

«Die Schönheit des Andante aus dem Violinkonzert von Johann Sebastian Bach ist so groß, dass man ernstlich nicht mehr weiß, wo man sich hinsetzen soll, um des Anhörens würdig zu sein. Sie bleibt einem lange im Sinn...». Der sehr schnelle, tänzerische und voller rhythmischer Energie vorwärtstreibende dritte Satz in a-Moll fasziniert mit seiner brillanten Behandlung des Soloparts und zeigt mit seinen kontrapunktischen Elementen im Tutti-Ritornell sofort, dass Bach in diesem Satz Konzertform und Fugenprinzip kombiniert hat. Da die Solistin nicht nur ein neues Thema vorstellt, sondern dabei auch nur von wenigen Instrumenten begleitet wird, erzeugt die Soloepisode einen starken Kontrast zum Ritornell. Gegen Ende des Satzes unterbricht eine Fermate kurz den musikalischen Fluss – eine Atempause für Sie und die Solistin – ehe der Finalsatz mit der letzten Soloepisode fortfährt. Und in der zeigt Bach an einer Passage überdeutlich, dass er dieses Konzert als Virtuosenkonzert ansah: An dieser Stelle fordert er von der Solistin einen schnellen und klanglich frappierenden Wechsel zwischen den leeren Saiten (g-d1-a1-e2) und gegriffenen Tönen (Bariolage), der die Klangfülle der höchsten Saite besonders hervorhebt. Der fulminante Satz endet mit der Wiederholung des Anfangs-Ritornells.

Bachs aus fünf Sätzen bestehende Solokantate BWV 170 **«Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust»** erklang zum ersten Mal am 28. Juli 1726 in der Leipziger Thomaskirche. Den drastischen Texten des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms begegnet Bach manchmal sogar mit modischer, galanter Musik. Schon das Ritornell zur ersten Arie bereitet den Textanfang (s.o.) vor: Die ruhige, beschauliche und mit dem typischen 12/8 Takt pastoralartige Musik, in der sich der schrittweise abwärts bewegende Bass sowie die sanft dahinplätschernden Achtel der Streicher einen Klangteppich bilden, auf dem die erste Violine sowie die warm klingende Oboe d'amore eine ausladende, unbeschreiblich schöne Melodie entfalten, malt musikalisch die Vorstellung von **Seelenfrieden**. Die Altstimme singt in diese Stimmung hinein, betont das Wort **«Ruh»** durch lange Tondauern und hebt **«beliebt»**

durch kleine galante melodische Verzierungen hervor. Die «Höllensünden» dagegen musikalisiert Bach durch *verminderte* Akkorde und Intervalle.

Das **Secco-Rezitativ** in fis-Moll entwirft ein bestürzendes Bild der Welt: Ein «Sündenhaus, bricht nur in Höllenlieder» aus, bevölkert von Menschen voller «Hass und Neid». Mit weiten Sprüngen und einer Fülle von verminderten Septakkorden hebt Bach Schlüsselwörter hervor. Bei **«gerechter Gott»** gibt es einen Stimmungswechsel: E-Dur und weicherer Gesang des Alt.

In der umfangreichen Arie *«Wie jammern mich die verkehrten Herzen»* sieht Bach für zwei Stimmen eigentlich eine zweimanualige Orgel vor. Die tiefste Stimme bilden die unisono geführten Violine und Viola. Mit dem Aussparen des Basses – *Bassettchen* genannt – zeigt Bach, dass den Menschen das Fundament ihres Lebens (Gott) fehlt. Die Orgel spielt chromatische Seufzer-Figuren (*Lamento*-Stil), die sich untereinander und zum Bassettchen *dissonant* verhalten. Darüber hinaus ist der Satz voller rhetorischer Figuren: **«Schmerzen»** über zwei Takte gedehnt; **«Rach und Hass»** auf- und abwärts laufende 32tel; **«gerechter Gott»** Oktavsprung, gleichzeitig instrumentale *Seufzer* – eine Stelle großer Traurigkeit! **«frech verlacht»** höhnisches Lachen s. Orgel und Alt (langer *Triller*); *«Satanränken»*. Im von Streichern begleiteten (*accompagnato*) **Rezitativ** intensiviert der Christ den Wunsch, die Welt zu verlassen und «allein bei Gott zu leben, der selbst die Liebe heißt». Wortausdeutungen u.a.: **«flieht»** Lauf aufwärts.

