

35 Jahre Kölner Philharmonie
Barock

Akademie für Alte Musik Berlin

Sonntag
30. Januar 2022
20:00



Bitte beachten Sie:

Ihr Husten stört Besucher und Künstler. Wir halten daher für Sie an den Garderoben Ricola-Kräuterbonbons bereit.

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Mobiltelefone, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen unbedingt aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht sofort einlassen können. Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlussapplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen. Es ist eine schöne und respektvolle Geste den Künstlern und den anderen Gästen gegenüber.

Mit dem Kauf der Eintrittskarte erklären Sie sich damit einverstanden, dass Ihr Bild möglicherweise im Fernsehen oder in anderen Medien ausgestrahlt oder veröffentlicht wird.

Wie schön, dass Sie da sind

Lassen Sie uns das heutige Konzert gemeinsam
und sicher genießen, indem wir :

- etwas mehr Zeit und Geduld mitbringen
- unsere Masken tragen
- den gewohnten Abstand einhalten
- auf Händeschütteln verzichten und unsere Hände desinfizieren
- in unsere Ellbogen niesen oder husten

Vielen Dank!



35 Jahre Kölner Philharmonie
Barock

Akademie für Alte Musik Berlin
Bernhard Forck *Konzertmeister*

Sonntag
30. Januar 2022
20:00

Pause gegen 20:50
Ende gegen 22:00

*Antoine Tamestit ist leider erkrankt.
Die Akademie für Alte Musik Berlin wird daher
ein verändertes Programm spielen, es werden nun Werke
von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel
zu hören sein.*

PROGRAMM

Georg Friedrich Händel 1685–1759

Concerto grosso F-Dur op. 6,9 HWV 327

für Streicher und Basso continuo

aus: [12] Concerti grossi op. 6 HWV 319–330 (1739)

Largo

Allegretto

Larghetto

Allegro

Minuetto

Gigue

Johann Sebastian Bach 1685–1750

Brandenburgisches Konzert Nr. 3 G-Dur BWV 1048

für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncelli und Basso continuo

aus: Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051

[ohne Satzbezeichnung]

Adagio

Allegro

Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050

für Traversflöte, Violine solo (Violino principale), Violine, Viola,
Violoncello, Violone und Cembalo (concertato)

aus: Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051

Allegro

Affettuoso

Allegro

Pause

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert Nr. 6 B-Dur BWV 1051
für zwei Violinen, zwei Gamben, Violoncello, Violone
und Basso continuo

aus: Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051

[ohne Satzbezeichnung]

Adagio, ma non tanto

Allegro

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso a-Moll op. 6,4 HWV 322

für Streicher und Basso continuo

aus: [12] Concerti grossi op. 6 HWV 319–330 (1739)

