'05

Concerto for Organ, 2 Oboes, Bassoon, Strings and Continuo in F major, Op. 4 No. 4

- 13 Allegro 4'25
- 14 Andante 6'02
- 15 Adagio – Allegro 4'56

Concerto for Organ, 2 Oboes, Strings and Continuo in F major, Op. 4 No. 5

- 16 Larghetto 2'00
- 17 Allegro 2'52
- 18 Alla Siciliana 1'38
- 19 Presto 2'46

Concerto for Organ, 2 Recorders, Strings and Continuo in B flat major, Op. 4 No. 6

- 20 Andante allegro 4'24
- 21 Larghetto 3'31
- 22 Allegro moderato 3'06

Rudolf Ewerhart, Organ
Collegium Aureum

ORGELKONZERTE OP. 4

„Sein Spiel auf der Orgel anlangend ist der Bereich der Sprache so beschränkt, dass es eine fast vergebliche Unternehmung ist, es [...] beschreiben zu wollen.“

Der barocke Musikforscher Sir John Hawkins gibt einen Eindruck vom Orgelspiel Georg Friedrich Händels als Solist der eigenen Concerti, „welche er mit seinem Grade von Geist und mutiger Sicherheit ausführte, dem niemals einer gleichzukommen sich vermaß“.

Das Konzert für Soloinstrument und Orchester, eigentlich eine italienische Erfindung, hatte Johann Sebastian Bach als erster für das Cembalo angewandt, Händel für die Orgel. Erstmals 1707 erklang solch ein Konzert, und zwar als eingeschobene Instrumentalmusik zwischen den Akten eines Oratoriums. Zeitgenössische Berichte wie der Hawkins' sagen, Händel hätte dabei weitgehend frei improvisiert auf der Orgelbank, das Notierte wäre ihm nur Anhaltspunkt gewesen.

Als Instrument darf man sich dabei nicht eine der großen Kirchenorgeln auf der Empore vorstellen. Händels 1738 im Druck erschienene Orgelkonzerte op. 4 wurden vielmehr auf einem so genannten Orgelpositiv gespielt, also einer tragbaren Truhenorgel mit nur einem Manual, wenigen Registern und mitunter gänzlich ohne Pedal. Die virtuose Orgelstimme unterscheidet sich hier auch kaum von einer Klavierstimme, im Druck wurden entsprechend das Cembalo sowie (im sechsten Konzert) die Harfe als alternative Soloinstrumente angegeben.

CD 31

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Concerto for Harp in B flat major Op. 4 No. 6, HWV 294

- 1 Andante allegro 4'02
- 2 Larghetto 4'29
- 3 Allegro moderato 2'28

Concerto for Oboe No. 1 in B flat major, HWV 301

- 4 Adagio 1'34
- 5 Allegro 1'42
- 6 Siciliana (Largo) 2'08
- 7 Vivace 1'30

Concerto for two Cellos in G minor

- 8 Grave 3'22
- 9 Allegro 2'11
- 10 Largo 3'18
- 11 Fugue (Allegro) 2'45

Concerto for Oboe No. 2 in B major, HWV 302a

- 12 Vivace 2'02
- 13 Fuga. Allegro 1'57
- 14 Andante 2'12
- 15 Allegro 1'50

Concerto for Flute in D major

- 16 Aria 1 (Largo) 1'56
- 17 Aria 2 (Poco allegro) 5'53
- 18 Aria 3 (Largo) 4'21
- 19 Aria 4 (Pastorella, Allegro) 4'13

Concerto for Oboe No. 3 in G minor, HWV 287

- 20 Grave 2'25
- 21 Allegro 1'48
- 22 Sarabande, Largo 2'47
- 23 Allegro 1'57

Malcolm Messiter, Oboe
 Lucy Wakeford, Harp
 Edward Beckett, Flute
 Ferenc Szucs, Cello
 London Festival Orchestra
 Ross Pople, Cello and Conductor

CONCERTI

„In Anbetracht des wahren Verdienstes dieses unvergleichlichen Meisters“ war im April 1738 in den Londoner Vauxhall Gardens ein marmornes Standbild Georg Friedrich Händels errichtet worden – nur eine der vielfältigen Ehrungen, die dem gebürtigen Hallenser schon zu Lebzeiten zuteil wurden. Kein anderer Komponist wurde vor Einführung der Fotografie so häufig porträtiert wie Händel, und er war der erste Musiker überhaupt, dem eine umfassende Biografie gewidmet wurde. Seinen Ruhm hatte Händel in erster Linie seinen Opern – später auch seinen Oratorien – zu verdanken. Dass Händel aber auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik Bedeutendes hervorgebracht hatte, wird angesichts der Fülle herausragender Vokalwerke häufig übersehen. Seine Handschrift als Dramatiker und Komponist von Vokalmusik verraten allerdings auch diese Werke. Das Oboenkonzert Nr. 2 zum Beispiel spricht eine lebendige und emotionale Musiksprache – und mehr noch: die beiden ersten Sätze beruhen auf dem Anthem „O come let us sing“ und beziehen sich damit ganz eindeutig auf den Gesang.

Viele von Händels Instrumentalwerken entstanden ursprünglich nicht als eigenständige Kompositionen, sondern als Einlagen zu Opern oder Oratorien. Das Konzert für Harfe B-Dur etwa schrieb Händel ursprünglich für seine Ode Alexander's Feast, um hiermit dem Harfenspiel des griechischen Sängers Timotheus musikalischen Nachdruck zu verleihen. Erst in einer späteren autorisierten Veröffentlichung erschien es als eigenständiges Konzert, und zwar sowohl für Harfe als auch als Orgelkonzert (siehe CD 30).

CD 32

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Chandos Te Deum HWV 281

- 1 We praise Thee, o God 3'12
- 2 All the earth 3'22
- 3 The glorious Company 3'03
- 4 Thou art the King 2'56
- 5 When Thou tookest 2'11
- 6 When Thou hadst overcome 0'36
- 7 Thou didst open the kingdom 0'43
- 8 Thou sittest of the right hand 3'58
- 9 We believe that Thou shalt come 3'12
- 10 Day by day 2'02
- 11 And we worship Thy name ever 1'27
- 12 Vouchsafe, o Lord 3'31
- 13 O Lord, in Thee we have trust 4'09

Chandos Anthem „Let God Arise“ HWV 256a

- 14 Symphony 3'42
- 15 Let God arise 2'38
- 16 Like as a smoke 2'44
- 17 Let the righteous be glad 3'24
- 18 O sing unto God 4'28
- 19 Praised by the Lord 1'20
- 20 At Thy rebuke, o God 2'03
- 21 Blessed be God, Alleluja 2'01

Vocalsolisten Frankfurt
Drottningholms Baroque Ensemble
Gerhard Jenemann, Conductor

CHANDOS TE DEUM CHANDOS ANTHEM

„Was er durch Betrug erworben, verlor er durch Aktien.“ Der Satiriker Jonathan Swift schrieb dies 1734 über Henry James Brydges, den Earl of Chandos. Als der kunstsinnige Adelige noch wohlhabend war, hatte Georg Friedrich Händel in ihm einen seiner größten Gönner. Chandos bot 1717 dem gerade nach England umgezogenen Sächsischen Musiker eine Position als Hauskomponist, wo er sich von zahlreichen Literaten und anderen progressiven Geistern umgeben sah.

Heute kennt man den Herzog von Chandos nurmehr dadurch, dass Händel seinen Namen in einigen seiner frühen kirchenmusikalischen Werke verewigt hatte. So sind die Chandos Anthems für jene prunkvolle barocke Kapelle komponiert, die Chandos in seiner Herzogsresidenz Canons in Edgware unweit von London bauen hatte lassen – die Besetzung der Anthems ist daher vergleichsweise klein, die Musik von eher intimer Natur und von vielfältigen Klangwechseln bestimmt.

Der Ort Canons, dem der Herzog nicht zufällig den Namen des „Kanons“ gegeben hatte (lat. canon = Maßstab, Richtschnur, Regel – er sollte künstlerische Maßstäbe setzen), überlebte die finanzielle Pleite seines Hausherren übrigens nicht. Die Residenz wurde zur Tilgung seiner Schulden Stein um Stein abgetragen und zu Geld gemacht.

CD 33

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Messiah HWV 56 (Highlights)

Part I

- 1 Choir: „And the glory of the Lord“ 3'20
- 2 Recitative (Alto): „Behold, a virgin shall conceive“ 0'36
- 3 Aria (Alto & Choir): „O thou that tellest good tidings to Zion“ 7'01
- 4 Choir: „For unto us a Child is born“ 4'14
- 5 Pifa (Pastoral Symphony) 4'01
- 6 Choir: „Glory to God“ 1'34
- 7 Duet (Alto, Sopran): „He shall feed his flock like a shepherd“ 7'02
- 8 Choir: „His yoke is easy, his burthen is light“ 2'43

Part II

- 9 Choir: „Behold the Lamb of God“ 3'50
- 10 Aria (Alto): „He was despised“ 6'05
- 11 Choir: „All we like sheep have gone astray“ 4'15
- 12 Choir: „Lift up your heads, O ye gates“ 3'03
- 13 Aria (Bass): „Why do the nations so furiously rage together“ 2'41
- 14 Choir: „Hallelujah“ 3'57

Part III

- 15 Aria (Soprano): „I know that my Redeemer liveth“ 7'08
- 16 Aria (Bass): „The trumpet shall sound“ 6'51
(Trumpet: Gilbert Johnson)
- 17 Choir: „Worthy is the Lamb that was slain“ 6'33

Eileen Farrell, Sopran
 Martha Lipton, Alto
 William Warfield, Bass-Baritone
 The Mormon Tabernacle Choir
 The Philadelphia Orchestra
 Eugene Ormandy, Conductor

MESSIAH

„*A new sacred oratorio*“ – so beinahe beiläufig kündigte Georg Friedrich Händel ein Werk an, das zu seinem populärsten, ja zu einem der berühmtesten Werke der abendländischen Musik werden sollte. Dabei standen die Vorzeichen dafür in jenem Sommer 1741 gar nicht gut: Gesundheitlich war der Komponist stark angeschlagen, er litt an Depressionen. In einem gewaltigen Kraftakt arbeitete der den Auftrag einer Dubliner Wohltätigkeitsorganisation ab und vollendete in nur drei Wochen das „new sacred oratorio“ – den Titel „Messias“ vermied Händel noch einige Jahre lang.

Wirklich durchschlagenden Erfolg hatte dieses Oratorium längst nicht sofort. Erst als König Georg II. 1743 einer Aufführung in Covent Garden beiwohnte und, vom „Hallelujah“-Chor stark beeindruckt, applaudierend sich von seinem Platz erhob, schien es auch die übrigen Zuhörer nicht mehr zu halten. Seither wird dieser Chor in England traditionell stehend angehört.

Gerade dem „Hallelujah“ kommt ein singulärer Stellenwert zu. So schrieb Herrmann Kretzschmar, der bekannteste Musikhistoriker des 19. Jahrhunderts in dem für seine Zeit so pathetischen Ton: „Der größte Teil der Chöre sind Treffer und fesselnde poetische Originalleistungen, die Krone unter ihnen das weltberühmte ‘Hallelujah’, das mächtigste Tonstück aller Zeiten, die Frucht einer Inspiration, von der Händel mit den Worten des Apostels Paulus gesagt hat: ‘Ob ich im Leibe gewesen bin oder außer dem Leibe, ich weiß es nicht. Gott weiß es.’“

CD 34

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Rinaldo (Highlights)

- 1 Gli angui d'alletto (Argante, Goffredo) 5'21
- 2 Augeletti, che cantate (Almirena, Rinaldo) 5'19
- 3 Scherzano sul tuo volto (Almirena, Rinaldo, Armida) 5'04
- 4 Venti, turbini, prestate (Rinaldo) 4'11
- 5 Lascia ch'io pianga (Almirena) 4'31
- 6 Abbrugio, avampo e fremo (Rinaldo) 2'46
- 7 Vo far guerra (Armida) 3'08
- 8 Al trionfo (Armida, Argante, Goffredo, Almirena, Rinaldo) 4'07
- 9 Or la tromba in suon festante (Rinaldo, Argante, Goffredo) 5'16
- 10 Battaglia (Orchestra) 1'44
- 11 Vinto e sol della virtù (Goffredo, Rinaldo, Argante, Eustazio, Armida, Almirena) 1'24

Jeanette Scovotti (Armida)
 Ileana Cotrubas (Almirena)
 Carolyn Watkinson (Rinaldo)
 Paul Esswood (Goffredo)
 Charles Brett (Eustazio)
 Ulrik Cold (Argante)
 La Grande Écurie et La Chambre du Roy
 Jean-Claude Malgoire Conductor

Alessandro (Highlights)

- 12 Ouverture 5'15
- 13 Sinfonia 1'33
- 14 Placa l'alma, quieti il petto 2'44
- 15 Il cor mio, ch'è già per te 6'07
- 16 Sarò qual vento, che nell'incendio spira 3'13
- 17 Brilla nell'alma un non inteso ancor 5'32
- 18 D'un fiero nel soglio 0'36
- 19 In generoso onor 6'37

René Jacobs (Alessandro)
 Sophie Boulin (Rossane)
 Isabelle Poulenard (Lisaura)

Jean Nirouët (Tassiel)
 Stephen Varcoe (Clito)
 Guy de Mey (Leonato)
 La Petite Bande
 Sigiswald Kuijken Conductor

RINALDO / ALESSANDRO

„Mr. Hendel, der Orpheus unseres Jahrhunderts, gab mir, während er die Musik komponierte, kaum Zeit zu schreiben, und zu meiner großen Überraschung sah ich, wie eine komplette Oper dieses verblüffenden Genies in größter Vollkommenheit Gestalt annahm in nur zwei Wochen.“ Der Librettist Giacomo Rossi brachte mit diesen Worten seine Verwunderung zum Ausdruck über das Arbeitstempo Georg Friedrich Händels. Da „Rinaldo“ Händels erste Oper war für London, konnte es der Textautor nicht wissen: Der Komponist hatte sich einiger älterer Werke bedient, was die Fertigstellung beschleunigte. Solche so genannten „Parodien“, also Übernahmen bestehender Musik in einen neuen Kontext und Anpassung an einen neuen Text, waren in der Barockzeit gängige Praxis. Nicht nur bei Händel, auch beispielsweise bei Bach tauchen etliche Arien und Chorsätze in gänzlich anderem Zusammenhang wieder in späteren Kompositionen auf.