Das Ritornell zur **Schlussarie** vermittelt mit seiner tänzerischen, vorwärtstreibenden Melodik ein Bild von Lebendigkeit und – Sehnsucht nach Gott. Der Themenkopf (*Tritonus*), erklärt sich erst beim Einsatz des Sängers: **«Mir ekelt mehr zu leben, drum nimm mich Jesu hin»**. Die konzertierende Orgelstimme untermalt mit schneller *Freudenfiguration* im B-Teil das *«lass mich das Wohnhaus finden, wo selbst ich ruhig bin»*; «ruhig» malt der Alt in einem langen Melisma aus.

Bruno Bechthold

P



Andreas Scholl wurde in Eltville im Rheingau geboren. Beide Eltern waren Sänger, und er erhielt mit sieben Jahren seine erste musikalische Ausbildung bei den Kiedricher Chorbuben. Heute ist er *der* deutsche Countertenor, der nicht nur hierzulande alle an Popularität übertrifft, sondern auch international in seinem Fach Weltspitze darstellt und mit seiner warmen Stimme die Menschen in den großen Kirchen und Konzertsälen dieser Welt begeistert. Andreas Scholl hat zahlreiche Auszeichnungen und Preise gewonnen, darunter den renommierten ECHO-Preis für seine Komposition für das Hörbuch der Deutschen Grammophon von Hans Christian Andersens „Des Kaisers neue Kleider“ und „Die Nachtigall“. Zu seinen Konzertauftritten zählen Auftritte mit den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, der Dresdner Philharmonie, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester, der Academy of Ancient Music und bei der Last Night of the Proms 2005 – the erster Countertenor überhaupt, der eingeladen wurde.

Rachel Harris wurde in Malmö/Schweden geboren und studierte zunächst moderne Geige, später Barockgeige bei Clare Salaman am Welsh College of Music and Drama in Cardiff/Wales. Nach ihrem Abschluss mit Auszeichnung führte sie ihre Studien am Royal College of Music in London bei Alison Bury fort. Sie war Stipendiatin des *Countess of Munster* und des DAAD. Ihre Aufbaustudien in Deutschland schloss sie mit dem Solistendiplom bei Prof. Gottfried von der Goltz, Konzert-

meister des Freiburger Barockorchesters, ab. Außerdem spielt sie Bratsche, Viola d'amore und Viola da gamba. In ihrer Freizeit spielt sie Horn.

Das 2007 gegründete **Ensemble Schirokko Hamburg** setzt sich aus Musikerinnen und Musikern zusammen, die an bedeutenden internationalen Ausbildungsstätten für *Historische Aufführungspraxis* – in Trossingen, Bremen, Würzburg, London und Amsterdam – studiert haben. Unter der Leitung der Konzertmeisterin Rachel Harris verbindet das Ensemble das versierte Spiel auf historischen Instrumenten oder deren Nachbauten mit stilbewussten, lebendigen Interpretationen. Bei Konzerten – u.a. in der Hamburger Elbphilharmonie und Laeiszhalle – konnte *Schirokko* vor begeistertem Publikum sein musikalisches Feuer entfachen. Mit den raffinierten Collagen seiner unterschiedlichen Motto-Programme (z.B. „Reiselust“) variiert auch die Ensemblegröße von einer kammermusikalischen Besetzung bis hin zum vollbesetzten Symphonieorchester.

Vorschau

Sonntag, 8. Mai 2022
18.00 Uhr, Kaiserpfalz

Medtner, Ravel, Poulenc
Franziska Pietsch, Violine
Josu de Solaun, Klavier

Konzert 4

Konzertzyklus 2021/2022

Sonntag, den 30. Januar 2022

18:00 Uhr / Kaiserpfalz

Veranstalter:

Philharmonische Gesellschaft Paderborn e. V.