Larghetto affettuoso

Allegro

Largo e piano

Allegro

Johann Sebastian Bach

Brandenburgisches Konzert Nr. 4 G-Dur BWV 1049

für Violine solo (Violino principale), zwei Blockflöten

(Fiauti d'Echo), zwei Violinen, Viola, Violone, Violoncello

und Basso continuo

aus: Brandenburgische Konzerte BWV 1046–1051

Allegro

Andante

Presto

ZU DEN WERKEN

Als man 1985 den 300. Geburtstag Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs feierte, brachte die Deutsche Bundespost zwei Sondermarken heraus: 60 Pfennig für Händel, 80 für Bach. Die Zeitgenossen hätten die Marktwerte der beiden sicher anders gewichtet: Gegenüber dem Kosmopoliten Händel, der in London als selbständiger Konzertunternehmer mit Opern und Oratorien Furore machte, musste Bach, Kapellmeister eines kleinen Fürsten und später Thomaskantor in Leipzig, wie ein Provinzmusiker erscheinen. Tatsächlich scheiterten auch zwei mögliche Begegnungen der beiden Komponisten am (mutmaßlichen) Desinteresse des bekannteren: Bach eilte zwar gleich von Köthen ins 30 Kilometer entfernte Halle, als er 1719 erfuhr, dass Händel zu Besuch in seiner Geburtsstadt weilte, erfuhr aber bei seiner Ankunft, dass sein Kollege schon wieder Richtung England abgereist war. Zehn Jahre später, als Händel erneut Station in Halle machte, war Bach krank und konnte Leipzig nicht verlassen. Er ließ daher seinen Sohn Wilhelm Friedemann eine Einladung überbringen – doch auch dieses Mal kam kein Treffen zustande. Von Bach weiß man, dass er Abschriften von Werken Händels besaß, teils auch selbst anfertigte. Ob Händel dagegen überhaupt etwas von Bach kannte, ist ungewiss. Wenn er in der Instrumentalmusik einem Vorbild nacheiferte, dann eher seinem älteren italienischen Kollegen Arcangelo Corelli. Dessen zwölf Concerti grossi op. 6 waren in England äußerst beliebt, und man vermutet, dass Händel sogar ganz bewusst den Vergleich und Wettstreit mit dem Italiener suchte, indem er unter der gleichen Opuszahl ebenfalls zwölf Concerti grossi veröffentlichte. Diese Stücke variieren die von Corelli gepflegten Formen der Kirchen- und der Kammersonate – und nicht etwa den dreisätzigen Konzerttyp Vivaldis, der Bachs Brandenburgischen Konzerten zugrunde liegt.

Nebenprodukte eines Opernunternehmers – Händels Concerti grossi

Die Orchesterstücke aus Händels Londoner Jahren waren in der Regel Nebenprodukte seiner Opern- und Oratorien-Aktivitäten – zusätzliche Attraktionen, die das Publikum in die Vorstellungen locken sollten. Concerti grossi oder auch Orgelkonzerte schüttelte Händel aus dem Ärmel, wann immer er Einleitungs- oder Zwischenaktmusiken für Aufführungen seiner großen Vokalkompositionen benötigte. Meistens wurden sie erst viel später zu den damals üblichen Sechser-Serien zusammengefasst und veröffentlicht; so geschah es bei den Concerti grossi op. 3, den Orgelkonzerten op. 4 und den posthum publizierten Orgelkonzerten op. 7. Eine Ausnahme bilden nur die zwölf Concerti grossi op. 6: Händel schrieb sie in einem Zug und rekordverdächtig schnell zwischen dem 29. September und dem 30. Oktober 1739 nieder – das entspricht einem Durchschnitt von zwei Sätzen pro Tag. Ein konkreter Anlass für diesen Schaffensrausch ist nicht bekannt, doch jedenfalls stellte Händel die meisten Stücke in den Oratorienaufführungen des folgenden Winters vor. Schon im April 1740 gab er die Sammlung bei dem Londoner Verleger John Walsh heraus, und zwar auf Subskriptionsbasis: Musikliebhaber konnten die Noten bestellen und damit die Kosten für Material und Stich vorfinanzieren.

Händels hohe Arbeitsleistung wird ein wenig begreiflicher, wenn man weiß, dass er getreu seiner Gewohnheit auch in dieser neuen Konzertserie einiges Material aus früheren Werken wiederverwertete. So ist im Concerto grosso F-Dur op. 6 Nr. 9 zwar das akkordische Eingangs-*Largo* neu komponiert, doch die beiden folgenden Sätze entsprechen dem zweiten und dritten Satz des Orgelkonzerts F-Dur HWV 295, das wegen seiner Vogelstimmen-Imitationen unter dem Beinamen »The cuckoo and the nightingale« bekannt wurde. Händel machte in seiner Neubearbeitung die auffälligen Vogelrufe unkenntlich und verteilte die Solo- und Tutti-Passagen des Originals in sehr phantasievoller Weise auf Concertino und Ripieno – also das kleinere und das größere Teilensemble im Concerto grosso. Ähnlich verfuhr er

