

21 & 36
SICHTEN AUF BACH II & IV
Mittwoch, 9. September 2015
Freitag, 11. September 2015
jeweils um 13:00 Uhr
Stiftskirche

Jan Vogler Violoncello

KÄRCHER

makes a difference

Die Internationale Bachakademie Stuttgart dankt der Alfred Kärcher GmbH & Co. KG für die Förderung des Konzerts.

Inhalt

Programm	3
Einführung Von der reinen Fortschreitung der Harmonie Bachs Suiten für Violoncello solo	4
Biographie Jan Vogler	11

MUSIKFESTTUTTART

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
Dr. Andreas Bomba ist ein Originalbeitrag für dieses Heft ■

Satz vjp ■ **Druck** Offizin Scheufele ■ Änderungen vorbehalten.

SICHTEN AUF BACH II
Mittwoch, 9. September 2015
13:00 Uhr
Stiftskirche

Johann Sebastian Bach 1685 – 1750
Suiten für Violoncello solo

- Suite Nr. I in G-Dur, BWV 1007
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Menuett I & II – Gigue
- Suite Nr. II in d-Moll, BWV 1008
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Menuett I & II – Gigue
- Suite Nr. III in C-Dur, BWV 1009
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Bourrée I & II – Gigue

SICHTEN AUF BACH IV
Freitag, 11. September 2015
13:00 Uhr
Stiftskirche

- Suite Nr. IV in Es-Dur, BWV 1010
Praeludium – Allemande – Courante – Sarabande – Bourrée I & II – Gigue
- Suite Nr. V in c-Moll, BWV 1011
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte I & II – Gigue
- Suite Nr. VI in D-Dur, BWV 1012
Prélude – Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte I & II – Gigue

Jan Vogler Violoncello

Konzertdauer jeweils etwa 1 ½ Stunden
Jeweils keine Pause

Von der reinen Fortschreitung der Harmonie

Bachs Suiten für Violoncello solo

4 **E**s gehört bis heute zum Selbstverständnis guter Musiker, ihr Wissen und ihre Erfahrung an jüngere Menschen weiterzugeben, sei es in einem offiziellen Lehrverhältnis oder in Privatstunden. Lehrbücher mit entsprechenden Übungen gibt es für jeden Zweck. Im 18. Jahrhundert war dies nicht der Fall. So begann um 1720 herum Johann Sebastian Bach, eigene Musik zu schreiben, die er für den Unterricht benötigte. Der nun 35-jährige Bach amtierte zu jener Zeit als Hofkapellmeister in Köthen; die dortigen Musiker musste er jedoch nicht unterrichten, auch wenn er ihnen die vertrackten »Brandenburgischen Konzert« aufs Pult gelegt haben mag, von denen er 1721 eine Reinschrift an den Markgrafen Christian Ludwig nach Berlin schickte.

Aus Weimar brachte Bach bereits das Orgelbüchlein mit, mit dem er ausdrücklich »anfahenden Organisten Anleitung« geben wollte, »auf allerhand Art einen Choral durchzuführen« und sich ferner »im Pedal studio zu habilitiren«. 1720 legte er für seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann ein Clavierbüchlein an, die Keimzelle zu weiteren Lehrwerken wie dem *Wohltemperirten Clavier* (1722) und der *Aufrichtige Anleitung* (1723) genannten Sammlung von je 15 *Inventionen* und *Sinfonien*.

Merkwürdig ist, dass Bach diese Sammlungen nicht zum Druck gab. Heißt das, die Stücke blieben seinem eigenen Gebrauch vorbehalten? Wie verhält es sich dann mit den zwei Zyklen, die Bach zur gleichen Zeit nicht Tasten-, sondern Streichinstrumenten widmete? Gemeint sind

die unter dem Titel *Sei Solo* im Jahre 1720 säuberlich handgeschriebenen je drei *Sonaten und Partiten für Violine solo* und die zur gleichen Zeit von Anna Magdalena Wilcke, seit Dezember 1721 verheiratete Bach ebenso säuberlich handgeschriebenen sechs *Suiten für Violoncello solo*?