Andreas Scholl, Altus

Ensemble Schirokko

Rachel Harris, Violine und Solo

Adam Lord, Violine

Ilja Dobruschkin, Viola und Violine

Nadine Henrichs, Viola

Christoph Harer, Violoncello

Barbara Messmer, Violone

Anabel Röser, Oboe

Isolde Kittel-Zerer, Basso continuo

Thomas Berning, Leitung und Orgel-Continuo

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

«Ich steh mit einem Fuß im Grabe», BWV 156

Sinfonia. Adagio

«Widerstehe doch der Sünde», BWV 54

Kantate zum Sonntag «Oculi»

für Alt solo, Streicher und Basso continuo

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 a-Moll BWV 1041

I. [Allegro moderato]

II. Andante

III. Allegro assai

«Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust», BWV 170

Kantate zum 7. Sonntag nach Trinitatis

für Alt solo, Orchester, Orgel und Basso continuo

P

Philharmonische Gesellschaft
Paderborn e.V.

Das heutige Konzertprogramm der Philharmonischen Gesellschaft Paderborn steht ganz im Zeichen eines der bedeutendsten Komponisten der Musikgeschichte, Johann Sebastian Bach, dessen Kompositionen die Menschen bis heute begeistern, und das über alle geographischen, konfessionellen und kulturellen Grenzen hinweg. Im Gegensatz zu vielen anderen Komponisten hat Bach weder Musikzentren wie London, Paris oder Wien besucht, noch hat er sich mit anderen bedeutenden Komponisten vor Ort ausgetauscht. Seine Lebenswelt war begrenzt auf Mitteldeutschland und dort – in den kleinen Residenzstädten Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und Köthen – fand er an Fürstenhöfen oder bei der Kirche seine Arbeitgeber. Erst seine letzte Station – das Thomaskantorat in Leipzig – führte ihn in eine Stadt, die als Messestadt und ‹lutherische Glaubensfestung› überregionale Bedeutung besaß.

Das Konzert wird mit einem Stück eröffnet, das Sie sicher schon einmal gehört haben – im Original oder in einer der zahlreichen Bearbeitungen. Viele Brautpaare wählen dieses Stück für ihre Trauung aus. Ob sie es getan hätten, wenn sie gewusst hätten, woher es stammt? Mit der Sinfonia beginnt nämlich die Kantate – in der es thematisch um Glaubenszuversicht und völliges Vertrauen in Gott geht – ‹Ich steh mit einem Fuß im Grabe›, BWV 156. Ein nicht sehr einladender Titel, aber einer, bei dem man sich fragt, was wird da für eine Musik erklingen? Die Antwort: eine himmlisch schöne, paradiesisch klingende Musik. Die konzertierende Oboe beherrscht mit der fließenden, reich verzierten, improvisatorisch klingenden und ausdrucksvollen Kantilene den ganzen Satz, dezent begleitet von den Pizzicati der Streicher. Das Continuo-Instrument spielt fast durchgängig ein rhythmisches Modell mit einer melodischen Abwärtstendenz (Grab). Streicher und Continuo ergänzen sich rhythmisch zu einer durchlaufenden Achtelbewegungen (‹Komplementärhythmus›) – ein typisches Merkmal barocker Musik. (Später hat Bach diesen Satz noch einmal im Cembalokonzert BWV 1056 aufgegriffen.) Zu der Sinfonia passt ein Ausspruch Bachs, in dem er – neben der Ehre Gottes – ‹Recreation des Gemüths› als Ziel aller Musik be-

nennt. Das bedeutet in unserer heutigen Sprache ja wohl Erholung, nach Bach möglicherweise aber auch Erneuerung der Seele. Und vor diesem Hintergrund schlägt die Sinfonia einen Bogen zum letzten Werk des heutigen Abends.

