
23

VÄTER & SÖHNE III

SAMSTAG, 6. SEPTEMBER 2014 ■ 11:00
HOSPITALHOF

FRANK PETER ZIMMERMANN
SERGE ZIMMERMANN
ARTHUR ZIMMERMANN
WILLIAM YOUN

INHALT

PROGRAMM	3
EINFÜHRUNG	
AFFEKT, EMOTION UND TANZ	4
KÜNSTLERBIOGRAPHIEN	
ARTHUR ZIMMERMANN	12
SERGE ZIMMERMANN	13
FRANK PETER ZIMMERMANN	14
WILLIAM YOUN	15
FÖRDERKREIS BACHAKADEMIE	11

- Konzertdauer 1 ¼ Stunden
- Keine Pause

■ MUSIKFESTUTT GART

Eine Veranstaltung der

Internationalen Bachakademie Stuttgart ■

Johann-Sebastian-Bach-Platz ■ 70178 Stuttgart ■

www.musikfest.de ■ Tel. 0711 61 921-0

REDAKTION ■ Dr. Christiane Plank-Baldauf ■ *Der Text von Christiane Schwerdtfeger ist ein Originalbeitrag für dieses Heft* ■ **GESTALTUNG & SATZ** vjp ■ **DRUCK** Offizin Scheufele ■ Änderungen vorbehalten.

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770 – 1827

- Sonate für Klavier Nr. 1 in f-Moll, op. 2 Nr. 1
Allegro
Adagio
Allegretto
Prestissimo

ROBERT SCHUMANN 1810 – 1856

- Drei Stücklein aus »Bunte Blätter« op. 99
Nr. 1: Nicht schnell, mit Innigkeit
Nr. 2: Sehr rasch
Nr. 3: Frisch

ARTHUR ZIMMERMANN KLAVIER

BÉLA BARTÓK 1881 – 1945

- aus 44 Duos für 2 Violinen, Sz. 98, BB 104

SERGE ZIMMERMANN VIOLINE

FRANK PETER ZIMMERMANN VIOLINE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

- Sonate für Klavier und Violine in A-Dur, op. 47 Nr. 9
»Kreuzersonate«

SERGE ZIMMERMANN VIOLINE

WILLIAM YOUN KLAVIER

Wir danken PIANO-FISCHER Musikhaus Stuttgart / Schorndorf,
die den BECHSTEIN-Flügel für dieses Konzert freundlicherweise
zur Verfügung stellen.

Affekt, Emotion und Tanz

Beim Stichwort Klaviersonate steht sein Name ganz vorn: Ludwig van Beethoven. Kein Komponist vor ihm hat mit derartiger Systematik und Eigenwilligkeit in diesem Genre gearbeitet, und seither war die Gattung denn auch auf Jahrzehnte mit einem besonderen Anspruch besetzt. Um das zu realisieren, hatte der Wiener Klassiker früh begonnen und sich nach drei unpublizierten Frühwerken einiges einfallen lassen: 32 Stücke, komponiert zwischen 1795 und 1821/22, zeugen von seiner Kreativität in diesem Genre, denn keine Sonate ist wie die andere. 32 mal eine neue Lösung für Satzfolgen, Übergänge, Umgang mit dem musikalischen Material, Dramaturgie — 32 mal auf allerhöchstem technischem Niveau.

Die *Klaviersonate in f-Moll*, op. 2 Nr. 1 bildet den Auftakt zu dieser eindrucksvollen Reihe. Beethoven schrieb das Stück 1795 und widmete die drei Sonaten dieses Opus