Beeindruckend: die Einstimmigkeit

Johann Nikolaus Forkel, Bachs erster Biograph, versuchte dem Phänomen der Stücke für unbegleitete Streichinstrumente wie folgt beizukommen: »*Noch schwerer aber ist es, ohne die geringste Begleitung, einen einfachen Gesang so harmonisch zu schreiben, daß es nicht möglich sey, eine Stimme ohne Fehler beyzufügen; nicht einmal zu rechnen, daß die hinzugefügte Stimme höchst ungeschickt und unsangbar seyn würde. In dieser Art hat man von Joh. Seb. Bach, ohne einiges Accompagnement, 6 Sonaten für die Violin und 6 für das Violoncell.*« Hierbei handelt es sich um eine Art Resümee aus dem Studium der Handschriften und der Korrespondenz mit dem Sohn des Meisters, Carl Philip Emanuel Bach.

Liest man genau, ist es nicht die Schwierigkeit, diese Musik zu spielen, die Forkel beeindruckt, sondern der Umstand der Einstimmigkeit. Wie kann ein Komponist überhaupt auf die Idee kommen, ein einstimmiges Werk zu schreiben, und dann so, dass man keine vernünftig klingende oder gar fehlerfreie zweite Stimme hinzusetzen könne? Bach schrieb nie »für die Schublade« — für wen aber entstanden diese Werke? Die in

Mitteldeutschland bekanntesten Violin-Virtuosen der Jahre um 1720 hießen Jean-Baptiste Volumier (1670 – 1728), Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle, und Johann Georg Pisendel (1687 – 1755), sein Nachfolger. Das Violoncello als Soloinstrument gab es eigentlich noch gar nicht. Es diente, zusammen mit einem Tasteninstrument und eventuell unterfüttert durch einen Violone (Kontrabass), als Fundament, als basso continuo. »Bach ging«, schreibt Forkel in seiner Biographie über den Unterricht bei Bach, »sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß, und drang dabey sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird«.

Wenn überhaupt, waren es Gambisten, die auf einem Bass-Instrument solistisch brillierten. Zu den bekanntesten Virtuosen seiner Zeit zählte Carl Ferdinand Abel (1682 – 1761), Premier Musicus der Hofkapelle in Köthen. Schrieb Bach für diesen Musiker seine Werke? Oder probierte er einfach etwas Neues aus? Zum Beispiel, wie es der Komponist und Musikkritiker Johann Friedrich Reichardt (1752 – 1814) formulierte, sich »innerhalb der selbstauferlegten Beschränkungen mit der maximalen Freiheit und Sicherheit« zu bewegen. Beschränkung heißt: Harmonien und Polyphonie linear, mit eben einer Stimme zu verwirklichen, vielleicht auch, den Hörer zu animieren, das, was fehlt oder nur angedeutet ist, mitdenkend zu ergänzen: Akkorde, Proportionen, Stimmführungen.

Bachs Suiten-Experimente

In allen Suiten-Zyklen probiert Bach an der Form herum. Eine Suite im barocken Sinne ist eine von einem *Präludium* oder einer *Ouvertüre* eingeleitete Abfolge von stilisierten Tanzsätzen. Deren Reihenfolge ist starr: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* und *Gigue*. Die *Englischen Suiten* für Klavier beispielsweise lässt Bach mit unterschiedlichen Satztypen beginnen, die er gleichwohl alle *Prélude* nennt. Bei den *Französischen Suiten* verzichtet er auf eine Ouvertüre, beginnt gleich mit der *Allemande* und differenziert die folgenden Sätze nach hinten aus. Die sechs *Partiten* der *Clavier-Übung Teil 1* betrachtet er wieder von verschiedenen Einleitungstypen aus. Die *Cello-Suiten* sind in der Satzfolge identisch bis auf den fünften Satz: von BWV 1007 bis 1012 heißen sie je zweimal *Menuett*, *Bourrée* und *Gavotte*. Was Bach damit zeigen wollte, wissen wir nicht; ein gewisser, virtuoser und freier Umgang mit vorgegebenen Formen lässt sich nicht verleugnen; er wird in der

Ouvertüre nach französischer Art der *Clavier-Übung Zweiter Teil* BWV 831 in einer voluminösen, elfteiligen Suite gipfeln.

Im Falle der *Suite c-Moll* BWV 1011 will die Forschung erkannt haben, dass es sich um die Transkription einer Suite für Cembalo handelt, die Bach später — vom Cello aus — auch auf die Laute übertrug (*Suite* BWV 995). Schon früh wurde erkannt, dass die Cello-Suiten eigenständige, wohl von der Tonart abhängige Charaktere besitzen. Dabei wird auch beobachtet, dass die sechs Suiten einer Progression, einem fortschreitenden Anspruch unterliegen. Die ersten drei Suiten gelten als relativ »normal« — die *Suite Nr. 1 G-Dur* BWV 1007 melodisch und liedhaft, die *Suite Nr. 2 d-Moll* BWV 1008 pathetisch, etwas düster und traurig, an die Atmosphäre der *d-Moll-Chaconne* aus der *Partita* BWV 1004 für Violine solo erinnernd, die *Suite Nr. 3 C-Dur* BWV 1009 majestätisch und erhaben.