Bach schuf mehr als 200 Kantaten für den Gottesdienst – das sind geistliche Werke für Chor, Solisten und Instrumentalensemble. (Die meisten von Ihnen kennen das ‹Weihnachtsoratorium›, und das besteht aus sechs Kantaten). Die Texte waren frei gedichtet und bezogen sich auf die Lesungen des jeweiligen Festtages. Dabei erwies sich Bach, der wie Luther noch geprägt war von der mittelalterlichen Vorstellung, dass das tägliche Leben ein Kampf zwischen Gott und dem Teufel ist, als überragender Exeget des vertonten Bibeltextes: denn die Kantaten sind als ‹klingende Predigt› angelegt und spiegeln eine reflektierte theologische Deutung wider.

Die sich auf die knappe Nummernfolge Arie-Rezitativ-Arie beschränkende und aus Weimar stammende Kantate ‹**Widerstehe doch der Sünde**›, BWV 54, gehört zu einer kleinen Gruppe von sogenannten Solokantaten. Da diese in technischer und gestalterischer Hinsicht sehr virtuosen Werke nur von herausragenden Solisten bewältigt werden können, geht man davon aus, dass diese Werke entstanden, wenn Bach über besonders geeignete Vokalistinnen verfügte. Auf eine Frau oder Kastraten (die in der Hofoper sangen) konnte Bach nicht zurückgreifen, weil deren Mitwirkung in der evangelischen Kirchenmusik verboten war. So blieben ihm in der Regel nur besonders begabte Knabenstimmen, die für solche Stimmen geschult wurden oder ein Falsettist (schafft es, durch Gesangstechnik in der Alt-Lage zu singen). Die dreiteilig, in Da-capo-Form (A-B-A) komponierte **Aria** beginnt mit einem bemerkenswerten Ritornell (Abschnitt ohne Gesang), in dem Bach aus dem Anfangstext – ‹Widerstehe doch der Sünde, sonst ergreift dich ihr Gift› – nicht nur musikalische Sinnbilder für die Worte widerstehe und Sünde findet, sondern auch eine Atmosphäre unbeirrbarer Widerstands gegen die verführerischen und beharrlichen Mächte des Bösen schafft.

So wie Sie waren auch zu Bachs Zeit die Hörer gewohnt, dass die Musik mit dem Grundakkord (Tonika) der zugrunde liegenden Tonart beginnt. Und genau das tut Bach nicht! Er beginnt nicht nur mit einem ‹falschen› Akkord (Dominantseptakkord) – einer schroffen Dissonanz –, sondern Continuo und Bratschen widersetzen sich auch zehn Takte lang in pochend vorantreibenden Achteln, die sich quasi ins Ohr bohren, dem ‹richtigen› erwarteten Akkord. Gleichzeitig zeichnen die beiden sich mit einem aufsteigenden Motiv verflechtenden Violinen mit den Sekundreibungen in der Melodie das Umgarnen und das Verlockende der Sünde (wer von Ihnen hätte nicht gerne in den Apfel gebissen?). Bach vermittelt also auf geniale Weise nicht nur zeitgleich das sich Widersetzen und das Verführerische der Sünde, sondern er macht dem (gläubigen) Zuhörer auch deutlich, dass das ‹sich Widersetzen› große Anstrengung erfordert. Auch der Sänger verbildlicht später musikalisch das ‹**Widerstehe**›, wenn er über zwei Takte einen Ton hält gegen das ihn umgebende ‹verlockende› Spiel der Instrumente. Mit einer schlichten Melodie, die sich mit dem Sünden-Motiv aus dem Ritornell im Continuo reibt, eröffnet der Alt-Solist den traditionell kontrastierenden Mittelteil – B-Teil – der Arie: ‹*Lass dich nicht den Satan blenden; denn die Gottes Ehre schänden, trifft ein Fluch, der tödlich ist*›. Mit der Wiederaufnahme des Sünden-Motivs weist Bach sofort darauf hin, dass man weiterhin/immer den Verführungen der Sünde ausgesetzt ist. Das Wort ‹**schänden**› stellt Bach heraus mit einer damals jedem Hörer bekannten rhetorischen Figur – also einer Redefigur, die ankündigt, ich mache hier etwas Außergewöhnliches: er lässt die Altstimme den Bass – das Fundament und häufig auch das Wort Gottes – unterschreiten. Auf die abschließenden Worte des Sängers ‹**tödlich ist**› folgt nicht der erwartete, schließende Akkord, sondern ein Trugschluss. Das Orchester antwortet dem Alt mit einer Fülle von Dissonanzen – Bratsche: Widerstehen-Motiv; Violinen: Sünden-Motiv). Es folgt die Wiederholung des A-Teils.