beim *Larghetto*, einem Satz im wiegenden $\frac{6}{8}$ -Takt eines Sicilianos. Hier stimmen die ersten 40 Takte mit der Vorlage überein, doch der Schluss mit einer Reprise des Anfangsthemas ist noch überzeugender gestaltet als zuvor. Für den vierten und fünften Satz des Concerto grosso nutzte Händel Teile der zweiten Version seiner Ouvertüre zur damals noch unvollendeten Oper *Imeneo*. Das *Allegro* ist eine Fuge; beim *Minuetto* in f-Moll fällt die ungewöhnliche Wendung der letzten acht Takte nach Dur auf. Eine lebhaftige *Gigue* rundet das Werk ab; Händel komponierte sie neu, doch ihre Thematik erinnert stark an die *Giga* aus Corellis Concerto grosso F-Dur op. 6 Nr. 12.

Während das neunte Konzert die typische Anlage der Kirchensonate (langsam-schnell-langsam-schnell) mit jener der Kammer-sonate (einer Reihe von Tänzen) kombiniert, folgt das viersätziges Concerto grosso a-Moll op. 6 Nr. 4 konsequent dem Schema der Kirchen-sonate. Anders als im neunten Concerto fehlen in diesem Orchesterkonzert weitgehend die typischen Kontraste zwischen Concertino und Ripieno, Solo und Tutti. Es beginnt mit einem *Larghetto affettuoso* voller schmachtender Seufzerfiguren, gefolgt von einer widerspenstigen *Allegro*-Fuge. Der dritte Satz, *Largo e piano* überschrieben, lebt von den Vorhaltsdissonanzen der Melodiestimme über einem ruhig fließenden Viertel-Bass. Und im abschließenden *Allegro* griff Händel ein weiteres Mal auf seine Oper *Imeneo* zurück: Die Thematik dieses Finales stammt aus der Arie »*È si vaga*«.

Musterkatalog eines Kapellmeisters – Bachs Brandenburgische Konzerte

Ganz unterschiedliche Arten von Kompositionen fasste Bach in seinen sechs »Brandenburgischen Konzerten« zusammen. Diese Sammelbezeichnung kam übrigens erst im 19. Jahrhundert auf; sie rührt daher, dass Bach die Stücke dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg-Schwedt widmete, den er im Winter 1718/19 kennen gelernt hatte. Bei dem Treffen zeigte sich der Markgraf von der Musik des Köthener Kapellmeisters so

beeindruckt, dass er sich einige Kompositionen für seine eigene Hofkapelle erbat. Bach schickte ihm jedoch erst am 24. März 1721 die sechs Konzerte. Was mag ihn wohl bewogen haben, nach so langer Zeit doch noch zu reagieren? Vielleicht wollte er sich damit ja um eine neue Stelle bewerben: Schließlich wurde die Situation an seinem Arbeitsplatz schwieriger; die Köthener Hofkapelle hatte ihre Mitgliederzahl in den vorangegangenen Jahren um ein Drittel reduziert. Ganz prekär wurde die Lage zwar erst ab Ende 1721, als Fürst Leopold eine »Amusa« heiratete und sein Interesse immer mehr von der Musik abwandte. Doch wenn Bach sich tatsächlich neu orientieren wollte, würde das immerhin den heterogenen Charakter der Sammlung erklären. Der Kapellmeister stellte sechs in Stil und Form ganz unterschiedliche Kompositionen zusammen – und damit eine Art Musterkatalog dessen, was er auf dem Gebiet des Konzertierens leisten konnte. Doch seine Hoffnungen (wenn er sich denn welche machte) wurden enttäuscht. Offenbar bedankte sich der Markgraf nicht einmal für die Notensendung, und auch über Aufführungen an seinem Hof ist nichts bekannt. Bach mag sich damit getröstet haben, dass er die Konzerte zumindest nicht neu komponiert hatte. Sie lagen bereits vor – insofern ist die Bezeichnung »Brandenburgische Konzerte« etwas irreführend.