Danach verlässt Bach diesen Boden. Die *Suite Nr. 4* BWV 1010 steht in der — für ein Cello — ungewöhnlichen Tonart Es-Dur. Die *Suite Nr. 5* BWV 1011 folgt in der parallelen Tonart c-Moll; Bach verlangt zudem, die A-Saite nach G zu stimmen, während über der *Suite Nr. 6 D-Dur* BWV 1012 »à cinq cordes« steht, also eine zusätzliche fünfte Saite benötigt wird. Ob diese Suite auf der von Bach »erfundenen« Viola pomposa gespielt werden soll, eine auf dem Arm gehaltenen, kleine Version des Violoncello, wird immer wieder zur Diskussion gestellt.

Die größten Anforderungen — und größten Möglichkeiten, als gestaltende Interpreten hervorzutreten — stellen sich den Spielern in den einleitenden *Préludes*. Die Stücke haben oft improvisatorischen Charakter; Bach nutzte die Freiheit der Form zur Demonstration höchst unterschiedlicher Möglichkeiten musikalischer Phantasie. Auch scheinen die *Préludes* die Atmosphäre der folgenden Suiten-Sätze vorzugeben. Oder wird das Ohr nur überlistet durch die Aufforderung, sich in die jeweilige Tonart einzuhören, was ebenfalls zu den Aufgaben der *Préludes* gehört?

In der ersten *Suite in G-Dur* BWV 1007 ist es eine durchlaufende Sechzehntelkette, die zum Teil »arpeggierte« Akkorde spielt, das heißt: Töne von Akkorden nacheinander, nach Art einer Harfe. Das Stück findet seinen Höhepunkt in einem eineinhalb Oktaven umfassenden, chromatischen Aufstieg. Die *Suite Nr. 2* BWV 2008 beginnt mit einem

J. S. Bach MESSE IN H-MOLL

Aus Bachs Handschrift:
Erstmals eine Einspielung
nach den von Bach selbst
detailliert eingerichteten
„Dresdner Stimmen“



Carolyn Sampson, Anke Vondung, Daniel Johannsen, Tobias Berndt
Gächinger Kantorei Stuttgart, Freiburger Barockorchester
Hans-Christoph Rademann

Die *Messe in h-Moll* von Johann Sebastian Bach wird oft als „Gipfelpunkt der abendländischen Musikkultur“ bezeichnet. Erstmals basiert nun eine Einspielung in Kyrie und Gloria konsequent auf den von Bach selbst detailliert eingerichteten „Dresdner Stimmen“. Mit seiner ersten CD als Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart setzt Hans-Christoph Rademann mit renommierten Solisten und Ensembles in künstlerischer und aufführungspraktischer Hinsicht Maßstäbe.

Carus 83.314 (2 CDs)
Carus 83.315 (Deluxe: 2 CDs
inkl. Bonustracks + 1 DVD)



gebrochenen d-Moll-Akkord, einer anschließend abfallenden und wieder aufsteigenden Linie, die von cis bis b den Raum einer verminderten Septime umreißt. Setzt man diese Töne anders zusammen, hat man das »Thema Regium« aus dem *Musikalischen Opfer* von 1747. Wunderbar überwindet anschließend ein elegischer Gesang alle harmonischen Schranken, das Stück gewinnt an Dramatik, bleibt jedoch bis auf einen »Doppelpunkt« kurz vor Schluss völlig einstimmig! Mit einer langen Abwärtsbewegung beginnt dagegen das *Prélude* der *C-Dur-Suite* BWV 1009. Aus ihr löst sich eine sequenzartige, auf- und absteigende Linie, die bald wieder klingt wie auf der Harfe gespielt. Die zweite Hälfte des Stücks beginnt mit einer orgelpunktartigen Passage, die sich wieder in wellenförmige Linien auflöst. Die Musik gewinnt an Höhe, um sich — über einen kleinen harmonischen Umweg — ohne Pathos wieder in die Tiefe zu stürzen.