Dennoch setzte Händel mit dem 1711 erstmals gespielten „Rinaldo“ einen bemerkenswerten Beginn für seine Londoner Opernkarriere: Die Oper muss aufgrund ihrer „zauberischen“ Komponenten und ihrer ausgefallenen Bühnentechnik – von Feuer speienden Drachen, von Flugmaschinen und lebenden Vögeln ist die Rede – viel Aufmerksamkeit erregt haben. Später überarbeitete Händel seine Partitur dann, sorgte für größere inhaltliche Geschlossenheit und verzichtete dabei auf allzu plakative Bühneneffekte. „Rinaldo“ birgt auch eine der populärsten Arien Händels überhaupt: Die Sarabanda „Lascia ch'io pianga“.

Die Oper „Alessandro“ stammt aus der Hochzeit des geschäftstüchtigen Opernunternehmers Händel. Sie kam 1726 auf die Bühne des King's Theatres, und zwar in einer absoluten Starbesetzung: Neben dem Kastraten Senesino sangen auch die beiden berühmtesten Sopranistinnen überhaupt, Francesca Cuzzoni und Faustina Bordoni, alle musste der Komponist mit genau der gleichen Anzahl Arien und Duette bedienen (siehe auch CD 35).

CD 35

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Giulio Cesare in Egitto (Highlights)

- 1 Ouverture 3'56
- 2 Viva, viva il nostro Alcide (Choir/Egyptians) 2'24
- 3 Presti omai l'egizia terra (Giulio Cesare) 2'24
- 4 Empio, dirò tu sei (Giulio Cesare) 1'32
- 5 Priva son d'ogni conforto (Cornelia) 5'27
- 6 Avanti al tuo cospetto (Cleopatra) 7'51
- 7 Va tacito e nascosto (Giulio Cesare) 10'15
- 8 Dove, dove inumani (Cornelia) 5'42
- 9 Più amabile beltà (Cleopatra, Giulio Cesare) 2'09
- 10 Cessa omai di sospirare (Cornelia) 1'15
- 11 Se pietà di me non senti (Cleopatra) 8'55
- 12 Sinfonia 0'45
- 13 Da tempeste il legno infranto (Cleopatra) 5'03

Norman Treigle (Giulio Cesare)
 Beverly Sills (Cleopatra)
 Maureen Forrester (Cornelia)
 New York City Opera
 Orchestra & Chorus
 Julius Rudel Conductor

Tamerlano (Highlights)

- 14 Ciel e terra armi di sdegno (Bajazet/Asteria) 4'22
- 15 Par che mi nasca in seno (Irene/Leone) 6'05
- 16 A dispetto (Tamerlano, Bajazet, Asteria, Andronico) 3'21
- 17 Vedrò ch'un dì si cangierà (Irene, Tamerlano, Bajazet) 4'12

Mieke van der Sluis (Asteria)
 Henri Ledroit (Tamerlano)
 René Jacobs (Andronico)
 Gregory Reinhart (Leone)
 John Elwes (Bajazet)
 Isabelle Poulenard (Irene)

La Grande Écurie et La Chambre du Roy
 Jean-Claude Malgoire Conductor

GIULIO CESARE / TAMERLANO

„Südsee-Kompanie 174 Pfund, königliche Opernkompanie zu Beginn der Börse 83 Pfund. Während der Vormittagsprobe ging Signore Senesino eine halbe Note über seinen üblichen Umfang hinaus. Kurs der Opernkompanie bei Börsenschluss: 107 Pfund.“ Diese Meldung konnten die Bürger Londons auf der Wirtschaftsseite ihrer Tageszeitung lesen am 12. Februar 1724, wenige Tage vor der Premiere der Oper „Giulio Cesare“. Ironie paarte sich hier mit einem Fünkchen Wahrheit: Die Sangeskunst auf den Opernbühnen der Stadt war Tagesgespräch und Wirtschaftsfaktor gleichermaßen, mit Opern wurde viel Geld verdient und viel Geld verloren.

Georg Friedrich Händel war zwischen 1720 und 1740 Opernimpresario in London, mit wechselndem Glück. Er folgte dabei dem Wunsch des Publikums und kaufte die teuersten Starsänger seiner Zeit ein. So gab in „Giulio Cesare“ der Kastrat Senesino die Titelpartie, neben ihm als Cleopatra sang Francesca Cuzzoni, die ab 1726 dann in Faustina Bordoni eine direkte Konkurrenz bekam. Berühmt geworden ist der Zweikampf der beiden Primadonnen im Jahr 1727: auf offener Bühne beschimpften sie sich, es kam zu Handgreiflichkeiten, längst war das Thema Oper auch in den Klatschspalten der Londoner Zeitungen angekommen.

Am 20. Februar 1724 wurde „Giulio Cesare“ im King's Theatre am Londoner Haymarket uraufgeführt, am 31. Oktober 1724 folgte dort „Tamerlano“, wieder mit der Cuzzoni und mit Senesino als Stars des Ensembles.

Die hier vorliegende Aufnahme des „Giulio Cesare“ folgt jener Tradition, mit der zu Beginn des 20. Jahrhunderts Händel-Opern langsam wieder ins Bewusstsein der Musikwelt gelangten: Damals wurde die Titelpartie mit einem Bassbariton besetzt, entsprechende Countertenöre als Ersatz für die Kastraten standen noch nicht zur Verfügung.

CD 36

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Serse (Highlights)

- 1 Ouverture I 1'26
- 2 Ouverture II 1'59
- 3 Ouverture III 1'51
- 4 Ombra mai fu (Serse) 2'47
- 5 Va godendo vezzoso e bello (Romilda) 1'57
- 6 Io le dirò che m'ami (Serse) 1'39
- 7 Già la tromba Choir) 0'39
- 8 Soggetti al mio volere (Ariodate) 1'50
- 9 Più che penso alle fiamme del core (Serse) 7'09
- 10 Saprà delle mie offese (Amastre) 4'21
- 11 Se l'idol mio rapir mi vuol (Romilda) 4'34
- 12 Un cenno leggiadretto, un riso vezzosetto (Atalanta) 3'59
- 13 Speranze mie fermate (Amastre) 0'49
- 14 Ah! Chi voler fiora di bella giardina (Elviro) 0'57
- 15 Or che siete speranze tradite (Amastre) 2'49
- 16 Dirà che amor per me (Atalanta) 1'42
- 17 Se bramata d'amar, chi vi sdegna (Serse) 6'24
- 18 Anima infida, tradita io sono (Amastre) 1'40
- 19 Quella che utta fè (Arsamene) 4'22
- 20 La virtute sol potea (Choro) 0'22
- 21 Sì, la voglio e l'otterrò (Arsamene) 2'50
- 22 Chi cede al furore (Romilda) 4'59
- 23 Sinfonia 3'09
- 24 Cagion son io del mio dolore (Amastre) 2'29
- 25 Troppo oltraggi, troppo inganni (Arsamene, Romilda) 2'42
- 26 Crude furie degl' orridi abissi (Serse) 3'43
- 27 Caro voi siete all'alma (Romilda) 2'05
- 28 Ritorna a noi la calma (Tutti) 1'32

Judith Malafronte (Serse)
 Jennifer Smith (Romilda)
 Brian Asawa (Arsamene)
 David Thomas (Elviro)
 Dean Ely (Ariodate)
 Susan Bickley (Amastre)
 Lisa Milne (Atalanta)
 Hanover Band & Chorus
 Nicholas McGegan Conductor

SERSE

„*Ombra mai fu di vegetabile cara ed amabile soave più*“ – „*Nie war der Schatten einer Pflanze wertvoller, lieblicher und angenehmer*.“ Es dürfte wohl die bekannteste Musik sein, die Georg Friedrich Händel je erdacht hat. In unzähligen Momenten größten Ernstes erklang bereits diese als „Largo“ populär gewordene Melodie, bei Trauungen ebenso wie bei Beerdigungen. Ironie der Musikgeschichte: Der Perserkönig Xerxes, der mit diesem Liebeslied an seinen grünen Freund einen Baum umarmt, eröffnet hier die einzige komische Oper Händels! Die traurig-sinnliche Weise ist also eine Satire, König Xerxes eine skurrile Gestalt, die Oper selbst handelt von menschlicher Schwäche und aufrichtiger Liebe.

Ungewöhnlich ist auch die Position dieser markanten Nummer innerhalb der Oper: Der Sopran-Kastrat Caffarelli, einer der umjubeltsten Sänger seiner Zeit, musste damit unmittelbar nach der Ouvertüre auf die Bühne – wichtige Sänger wie er erschienen üblicherweise eher später, wenn das Publikum bereits zu konzentrierter Ruhe gekommen war.

Der 1738 komponierte „Serse“ ist die 40. von Händels insgesamt 42 Opern, sie stammt also aus einer Zeit, in der der Opernunternehmer Händel schon kurz vor der seinem endgültigen Ruin stand, einen Schlaganfall hatte er bereits hinter sich. Nach nur fünf Vorstellungen verschwand „Serse“ vom Spielplan und war dann fast 200 Jahre lang vergessen.

CD 37

JEAN-BAPTISTE LULLY (1632–1687)

Le Bourgeois Gentilhomme, LWV 43

Comédie-Ballet

- 1 Ouverture 3:03
- 2 Air. L'élève de Musique 2:41
- 3 Air. La Musicienne 1:28
- 4 Dialogue en Musique 14:05
- 5 Air 3:14
- 6 1er Air 1:12
- 7 2e Air (Gavotte) 1:02
- 8 1ère chanson à boire 0:44
- 9 2e chanson à boire 1:20
- 10 La Cérémonie Turque 14:13

Ballet des Nations

- 11 Première Entrée 8:42
- 12 Seconde Entrée 1:15
- 13 Troisième Entrée 12:57

Rachel Yakar, Soprano
 René Jacobs, Countertenor
 Klaus Heider, Tenor
 Norbert Lohmann, Tenor
 Michel Lecoq, Tenor
 Siegmund Nimsgern, Baritone
 Dirk Schortemeier, Baritone
 Franz Müller-Heuser, Baritone
 and others
 La Petite Bande
 Concertmaster: Sigiswald Kuijken
 Gustav Leonhardt, Conductor

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

„*Les deux grands Baptistes*“ – so wurden die beiden Künstler genannt, die ab den 1660er Jahren maßgeblich das kulturelle Leben in jenem Schloss in Versailles prägten, das Ludwig XIV. zum zukünftigen absolutistischen Zentrum Frankreichs ausbauen ließ. Jean-Baptiste Molière war der Dichter, Jean-Baptiste Lully der Komponist von zehn Ballett-Opern nach typisch französischer Manier. Der 1670 entstandene „Bürger als Edelmann“, gemünzt auf einen bei Hof in Ungnade gefallenen türkischen Botschafter, wurde dabei das populärste Gemeinschaftswerk der beiden Jean-Baptistes.

Als Giovanni Battista Lulli war 1646 ein italienischer Küchenjunge an den Hof Ludwig XIV. gekommen, der bald unter dem französisierten Namen Jean-Baptiste Lully zuerst Karriere als Geiger in der Hofkapelle, dann als unumstrittener Opernkomponist machen sollte. Von dem Erfolg der italienischen Oper hatte man bei Hofe bereits gehört und sich selbst auch um den Import solcher Opern bemüht. Doch zum einen erwies sich ihre auf die italienische Sprache ausgelegte Musik nicht auf die französische Sprache übertragbar, zum anderen war auch die Hörerwartung in Paris eine zu unterschiedliche, als dass die affektgeladene, leidenschaftliche italienische Musik hier auf fruchtbaren Boden hätte fallen können. Der Tanz war traditionell ein ganz wesentlicher Teil französischer Musik. Jean-Baptiste Lully nun integrierte den Tanz in die Oper und formte so am Hof des Sonnenkönigs eine unverwechselbare – jedoch außerhalb Frankreichs kaum verstehbare – französische Nationaloper. Der König selbst nahm dabei gerne tanzend an den Aufführung teil, ja den Spitznamen „Sonnenkönig“ bekam er als Apollo-Darsteller in einer Balletteinlage.

CD 38

JEAN-BAPTISTE LULLY

Le Bourgeois Gentilhomme (conclusion)

Ballet des Nations

- 1 Quatrième Entrée 9:33
- 2 Cinquième Entrée 5:52
- 3 Sixième Entrée 2:57

La Petite Bande

Gustav Leonhardt, Conductor

Divertissement I

- 4 Ouverture D'Amadis 2'26
- 5 Répands charmante nuit 3'50
- 6 Récit d'Orphée 5'42
- 7 Plainte de Vénus sur la mort d'Adonis 4'24
- 8 Dieu des enfers 2'04

Divertissement II

- 9 Ouverture de Psyché 2'27
- 10 Plainte italienne 6'33
- 11 Chaconne d'Amadis 7'45

Divertissement III

- 12 Entrée d'Apollon 3'00
- 13 Si l'amour vous soumet 6'32
- 14 Enfin il est en ma puissance 5'24
- 15 Air pour les démons et les monstres 1'31
- 16 Passacaille d'Armide 4'08

Guillemette Laurens, Mezzo-Soprano

Capriccio Stravagante

Skip Sempé, Conductor

DIVERTISSEMENTS

„*Vingt quatre violons du Roy*“ – dieses auf 24 Streicher basierende königliche Orchester Ludwigs XIV. galt als eines der besten Europas, als 1652 Jean-Baptiste Lully zu seinem Leiter ernannt wurde. Lully aber, bereits ein Jahr später zum „Compositeur de la musique“ berufen, sah den Apparat als zu unbeweglich an: Er holte die Erlaubnis ein, mit „Les petits violons“ ein wirkliches Elite-Ensemble zu formen, dessen Ruf den des alten großen Orchesters bald schon übertraf.

Das kleine Solisten-Ensemble war ideal geeignet für kammermusikalische Aufführungen jener „Divertissements“, mit denen dem König und dem Adel in privatem Rahmen gehuldigt wurde. Hier war nicht pompöse Ausstattung gefragt, prächtige Kostüme und spektakuläre Effekte wie in den großen französischen Opern; in den „Divertissements“ verband Lully ausdrucksvolle, natürlich wiederum am Tanz orientierte instrumentale Charakterstücke mit Arien nach harmonisch einfachen Mustern und dramatischen Rezitativen. Thematisch bewegten sich Lullys Textdichter stets auf dem Feld der Mythologie, immer aber war Adressat dieser Szenen der König selbst.

Jean-Baptiste Lullys Karriere war übrigens nicht nur eine schulbuchmäßige „vom Tellerwäscher zum Millionär“, denn er begann als Küchenjunge und endete als Mächtigster der Musik im barocken Frankreich. Sein Tod im Jahr 1687 war selbst ein großer Auftritt: Beim Leiten einer Aufführung stieß er sich seinen schweren Taktstock mit solcher Wucht in den Fuß, dass er an Wundbrand starb.

CD 39

CLAUDIO MONTEVERDI (1567–1643)

Vespro della Beata Vergine (Highlights)

- 1 Intonatio: Deus in adiutorium 2'14
- 2 Dixit Dominus 8'10
- 3 Nigra sum 3'31
- 4 Laudate pueri 6'29
- 5 Laetatus sum 7'25
- 6 Nisi Dominus 5'05
- 7 Lauda Jerusalem 4'54
- 8 Sonata à 8 sopra „Sancta Maria ora pro nobis“ 7'09

Cantus Cölln

(Johanna Koslowsky, Soprano; Maria Cristina Kiehr, Soprano
 Pascal Bertin, Altus; Bernhard Landauer, Altus; Gerd Türk, Tenor
 Wilfried Jochens, Tenor; Markus Brutscher, Tenor; Stephan Schreckenberger, Bass
 Stephan MacLeod, Bass; Matthias Gerchen, Bass)
 Concerto Palatino
 Artistic direction and Lute: Konrad Junghänel

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (C. 1634–1704)

9 Te Deum for Solo, Choir and Orchestra in D major 26'38

Mary Beverley, Soprano
 Kevin Smith, Countertenor

James Griffett, Tenor
 David Thomas, Bass
 Choir of the Collegiate Church of St. Mary in Warwick
 La Grande Écurie et La Chambre du Roy
 Jean-Claude Malgoire, Conductor

MONTEVERDI: MARIAN VESPER
CHARPENTIER: TE DEUM

„Mein Sohn Claudio Monteverdi kam gleich nach Schluss der Feierlichkeiten in Mantua nach Cremona, schwerkrank, mit Schulden, schäbig gekleidet...“ Der Vater des Komponisten dürfte doch ein wenig übertrieben haben, als er beim Herzog von Mantua 1608 um die Entlassung seines Sohnes bat, erfolglos allerdings. Claudio Monteverdi war ein höchst beschäftigter Mann, vor allem der Herzog forderte von ihm so üppige Festmusiken, dass er ihn damit angeblich „wegen der Kürze der Zeit an den Rande des Todes brachte“.

1610 nahm Claudio Monteverdi selbst die Sache in die Hand. Er reiste nach Rom, um sich beim Papst vorzustellen und wohl damit unter Mantua einen Schlussstrich zu ziehen – allein, aus der Audienz wurde nichts. Und das, obwohl Monteverdi als Empfehlung eine druckfrische Sammlung seiner Kunst mitgebracht hatte: Eine „der heiligsten Jungfrau“ gewidmete Messe nebst einer Vesper „für Kapellen und Fürstengemächer geeignet“. Dieser zweite Teil des Drucks von 1610 ist bekannt geworden eben als die Marienvesper und gilt als das bedeutendste, was der Komponist auf dem Gebiet der geistlichen Musik geschrieben hat.

Hört man nur die Einleitungs-Toccata, kann man übrigens nicht sicher sein, welches Werk nun folgen wird. Diese rhythmisch prägnante Eröffnung ist nämlich identisch mit jener, die auch Monteverdis erste Oper „L'Orfeo“ – und damit die erste vollgültige Oper der Musikgeschichte – beginnen lässt.

Ein mächtiges Stück Kirchenmusik, mit einer einprägsamen Fanfare vorab: Das verbindet die Marienvesper mit jenem „Te Deum“, das rund 70 Jahre später in Frankreich entstand. Marc-Antonie Charpentier war der führende Komponist geistlicher Werke dort – an Jean-Baptiste Lully, dem autokratischen Wächter über das Operngeschehen kam er nie vorbei. Dennoch hat sich der Kirchenkomponist auf lange Sicht durchgesetzt: Zumindest kennt heute jedermann sein Trompeten-Signal aus dem „Te Deum“ als Erkennungsmelodie der „Eurovisions“-TV-Sendungen.

CD 40

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710–1736)

Stabat Mater

- 1 Duet: „Stabat Mater Dolorosa“ 4'47
- 2 Aria (Soprano): „Cujus animam gementem“ 2'59
- 3 Duet: „O quam tristis et afflicta“ 2'27
- 4 Aria (Alto): „Quae moerebat et dolebat“ 2'47
- 5 Duet: „Quis est homo, qui non fleret“ 3'38
- 6 Aria (Soprano): „Vidit suum dulcem natum“ 3'05
- 7 Aria (Alto): „Eia Mater, fons amoris“ 2'48
- 8 Duet: „Fac ut ardeat cor meum“ 2'19
- 9 Duet: „Sancta Mater, istud agas“ 4'39
- 10 Aria (Alto): „Fac ut portem Christi mortem“ 4'01
- 11 Duet: „Inflammatum et accensum“ 2'49
- 12 Duet: „Quando corpus morietur“ 4'50

Stefanie Kopinits, Soprano
 Gabriella Bessenyei, Alto
 Europa Symphony
 Jan Shin-Young, Organ Continuo
 Wolfgang Gröhs, Conductor

STABAT MATER

„*Angelico maestro*“ – „*engelsgleicher Meister*“: Vincenzo Bellini fand diese Anrede für einen der außergewöhnlichsten Komponisten des Barock. Giovanni Battista Pergolesi's Fertigkeit, unmittelbar ansprechende Melodien zu finden, war das eine – das andere aber war der geradezu mystische Kult, der um seine Person gemacht wurde. Vor allem hatte letzteres damit zu tun, dass der 1710 in der Nähe von Ancona geborene Pergolesi mit nur 26 Jahren starb. Lediglich fünf Jahre blieben ihm, Werke zu komponieren, die jedoch eine ganz eigene Pergolesi-Mode auslösten. Viele seiner Kollegen gaben Eigenes als Musik des jungen Starkomponisten aus, weshalb die Liste der ihm bloß zugesprochenen Werke etwa genau so lang ist wie die wirklich von ihm geschaffenen.

Sein letztes Werk sollte auch sein berühmtestes werden: Auf dem Sterbebett arbeitete er 1736 an seinem „Stabat Mater“, einer jener damals so beliebten Vertonungen eines anonymen mittelalterlichen Gedichts über die am Kreuz trauernde Gottesmutter. Die schlichte Innigkeit, die Pergolesi hier mit ganz einfach wirkenden Mitteln zum Ausdruck zu bringen verstand, bewegte seine Zeitgenossen über die Maße – die Anfangsstrophe „Stabat mater dolorosa“ („Es stand die Mutter schmerz-erfüllt“) war für den französischen Philosophen und Pergolesi-Verehrer Jean-Jacques Rousseau „die vollendetste und berührendste, die jemals aus der Feder eines Musikers geflossen ist“.

CD 41

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI

La Serva Padrona –
Intermezzo buffo in due atti

Atto primo

- 1 Aria Uberto „Aspettare, e non venire“ 1'44
- 2 Recitativo 4'02
- 3 Aria Uberto „Sempre in contrasti“ 4'15
- 4 Recitativo 1'42
- 5 Aria Serpina „Stizzoso, mio stizzoso“ 3'38
- 6 Recitativo 2'24
- 7 Duetto „La conosco a quegl'occhietti“ 4'20

Atto secondo

- 8 Recitativo 3'49
- 9 Aria Serpina „A Serpina penserete“ 5'41
- 10 Recitativo 2'33
- 11 Aria Uberto „Son imbrogliato io già“ 3'49
- 12 Recitativo 4'17
- 13 Duetto „Per te io ho nel core“ 6'41

Serpina: Maddalena Bonifaccio, Soprano
Uberto: Siegmund Nimsgern, Bass
Collegium Aureum
Franzjosef Maier, Concertmaster
Fritz Neumeyer, Harpsichord

LA SERVA PADRONA

„Zit... zit... *Serpina vuol così.*“ – „*Still jetzt, still, Serpina wünscht es so.*“ Außerordentliches spielt sich hier ab auf einer Opernbühne: Serpina, das Dienstmädchen, herrscht ihren Herren an und hat das Kommando! So etwas hat es bislang noch nicht gegeben, erst Giovanni Battista Pergolesi machte es möglich. Seine „Serva padrona“, die „Magd als Herrin“, stellte 1733 alle Bühnenkonventionen auf den Kopf, und zwar in gleich vielfacher Hinsicht. Zum einen, weil die Herrschaftsverhältnisse hier umgedreht werden, was in der großen Oper bis dato nicht denkbar war. Zum anderen, weil dieses Werk überhaupt keine große Oper sein wollte: „La serva padrona“ ist ein so genanntes Intermezzo, es wurde in Neapel bei den Geburtstagsfeiern für Kaiserin Elisabeth Christine eingeschoben in die ebenfalls von Pergolesi komponierte ernste Opera „Il prigionero superbo“. Für die Oper selbst interessierte sich kaum jemand, doch das volkstümlich-heitere Intermezzo wurde bejubelt – und so legte der Komponist gleichsam zufällig den Grundstein für eine eigene Gattung, die Opera buffa, die „komische Oper“.

Ein keckes Dienstmädchen und ein knurriger, ihr verfallener adeliger Herr: Diese Konstruktion wurde zum Klassiker der leichten Opernunterhaltung. Das Original, eben Pergolesis „Serva padrona“, wurde bald europaweit gespielt, in Paris löste es sogar einen Opernstreit aus. „Buffonisten“ gegen „Antibuffonisten“ hieß es da, Feder und Degen kamen zum Einsatz – bis die italienische Operntruppe aus Paris ausgewiesen wurde. Doch der Siegeszug des Komischen auf der Opernbühne war auch in Frankreich nicht mehr aufzuhalten, auch die „Opéra comique“ ist letztlich Pergolesis Verdienst.

CD 42

HENRY PURCELL (1659–1695)
MATTHEW LOCKE (C.1622–1677)

Henry Purcell

1 „Rejoice in the Lord Alway“ 8'10

David Cordier, Alto; John Elwes, Tenor; Peter Kooy, Bass
Chorus, Organ and Strings

Matthew Locke (c.1622 -1677)

2 Three Voluntaries for Organ 3'59

Gustav Leonhardt, Organ

Henry Purcell

3 „Praise the Lord, O Jerusalem“ 9'09

David Cordier, Alto; John Elwes, Tenor; Peter Kooy, Bass
Chorus, Organ and Strings

4 „Awake, and with Attention Hear“ 11'57

Harry van der Kamp, Bass; Gustav Leonhardt, Organ

5 „O Praise God, in His Holiness“ 8'38

David Cordier, Alto; John Elwes, Tenor; Peter Kooy, Bass
Harry van der Kamp, Bass; Chorus, Organ and Strings

6 „Thou Wakeful Shepherd“ 2'52

Harry van der Kamp, Bass ; Gustav Leonhardt, Organ

7 „Now that the Sun Hath Veil'd his Light“ 4'00

Harry van der Kamp, Bass

Gustav Leonhardt, Organ

8 „My Beloved Spake“ 11'22

David Cordier, Alto; John Elwes, Tenor; Peter Kooy, Bass
Harry van der Kamp, Bass; Chorus, Organ and Strings

Anonymus

9 Two Verses for Organ 4'57

Gustav Leonhardt, Organ

Henry Purcell

10 „In Thee, O Lord, Do I Put my Trust“ 11'43

David Cordier, Alto; John Elwes, Tenor; Peter Kooy, Bass

Harry van der Kamp, Bass; Chorus, Organ and Strings

Tölzer Knabenchor (Gerhard Schmidt-Gaden, Director)

Period Instrument Ensemble

Gustav Leonhardt, Organ and Conductor

ANTHEMS AND HYMNS

„Freut euch im Herrn allezeit, und abermals sage ich: Freut euch!“ Mit diesem eindringlichen Aufruf, einer Botschaft aus dem Brief des Apostels Paulus an die Philipper, beginnt Henry Purcells 1683 entstandenes Anthem „Rejoice in the Lord Alway“. Ein Anthem war für die Kirche von England in etwa das, was eine Bach-Kantate für den Gottesdienst der deutschen Protestanten war: Ein musikalisches Kernstück von durchaus nicht unbedingt streng sakralem, gar puristischem Charakter. Die Anthems Henry Purcells, der äußerst frei und fantasievoll mit den Elementen Chorpartie, Solo und Instrumentalsatz umging, konnten jedenfalls durchaus auch vitale und emotionale Szenen sein. Purcell schrieb seine ersten Anthems als junger Mann, der gerade selbst erst seine Laufbahn als Chorknabe beendet hatte. Und er profitierte von der hedonistischen Einstellung seines neuen Königs Charles II.: der wurde bald „der ernsten und feierlichen Musik überdrüssig und wies daher die Komponisten seiner Kapelle an, ihren Anthems Symphonien etc. mit Instrumenten hinzuzufügen“, wie von einem Zeitgenossen Purcells überliefert ist. Daraus entstanden die so genannten „Symphony Anthems“, reserviert allerdings für besondere Festtage wie etwa die Krönung von William III. und seiner Frau Mary im Jahr 1689. „Praise the Lord, o Jerusalem“ entstand für diesen Anlass, es ist Purcells prachvollstes Anthem, dem Chor kommt hier eine tragendere Rolle zu als für ein Symphony Anthem üblich.

Matthew Locke, ab 1661 Hofkomponist des Königs Charles II. und Organist der Königin, war Lehrer und Freund von Henry Purcell. Die hier eingespielten Voluntaries könnte man gewissermaßen als Anschauungsmaterial bezeichnen: Denn Voluntaries wurden in der Regel nicht notiert, sondern frei improvisiert. Diese drei Beispiele stammen aus einem Lehrwerk, das mit den englischen Regeln zur Ausführung einer bezifferten Bassstimme vertraut machen soll und daher einen Einblick gibt auch in die Kunst dieser besonders fantasievoll gepflegten Gattung.

CD 43

HENRY PURCELL (1659–1695)

Dido and Aeneas

Opera in three acts (Highlights)

- 1 Overture 2'14
- 2 „Shake the cloud from off your brow“ 1'11
- 3 „Grief increases by concealing“ 0'44
- 4 „When monarchs unite“ 0'16
- 5 „Whence could so much virtue spring?“ 1'43
- 6 „Fear no danger to ensue“ 1'48
- 7 Dance 0'54
- 8 „Cupid only throws the dart“ 0'41
- 9 „In not for mine, for empire's sake“ 0'21
- 10 „Pursue thy conquest, Love“ 0'52
- 11 Dance: Gittars Chacony 0'40
- 12 „To the hills and the vales“ 1'13
- 13 The Triumphant Dance 1'19
- 14 Prelude for the Witches / Wayward sisters 1'55
- 15 „Harm's our delight“ 0'16
- 16 „In our deep-vaulted cell“ 1'07
- 17 Echo Dance of Furies 1'06
- 18 „Thanks for these lonesome vales“ 2'46
- 19 „Behold, upon my bending spear“ 0'34
- 20 „Hast, haste to town!“ 0'49
- 21 Prelude / „Come away, fellow sailors“ 1'34
- 22 The Sailor's Dance 0'46
- 23 „See the flags“ 0'58
- 24 „Our next motion“ 0'34
- 25 „Destruction's our delight“ 0'34
- 26 The Witches' Dance 1'12
- 27 „Great minds against themselves conspire“ 0'58
- 28 „Thy hand, Belinda“ 0'47
- 29 „When I am laid in earth“ 3'41
- 30 „With drooping winds“ 2'14
- 31 Cupid's Dance 2'28

Emily Van Evera (Dido)

Janet Lax (Belinda)

Ben Parry (Aeneas)

Haden Andrews (Sorceress) and others

Taverner Choir and Players

Andrew Parrott Conductor

Musick in King Arthur (Highlights)

- 32 Overture 3'36
- 33 Aire 0'40
- 34 Song Tune: „Fairest isle“ 1'27
- 35 Hornpipe 0'35
- 36 Aire 0'45
- 37 Song Tune: „How blest are shepherds“ 1'22
- 38 Trumpet Tune 0'41
- 39 Chaconne 3'23

Musick in The Fairy Queen (Highlights)

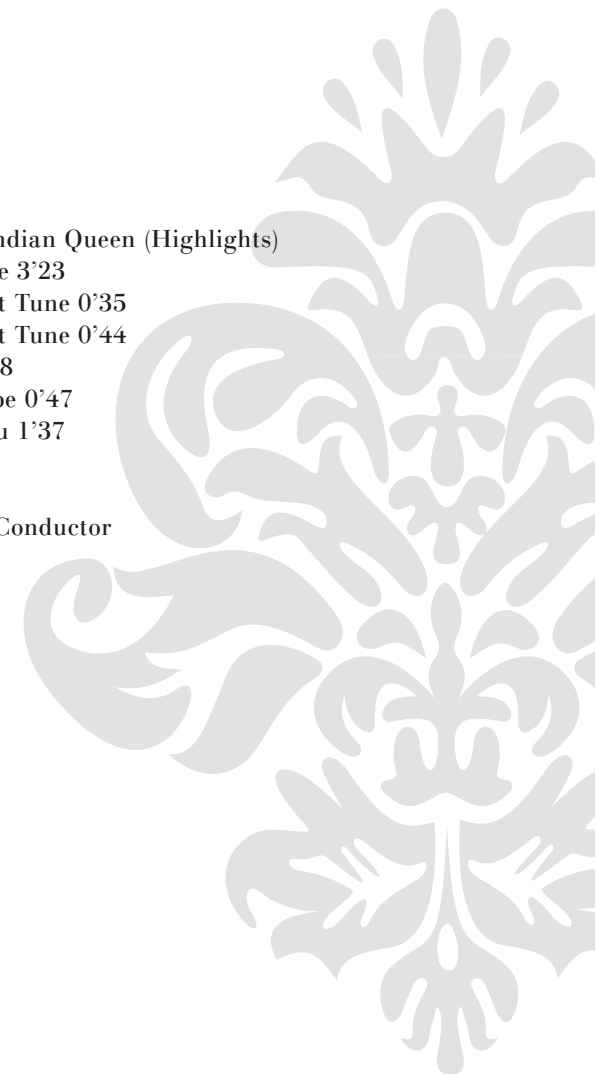
- 40 Overture 2'55
- 41 Aire 0'57
- 42 Rondeau 1'23
- 43 Jigg 1'03
- 44 Dance For Furies 0'47
- 45 Song Tune: „Sing while we trip it“ 1'21
- 46 Aire 1'20
- 47 Aire 1'51
- 48 Song Tune: „Thus happy and free“ 0'57
- 49 Chaconne 2'40

Musick in The Indian Queen (Highlights)

- 50 Overture 3'23
- 51 Trumpet Tune 0'35
- 52 Trumpet Tune 0'44
- 53 Aire 1'18
- 54 Hornpipe 0'47
- 55 Rondeau 1'37

Tafelmusik

Jeanne Lamon, Conductor



CD 43

HENRY PURCELL (1659–1695)

„DIDO AND AENEAS“ UND ANDERE BÜHNENMUSIKEN

„*Orpheus Britannicus*“ – so nannte die Witwe des bereits mit Mitte dreißig verstorbenen Komponisten Henry Purcell nicht nur eine Sammlung mit Werken ihres Gatten. *Orpheus Britannicus* wurde auch er selbst genannt, war er doch der wichtigste Komponist Englands – und er sollte der letzte auf der Insel geborene Tonsetzer von Weltrang bleiben für die nächsten 200 Jahre. Nach Purcell bestimmten im Vereinigten Königreich nur noch „importierte“ Komponisten das musikalische geschehen: Nach Purcells Tod übernahm Händel des Zepter, von da an blieb Englands Musik sozusagen fremdbestimmt.

Dabei hat Purcell gar nicht einmal so viele großformatige Werke speziell für die Bühne hinterlassen. „*Dido and Aeneas*“ (1689) etwa ist seine einzige komplette Oper, doch kaum ein Zeitgenosse hatte sie gekannt, sie wurde zu Lebzeiten nie öffentlich aufgeführt. Allerdings findet sich hier, in der Klage der Dido „*When I am laid in earth*“, einer der bewegendsten musikalischen Momente der Barockepoche, eine Arie über einem ostinaten Lamento-Bass.

In englischen Barockopern spielten Tanz- und Instrumentalmusiken eine traditionell große Rolle. Daher hat auch Purcell etwa für die Semi-opera „*Dioclesian*“ oder die Masque „*The Indian Queen*“ wirkungsvolle Sätze rein instrumentaler Natur vorgesehen. Die Gattungen Semi-opera und Masque übrigens sind typisch für das britische Musikleben der Zeit gewesen. Die Masque hat ihren Ursprung im Maskenspiel, die Semi-opera ist halb Oper, halb Schauspiel. Die Bühnenmusiken zu „*Dioclesian*“, „*King Arthur*“ und „*The Fairy Queen*“ (eine Bearbeitung von Shakespeares „*Sommernachtstraum*“) entstanden im Jahresabstand zwischen 1690 und 1692, „*The Indian Queen*“ stammt aus Purcells Todesjahr 1695.

CD 44

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)

Ballet suite: Les Indes Galantes

- 1 Ouverture 4'38
 - 2 Rondeau 1'45
 - 3 Air pour Borée et la Rose 1'29
 - 4 Air tendre pour la Rose 2'03
 - 5 Tambourin 1'51
- Collegium Aureum

Suite: Dardanus

- 6 Ouverture 3'16
 - 7 Marche pour les différentes nations 1'26
 - 8 Tambourin I et II 2'26
- Collegium Aureum

Hippolyte et Aricie

- 9 Ouverture 3'05
 - 10 Tonnerre 1'12
 - 11 Gavottes I et II 2'06
- La Petite Bande/Sigiswald Kuijken

- 12 Suite: Platée (Ouverture) 4'31
- Philharmonia Baroque Orchestra

Pygmalion

- 13 Ouverture 5'18
 - 14 „Du pouvoir de l'Amour“ 3'44
 - 15 Air 0'33
 - 16 Gavotte gracieuse 0'12
 - 17 Menuet 0'29
 - 18 Gavotte gaie 0'15
 - 19 Chaconne vive 0'23
 - 20 Loure très grave 0'30
 - 21 Les Grâces 0'22
 - 22 Rigaudon 0'30
 - 23 Sarabande pour la Statue 2'44
 - 24 Tambourin 1'00
 - 25 „Cédons à notre impatience“ 0'11
 - 26 „Le peuple dans ces lieux“ 0'27
 - 27 „L'Amour triomphe“ 4'44
 - 28 Rondeau Contredanse 1'35
- La Petite Bande/Gustav Leonhardt

Zoroastre

- 29 Ouverture 4'49
 - 30 L'amour pour un cœur 1'17
 - 31 Cher Zoroastre hélas! 3'09
 - 32 Les rayons du soleil 1'38
 - 33 Osons achever de grands criminels 2'50
 - 34 Sommeil fu de ce séjour 4'00
 - 35 Sur nos cœurs épuise tes armes 3'24
 - 36 La flamme le consume 1'51
 - 37 Ah! Nos fureurs ne sont point vaines 3'01
- La Petite Bande/Sigiswald Kuijken

HIPPOLYTE ET ARICIE, PYGMALION U.A.