Das Brandenburgische Konzert Nr. 3 G-Dur dürfte wie die Konzerte Nr. 1 und Nr. 6 früher entstanden sein als die drei übrigen. Es ist ein Orchesterkonzert, in dem Kontraste durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher »Teams« erzielt werden. Die ungewöhnliche Besetzung umfasst drei mal drei Instrumente, nämlich je drei Violinen, Bratschen und Celli, sowie Basso continuo. Bei einer derart zahlenbesessenen Konsequenz (die sich noch in vielen Details des Werks fortsetzt) ist es eigentlich erstaunlich, dass das Konzert nicht auch drei vollständige Sätze enthält. Bach hat aber zwischen den beiden Allegros statt eines langsamen Mittelsatzes nur zwei Akkorde mit der Bezeichnung *Adagio* notiert. Was sie zu bedeuten haben, ist unklar: Manche Ensembles spielen die Akkorde einfach notengetreu, andere verstehen sie als das Ende einer Kadenz, die von Geige oder Cembalo improvisiert werden soll, und wieder andere schieben an ihrer Stelle einen langsamen Satz aus einem anderen Konzert ein.

Als erstes Klavierkonzert der Musikgeschichte ist gelegentlich das Brandenburgische Konzert Nr. 5 D-Dur bezeichnet worden. Darin stecken gleich zwei gewagte Behauptungen: »das erste« und »Klavierkonzert«. Wann genau Bach das Konzert komponiert hat, ist gar nicht bekannt. Möglicherweise war es ursprünglich für die Einweihung des neuen Cembalos bestimmt, das Bach 1719 aus Berlin nach Köthen mitbrachte. Als Solopartien treten zwar neben die Cembalostimme auch noch eine Geige und eine Flöte – insofern ist die Bezeichnung »Klavierkonzert« nicht ganz korrekt. Allerdings bestimmt das obligate Cembalo tatsächlich das Geschehen, vor allem im ersten Satz, der eine äußerst schwierige, 65 Takte lange Kadenz enthält. Der zweite Satz, *Affettuoso* (zärtlich), ist als Trio mit Begleitung des Cembalo-Basses gestaltet. Französische Grazie und Tanzrhythmen prägen das schwingvolle Finale.

Das Brandenburgische Konzert Nr. 6 B-Dur ist wieder für eine ungewöhnliche Kombination von Instrumenten bestimmt: Geigen fehlen ganz, zwei Bratschen und ein Cello agieren solistisch, während zwei Gamben, Violone und Cembalo begleiten – das ergibt einen insgesamt recht dunklen Klang. Die Viola da gamba war ja in der Ensemblemusik der Bachzeit schon nicht mehr gebräuchlich, wenn auch als Soloinstrument noch geschätzt. Man hat deshalb vermutet, dass das sechste Konzert das älteste unter den »Brandenburgischen« ist, vielleicht noch aus der Weimarer Zeit (1708–1717) stammt. Es gibt jedoch noch eine andere Erklärung: Bachs Köthener Dienstherr, Fürst Leopold, spielte neben der Violine und dem Cembalo auch die Gambe. Für ihn könnte eine der beiden Gambenpartien bestimmt gewesen sein; die andere hätte dann der Hofgambist Christian Ferdinand Abel übernommen, und Bach hätte die Aufführung wohl an der ersten Bratsche geleitet. Der Kopfsatz des Konzerts ist ein Kanon der beiden Bratschen im engsten Einsatzabstand, unterstützt von Achtelrepetitionen der übrigen Instrumente. Imitation bestimmt auch den langsamen zweiten Satz, in dem die Gamben pausieren. Das Finale im tänzerischen Charakter einer $12/8$ -Gigue ist dreiteilig (A-B-A) angelegt; der Moll-Mittelteil bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu den Rahmen-Abschnitten.