Das *Praeludium* der *Es-Dur-Suite* BWV 1010 besteht aus gebrochenen Akkorden, die immer wieder trotzig in die Tiefe fallen, sowie aus Harmoniewechseln in verschiedenen Lagen — in dieser schwierigen Tonart könnte Bach die Kunst der Spieler herausgefordert haben, die Töne überhaupt zu treffen und gut zu intonieren; am Schluss dürfen sie, wie in Verzweiflung oder als Erlösung, schnelle Fluchtversuche starten. Die *Suite c-Moll* BWV 1011 mit den »verstimmten« Saiten ist das vom Tasteninstrument (und später auf die Laute) transponierte Stück — das *Prélude* verlangt also sogleich mehrstimmiges Spiel und ist im klassischen Charakter der punktierten Overtüre mit anschließendem Fugato im französischen Stil gehalten. Die *Suite D-Dur* BWV 1012 schließlich beginnt mit einem vibrierenden Orgelpunkt, über dem sich Akkorde und Wellenlinien auftürmen. Unter allen *Préludes* scheint dieses am virtuosesten, fast atemlos werden die Tonketten bis in den (gebrochenen) Schlussakkord hinein in höchste Höhen und in die Tiefe geführt. Zwischen diesen Bewegungen entspannt sich eine Art Frage- und Antwortspiel der Auf- und Abwärtslinien, ein Dialog, der sich immer wieder auf die eingangs zu hörende Figur »einigt«.

Andreas Bomba



Foto Uwe Arens

Jan Vogler studierte zunächst Cello bei seinem Vater, Peter Vogler, anschließend bei Josef Schwab in Berlin, Heinrich Schiff und Siegfried Palm. Mit 20 Jahren wurde er »Erster Konzertmeister Violoncello« der Staatskapelle Dresden. Diese Position gab er 1997 auf, um sich ganz auf seine solistische Tätigkeit konzentrieren zu können. Zu den Höhepunkten seiner künstlerischen Karriere zählen die Auftritte mit dem New York Philharmonic Orchestra, sowohl in New York als auch im Rahmen der Wiedereröffnung der Dresdner Frauenkirche im November 2005 unter Lorin Maazel. Er konzertierte mit Orchestern wie den Chicago, Boston, Pittsburgh, Montreal und Cincinnati Symphony Orchestras, dem Mariinsky Orchestra, der Sächsischen Staatskapelle, den Wiener Symphonikern, den Münchner Philharmonikern und mit The Knights. Mit den Pianisten Martin Stadtfeld und Hélène Grimaud verbindet ihn eine regelmäßige Zusammenarbeit. Daneben beinhaltet sein Repertoire auch ausgefallene Stücke wie das Vogler gewidmete Cellokonzert *Dunkle Saiten* von Jörg Widmann und das Cellokonzert *Ubi Est Abel Frater Tuus?* von Tigran Mansurian und die ebenfalls eher selten gehörten Konzerte von Barber, Graf, Hasse, Bürger sowie das hochvirtuose Konzert von Michael Haydn. Im Oktober 2015 wird er das für ihn und Mira Wang komponierte Doppelkonzert von Wolfgang Rihm zusammen mit dem Orpheus Kammerorchester in der Carnegie Hall uraufführen. Jan Vogler ist Künstlerischer Leiter des Moritzburg Festivals bei Dresden und seit Oktober 2008 Intendant der Dresdner Musikfestspiele. 2006 erhielt Jan Vogler den Europäischen Kulturpreis und 2011 den Erich-Kästner-Preis für Toleranz, Humanität und Völkerverständigung. Seine zahlreichen CD-Einspielungen, für die er wiederholt ausgezeichnet wurde (u. a. erhielt er 2014 den ECHO Klassik für seine Einspielung von Bachs sechs *Suiten für Violoncello solo*) dokumentieren die Vielseitigkeit des Künstlers.

Jan Vogler spielt das Stradivari-Cello »Castelbarco/Fau« von 1707.

Für die Musik – vom Freund zum Förderer

**Wenn es die Internationale Bachakademie Stuttgart nicht schon gäbe,
müsste man sie genau so erfinden ...**

... 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 Vorrang bei der Karten- und Abonnementbestellung
- erhalten das Studium Generale der Bachwoche sowie den Musikfest-Pass des Musikfest Stuttgart 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), Schüler/Student oder Firma zu unterschiedlichen Spendenhöhen werden.

Förderkreis Internationale Bachakademie Stuttgart

Kontakt: Rosemarie Trautmann

Johann-Sebastian-Bach-Platz – 70178 Stuttgart
0711 61 921 29 – foerderkreis@bachakademie.de

FÖRDERKREIS BACHAKADEMIE