Joseph Haydn, der ihn 1793 unterrichtet hatte. Handwerklich ist der 25-jährige Beethoven schon in dieser ersten publizierten Klaviersonate alles andere als ein Schüler — musiksprachlich kann man indessen den jugendlich-ungestümen Charakter des Komponisten erleben. Gleich die Eröffnungsgeste, das aus der Mannheimer Schule stammende »Raketentmotiv« mit staccato aufwärts gerichteten Vierteln und einer abwärts gerichteten Schleiffigur, bringt das Stück in hohes Tempo. Nach ersten Varianten dieser Geste gewinnt Beethoven aus ihrer Umkehrung sogleich einen zweiten zentralen Gedanken — und auf ziemlich knappem Raum ist damit ein wesentliches Merkmal der Sonate erfüllt. Ungeduldig geht es danach weiter; widerborstig nehmen sich die häufig wiederkehrenden Synkopen aus, und fast schon trotzig kommt das Ende des Eröffnungssatzes daher. Nur kurze Beruhigung erfährt die Sonate im Andante (das in seinem Duktus an Haydn und Mozart erinnert und dessen Thema Beethoven einem Jugendwerk aus der Bonner Zeit entnommen hat), während das Menuett nur scheinbar harmlos ist: Mit harmonischen Eintrübungen und wiederholten dynamischen Störungen ist der traditionellen Behäbigkeit des überkommenen Tanzes hier schon etwas entgegengesetzt. Am Ende der Sonate steht die Entladung riesiger Energien: Massive Akkordschläge und rollende Triolen schaffen eine dramatische Atmosphäre, die vom Seitensatz nur kurzzeitig unterbrochen wird. Am Ende des rasanten Geschehens steht ein emphatischer Schluss: Nach knapp 20 Minuten (oft wilder) Bewegung durch die verschiedenen Ausdrucksräume ist hier die Befreiung angestauter Kräfte endlich vollbracht.

Beethovens Talent für musikalische Neuerung wurde schon von seinen Zeitgenossen vielfach beschrieben — freilich oft mit negativem Einschlag. Robert Schumann etwa verwies 1836 mit einigem Spott auf eine Rezension, die 1799 in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung erschienen war. Dort hatte es geheißen: *»Wenn Hr. van Beethoven sich nicht mehr selbst verleugnen wollte und den Gang der Natur einschlagen, so könnte er bei*

seinem Talent und Fleiß uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern ...« Ein Irrtum, den Schumann kommentierte: »Ja wohl, im Gang der Natur liegt's und in der Natur der Dinge. Siebenunddreißig Jahre vergingen einstweilen: wie eine Himmelssonnenblume hat sich der Name Beethoven entfaltet, während der Rezensent in einem Dachstübchen zur stumpfen Nessel zusammengeschrumpft. Aber kennen möchte ich den Schelm dennoch und eine Subscription für ihn und gegen etwaigen Hungertod eröffnen.«

Ein wenig boshaft war das schon — immerhin ließ sich Beethovens Status neun Jahre nach seinem Tod weit besser ermessen als am Ende des 18. Jahrhunderts. Doch Schumanns musikalisches Urteil war auch bei jüngeren Kollegen sehr sicher — und nicht weniger fein war auch sein Geschäftssinn. Bester Beweis sind die *Bunten Blätter* op. 99. Bereits seit den späten 1820er Jahren hob der Komponist Skizzen, Entwürfe, kleine Kompositionen auf und hatte zunächst den Gedanken, sie später für andere Werke noch zu verwenden. 1851 beschloss Schumann dann, diese kleinen Stücke als Sammelwerk zu publizieren; er kam damit einem Wunsch vieler Verlage nach absatzstarken Werken für das musizierende Bürgertum nach und fand auch gleich eine gewinnträchtige Verwendungsmöglichkeit für diese frühen Arbeiten. Der Verleger Friedrich Wilhelm Arnold, ein rühriger Geschäftsmann, erkannte das Potenzial dieses Vorhabens und brachte die *Bunten Blätter* Ende 1851 heraus. Zwei Jahre später erschienen ebenfalls bei Arnold die ähnlich angelegten *Albumblätter* op. 124.

Die *Drei Stückelein*, die den Auftakt der *Bunten Blätter* bilden, sind in ihrer Machart exemplarisch für das gesamte Opus: Es sind kleine prägnante Kompositionen, die — typisch Schumann — ihren glänzenden (wenn auch nicht hochvirtuosen) Zuschnitt mit klar emotionalen Stimmungslagen verbinden. Wie so oft bei den Klavierwerken Schumanns spielt dabei auch die private Situation des Komponisten eine Rolle. Nachdem er die *Drei Stückelein* vollendet hatte, notierte Schumann am 21. Dezember 1838 in sein Tagebuch: »Einiges