Das Brandenburgische Konzert Nr. 4 G-Dur dürfte innerhalb der Reihe zu den jüngeren, vielleicht um 1720 entstandenen zählen. Es stellt eine Violine und zwei Blockflöten in den Vordergrund. Diese Instrumente werden allerdings sehr unterschiedlich eingesetzt: Die beiden Flöten bilden ein unzertrennliches Paar, während die Violine häufig als echtes Soloinstrument auftritt – sehr virtuos etwa in den Zweiunddreißigstel-Läufen des ersten Satzes. Auch in den Soloepisoden zwischen den fugenartigen Orchesterritornellen des Finales fühlt man sich oft fast in ein Violinkonzert versetzt. Im langsamen Mittelsatz wiederholen die beiden Flöten jeweils die Motive der Streicher. Vielleicht bezieht sich ja darauf Bachs Besetzungsangabe »Fiauti d’echo« – wenn nicht etwa ein besonderes Instrument damit gemeint ist.

Jürgen Ostmann



Akademie für Alte Musik Berlin

1982 in Berlin gegründet, gehört die Akademie für Alte Musik Berlin (kurz Akamus) heute zur Weltspitze der historisch informiert spielenden Kammerorchester und kann auf eine beispiellose Erfolgsgeschichte verweisen. Ob in New York oder Tokyo, London oder Buenos Aires: Akamus ist ständiger und vielgefragter Gast auf den wichtigsten europäischen und internationalen Konzertpodien. Tournées führen das Orchester regelmäßig in die USA und nach Asien. Im Kulturleben Berlins ist das Ensemble ein zentraler Pfeiler. Seit über 30 Jahren gestaltet das Orchester eine eigene Abonnement-Reihe im Konzerthaus Berlin, seit 1994 prägt seine musikalische Handschrift das Barockrepertoire an der Berliner Staatsoper. Mit einer eigenen Konzertsreihe ist das Ensemble seit 2012 zudem regelmäßig im Münchener Prinzregententheater zu Gast.

Die Akademie für Alte Musik Berlin präsentiert sich mit rund 100 Auftritten pro Jahr in Besetzungsgrößen vom Kammerensemble bis zum sinfonischen Orchester. Das Ensemble musiziert unter der wechselnden Leitung seiner Konzertmeister Bernhard Forck, Georg Kallweit und Stephan Mai sowie ausgewählter Dirigenten.

Besonders mit René Jacobs verbindet das Ensemble eine enge und langjährige künstlerische Partnerschaft. Die gemeinsame Entdeckerlust führte zu Wiederaufführungen und Neudeutungen zahlreicher Opern und Oratorien, die weltweit Furore machten. Vielfach ausgezeichnet wurden zuletzt die Einspielungen von Mozarts *Entführung aus dem Serail* und Bachs Matthäus- und Johannes-Passion, internationale Beachtung finden zudem die gemeinsamen Produktionen am Theater an der Wien.

Darüber hinaus leiteten in jüngster Zeit Emmanuelle Haïm, Bernard Labadie, Paul Agnew, Diego Fasolis und Rinaldo Alessandrini das Orchester. Besonders hervorzuheben ist die kongeniale Kooperation mit dem RIAS Kammerchor, von deren Qualität zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen zeugen. Zudem pflegt das Ensemble eine enge Zusammenarbeit mit dem Chor des Bayerischen Rundfunks. Mit international renommierten Solisten wie Isabelle Faust, Andreas Staier, Alexander Melnikov, Anna Prohaska, Werner Güra, Michael Volle und Bejun Mehta arbeitet Akamus regelmäßig zusammen. Gemeinsam mit der Tanzcompagnie Sasha Waltz & Guests entstanden Erfolgsproduktionen wie *Dido & Aeneas* (Musik von Henry Purcell) und *Medea* (Musik von Pascal Dusapin).