Die Sprache des folgenden Rezitativs ist zwar einfach und schlicht, kommt aber mit der Skizzierung der nur

äußerlichen – also falschen – Schönheit der Sünde sofort auf den Punkt: ‹*Die Art verruchter Sünden ist zwar von außen wunderschön, allein man muss hernach mit Kummer und Verdruss viel Ungemach empfinden. Von außen ist sie Gold, doch will man weitergehen, so zeigt sich nur ein leerer Schatten und übertünchtes Grab*›. Mit Mitteln der Harmonik und der Melodik hebt Bach bestimmte Begriffe plastisch hervor: Das Bild eines **getünchten Grabs** führt zu einem melodischen Abstieg bis zum Tiefpunkt der Altstimme. Chromatik und verminderte Akkorde malen das musikalische Bild von **Ungemach und leerem Schatten** (verminderte Akkorde und Intervalle bedeuten in der barocken musikalischen Rhetorik immer die Abweichung von der Norm, also von dem, was gut ist). Das ‹**leer**› wird dazu noch durch eine kleine melodische Floskel hervorgehoben. ‹*Sie ist den Sodomsäpfeln gleich. Und die sich mit derselben gatten, gelangen nicht in Gottes Reich. Sie ist als wie ein scharfes Schwert, das uns durch Leib und Seele, durch Leib und Seele fährt*›. Welche Realität sich hinter den trügerisch lockenden ‹**Sodomsäpfeln**› verbirgt – das sind schön anzusehende, aber ungenießbare Früchte – zeigt Bach durch den ‹teuflischen› Intervallschritt einer verminderten Quart und der Dissonanz in der Begleitung. Bei dem Text ‹**gelangen nicht in Gottes Reich**› wählt Bach für das Wort Gott den *Hochton* des Rezitativs. Am Schluss dieses Zitats führt die kleine Kadenz nur zu einem offenen Schluss (Gehe in dich, bedenke doch?). Das **scharfe Schwert** zeichnet Bach mit einer erregten *Solokadenz* im Continuo-Part.

Um der Bedeutung des ernstesten Themas Gehör zu verschaffen, konzipiert Bach die **zweite Arie** als strenge *Fuge* (s. Kanon): Während im Ritornell der sich in Achteln fortbewegende Continuo-Bass für **Unerbittlich- oder Beharrlichkeit** steht, weisen die in Schritten chromatisch abwärts steigenden Töne des Themenkopfs der Bratschen und Violinen – im Sinne der barocken Affektenlehre – auf **Schmerz oder Irgehen** hin. Der Solist beginnt mit: ‹*Wer Sünde tut, der ist vom Teufel, denn dieser hat sie aufgebracht*›. Beim Wort ‹**Teufel**› singt der Solist eine Koloratur – eine ‹teufli-

sche›, instrumentale Koloratur. Bei ‹**denn dieser hat sie aufgebracht**› greift Bach auf die Continuo-Melodie des Anfangs zurück und gibt ihr damit nachträglich auch eine inhaltliche Bedeutung.

Der freier und bildreicher gestaltete Mittelteil der Arie setzt ein mit: ‹*Doch wenn man ihren schnöden Banden mit rechter Andacht widerstanden, hat sie sich gleich davon gemacht*›. ‹**Andacht**› bedeutet ursprünglich: zielgerichtetes Denken. Folgerung: Wenn ich also klug, vernünftig und zielgerichtet denke, dann bin ich immun gegen die Sünde. Das ‹**davon gemacht**› des Sängers bekommt zunächst mit einer kurzen Aufwärtsfigur einen bildlichen Kommentar (*Augen-Motiv*) der Bratschen und Violinen, bevor der Solist mit einer aufwärtslaufenden Skala selbst für eine affektmäßige, bildliche Darstellung sorgt. ‹Siegreich› und in strahlendem Forte endet die Arie. Ein wahres, geniales Meisterwerk!