Hübsche componirt, die 2 ersten Notturnis, am 18ten das in A Dur.« Letzteres, das zunächst den Titel »Wunsch« trug, in Opus 99 schließlich als »Nicht schnell, mit Innigkeit« überschrieben ist, sandte Schumann noch am Tag der Fertigstellung als Weihnachtsgeschenk an seine Braut Clara Wieck, die zu dieser Zeit Paris lebte. Im Begleitbrief dazu heißt es: »Gott grüße Dich mein herziges Mädchen. Du hast Frühling um mich gemacht und goldne Blumen zucken mit den Spitzen hervor, mit anderen Worten ... ich kann gar nicht lassen vor Musik. Hier hast Du mein kleines Angebinde ... Du wirst meinen Wunsch verstehen.« Am 26. Dezember 1838 antwortete Clara überschwänglich: »Schönsten Dank, mein Robert, für Dein schönes, inniges Geschenk – es war das Schönste, was Du mir finden konntest, denn es kam aus Deinem Herzen.«

■

Musikalische Innovation war bei Béla Bartók alles andere als Zufall. Vielmehr konzentrierte er sich in einer kompositorischen Entwicklung gezielt auf ausgesuchte Größen: Nach jugendlicher Orientierung an Brahms, Strauss, Reger folgte alsbald die Begeisterung für die Musik Claude Debussys und zugleich die intensive Beschäftigung mit ungarischer Volksmusik — beides wurde entscheidend für die weitere Laufbahn des Musikers. Später kamen mit der Entwicklung einer eigenen, fast perkussiven Motorik sowie einer individuellen Harmonik, die wesentlich auf Pentatonik beruht, zwei weitere Stilelemente hinzu, die Bartók in den Jahren bis 1930 voll ausbildete. Seine Musik quillt in jener Zeit über von Experimenten mit Tänzen und Bauernliedern, mit der Umdeutung von musikalischen Formen, mit der Verwendung von Tonleitern und verschiedenen Skalen. Spätestens mit dem zweiten Klavierkonzert, vollendet 1931, schlug Bartók dann nochmals eine etwas andere Richtung ein, indem nun auch die formale Organisation der Werke immer systematischer wurde und der Komponist seine Stücke jetzt häufig in Bogen- oder Brückenform konzipierte.

In eben diese Zeit fällt auch die Komposition der 44 *Duos für zwei Violinen* — wobei die Entstehung dieses Komplexes dann aber doch etwas Zufälliges besaß: 1931 wandte sich der Musikwissenschaftler Erich Doflein an Bartók mit der Bitte, ein Duett für zwei Violinen ohne Begleitung zu einem Unterrichtswerk für Anfänger beizusteuern. Bartók sagte zu und schickte den *Transsylvanischen Tanz*. Doch aus Dofleins Sicht war das Werk zu schwierig, und er bat Bartók um etwas Einfacheres. Der sendete neue Stücke, doch auch diese schienen Doflein zu schwer ... Im Fortgang schrieb Bartók noch eine ganze Reihe einfachere Werke für die Besetzung, und die Sammlung wurde schließlich 1933 in zwei Bänden veröffentlicht. Gedacht waren die Stücke noch immer für Unterrichtszwecke, doch daneben konnte sich Bartók auch die konzertante Verwendung gut vorstellen.

Ähnlich wie in Bartóks wegweisendem Klavierzyklus *Mikrokosmos* ist auch die innere Struktur dieses Werkkomplexes äußerst planvoll, wobei vier Teile den äußeren Rahmen bilden. Der erste Teil der Sammlung, die fast ausschließlich auf bäuerlichen Weisen beruht, bezieht sich mit 14 Stücken musiksprachlich vor allem auf die alten ungarischen Gebiete und besitzt überwiegend ländlichen Charakter. Danach folgen elf Nummern mit recht robustem Duktus, Teil drei besteht aus zwölf emotional-leidenschaftlichen Stücken, während der vierte Teil schließlich eine Reihe von Volkstänzen ist, die durch ein Präludium mit Kanon eröffnet werden. Zugleich sind die Stücke auch technisch gestaffelt: Am Ende stehen die Stücke mit dem höchsten Schwierigkeitsgrad – und jener zuerst für Doflein entstandene *Transsylvanische Tanz* wurde in diesem Konzept zum Schlusstück.