Weit über eine Million verkaufte Tonträger sind Ausdruck des internationalen Erfolgs des Orchesters. Die Aufnahmen wurden mit allen bedeutenden Schallplattenpreisen ausgezeichnet, darunter Grammy Award, Diapason d'Or, Cannes Classical Award, Gramophone Award, Edison Award, MIDEM Classical Award, Choc de l'année sowie der Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik. 2006 erhielt das Orchester den Telemann-Preis der Stadt Magdeburg, 2014 die Bach-Medaille der Stadt Leipzig und den ECHO Klassik.

In der Kölner Philharmonie war die Akademie für Alte Musik Berlin zuletzt im März 2008 zu hören.

Die Besetzung der Akademie für Alte Musik Berlin

Violine

Bernhard Forck *Solo, Konzertmeister*

Gudrun Engelhardt

Kerstin Erben

Barbara Halfter

Dörte Wetzel

Thomas Graewe

Erik Dorset

Stephan Mai

Viola

Corina Golomoz

Anja-Regine Graewel

Stephan Sieben

Violoncello

Katharina Litschig

Antje Geusen

Violoncello, Viola da gamba

Amarilis Dueñas Castan

Viola da gamba

Friederike Däublin

Kontrabass, Violone

Miriam Shalinsky

Cembalo

Raphael Alpermann

Traversflöte, Blockflöte

Christoph Huntgeburth

Blockflöte

Leonard Schelb

Bernhard Forck

Seit seinem fünften Lebensjahr hat sich Bernhard Forck der Violine verschrieben. Dem Studium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin bei Eberhard Feltz folgte 1986 ein Engagement am Berliner Sinfonie Orchester, beides begleitet von einem ausgeprägten Interesse für die Alte Musik, das ihn u. a. zu Nikolaus Harnoncourt an das Mozarteum Salzburg führte. Seine Mitgliedschaft in der 1982 gegründeten Akademie für Alte Musik Berlin, wo er auch einer der Konzertmeister ist, steht in der Konsequenz seiner intensiven Beschäftigung mit der historischen Aufführungspraxis. Mit der Akademie für Alte Musik Berlin gastiert Bernhard Forck regelmäßig in den musikalischen Zentren Europas. Tournées führten ihn in den Nahen Osten, nach Japan, Südostasien, Australien, Nord- und Südamerika.

Seiner solistischen Karriere kommt er insbesondere als Mitglied der Berliner Barock Solisten nach. CD-Produktionen und internationale Gastspiele dokumentieren auch hier sein künstlerisches Renommee, das auch zahlreiche pädagogische Verpflichtungen wie z.B. an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin umfasst. Um sich auch der späteren Musik, insbesondere der Neuen Wiener Schule zu widmen, gründete er 1995 das Manon-Quartett Berlin. Über viele Jahre arbeitete Bernhard Forck mit dem Händelfestspielorchester Halle eng zusammen, von 2007 bis 2019 war er dessen Musikalischer Leiter. Über die Konzerte hinaus war er bei den Händel-Festspielen auch künstlerisch für die Konzertreihe *Händel zu Hause* verantwortlich.

In der Kölner Philharmonie war Bernhard Forck solistisch zuletzt im Dezember 2010 mit den Berliner Barock Solisten zu Gast.

Philharmonie-Hotline 0221 280 280

koelner-philharmonie.de

Informationen & Tickets zu allen Konzerten
in der Kölner Philharmonie!



Kulturpartner der Kölner Philharmonie

Herausgeber: KölnMusik GmbH
Louwrens Langevoort
Intendant der Kölner Philharmonie
und Geschäftsführer der
KölnMusik GmbH
Postfach 102163, 50461 Köln
koelner-philharmonie.de

Redaktion: Sebastian Loelgen
Corporate Design: hauser lacour
kommunikationsgestaltung GmbH
Fotonachweis: Akademie für Alte Musik
Berlin © Uwe Arens

Gesamtherstellung:  adHOC Printproduktion GmbH