„Diese Oper enthält genügend Musik um daraus zehn zu schaffen“, äußerte sich begeistert ein Zeitgenosse nach der Uraufführung von Jean-Philippe Rameaus Operndrama „Hippolyte et Aricie“ im Jahr 1733. Es war Rameaus Debüt als Opernkomponist – und das im stolzen Lebensalter von 50 Jahren. Bis dahin hatte sich Jean-Philippe Rameau durchaus auf einigen musikalischen Gebieten einen Namen gemacht. Er galt als einer der bedeutendsten Theoretiker seiner Zeit – seine Harmonielehre beeinflusste harmonische Theorien bis ins 20. Jahrhundert hinein – und im Bereich der Cembalomusik hatte er Bedeutendes geleistet. Die Oper jedoch blieb ihm über ein halbes Jahrhundert lang verschlossen, was Forschern zufolge daran lag, dass er lange vergeblich nach geeigneten Librettisten gesucht hatte.

Mit seinen Opern, die auch als „Tragédies lyriques“ bezeichnet werden (u.a. „Hippolyte et Aricie“ und „Dardanus“), aber auch seinen weiteren Bühnenwerken wie den Balletten „Les Indes Galantes“ und „Pygmalion“ eröffnete sich dann ein weiteres Erfolgskapitel für Rameau. Besonders die Instrumentalsätze dieser Bühnenwerke offenbaren Rameaus Meisterschaft. Eine reiche Palette an Orchesterfarben, ungewöhnlichen Instrumentenkombinationen, lautmalerische Effekten und überraschenden Harmonien machen bis heute den Reiz dieser Musik aus.

CD 45

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725)

1-24 Serenata „Puote sì poco Amor“ (Cupido e Onestà) 26'24

Christine Brandes, Cupido

Dominique Labelle, Onestà

25-31 Cantata „Lisa, del foco mio“ (Clori e Lisa) 17'05

Dominique Labelle, Clori

Christine Brandes, Lisa

32-43 Cantata „Amica, hora che Aprile“ (Filii e Clori) 15'56

Dominique Labelle, Clori

Christine Brandes, Filii

44-51 Cantata „Ahi, che sarà di me?“ (Floro e Tirsi) 12'36

Christine Brandes, Floro

Dominique Labelle, Tirsi

Dominique Labelle, Soprano

Christine Brandes, Soprano

Arcadian Academy

(Elizabeth Blumenstock and Lisa Weiss, Violin

Phoebe Carrai, Cello

David Taylor, Archlute, Theorbo & Guitar)

Music Director and Harpsichord: Nicholas McGegan

DUETT-KANTATEN

„*Heic situs est / eques Alexander Scarlatus / vir moderatione beneficentia / pietate insignis / musices instaurator maximus.*“ – „*Hier ruht der Ritter Alexander Scarlatus, ausgezeichnet durch Selbstbeherrschung, Freigiebigkeit und Güte, größter Erneuerer der Musik.*“ Diese Zeilen finden sich in Neapel als Inschrift am Grab des zu seiner Zeit erfolgreichsten Opernkomponisten Europas. Kenner schätzten jedoch seit jeher seine Kantaten noch höher als seine Musikdramen, denn sie erlaubten eine subtilere melodische Gestaltung und eine intimere Umsetzung der textlichen Vorlage. Scarlattis Opern mussten auf Breitenwirkung kalkuliert sein, seine Kantaten dagegen waren einem feinsinnigeren, an poetischen und musikalischen Details geschulten und für Witz und Ironie aufgeschlossenen Hörerkreis vorbehalten. Ein solcher Kreis war die Accademia dell'Arcadia, 1690 in Rom gegründet, Scarlattis Mäzen (und 1725 dann auch Grabinschrift-Verfasser) Kardinal Pietro Ottoboni war hier einflussreiches Mitglied.

Alessandro Scarlatti, ab 1706 selbst Arcadier, schrieb mit seinen Duett-Kantaten Unterhaltungsmusik der gehobenen Art. Auch wenn das Liebesklagen von Floro und Tirsi in „Ach, was wird nun aus mir?“ noch so verzweifelt klingt, am Schluss löst sich stets alles in Heiterkeit und Wohlgefallen auf. Und wenn der unermüdliche Cupido in „Der Liebesgott und die Ehrsamkeit“ eine abgedroschene poetische Floskel („Blicke sind Pfeile, und Küsse sind Wunden“) von sich gibt, wird die Serenata kurzerhand mit einem rüden „Taci! – halte den Mund!“ für beendet erklärt.

CD 46

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757)

Sonatas „Pour le Clavecin“

- 1 Sonata in D minor K 141 – Allegro 3:36
- 2 Sonata in D major K 118 – Non presto 4:34
- 3 Sonata in D major K 119 – Allegro 5:20
- 4 Sonata in G major K 454 – Andante spiritoso 4:08
- 5 Sonata in G major K 455 – Allegro 2:40
- 6 Sonata in E minor K 198 – Allegro 3:29
- 7 Sonata in E minor K 203 – Vivo non molto 4:27
- 8 Sonata in C major K 501 – Allegretto 5:11
- 9 Sonata in C major K 502 – Allegro 3:56
- 10 Sonata in F major K 518 – Allegro 3:28
- 11 Sonata in F minor K 519 – Allegro assai 2:52
- 12 Sonata in D minor K 516 – Allegretto 4:45
- 13 Sonata in D minor K 517 – Prestissimo 2:31
- 14 Sonata in G minor K 108 – Allegro 3:30
- 15 Sonata in D major K 490 – Cantabile 6:26
- 16 Sonata in D major K 491 – Allegro 4:53
- 17 Sonata in D major K 492 – Presto 3:36

Staier, Harpsichord

(Harpsichord after German examples c. 1750;
1982 Keith Hill, Grand Rapids; Michigan/USA)

CEMBALOSONATEN

„Er wagte schon vor 50 Jahren Noten von Wirkung und Geschmack, an die andere Musiker erst vor kurzem gelangt sind und mit welchem das Ohr des Publikums sich erst seit kurzem vertragen hat“. Dass Charles Burney in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise“ ausgerechnet Domenico Scarlatti unter der Generation Bach/Händel/Rameau als den „Modernsten“ erachtete, erscheint aus der Perspektive des frühen 21. Jahrhunderts erstaunlich. Dass Scarlatti ein immenses Oeuvre von an die 600 Sonaten für Tasteninstrumente hinterließ, ist zwar bekannt, die Rolle des Tonangebers seiner Zeit hätte man – ausgehend von seinem heutigen Renommée – dem im gleichen Jahr wie Bach und Händel geborenen italienischen Wahlspanier allerdings kaum zugetraut.

Wer sich jedoch auf den Kosmos der Scarlatti'schen Sonatenwelt einlässt, entdeckt eine Musik, die auf gewisse Art auch heute noch unkonventionell, vital, spontan, ja modern wirkt. Scarlatti hielt wenig von traditionellen Schulweisheiten, seine Musik ist unmittelbar publikumswirksam, weil sie sich jeder klassischen Analyse entzieht und offenbar „nur“ dem Erfindungsreichtum des Komponisten folgt. Da findet sich Brillantes und Effektvollendes (wobei Scarlatti sämtliche Spielmöglichkeiten ausreizte), aber auch Tiefgründigeres, Schroffes, Düsteres und Kontemplatives – eine spannende Welt, die es zum Teil immer noch ganz neu zu entdecken gilt.

CD 47

HEINRICH SCHÜTZ (1585–1672)

Psalms Of David (Highlights)

- 1 Der Herr sprach zu meinem Herrn SWV 22 3'05
- 2 Warum toben die Heiden SWV 23 3'51
- 3 Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir SWV 25 3'44
- 4 Ich freu mich des, das mir geredt ist SWV 26 3'50
- 5 Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen SWV 31 7'18
- 6 Danket dem Herrn, denn er ist freundlich SWV 32 5'24
- 7 Der Herr ist mein Hirt SWV 33 3'56
- 8 Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen SWV 34 5'05
- 9 Singet dem Herrn ein neues Lied SWV 35 4'56
- 10 Jauchzet dem Herrn, alle Welt SWV 36 4'03
- 11 Lobe den Herren, meine Seele SWV 39 5'15
- 12 Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn SWV 40 5'08
- 13 Nun lob, mein Seel, den Herren SWV 41 6'53
- 14 Die mit Tränen säen SWV 42 4'23

Kammerchor Stuttgart

Soloists:

Mieke van der Sluis, Soprano

Mona Spägle, Soprano

David Cordier, Alto

Detlef Bratschke, Alto

Gerd Türk, Tenor

Christoph Prégardien, Tenor

Markus Brutscher, Tenor

Peter Kooy, Bass

Franz-Josef Selig, Bass

Adolph Seidel, Bass

Musica Fiata Köln (Direction: Roland Wilson)

Frieder Bernius, Conductor

PSALMEN DAVIDS

„Die löbliche Music [ist] von den anhaltenden gefährlichen Kriegs-Läufften in unserm lieben Vater-Lande Teutscher Nation nicht allein in grosses Abnehmen gerathen, sondern an manchem Ort gantz niedergeleget worden“. Heinrich Schütz schrieb dies über den 1618 ausgebrochenen Dreißigjährigen Krieg, der ein Drittel der deutschen Bevölkerung das Leben kostete und Kunst und Kultur in Bedrängnis brachte. Ein Jahr nach Kriegsausbruch erschien als ein Schlüsselwerk deutscher Musik des 17. Jahrhunderts die „Psalmen Davids“, ein Dokument der Verschmelzung des italienischen und des deutschen Stils. Der 1585 geborene Heinrich Schütz steht dabei für einen Wechsel: Sein erstes Werk, ein Madrigalbuch, fiel zusammen mit dem Ende der Renaissance. Der genau 100 Jahre später ebenfalls im sächsisch-thüringischen Raum geborene Johann Sebastian Bach dann wird für das Ende des Barockzeitalters (mit seinem Tod 1750) stehen, Schütz und Bach bilden also sozusagen die Klammer. Und sie sind die wichtigsten Vertreter der protestantischen Kirchenmusik, Musiker der „himmlischen Kantorei“.

In den „Psalmen Davids“ wandte Schütz etwas an, was er in Venedig kennen gelernt hatte: den „stylo recitativo, welcher biß Dato in Teutschland fast unbekandt“ gewesen war, wie Schütz selbst schreibt. Ein Text wird also fortlaufend und – ein bis dahin nicht weiter berücksichtigter Faktor – für den Zuhörer verstehbar vertont. Kein Komponist vor ihm hat derart sensibel auf die deutsche Sprache geachtet, ja er hat den Textgehalt durch so genannte „Figuren“ noch besonders herausgestellt. Hohe Liegetöne auf Worte wie „Himmel“, tiefe auf „Erde“, schnelle Abwärtsbewegung für „Wasser“, Stillstand für „Schlaf“ oder „Sterben“ – um nur einige markante Beispiele anzuführen. Der „Psalmen“-Komponist Schütz zeigte sich als Deutschlands erster „Musicus Poeticus“ – und gleich als ein vollendeter dazu.

CD 48

HEINRICH SCHÜTZ

Symphoniae Sacrae II (Highlights)

- 1 IV. Meine Seele erhebt den Herren à 3 7'12
- 2 V. Der Herr ist meine Stärke à 3 2'51
- 3 VI. Ich werde nicht sterben à 3 / VII. Ich danke dir, Herr à 3 8'30
- 4 IX. Frohlocket mit Händen à 3 4'22
- 5 X. Lobet den Herrn in seinem Heiligthum à 3 4'31
- 6 XIV. Verleih uns Frieden gnädiglich à 4 / XV. Gieb unsern Fürsten à 4 7'45
- 7 XVI. Es steh Gott auf à 4 6'09
- 8 XVII. Wie ein Rubin in feinem Golde à 4 2'35
- 9 XIX. Der Herr ist mein Licht à 4 5'21
- 10 XXI. Herr, neige deine Himmel à 5 5'04
- 11 XXII. Von Aufgang der Sonnen à 4 5'27
- 12 XXVI. Von Gott will ich nicht lassen à 5 8'15
- 13 XXVII. Freuet euch des Herren à 5 5'56

La Capella Ducale
Musica Fiata Köln
Roland Wilson, Conductor

SYMPHONIAE SACRAE II

„Als ich zu Venedig bei meinen Freunden einkehrte, erkannte ich, dass der musikalische Kompositionsstil sich einigermaßen gewandelt habe und man teilweise von den alten Gesetzen abgewichen war; indem man den modernen Ohren durch einen neuen Kitzel zu schmeicheln suchte. Ich habe nun Geist und Kraft daran gesetzt, um mit meinem Fleiß etwas in dieser neuen Art hervorzubringen, damit Ihr die kennenlernen könnt.“ Heinrich Schütz schrieb dies im Vorwort seiner ersten, noch mit lateinischen Texten versehenen Symphoniae Sacrae aus dem Jahr 1629.

Achtzehn Jahre später ging er daran, diese neue italienische Form – also Geistliche Konzerte für solistische Singstimmen und Instrumente – gänzlich ins Deutsche zu überführen, also „dergleichen Werklein auch in unserer Deutschen Muttersprache zu versuchen“. Vorbild war ihm dabei der „scharfsinnige Herr Claudio Monteverdi“, dessen Madrigale etwa aus den „Scherzi musicali“ (1632) in Schütz' „Symphoniae sacrae“ ihre deutsche Entsprechung finden. Damit ist die Generalbass-gestützte, vom Text ausgehende und ganz dem Text dienende Musik, wie sie um das Jahr 1600 in Italien das Barockzeitalter eröffnet hatte, nun auch diesseits der Alpen angekommen.

CD 49

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767)

Concerto for 4 Violins in D major

- 01 Adagio. Allegro 2:21
- 02 Grave 1:45
- 03 Allegro 1:30

Concerto for Viola in G major

- 04 Largo 2:39
- 05 Allegro 2:36
- 06 Andante 3:14
- 07 Presto 3:28

Concerto for Oboe in E minor

- 08 Andante 2:34
- 09 Allegro molto
- 10 Largo 3:31
- 11 Allegro 2:27

Concerto for Violin in A minor

- 12 Allegro 4:18
- 13 Andante 2:42
- 14 Presto 3:11

Concerto for Flute and Recorder in E minor

- 15 Largo 3:28
- 16 Allegro 4:30
- 17 Largo 2:50
- 18 Presto 3:10

Suite „Don Quichotte“

- 19 Overture 4:10
- 20 Don Quichotte's Awakening 2:23
- 21 Attacking the Windmills 2:03
- 22 The Sighs of Love for Princes 2:18
- 23 The cheated Sancho Pansa 1:56
- 24 The Gallop of Rosinante. The Gallop of Sancho Pansa's Donkey 3:25
- 25 Don Quichotte's Rest

Helge Rosenkranz, Seung Hee Yang, Andrius Goudaitis, Gregor Sigl, Violins

Peter Langgartner, Viola

Peter Tavernaro, Oboe

Marianne Borsche, Transverse Flute

Andrea Guttmann, Recorder

Cis Collegium Mozarteum Salzburg

Jürgen Geise, Conductor

KONZERTE UND SUITE DON QUICHOTTE

„Viel schreiben bedeutet nicht unbedingt, ein Vielschreiber zu sein“ – ein feiner Unterschied, den der Musikforscher Eckart Kleßmann 2004 in seiner Telemann-Biographie formulierte – und der Versuch, ein Bild zu korrigieren, dass sich seit fast 250 Jahren in die Musikgeschichte eingebrannt hat. Mit seinem überbordenden Oeuvre von 3600 Einzelwerken gilt Georg Philipp Telemann schließlich bis heute als seichter Vielschreiber, der dem Vergleich mit dem Zeitgenossen Johann Sebastian Bach in punkto Qualität in keinerlei Hinsicht standhalten konnte.

Dass Telemann allerdings mit seinen 86 Lebensjahren deutlich mehr Zeit zum Komponieren beschieden war als den meisten Kollegen seiner Zunft, wird dabei häufig übersehen. Telemann hatte Zeit, verschiedene Moden und Stilrichtungen mitzerleben. „Erst war es der Polnische, dann folgte der Französische, Kirchen- und Cammer- und Opern-Styl“, resümierte er im Jahr 1729 – und gelangte schließlich zu dem, „was sich nach dem Italiänischen nennt, mit dem ich denn itzo das mehreste zu tun habe“. Zu sehen sind diese italienischen Einflüsse an vielen seiner Konzerte, von denen eine farbige Auswahl für die vorliegende Einspielung getroffen wurde. Zu den berühmtesten seiner Konzerten zählt jenes für Blockflöte und Querflöte in e-Moll, in dem Telemann die in Italien verbreitete Blockflöte mit der in Deutschland populären Querflöte kunstvoll verbindet.

Die abschließende Don Quichotte-Suite dürfte Telemann in seiner Frankfurter Zeit (1712-1721) geschrieben haben. Der Ouvertüre „à la française“ folgen sieben Sätze, die als musikalische Stimmungsgemälde die Geschichte des furchtlosen Ritters nachzeichnen.

CD 50

GEORG PHILIPP TELEMANN

Concertos from „Tafelmusik“

Concerto in F major for 3 Violins, Strings and Basso continuo

1 Allegro 5'51

2 Largo 6'16

3 Vivace 3'05

(from Tafelmusik III)

Concerto in A major for Transverse Flute solo, Violin solo, Strings and Basso continuo

4 Largo 4'28

5 Allegro 6'14

6 Gratoso 4'14

7 Allegro 5'59

(from Tafelmusik I)

Concerto in E flat major for 2 Horns, Strings and Basso continuo

8 Maestoso 2'41

9 Allegro 4'47

10 Grave 3'23

11 Vivace 5'03

(from Tafelmusik III)

Suite in D major for Viola da gamba, Strings and Basso continuo

12 Overture 5'34

13 La trompette 1'29

14 Sarabande 3'16

15 Rondeau 1'21

16 Bourrée 2'10

17 Courante with Double 3'54

18 Gigue 3'16

Johannes Koch, Viola da gamba

Collegium Aureum

TAFELMUSIK

„*Diß Werk wird hoffentlich mir einst zum Ruhm gedeien, Du aber wirst den Wehrt zu keiner Zeit bereuen.*“ Mit seiner Prognose, 1733 angesichts seines neuen Werkes „Musique de Table“ zusammengereimt, hatte Georg Philipp Telemann durchaus richtig gelegen. Denn mit dieser umfassenden Sammlung verschiedenster Gattungen der Instrumentalmusik (Ouvertüre, Quatuor, Concerto, Trio, Solo und Conclusion), säuberlich gegliedert in drei so genannte „Produktionen“ vergrößerte sich der Ruhm des damals 52jährigen Komponisten weit über die Landesgrenzen hinaus. Bis heute zählt die Tafelmusik zum Bedeutendsten, was Telemann auf dem Gebiet der Kammer- und Orchestermusik hinterlassen hat.

Dies gilt auch für die darin enthaltenen Concerti, eine Gattung, die Telemann nach eigenen Aussagen eigentlich „niehmal recht von Herzen gegangen“ sei. Von großer Mühsal jedoch verraten die Konzerte rein gar nichts – im Gegenteil: Unterhaltsam, originell, spritzig, als „erlesene Leckerbissen für Kenner und Liebhaber“ (Max Seiffert) präsentieren sich diese Concerti, die sich in der 1733 erschienenen dreiteiligen Tafelmusik-Sammlung befinden.

Einen kleinen Ausschnitt aus der ungeheuren Vielfalt des Telemann'schen Instrumentalschaffens zeigt die vorliegende Einspielung. Als Solisten stehen einmal drei Violinen im Vordergrund, einmal eine Traversflöte und eine Violine – und schließlich zwei Naturhörner – der Forschung nach die heute adäquaten Instrumente für das, was Telemann mit „Tromba selvatica“ bezeichnet hatte.

CD 51 ANTONIO VIVALDI (1678–1741)

L'estro armonico Vol. 1 Op. 3
Concertos Nos. 1-6

- No. 1
01 I. Allegro 3'01
02 II. Largo e spiccato 2'38
03 III. Allegro 2'50
- No. 2
04 I. Adagio e spiccato 1'25
05 II. Allegro 2'09
06 III. Larghetto 3'32
07 IV. Allegro 2'36
- No. 3
08 I. Allegro 2'04
09 II. Largo 2'00
10 III. Allegro 2'39
- No. 4
11 I. Andante 1'29
12 II. Allegro assai 2'27
13 III. Adagio 0'25
14 IV. Allegro 2'50
- No. 5
15 I. Allegro 2'55
16 II. Largo 1'38
17 III. Allegro 2'56
- No. 6
18 I. Allegro 3'24
19 II. Largo 2'12
20 III. Presto 2'41

St. Petersburg Soloists
Michail Gantvarg, Conductor

CD 52 ANTONIO VIVALDI

L'estro armonico Vol. 1 Op. 3
Concertos Nos. 7-12

- No. 7
01 I. Andante 2'14
02 II. Adagio 0'59
03 III. Allegro 2'43
04 IV. Adagio 0'37
05 V. Allegro 1'49
- No. 8
06 I. Allegro 3'30
07 II. Larghetto e spiritoso 3'56
08 III. Allegro 3'47
- No. 9
09 I. Allegro 1'42
10 II. Larghetto 3'46
11 III. Allegro 2'16
- No. 10
12 I. Allegro 3'36
13 II. Largo – Larghetto – Adagio – Largo 1'44
14 III. Allegro 3'11
- No. 11
15 I. Allegro – Adagio spiccato e tutti –
Allegro 3'45
16 II. Largo e spiccato 2'47
17 III. Allegro 2'25
- No. 12
18 I. Allegro 2'55
19 II. Largo 2'35
20 III. Allegro 2'48

St. Petersburg Soloists
Michail Gantvarg, Conductor

L'ESTRO ARMONICO

„Sie machten als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken, bey mir einen nicht geringen Eindruck.“ Als der deutsche Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg erstmals mit Vivaldis zwölf Violinkonzerten op. 3 in Berührung kam, ahnte er noch nicht, dass diese den Startpunkt eines überaus umfang- und erfolgreichen Schaffens in einem Genre markieren sollte. Rund 330 (bis heute bekannte) Konzerte für eine oder zwei Violinen komponierte Vivaldi und leistete damit den größten Beitrag zum Violinkonzert, der einem Komponisten zu verdanken ist.

Die erwähnte Sammlung der zwölf Konzerte op. 3 wurde erstmals 1711 unter dem Titel „L'estro armonico“ veröffentlicht. Der im damals üblichen Understatement formulierte Titel (zu deutsch „harmonische Laune“) darf allerdings keineswegs über den besonderen künstlerischen Anspruch der Werke hinwegtäuschen. In der Tat schlugen die zwölf Violinkonzerte von Anbeginn an unter Kennern und Liebhabern ein. „L'estro armonico“ avancierte zu den einflussreichsten Musikpublikationen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und wurde vor allem in Deutschland begeistert aufgenommen. Verbreitet wurden die zwölf Konzerte nicht nur durch verschiedene Druckausgaben, sondern auch diverse Abschriften. Auch Johann Sebastian Bach kam mit Vivaldis „L'estro armonico“ durch eine Abschrift in Kontakt. Die Werke beeindruckten ihn derart, dass er sechs der zwölf Konzerte für andere Besetzungen transkribierte.

CD 53

ANTONIO VIVALDI

Concertos for Violin, Strings and Basso continuo, Op. 8, Nos. 1-4
„Le quattro stagioni“

Concerto No. 1 in E major, RV 269 „La primavera“

- 1 I. Allegro 3'30
- 2 II. Largo e pianissimo sempre 3'06
- 3 III. Allegro 3'52

Concerto No. 2 in G minor, RV 315 „L'estate“

- 4 I. Allegro non molto 5'25
- 5 II. Adagio 2'41
- 6 III. Tempo impetuoso d'estate 2'56

Concerto No. 3 in F major, RV 293 „L'autunno“

- 7 I. Allegro 5'22
- 8 II. Adagio molto 3'05
- 9 III. Allegro 3'21

Concerto No. 4 in F minor, RV 297 „L'inverno“

- 10 I. Allegro non molto 3'29
- 11 II. Largo 2'26
- 12 III. Allegro 2'54

La Petite Bande

Sigiswald Kuijken, Conductor and Violinist

Concerto for Oboe and Strings No. 12 in F Major, RV 457 (PV 318)
(after the Concerto for Bassoon, Strings and Basso continuo, RV 485)

- 13 I. Allegro non molto 4'14
- 14 II. Andante 2'32
- 15 III. Allegro molto 2'55

Concerto for Oboe and Strings No. 6 in C Major, RV 447 (PV 41)

- 16 I. Allegro non molto 5'28
- 17 II. Larghetto 3'04
- 18 III. Minuetto 3'41

Bruce Haynes, Oboe

Orchestra of the 18th Century

Frans Brüggen, Conductor

DIE VIER JAHRESZEITEN

„Der Frühling ist gekommen, und festlich begrüßen ihn die Vögel mit frohem Gesang. Und die Quellen zum Säuseln der Zephiretten fließen mit süßem Gemurmel.“
So wie Antonio Vivaldi hier den Frühling in poetische Form fasste und diese seinem Frühlingskonzert als Motto voranstellte, so hatte er auch die übrigen Konzerte seines Zyklus „Die vier Jahreszeiten“ mit passenden, selbst verfassten Sonetten bedacht. Dabei hätte es eigentlich gar keiner weiteren Höranleitung bedurft: Kaum ein Werk erschließt sich dem Hörer so unmittelbar und plastisch wie Vivaldis weltberühmte Sammlung jener vier Violinkonzerte, die den Gang durch das Jahr symbolisieren. Denn auch fast 300 Jahre nach ihrer Entstehung sprechen die lautmalrischen Gesten eine eindeutige Sprache, die jeder versteht. Im Frühling zwitschern die Vögel, murmeln Quellen, säuseln Blätter im Wind, im Sommer stöhnt das Land unter der matten Hitze, die sämtliche Aktivitäten zum Erliegen bringt – die schleppenden Akkorde und die liegende Harmonik lassen dies fast schon körperlich spürbar werden. Der Herbst bringt Erntedank mit Gesang und Tanz – und den Aufruf zur Jagd, die mit Hornsignalen und Gewehrschüssen eingeleitet wird. Kalt und klirrend verabschiedet sich das Jahr, doch je unbarmherziger der Regen von draußen an die Scheiben pocht (bzw. die Geigen im zweiten Satz ihr Pizzicato anstimmen), desto behaglicher ist die Wärme drinnen am Kamin.

Ergänzt wird die vorliegende Einspielung durch zwei Oboenkonzerte, beides wunderbare Bravourstückchen für die Oboe der Vivaldi-Zeit, die vermutlich im Auftrag wohlhabender Instrumentalisten entstanden.

CD 54

ANTONIO VIVALDI

Concerto for Violin in E flat major, Op. 8/5 (RV 253)

„La tempesta di mare“

- 1 I. (Allegro e) Presto 2'53
- 2 II. Largo 3'16
- 3 III. Presto 3'28

Concerto for Violin in C major, Op. 8/6 (RV 180)

„Il piacere“

- 4 I. Allegro 3'16
- 5 II. Largo 2'37
- 6 III. Allegro 3'01

Concerto for Violin in D minor, Op. 8/7 (RV 242)

- 7 I. Allegro 3'08
- 8 II. Largo 2'37
- 9 III. Allegro 2'52

Concerto for Violin in G minor, Op. 8/8 (RV 332)

- 10 I. Allegro 3'10
- 11 II. Largo 2'04
- 12 III. Allegro 3'23

Concerto for Violin (Oboe) in D minor, Op. 8/9 (RV 454)

- 13 I. Allegro 3'36
- 14 II. Largo 2'11
- 15 III. Allegro 3'02

Concerto for Violin in B major, Op. 8/10 (RV 362) „La caccia“

- 16 I. Allegro 3'44
- 17 II. Adagio (Grave) 2'57
- 18 III. Allegro 2'19

Concerto for Violin in D major, Op. 8/11 (RV 210)

- 19 I. Allegro 5'19
- 20 II. Largo 2'17
- 21 III. Allegro 4'51

Concerto for Violin in C major, Op. 8/12 (RV 178)

- 22 I. Allegro 3'20
- 23 II. Largo 2'59
- 24 III. Allegro 3'34

Neil Black, Oboe

Philip Ledger, Harpsichord Continuo

English Chamber Orchestra

Pinchas Zukerman, Violin and Conductor

„IL CIMENTO DELL'ARMONIA E DELL'INVENTIONE“

„*Il cimento dell'armonia e dell'inventione*“, eine Balance zwischen musikalischer Wissenschaft und schöpferischer Phantasie hatte Antonio Vivaldi 1725 mit dem gleichnamigen Titel seiner Sammlung von zwölf Violinkonzerten angestrebt. Das erste Drittel der Sammlung, ein Zyklus im Zyklus sozusagen, ging unter der Bezeichnung „Le quattro stagioni“ in die musikalische Weltliteratur ein und verhalf dem venezianischen Komponisten zu außergewöhnlicher Popularität (siehe CD 53). Als geglückter Versuch, zwischen Gesetz und Freiheit zu vermitteln, sind auch die weiteren, weniger berühmten Konzerte des Cimento zu betrachten. Im Kopfsatz des fünften Werks etwa, „La tempesta di mare“ (Der Seesturm) überschrieben, entfacht Vivaldi mit Hilfe von auf und ab jagenden Skalen und kraftvollen Tonrepetitionen einen rasanten Sturm.

Das sechste Konzert trägt den Titel „Il piacere“ (Das Vergnügen). Nach den Wetterunbilden von „La tempesta“ nimmt sich sein Einleitungssatz wie ein Ort der heiteren Ruhe aus. Mit „Il piacere“ endet die erste Hälfte des Cimento. Der zweite Teil wartet mit einer deutlich anderen Grundkonzeption auf. Versteht es Vivaldi in den ersten sechs Konzerten durch seine überbordende Fantasie (*inventio*) zu faszinieren, so fällt hier der rationalere Aufbau, die *armonia* ins Auge. Nur in einem der sechs Konzerte gestatte Vivaldi sich noch einmal eine programmatische Überschrift: Nr. 10 trägt den Beititel „La caccia“, die Jagd. Entsprechend geht es in den rasanten Ecksätzen zu, deren von Oktavsprüngen geprägte Motivik Gedanken an die typischen Signale von Jagdhörnern aufkommen lässt.

CD 55

ANTONIO VIVALDI

6 Concertos

Concerto in G major, RV 456

1 Allegro 3:02

2 Largo 3:48

3 (Allegro) 2:49

Concerto in A minor, RV 108

4 Allegro (molto) 3:02

5 Largo (Andante) 2:42

6 Allegro (molto) 2:54

Concerto in D major, RV 427

7 Allegro 2:47

8 Largo 3:52

9 (Allegro) 2:28

Concerto in G major, RV 458

10 Allegro 3:13

11 Andante 3:54

12 Allegro 3:21

Concerto in A minor, RV 440

13 Allegro non molto 3:44

14 Larghetto 3:03

15 Allegro 2:49

Concerto in D major, RV 429

16 Allegro 2:44

17 Andante 2:09

18 Allegro 3:28

Arranged and edited by James Galway

James Galway, Flute

I Solisti Veneti

Claudio Scimone, Conductor

FLÖTENKONZERTE

„Sie werden auf Staatskosten erzogen und ausschließlich dafür ausgebildet, musikalisch zu glänzen. Und außerdem singen sie wie die Engel und können Flöte, Orgel, Oboe, Cello und Fagott spielen.“ Es waren die Mädchen aus dem Waisenhaus „Ospedale della Pietà“ in Venedig, deren musikalische Bildung der Gelehrte und Weltreisende Charles de Brosses im Jahr 1739 rühmte. Verantwortlich für das hohe Ansehen der Mädchen des Ospedale war seit 1703 Antonio Vivaldi, als „maestro di violino“ unterrichtete er die Kinder und schuf zahlreiche Werke, die er von ihnen aufführen ließ. Bei der von Brosses erwähnten Flöte dürfte es sich vermutlich um die Blockflöte gehandelt haben, die seinerzeit in Italien sehr verbreitet war – die Querflöte war zu dieser Zeit in Deutschland zwar schon populär, in Italien setzte sie sich jedoch erst allmählich durch. Für Vivaldi, den „maestro di violino“, spielte die Flöte naturgemäß in seinen Werken nicht die herausragende Rolle, die er der Geige zugedacht hatte. Immerhin 15 Flötenkonzerte hinterließ er, von denen vor allem die sechs Konzerte op. 10 populär wurden, vielleicht auch wegen der anschaulichen Beitel.

Die vorliegende Einspielung bietet einen farbigen und vielseitigen Ausschnitt aus Vivaldis Schaffen für die Flöte. Ob heiter und beschwingt (Konzert R 440), kammermusikalisch intim (R 108), auftrumpfend opernhafte (R 427) oder ländlich pastoral (R 429): Vivaldi vermochte die klangtechnischen Möglichkeiten der Flöte meisterhaft auszureizen.

CD 56

JOHANN JAKOB FROBERGER (1616–1667)

JOHANN KASPAR KERLL (1627–1693)

JOHANN PACHELBEL (1653–1706)

GEORG MUFFAT (1635–1704)

Johann Jakob Froberger

- 1 Fantasia sopra UT RE MI FA SOL LA 8'26
- 2 Toccata in G major 2'55
- 3 Capriccio in G major 5'24
- 4 Toccata in C major 3'08
- 5 Toccata in F major 5'20

Johann Kaspar Kerll

- 6 Passacaglia in D minor 6'37

Johann Jakob Froberger

- 7 Ricercar in G minor 3'41

Johann Kaspar Kerll

- 8 Canzona No. 5 in C major 3'07

Johann Pachelbel

- 9 Toccata in C major 1'38
- 10 Aria con variazioni in F major 7'57
- 11 Wir glauben all an einen Gott 4'51
- 12 Aria „Sebaldina“ con variazioni in F minor 9'30

Georg Muffat

- 13 Toccata No. 5 in C major 5'56
- 14 Toccata No. 1 in D minor 5'12

Joseph Kelemen, Organ (tracks 1-5)

Gustav Leonhardt, Organ (tracks 6-14)

ORGELWERKE

„In kurtzer Zeit hatte er alle Stücke, die ihm sein Bruder freywillig zum Lernen aufgegeben hatte, völlig in die Faust gebracht. Ein Buch voll Clavierstücke, von den damaligen berühmtesten Meistern, Frobergern, Kerlen, Pachelbeln aber, welches sein Bruder besaß, wurde ihm, alles Bittens ohngeacht, versaget.“ Der junge Johann Sebastian Bach habe, so besagt es die von Bachs Sohn überlieferte Geschichte weiter, heimlich bei Mondlicht dieses Notenbuch abgeschrieben, über sechs Monate hinweg.

Interessant ist die Aufzählung: die „damaligen berühmtesten Meister“ hießen also Johann Jakob Froberger, Johann Kaspar Kerll und Johann Pachelbel. Sie waren es, die damals die Maßstäbe setzten in Sachen Claviermusik. Unter „Clavier“ zu fassen war da alles, was mit Tasten gespielt wurde – also Cembalo-, Clavichord- und Orgelmusik. Das Pedalspiel an der Orgel war noch wenig stark ausgeprägt: Johann Pachelbel etwa, einer der wichtigsten Komponisten der süddeutschen Orgeltradition, beschränkte sich oft alleine auf das Spiel mit den Händen (manualiter).

Nicht wenige jener Organisten und Komponisten, die den Gipfel der frühbarocken Orgelkunst bildeten, waren ausgesprochene Kosmopoliten. Johann Kaspar Kerll etwa war in Rom, Wien und Brüssel aktiv, bevor er hoch angesehen in München starb. In Italien hatte er vermutlich gemeinsam mit Johann Jakob Froberger studiert, der ebenfalls zwischen Wien und Paris an verschiedensten Orgeln saß, möglicherweise selbst in Madrid zu hören war und der mit zahlreichen Kollegen europaweit korrespondierte.

Nicht fehlen darf in dieser Auflistung noch Georg Muffat, der eine ganz wesentliche Rolle beim Austausch europäischer Musikstile spielte. Er war gewissermaßen das Bindeglied zwischen Frankreich und Italien, war er doch der einzige Komponist, der sowohl mit Lully als auch mit Corelli persönlich eng verbunden war.

Kein Wunder, dass Johann Sebastian Bach als Schüler seines älteren Bruders begierig diese Musik aufsaugte, öffnete sie ihm doch das Tor nach Europa. In einem Notenbuch hatte er die ganze damals prägende Welt versammelt.

CD 57

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750) GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759)

Choruses

Johann Sebastian Bach

- 1 A mighty fortress is our God 1'40
(from Cantata No. 80 „Ein feste Burg ist unser Gott“)
- 2 Zion hears the watchmen's voices 7'01
(from Cantata No. 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“)
- 3 My soul doth magnify the Lord 3'20
(from the Magnificat in D major, BWV 243)
- 4 Jesu, joy of man's desiring 3'15
(from Cantata No. 147 „Herz und Mund und Tat und Leben“)
- 5 Now keep we all this holy feast 2'42
(from Cantata No. 4 „Christ lag in Todesbanden“)
- 6 Sheep may safely graze 4'56
(from Cantata No. 208 „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd“)

Mormon Tabernacle Choir (Richard P. Condie, Director)
The Philadelphia Orchestra
Eugene Ormandy, Conductor

- 7 Et resurrexit 3'57
(from Mass in B minor, BWV 232)

Mormon Tabernacle Choir
Columbia Symphony Orchestra
Jerold D. Ottley, Conductor

- 8 Now thank we all our God 2'14
(from Cantata No. 79 „Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild“)
- 9 Sleepers awake 5'10
(from Cantata No. 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“)

Mormon Tabernacle Choir (Richard P. Condie, Director)
The Philadelphia Orchestra; Eugene Ormandy, Conductor

George Frideric Handel

- 10 Awake the trumpets lofty sound 2'20 (from Samson)
 - 11 Let their celestial concerts all unite 3'19 (from Samson)
 - 12 See, the conqu'ring hero comes! 3'57 (from Judas Maccabaeus)
 - 13 Sing unto God 3'03 (from Judas Maccabaeus)
 - 14 Hallelujah, Amen 2'19 (from Judas Maccabaeus)
 - 15 Welcome, welcome mighty king 1'43 (from Saul)
 - 16 David, his ten thousands slew 0'58 (from Saul)
 - 17 But as for his people 4'34 (from Israel in Egypt)
 - 18 Sing ye to the lord 3'53 (from Israel in Egypt)
 - 19 Zadok the priest 5'19 (Coronation Anthem)
- Mormon Tabernacle Choir (Richard P. Condie, Director)
The Philadelphia Orchestra; Eugene Ormandy, Conductor

- 20 Hallelujah 3'47 (from Messiah)
- Mormon Tabernacle Choir
Royal Philharmonic Orchestra; Richard P. Condie, Conductor

CHÖRE

„Tausende hast du erschlagen, Saul; David aber hat Zehntausende erschlagen“, jubelt der Chor, und dazu ertönt ein Glockenspiel mitten im Orchester. Georg Friedrich Händel hat den Chorsatz „David, his ten thousands slew“ 1739 für sein dramatischstes Oratorium geschrieben, den „Saul“. Gerade Chöre wie dieser waren wichtige Erfolgsgaranten für Händels Oratorien. Mit seinen Opern hatte Händel in London immer weniger Zuhörer gefunden, doch die zumeist auf alttestamentarischen Geschichten basierenden (und in englischer Landessprache verfassten) Oratorien halfen dem Komponisten wirtschaftlich wieder auf die Beine. Chöre erfreuten sich in England traditionell großer Beliebtheit, die großen Chornummern machen noch heute den Reiz etwa des „Messias“ aus oder auch von „Zadok the Priest“, jener Hymne, die seit 1727 bei jeder britischen Krönungszeremonie gesungen wird.

Johann Sebastian Bachs Chorsätze dagegen sind ganz anderer Natur. Die hier auf CD vorgestellten Chöre stammen aus Kantaten sowie aus einer Messe, waren also für den Gottesdienst bestimmt. Fast jede Bach-Kantate klang mit einem vergleichsweise einfach gehaltenen, auf alten Chorälen fußenden Chor aus, damit alle Sänger hier einstimmen konnten. Der Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“, den Bach in seiner gleichnamigen Kantate BWV 80 verwendete, wurde vom Reformator Martin Luther selbst verfasst und gilt als Schlüsselmusik und „Marseillaisehymne“ (Heinrich Heine) des deutschen Protestantismus.

CD 58

GIACOMO CARISSIMI (1605–1674)
DOMENICO SCARLATTI (1685–1757)
ANTONIO VIVALDI (1673–1741)

Giacomo Carissimi

Historia di Jephthe – Oratorio à 6

1 Cum vocasset in proelium 4'14

2 Cum autem victor Jephthe 4'12

3 Cum vidisset Jephthe 5'03

4 Abiit ergo in montes filia Jephthe 6'22

5 Plorate filii Israel 3'38

Cantus Cölln

Konrad Junghänel, Conductor

Domenico Scarlatti

6 Stabat Mater, for double chorus and continuo in C minor 26'19

BBC Singers

John Poole, Conductor

Antonio Vivaldi

Stabat Mater, hymn for voice, strings & continuo in F minor, RV 621

7 1. Stabat mater 3'38

8 2. Cuius animam 1'33

9 3. O quam tristis 2'32

10 4. Quis est homo 3'42

11 5. Quis non posset 1'44

12 6. Pro peccatis 2'32

13 7. Eia, Mater 2'20

14 8. Fac ut ardeat 1'55

15. 9. Amen 1'05

Helen Watts, Alto

John Tall, Organ

English Bach Festival Orchestra

Jean-Claude Malgoire, Conductor

GIACOMO CARISSIMI: JEPHTE /
DOMENICO SCARLATTI, ANTONIO VIVALDI:
STABAT MATER

„Stabat mater dolorosa, juxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius – Christi Mutter stand mit Schmerzen bei dem Kreuz und weinte von Herzen, als ihr lieber Sohn da hing.“ Bewegende Zeilen, die immer wieder Komponisten zu eindringlichen Vertonungen inspiriert haben. Das Stabat Mater zählt seit dem späten 16. Jahrhundert zu den beliebtesten Textvorlagen der abendländischen Kirchenmusiktradition, und so haben über 400 Komponisten ihren Beitrag zur Geschichte der Stabat-Mater-Vertonungen geleistet – sei es mit einem zweieinhalbminütigen Miniatürkunstwerk oder einem eineinhalbstündigen Opus. Sie alle fühlten sich angesprochen von dem intimen Gebetscharakter, vom Reflektieren über das Leiden und vielleicht auch von der klaren Form des Textes mit 20 gereimten Dreizeilern. Auch Domenico Scarlatti – eigentlich bekannt als der Schöpfer eines umfangreichen Werkes für Cembalo bzw. Klavier – und Antonio Vivaldi vertonten den berühmten Stabat Mater-Text und schufen damit beeindruckende Beiträge zur Gattung. Die Werke stammen aus der selben Zeit (um 1715), sind beide von bewegender Schlichtheit und meditativer Stimmung, allerdings für unterschiedliche Besetzung (zehn Stimmen und Generalbass bzw. Alt, Streicher und Generalbass) geschrieben.

Ergänzt wird die vorliegende Einspielung durch Ausschnitte aus Giacomo Carissimis Oratorium „Historia di Jephthe“, einem eindrucksvollen Werk des Frühbarock, in dem der Feldherr Jephtha ein Versprechen einlösen muss und bei seiner erfolgreichen Rückkehr aus der Schlacht das erste opfert, was er zu Hause erblickt – tragischerweise seine eigene geliebte Tochter.

CD 59 (ANON.)

Missa Salisburgensis

for 16 singing parts, 35 instrumental parts, 2 Organs and b.c.

1 I Kyrie 5'49

2 II Gloria 9'25

3 III Credo 15'04

4 IV Sanctus / Benedictus 7'06

5 V Agnus Dei 5'54

6 Hymnus „Plaudite Tympana“ 5'18

Escolania de Montserrat

Tölzer Knabenchor

Chorus Master: Gerhard Schmidt-Gaden

Collegium Aureum

Leader: Franzjosef Maier

Conductor: P. Ireneu Segarra OSB, Montserrat

SALZBURGER DOMFESTMESSE

„Zur Einweihung der Domkirche in Salzburg componirt von Orazio Benevoli. (Anno 1628 den 24t Septbr.)“ Nach bestem Wissen und Gewissen dürfte ein Salzburger Archivar um 1880 diese Angaben auf der ersten Seite eines gewaltigen Manuskripts vermerkt haben. Würdig einer Domeinweihung wäre diese übergroße Partitur mit ihren 54 Notensystemen, verteilt auf sieben Chöre, allemal gewesen. Und der genannte Komponist Benevoli war bekannt für ausufernde Besetzungen, er brachte gigantische Chorwerke im römischen Kolossalstil hervor. Allein: Für diese Messe kommt er nicht in Frage, deutlich späteren Datums muss diese Musik sein, da sind sich die Musikologen aufgrund stilistischer Untersuchungen einig. Die Domweihe ist damit gleichfalls ausgeschlossen.

Die Messe und der Hymnus werden nun auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts geschätzt. Da ihre Dimensionen überaus gewaltig sind – 16 Vokal- und 35 Instrumentalstimmen, dazu zwei Orgeln und Basso continuo –, muss schon ein außerordentlicher Festtag für die Aufführung angestanden haben. 1682 feierte man in Salzburg als hochbarockes Kirchenfest das elfte Säkulum der Gründung des Erzstifts durch den Hl. Rupert, dem im Text des Hymnus „Plaudite Tympana“ auch gehuldigt wird. Womöglich wurde dazu der Dom in den volltönenden Klang dieser Musik gehüllt. Andreas Hofer und Heinrich Ignaz Franz Biber kommen als Komponisten in Frage.

CD 60

BAROQUE HIGHLIGHTS

Traditional

- 1 Xacaras por primer tono 2'53
The Harp Consort; Andrew Lawrence-King, Harp and Conductor

Anonymus (ca. 1700)

- 2 Diferencias sobre la gayta 3'41
Al Ayre Español; López Banzo, Conductor

Pietro Francesco Cavalli (1602-1646)

- 3 Scena settima from „Didone“ 2'51
Balthasar-Neumann-Ensemble; Thomas Hengelbrock, Conductor

Johann Pachelbel (1653–1706)

- 4 Canon and Gigue in D major 6'28
English Chamber Orchestra; Raymond Leppard, Conductor

Giuseppe Torelli (1658-1709)

- 5 Concerto for Trumpet in D major (Allegro) 4'19
Claude Rippas, Trumpet
Glarner Musikkollegium; Rudolf Aschmann, Conductor

Henry Purcell (1659-1695)

- 6 Rondeau from „Abdelazer“ 1'18
English Chamber Orchestra; Raymond Leppard, Conductor

Alessandro Marcello (1669–1747)

- 7 Concerto for Oboe in D minor (Adagio) 3'41
Neil Black, Oboe
English Chamber Orchestra; Raymond Leppard, Conductor

Antonio Vivaldi (1678–1741)

- 8 Gloria 2'25
La Grande Écurie et la Chambre du Roy; Jean-Claude Malgoire, Conductor

Antonio Caldara (1670-1736)

- 9 Canzonetta „Sebben crudele“ 2'55
Ramón Vargas, Tenor

Tomaso Albinoni (1671-1751)

- 10 Concerto for Trumpet in B flat major op. 7/3 (Allegro) 2'58
André Bernhard, Trumpet
English Chamber Orchestra; George Malcolm, Conductor

11 Adagio in G minor 8'25

- La Grande Écurie et la Chambre du Roy; Jean-Claude Malgoire, Conductor

Jeremiah Clarke (ca.1674-1707)

- 12 Prince of Denmark March 2'05
English Chamber Orchestra; Raymond Leppard, Conductor

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

- Little Suite from „Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach“,
Arr. by Thomas Frost
13 Menuet 1'37
14 Musette 1'16
15 „Bis du bei mir“ 3'40
16 Marsch 0'58
Philadelphia Orchestra; Eugene Ormandy, Conductor

George Frideric Handel (1685-1759)

- 17 Where'er you walk (from „Semele“) 4'14
18 Martial Symphony (from „Belshazzar“) 0'43
19 Arrival of the Queen of Sheba „from „Solomon“ 3'35
20 Dead March (from „Saul“) 3'31
21 Grand Entrée (from „Alceste“) 1'48
Royal Philharmonic Orchestra; Charles Groves, Conductor
22 Andante larghetto (from „Berenice, Regina d'Egitto“) 3'23
Philharmonia Chamber Orchestra; Pierre Boulez, Conductor

Christoph Willibald Gluck (1714–1787)

- 23 Dance of the Blessed Spirits (from „Orfeo ed Euridice“) 3'30
Philadelphia Orchestra; Eugene Ormandy, Conductor

MEISTERWERKE DES BAROCK

„Rund 40.000 Opern warten in den europäischen Archiven darauf, wieder aufgeführt zu werden.“ In dieser Größenordnung schätzt der Dirigent und Barockspezialist Thomas Hengelbrock die gewaltige Ressource barocker Musik, die vergessen ist und nur in Bibliothekskatalogen oder Lexika ihre Spuren hinterlassen hat. Darum können Hengelbrock und seine Kollegen immer wieder „neue“ Werke alter Meister vorstellen – „La Didone“ ist eines dieser Werke, 1998 erst erwachte es nach 250-jährigem Schlaf zu neuem Leben.

Auch kann die Musikwissenschaft trotz der großen zeitlichen Distanz immer wieder Neudatierungen vorlegen. So hatte man lange Zeit einen als „Trumpet Voluntary“ populär gewordenen Marsch Henry Purcell zugerechnet – bis der weitgehend vergessene Londoner Organist und Chorleiter Jeremiah Clarke als Autor des „Prince of Denmark“ identifiziert werden konnte. Ungezählte andere Werke dagegen werden ihre Angabe „Anonymus“ wohl nie ablegen können. Musik überdauert mitunter länger als die Namen der Urheber.

Manchmal genügt aber auch nur ein Werk, um einen Komponisten unsterblich zu machen: Johann Pachelbel etwa hat einen erheblichen Fundus an Stücken hinterlassen, doch in die Musikgeschichte eingegangen ist er als Erfinder eines „Canon per 3 Violini e Basso“, der heute zu den beliebtesten Barockwerken überhaupt gehört. Ähnliches gilt für Alessandro Marcello und sein Oboenkonzert. Hätte es Johann Sebastian Bach übrigens nicht abgeschrieben, für Cembalo bearbeitet und damit namentlich fixiert, würde man es heute wohl als Werk von Marcellos bekanntem Bruder Benedetto ansehen.

Mitunter täuscht aber die Tatsache, dass genau eine Melodie im Gedächtnis geblieben ist von einem Komponisten, über dessen wahre Bedeutung gründlich hinweg. So mag der „Reigen der seligen Geister“ von Christoph Willibald Gluck hier daran erinnern, dass dieser einst weltberühmte Opernrefomer die wichtigste Persönlichkeit war für den Übergang der barocken zur klassischen Oper. Er beendete die Zeit der virtuosen Koloraturarien à la Händel und propagierte eine neue Individualität und Glaubhaftigkeit auf der Bühne. Dank Gluck dürfen nun Menschen singen, nicht mehr Götter und Heroen.