▪

Nicht nur mit seinen Klaviersonaten ging Beethoven neue Wege, sondern fand generell in der Instrumentalmusik vielfach zu neuen Ansätzen. Bei der 1803 fertiggestellten *Kreutzer-Sonate* wird dieses Ziel schon am Originaltitel deutlich: »*Sonata per il Pianoforte ed un*

Violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto« ist das Manuskript überschrieben — also: »Sonate für Klavier und obligate Violine, geschrieben in einem äußerst konzertanten Stil, quasi wie ein Konzert«. Beethoven will hier nicht mehr nur im kleinen Rahmen unterhalten, sondern strebt nach der großen Konzertbühne; und dafür braucht er auch eine gestärkte Position der Violine: Sie ist jetzt nicht mehr Beiwerk, sondern »obligat«, also genauso wichtig wie das Klavier.

Deutlich wird dies schon an der Eröffnungsgeste: Die Violine zieht den Vorhang für den einleitenden Adagio-Abschnitt im ersten Satz auf — vom Klavier überraschend beantwortet in der Moll-Variante, die dann für beide Instrumente zunächst zur bestimmen Tonart wird. Das Ganze besitzt durchaus etwas Rhapsodisches, als ob die Musik erst zu sich finden müsste, bevor sie sich dann in die halbsbrecherischen Passagen des Presto-Teils stürzen kann. Hier zeigt Beethoven gute zehn Minuten lang eindrucksvoll, was »konzertant« für ihn bedeutet: Eine Fülle affektgeladener Figuren durchzieht den Satz, immerfort energiegeladenes Wechselspiel der beiden Instrumente, die sich Motive zuwerfen, sie variieren und ihnen immer neue Aspekte abgewinnen. Zugleich kommt in den lyrischen Passagen des Seitenthemas auch kammermusikalische Intimität zum Tragen: Große Bögen strahlen Momente der Ruhe aus, bevor es erneut zu wilder Fülle kommt. Weit zurückgenommener präsentiert sich der Mittelsatz mit seinen Variationen — auffällig sind hier aber die variablen Spielweisen und rhythmischen Raffinessen: Triller, Pizzicati, Synkopen geben dem Satz ein äußerst individuelles Gepräge. Das Finale schließlich, ein mitreißender Presto-Satz, basiert auf dem Rhythmus der Tarantella, einem lebhaften, fast ekstatischen Volkstanz aus Süditalien.

Beethoven hatte das Finale bereits 1802 fertiggestellt und es ursprünglich als Schluss für seine *Violinsonate* in *A-Dur*, op. 30 Nr. 1 vorgesehen. Als er für dieses Werk letztlich jedoch noch einen neuen dritten Satz

schrrieb, blieb die brillante Tarantella mehrere Monate liegen — bis der englische Geiger Georg Bridgetower Wien besuchte und Beethoven für ihn die *Sonate* op. 47 komponierte, die beide gemeinsam am 9. Mai 1803 bei einer Musikalischen Akademie im Augarten spielen wollen. Hektisch muss es am Ende zugegangen sein: Erst am Morgen der Aufführung war die Violinstimme fertig geworden; und Beethoven spielte seinen Klavierpart aus einem fragmentarischen Manuskript — offenbar hatte die Zeit nicht mehr gereicht, die Komposition vollständig zu notieren.

Allgemein hatte das Stück keinen guten Start ins Musikleben: Bei der Uraufführung der Sonate wurden Musiker und Komposition ausgelacht, die Kritik äußerte sich verhalten, und wenig später überwarfen sich Bridgetower und Beethoven, so dass der Komponist einen neuen Widmungsträger suchen musste. Beethoven fand ihn in dem Franzosen Rodolphe Kreutzer, dem er ebenfalls 1803 in Wien begegnet war und den er seinem Verleger Nikolaus Simrock am 4. Oktober 1804 so beschrieb: *»dieser Kreutzer ist ein guter lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalte sehr viel Vergnügen gemacht, seine Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles Exterieur ohne Interieur der meisten Virtuosen — da die Sonate für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passender die Dedikation an ihn.«* Kreutzer jedoch erklärte die Sonate für unspielbar und führte sie zeitlebens niemals auf.

CHRISTIANE SCHWERDTFEGER

Für die Musik – vom Freund zum Förderer

Wenn es die Internationale Bachakademie Stuttgart nicht schon gäbe, hätte man sie genau so erfinden müssen ... denn sie ist einzigartig in ihrer Vielfalt, in ihrem Zusammenwirken von Musik- und Wortveranstaltungen.

Damit die Bachakademie auch künftig kreativ, inhaltsreich und hochkarätig arbeiten kann, braucht sie Unterstützung vieler Menschen, die sich dazu aufgerufen fühlen, das Motto »Bewährtes erhalten, Neues gestalten« zu unterstützen.

MITGLIEDER ■ haben Vorkaufsrecht bei der Karten- und Abonnementbestellung ■ erhalten das Studium Generale der Bachwoche sowie den Musikfestpass des Musikfeststuttgart zu ermäßigtem Preis ■ haben kostenlosen Zutritt zu den »Musikalischen Salons« ■ genießen jährlich ein exklusives Sonderkonzert ■ nehmen an Kulturreisen zu auswärtigen Konzerten der Bachakademie teil ■ erhalten die Zeitschrift »Forum Bachakademie« direkt nach Hause.

Sie können Mitglied als Einzelperson, Ehepaar, Familie (Eltern/Großeltern mit Kindern/Enkeln) oder Firma zu unterschiedlichen Spendenhöhen werden.

FÖRDERKREIS

INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART

Kontakt: Rosemarie Trautmann

Johann-Sebastian-Bach-Platz ■ 70178 Stuttgart

Telefon: 0711 61 921 29

foerderkreis@bachakademie.de

**ARTHUR ZIMMERMANN**

ARTHUR ZIMMERMANN wurde 2002 in Köln als Sohn einer Musikerfamilie geboren. Im Alter von sechs Jahren erhielt er seinen ersten Klavierunterricht bei Marilia Patricio an der Jugendkunstschule Köln und setzte seine Ausbildung im Sommer 2010 als Schüler von Rose Marie Zartner in Bonn fort. Schnell stellten sich erste Erfolge ein, so gewann er 2011 beim 48. Regionalwettbewerb »Jugend musiziert« den 1. Preis in der Altersgruppe 1b. 2012 wurde er Schüler von Professor Barbara Szczepanska und nahm sein Studium als Jungstudent in ihrer Klasse an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf auf. Im Oktober 2014 gibt er sein Orchester-Debüt mit Mozarts *Klavierkonzert KV 414*. Arthur Zimmermann besucht die St. George's School in Köln.

SERGE ZIMMERMANN wurde 1991 in Köln geboren und erhielt mit fünf Jahren den ersten Geigenunterricht von seiner Mutter. Sein Orchester-Debüt erfolgte bereits im Jahr 2000 mit einem Violinkonzert von Mozart. Mittlerweile hat er mit einer Reihe von namhaften Klangkörpern musiziert, darunter die Bamberger Symphoniker, das Orquesta Sinfónica de Barcelona, die Düsseldorfer Symphoniker, das Helsinki Philharmonic Orchestra, das WDR und MDR-Sinfonieorchester, das Philharmonia Orchestra, das Orquesta Nacional



SERGE ZIMMERMANN

de España, die Tschechische Philharmonie und das Orchestra della RAI Torino. 2011 gab er sein USA-Debüt mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra unter Manfred Honeck, sowie sein Japan-Debüt in Tokyos Suntory Hall mit dem NHK Symphony Orchestra und Neeme Järvi. Nach Japan kehrte er auch in diesem Jahr für Rezitals und Konzerte mit dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra zurück. Darüber hinaus erfolgte sein Rezitaldebüt 2005 in Essen, im Mai 2012 im Wiener Konzerthaus. Mit dem Pianisten Enrico Pace spielte er Rezitals beim Heidelberger Frühling, Schleswig-Holstein Musik Festival und im Amsterdamer Concertgebouw, als Kammermusiker war er beim Moritzburg Festival zu Gast.

FRANK PETER ZIMMERMANN gab im Alter von 10 Jahren sein erstes Konzert mit Orchester. Nach Studien bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Herman Krebbers begann 1983 sein internationaler Aufstieg zur Weltelite. Frank Peter Zimmermann gastiert bei allen wichtigen Festivals und musiziert mit allen bedeutenden internationalen Orchestern und Dirigenten. Höhepunkte der kommenden Spielzeit werden u. a. sein: Konzerte mit dem New York Philharmonic und dem Boston Symphony Orchestra, den Berliner Philharmonikern und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**FRANK PETER ZIMMERMANN**

(jeweils unter der Leitung von Mariss Jansons), dem Sydney Symphonie und Melbourne Symphonie (jeweils mit Donald Runnicles) sowie dem Hong Kong Philharmonic Orchestra. Neben seinen Orchesterengagements ist er regelmäßig als Kammermusiker auf den bedeutenden Podien der Welt zu hören. Zu seinen festen Kammermusikpartnern zählen die Pianisten Piotr Anderszewski, Enrico Pace und Emanuel Ax. Gemeinsam mit dem Bratschisten Antoine Tamestit und dem Cellisten Christian Poltéra gründete er das Trio Zimmermann, mit dem ihn eine rege Konzerttätigkeit verbindet. Er hat eine umfangreiche Diskographie bei verschiedenen Labels (EMI Classics, Sony Classical, BIS, Teldec Classics und ECM Records) eingespielt. Er nahm nahezu alle großen Violinkonzerte von Bach bis Ligeti sowie zahlreiche Kammermusikwerke auf. Seine Aufnahmen wurden weltweit mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet. Er erhielt zahlreiche Preise und Ehrungen, darunter das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland 2008. Frank Peter Zimmermann spielt eine Stradivari aus dem Jahre 1711, die einst dem Geiger Fritz Kreisler gehörte. Das Instrument wird ihm freundlicherweise von der Portigon AG zur Verfügung gestellt.



WILLIAM YOUN

Der Pianist **WILLIAM YOUN** begann seine Ausbildung in Korea, mit 13 Jahren ging er an das New England Conservatory in Boston. Von dort wechselte er an die Musikhochschule Hannover in die Pianistenklasse von Karl-Heinz Kämmerling, später von Bernd Goetze. Als Stipendiat der Piano Academy Lake Como arbeitete Youn regelmässig mit Künstlerpersönlichkeiten wie Dmitri Bashkirov, Andreas Staier, William Grant Naboré oder Menahem Pressler zusammen. William Youn ist mehrfacher Preisträger internationaler Wettbewerbe; 2011 wurde er in seiner Wahlheimat München mit dem Bayerischen Kunstförderpreis geehrt. William Youn konzertiert weltweit von Berlin über Seoul bis New York. Eine enge Zusammenarbeit verbindet Youn auch mit Nils Mönkemeyer, David Orlowsky, Veronika Eberle, Sun-hae Im, Nicola Benedetti, Ye-Eun Choi und dem Kuss Quartett. Vermehrt tritt Youn auch am Hammerflügel auf. Zudem macht William Youn Rundfunkproduktionen in Deutschland bei den Sendern der ARD, international bei KBS Korea, in den USA beim National Public Radio Boston und beim Tschechischen Rundfunk. Nach CD-Einspielungen für Sony Korea und ARS Produktion beginnt Youn die Veröffentlichung einer Reihe mit Mozarts Klavierwerken bei Oehms Classics.

NEU-
ERSCHEINUNG

BACHS MESSE H-MOLL

ENTSTEHUNG · DEUTUNG · REZEPTION

Entstehung, theologische Deutung und internationale Rezeption der *h-Moll-Messe* Johann Sebastian Bachs sind die Themen dieses Bandes. Hängt die Entstehung der Messe eventuell doch mit dem Leipziger Erbhuldigungsgottesdienst 1733 zusammen? Seit wann konnte man in Wien Bachs *h-Moll-Messe* gekannt haben? Welche Motivationen stecken hinter den Plänen des englischen Bach-Enthusiasten Samuel Wesley, zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts eine Edition des *Credo* vorzulegen? Lässt sich aus den Einspielungen der *Messe* seit 1950 eine bündige Interpretationsgeschichte heraushören? Ließ sich Bach bei der Komposition der *Kyrie-Gloria-Messe* des Jahres 1733 von italienischen Vorbildern aus Dresden inspirieren? Und hat die nachträgliche Entscheidung Bachs, dem *Et incarnatus est* einen eigenen Satz zu widmen, mit der zentralen Stellung des Kreuzes in Luthers Theologie zu tun? Diesen Fragen gehen nach: Michael Maul, Otto Biba, Michael Gassmann, Dominik Sackmann, Gerhard Poppe und Martin Petzoldt.

SCHRIFTENREIHE DER
INTERNATIONALEN BACHAKADEMIE STUTTGART
BAND 19

Hg. von Michael Gassmann
Bärenreiter Verlag 2014

134 Seiten · 24,95 € · ISBN 978-3-7618-2331-6
Ab sofort an der Kasse der Bachwoche
und im Buchhandel erhältlich.