Bach war nicht nur ein herausragender Organist, sondern auch ein glänzender Violinist. Darum verwundert es nicht, dass unter den Instrumenten, die er mit Solopartien in seinen Konzerten bedachte, die Violine eine dominierende Rolle spielte, sicher auch, weil er die Werke nicht nur für andere Violinisten, sondern auch für sich selbst geschrieben hat. Bach suchte zwar nicht – wie schon oben erwähnt – den Kontakt mit Komponistenkollegen anderer Länder vor Ort, aber er beschäftigte sich – anhand von Notenmaterial – intensiv mit Werken z.B. italienischer Komponisten, wie Torelli, Albinoni und insbesondere Vivaldi, von dem er sich besonders inspirieren ließ. Mit dem Instrumentalkonzert lernte Bach dabei nicht nur eine neue – man könnte auch sagen: modische – Form kennen, sondern es war auch Anstoß für ihn, sich dieses Genre anzueignen und zu verfeinern. Und dass ihm eine Entwicklung über Vivaldis Konzerte hinaus gelungen ist, zeigt das dreisätzig **a-Moll Violinkonzert BWV 1041**, ein Meisterwerk des Konzertrepertoires, in dem neben dem tonalen Aspekt der klanglich/instrumentale Gegensatz Tutti-Solo und der thematische Gegensatz Ritornellthema-Solo-Episode wesentliche Kompositionsmittel sind. Wann das Konzert entstanden ist, liegt in Dunklen, weil die Originalpartitur verschollen ist und vorhandene Noten-

blätter keine eindeutige Datierung zeigen. Nach dem jetzigen Stand der Wissenschaft geht man davon aus, dass erste Entwürfe zwar in Bachs Köthener Hofkapellmeisterjahren entstanden sind, die endgültige Fassung aber in Leipzig angefertigt wurde als Material für Bachs Leipziger Collegium Musicum. Die Solistin des heutigen Abends – Frau Harris – wird im Konzert – wie im Barock üblich – durchgängig als prima inter pares spielen: Sie wird in den Soloepisoden aus dem Ensemble ‹auftauchen› und in den Tuttianteilen wieder darin ‹eintauchen›. Der schnelle erste Satz basiert auf dem typischen Wechselspiel zwischen einem Tutti-Ritornell und den teils thematisch geprägten, teils figurativ gestalteten Solo-Episoden mit der dominierenden Solo-Violine. Das erste Motiv des ausgedehnten Ritornells, das auf mehreren Motiven basiert, legt in den ersten vier Takten nicht nur die Tonart des Satzes – a-Moll – eindeutig fest, sondern sein durch den Quartsprung prägnanter Themenkopf ist im gesamten Satz in unterschiedlicher Rolle immer präsent. Dem kraftvollen und rhythmisch bestimmten Ritornellthema stellt die Solovioline in der ersten von fünf Solo-Episoden einen eher elegischen Gedanken gegenüber. Der langsame und gesangliche zweite Satz in C-Dur bildet einen Ruhepunkt zwischen den bewegten Ecksätzen. An den Anfang stellt Bach eine ruhig deklamierende, ostinate Bassmelodie – assistiert von den Mittelstimmen, die Akkorde auf betonter Zählzeit spielen. Die Bassfigur erscheint im weiteren Verlauf in Varianten sowie in verschiedenen Tonarten und bildet einen Klangteppich, auf dem die Solovioline ihre reich verzierte – und besonders durch extensive Verwendung von Chromatik – expressive Kantilene frei ausbreiten kann. In dem wunderbar ausgearbeiteten Dialog zwischen ostinatem Bass und Solovioline zeigt Bach etwas, wozu Teile unserer heutigen Gesellschaft nicht mehr fähig scheinen: beide Partner stehen sich nicht wie zwei unvereinbare Charaktere gegenüber, sondern wie zwei Partner, die respektvoll aufeinander hören und in den Schlusstakten sogar zusammenfinden. Ein wunderbarer Satz, der Sie möglicherweise genauso betört wie Claude Debussy, der seiner Begeisterung so Ausdruck verlieh: