

STAATSKAPELLE BERLIN 1570

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN

PREUSSENS HOFMUSIK I

MUSIKALISCHES OPFER

ALT Anna Kissjudit

PREUSSENS HOFMUSIK

FLÖTE Thomas Beyer

VIOLINE Laura Volkwein

VIOLINE Laura Perez Soria

VIOLA Holger Espig

VIOLA Aleksandar Jordanovski

VIOLONCELLO Margarethe Niebuhr

VIOLONE Joachim Klier

CEMBALO, MUSIKALISCHE LEITUNG Matthias Wilke

Sa 16. Oktober 2021 15.00

So 17. Oktober 2021 15.00

APOLLOSAAL

PROGRAMM

- Johann Sebastian Bach (1685–1750) **MUSIKALISCHES OPFER BWV 1079**
Ricercar a 3
Canon a 2 cancrizans
Canon a 2 Violini in unisono
Canon a 2 per Motum contrarium
Canon a 2 per Augmentationem, contrario Motu
Canon a 2 per Tonos
Fuga canonica in Epiadiapente
Canon perpetuus super Thema Regium
Canon perpetuus
Canon a 2 Quaerendo inveniendis
Canon a 4
Ricercar a 6
- Sonata sopr' il Soggetto Reale
a Traversa, Violino e Continuo
- I. Largo
II. Allegro
III. Andante
IV. Allegro
- »WIDERSTEHE DOCH DER SÜNDE«
KANTATE FÜR ALT UND INSTRUMENTE
BWV 54
- I. Aria: Widerstehe doch der Sünde
II. Recitativo: Die Art verruchter Sünden
III. Aria: Wer Sünde tut, der ist vom Teufel

Johann Sebastian Bach
»WIDERSTEHE DOCH DER SÜNDE«
KANTATE BWV 54

I. Aria

Widerstehe doch der Sünde,
sonst ergreift dich ihr Gift.
Lass dich nicht den Satan blenden;
denn die Gottes Ehre schänden,
trifft ein Fluch, der tödlich ist.

II. Recitativo

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 weiter gehen,
so zeigt sich nur ein leerer Schatten
und übertünchtes Grab.
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 fährt.

III. Aria

Wer Sünde tut, der ist vom Teufel,
denn dieser hat sie aufgebracht.
Doch wenn man ihren schnöden Banden
mit rechter Andacht widerstanden,
hat sie sich gleich davon gemacht.

DER SPÄTE UND DER FRÜHE BACH

TEXT VON Detlef Giese

Es war eine denkwürdige Begegnung. Im Mai des Jahres 1747 war der 62-jährige Johann Sebastian Bach, seines Zeichens Thomaskantor und Director musices zu Leipzig, in Begleitung seines ältesten Sohnes Wilhelm Friedemann nach Berlin gereist, um sich dem Preußenkönig Friedrich II., den man später den »Großen« nennen sollte, vorzustellen. Dem musikbegeisterten, mit seinen 35 Jahren noch recht jungen Monarchen, der während seiner Kronprinzenzeit die unter seinem Vater Friedrich Wilhelm I. – dem sogenannten »Soldatenkönig« – weitgehend aufgelöste Hofkapelle neu konstituiert und durch das Engagement von hervorragenden Instrumentalisten auf einen beachtlichen Stand gebracht hatte, kam es sehr gelegen, den berühmten Musiker, der sich anlässlich seines Besuchs u. a. auf den Orgeln Berlins und Potsdams hören ließ, als Gast zu begrüßen. Dessen zweitältester Sohn, der gleichfalls hochbegabte Carl Philipp Emanuel, wirkte bereits seit einem knappen Jahrzehnt als Cembalist am preußischen Hof, schon deshalb gab es Verbindungen zwischen den Bachs und dem preußischen Hof. Bei aller Wertschätzung aber für den Jüngeren ging dem »Alten Bach« ein geradezu legendärer Ruf voraus, auch wenn sein Kompositionsstil um die Mitte des Jahrhunderts als ausgesprochen konservativ galt.

Ungeachtet dessen war es für Bach eine hohe Ehre, vom König eingeladen worden zu sein und empfangen zu werden. Eine erste Zusammenkunft fand im gerade bezogenen Schloss Sanssouci am 7. Mai 1747 statt, wo Bach einer musikalischen Abendveranstaltung beiwohnte; weit folgenreicher war jedoch

das Treffen am nächsten Tag im Potsdamer Stadtschloss, bei dem der Komponist aus dem Sächsischen den entscheidenden Impuls für eines seiner rätselhaftesten und zugleich »gelehrtesten« Werke erhielt: für das »Musicalische Opfer«, geschrieben auf ein eigens ihm von Friedrich II. zugewiegenes »königliches Thema«.

Um dieses »Thema Regium«, von dem Bachs erster Biograph Johann Nikolaus Forkel zu berichten weiß, und um die Begegnung zwischen Künstler und König überhaupt ranken sich manche Geheimnisse. Unklar etwa ist, ob es tatsächlich jene bei all ihrer Kompliziertheit doch sehr prägnante Tonfolge aus einem aufwärtsgehenden c-Moll-Dreiklang, nachfolgender kleiner Sekunde, abstürzender verminderter Sept sowie einem chromatischen Gang und einem kadenzhaften Abschluss war, die der Preußenkönig Friedrich seinem berühmten Gast vorgab, um daran seine kompositorische Kunst zu demonstrieren. Es mögen allein die chromatische, d. h. in Halbtonschritten sich nach unten bewegende Linie gewesen sein, aus der das besagte »Thema Regium« bestand. Der König, so ist Forkels Worten zu entnehmen, forderte Bach nun auf, über dieses Soggetto auf dem Hammerklavier im Schloss erst eine dreistimmige, dann sogar eine sechsstimmige Fuge zu improvisieren. Dem ersten Wunsch kam der Komponist nach und versetzte mit seinem auf diese Art offenbarten Können die versammelte Hörerschaft in große Bewunderung. Der Aufgabe jedoch, mit gleich sechs obligaten Stimmen zu spielen, entzog er sich, zumindest halb, schien es ihm doch nicht möglich zu sein, aus dem Steggreif eine solch komplexe Angelegenheit zu meistern. Stattdessen improvisierte er sechsstimmig über ein eigenes Thema, was ihm wiederum den Beifall des Monarchen und seines Hofstaats einbrachte. Das »königliche Thema« in dieser Form zu nutzen, bedurfte es einiger Vorbereitung und einer wirklichen, konzentrierten kompositorischen Arbeit, die aus dem Augenblick heraus nicht zu leisten war, wohl aber daheim, in der Leipziger Komponierstube.

Bach hat sich in der Tat in den darauffolgenden Wochen damit beschäftigt und ein Werk geschaffen, das seinen anderen späten Opera, in denen kontrapunktische Techniken im Mittelpunkt stehen (dazu zählen insbesondere die »Kunst der Fuge«, aber auch die »Goldberg-Variationen« sowie die »Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch«), in nichts nachsteht. Im »Musicalischen Opfer«, so der schlussendliche Titel des Werkes, zeigt sich noch einmal Bachs immenses gestalterisches Vermögen, seine stupende kompositorische Kunst, die ihn als durch und durch »gelehrten Musiker« auszeichnet. Auf den Tag genau zwei Monate nach dem Besuch in Potsdam, am 7. Juli 1747, brachte er sein Werk zum Abschluss, im September erschien es im Druck, »Seiner Königlichen Majestät in Preußen allerunterthänigst gewidmet«.

Was Bach mit seinem »Musicalischen Opfer« vorlegte, hat bei aller Anerkennung der kompositionstechnischen Qualität der dort zusammengefassten Stücke doch unterschiedliche Bewertungen erfahren. Für Philipp Spitta etwa, der am Ende des 19. Jahrhunderts eine monumentale, für die folgenden Dekaden maßgebliche Bach-Biographie geschrieben hat, bestand das Opus aus einem »zusammengewürfelten Haufen« einzelner Sätze, dessen Sinn sich nicht unbedingt erschließt: Zu verschieden in puncto Stil und Ausdruck schienen die Stücke zu sein, zu wenig einheitlich stellte sich das Ganze dar. Diese Einwände mögen durchaus berechtigt sein, kam es Bach doch im Falle des »Musicalischen Opfers« im Gegensatz zur »Kunst der Fuge« offenbar nicht darauf an, ein Thema – selbst wenn es das »königliche« war – durchgehend zu behandeln, sondern eine gewisse Vielfalt zuzulassen. Das Werk lässt sich denn auch in drei Teile gliedern, die aus jeweils mehreren Sätzen bestehen.

Den Rahmen bilden jene beiden Fugenkompositionen, die unmittelbar mit der Reise ins Preußische zu tun haben: ein dreistimmiges kontrapunktisches Ricercar sowie eines zu sechs Stimmen, das den Abschluss und zugleich die

Krönung der Sammlung darstellt. Während das dreistimmige Stück in seiner über weite Strecken eher aufgelockerten Faktur zumindest Spuren erkennen lässt, dass es ursprünglich aus dem improvisierten Spiel heraus entstanden sein könnte, ist der sechsstimmige Satz mit deutlich größerer Strenge gehandhabt: Die Kunst – und zugleich Wissenschaft – des Komponierens, über die Bach so souverän gebot, ist hier gleichsam demonstrativ ausgestellt, wird geradezu zelebriert.

Hinzu kommen insgesamt zehn Kanon-Kompositionen, zumeist zweistimmig gehalten, eine jedoch auch zu vier Stimmen, wobei jedes Stück ein individuelles kompositorisches »Problem« in den Blick nimmt. Die musizierpraktische Umsetzung ist von Bach weitgehend offen gelassen worden, wie insgesamt diese Kanons durchaus enigmatisch wirken. Man könnte darüber spekulieren, ob der Komponist mit ihnen den zu Recht bewunderten Künsten der »Alten Niederländer« mit ihrer eindrucksvollen Vokalpolyphonie nacheifern und seine besonderen Kompetenzen im »stilo antico« unter Beweis stellen wollte oder ob ihm daran gelegen war, eine ganz und gar planvolle Verbindung zwischen der reichhaltigen musikalischen Vergangenheit und seiner Gegenwart herzustellen.

War in der staunenswerten »Kunst der Fuge« ein wahres Kompendium an kontrapunktischen Techniken versammelt, so ist der Anspruch im »Musicalischen Opfer« kein geringerer, wohl aber ein anderer. Neben den beiden Ricercar-Sätzen und den Kanons hat Bach in dieses Werk auch noch eine umfängliche Triosonate für Flöte, Violine und Basso continuo integriert, die in einer auffallend »modernen« Ausdruckswelt angesiedelt ist. In allen ihren vier Sätzen treten geradezu »empfindsame« Momente zutage, als ob Bach zu zeigen beabsichtigte, dass er ästhetisch auch im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert beheimatet war. Ein breites expressives Spektrum wird hier eröffnet, verknüpft mit gehobenen spieltechnischen Anforderungen. Unter den Triosonaten aus Bachs Feder ist dieses Stück gewiss das ambitionierteste und

kunstvollste – und entspricht auf diese Weise auch dem Niveau des gesamten Werkes, bei dem stets so etwas wie der Ausweis »königlicher Würde« mitschwingt.

Gut drei Jahrzehnte zuvor war die Kantate »Widerstehe doch der Sünde« entstanden, zu einer Zeit, als Bach am herzoglichen Hof in Weimar für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste verantwortlich war. Zu bestimmten Anlässen führte er dabei Kantaten auf, so auch Mitte Juli 1714. Auf einen Text des Darmstädter Hofbibliothekars Georg Christian Lehms, der 1711 ein dichterisches Werk unter dem Titel »Gottgefälliges Kirchen-Opffer« veröffentlicht hatte, das bewusst als Vorlage für Kantatenkompositionen gedacht war, schrieb Bach ein kurzes, allein aus zwei Arien und einem verbindenden Rezitativ bestehendes Werk für lediglich eine Singstimme, Streichern und Continuo. Diese einfachste Form der Kirchenkantate, wie sie etwa auch Bachs Zeitgenosse Georg Philipp Telemann oft angewendet hatte, zumal mit einer kleinen Besetzung, erfüllt trotzdem hohe künstlerische Ansprüche. Außergewöhnlich kühn und expressiv setzt die erste Arie sogleich mit einer Dissonanz ein, die weitgeschwungenen Melodiebögen des Solo-Alts lassen den Bach der Leipziger Zeit schon mehr als ahnen. Immer komponiert er nah am Text und seinen Sinngehalten, zudem ist in jeglicher Passage eine souveräne Durchgestaltung des Tonsatzes spürbar. Ein Dutzend Jahre später, 1726 als Thomaskantor, sollte Bach drei weitere Kantaten für Alt und Instrumente verfertigen, auch sie von merklichem Experimentiergeist und hoher Ausdruckskraft erfüllt.

ANNA KISSJUDIT

Die 1996 in Budapest geborene Mezzosopranistin Anna Kissjudit studierte bis 2020 an der Budapester Franz-Liszt-Musikakademie in der Klasse von Prof. Katalin Halmai und Prof. Imola Pogány. Während ihres Gesangsstudiums wirkte Anna Kissjudit in diversen Produktionen der Opernklasse, u. a. in Aufführungen von Tschaikowskys »Iolanta« als Marta, in Cestis »L'Oronhea« und als Dritte Dame in Mozarts »Die Zauberflöte« mit. 2017 arbeitete sie im Rahmen von Liedkursen regelmäßig mit Prof. Thomas Quasthoff an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin.

Anna Kissjudit hat erfolgreich an einigen Gesangswettbewerben teilgenommen. Sie gewann u. a. 2014 den 1. Preis im József-Gregor-Wettbewerb, 2016 den 3. Preis im Éva-Andor-Wettbewerb, 2018 den 2. Preis im II. Éva-Andor-Gesangswettbewerb sowie den 2. Preis im X. Internationalen József-Simándy-Gesangswettbewerb. 2019 gab sie ihr Debüt an der Staatsoper Budapest als La Cieca in Ponchiellis »La Gioconda«. Des Weiteren trat sie bei den Budapester Richard-Wagner-Tagen gemeinsam mit Camilla Nylund, Catherine Foster und Johan Reuter in einer Produktion von »Die Walküre« unter der musikalischen Leitung von Ádám Fischer auf.

Seit der Spielzeit 2020/21 ist Anna Kissjudit Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden und Stipendiatin der Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung.

PREUSSENS HOFMUSIK

Preußens Hofmusik – unter diesem Namen haben sich vor rund fünfzehn Jahren Musiker:innen der traditionsreichen Staatskapelle Berlin, die auf eine 450-jährige Geschichte zurückblicken kann, zusammengefunden. Angeleitet von dem Violinisten Stephan Mai, Gründungsmitglied der Akademie für Alte Musik Berlin, sowie von Matthias Wilke und Laura Volkwein aus den Reihen der Staatskapelle widmet sich das Ensemble vor allem einem Repertoire, wie es zu Zeiten des Preußenkönigs Friedrich II. in Berlin und Potsdam, aber auch in anderen Musikzentren Europas gespielt wurde. Dabei stehen die in den preußischen Residenzstädten ansässigen Komponisten im Mittelpunkt, so etwa die Söhne Johann Sebastian Bachs, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, zudem die Brüder Graun. Aber auch Sinfonien und Konzerte der Wiener Klassiker sowie Kompositionen der Barockzeit erklingen regelmäßig.

Preußens Hofmusik musiziert auf modernen Instrumenten in einer an der sogenannten »historischen Aufführungspraxis« orientierten Interpretationsweise. In drei Doppelkonzerten pro Spielzeit tritt das variabel besetzte Ensemble im Apollosaal der Staatsoper Unter den Linden auf. Darüber hinaus spielten die Musiker zur Wiedereröffnung des Berliner Bode-Museums und waren zu Konzerten im Preußischen Landtag, im Hotel Adlon sowie im Roten Rathaus und im Schloss Charlottenburg zu erleben. Im Oktober 2009 gestaltete das Ensemble das Abschlusskonzert der Usedomer Musikfestspiele. Im Sommer 2006 erschien die erste Einspielung bei Berlin Classics mit Werken der Bach-Familie, von Johann Gottlieb Graun sowie Joseph Haydn. Eine zweite Aufnahme mit der Pianistin Simone Dinnerstein und Werken von Johann Sebastian Bach wurde 2010 bei Sony veröffentlicht.

MATTHIAS WILKE

Matthias Wilke wurde in Berlin geboren und begann im Alter von fünf Jahren mit dem Instrumentalspiel. Bereits mit 14 Jahren leitete er seinen ersten Chor. Nach dem Besuch der Spezialschule für Musik studierte er an der Musikhochschule »Hanns Eisler« Viola, Klavier und Komposition, letzteres bei Paul-Heinz Dittrich. Seit 1979 spielt er als Bratschist in der Staatskapelle Berlin, wobei er neben seinen Diensten in Oper und Konzert auch immer wieder kammermusikalisch tätig ist.

Matthias Wilkes besonderes Interesse gilt der Alten Musik. Als Cembalist und Organist, sowohl solistisch als auch als Continuo-Spieler, ist er ebenso gefragt wie als musikalischer Leiter für Programme mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts. Durch Meisterkurse bei Alan Curtis und Johann Sonnleitner erhielt er wesentliche Anregungen. Matthias Wilke war langjähriger Cembalist des Berliner Barocktrios, außerdem arbeitete er regelmäßig mit Dietrich Knothe und der Berliner Singakademie zusammen. Konzertreisen führten ihn in zahlreiche Länder Europas sowie nach Japan. Eine Reihe von CD-Aufnahmen dokumentiert seine vielfältige musikalische Tätigkeit.

Seit 1975 arbeitet Matthias Wilke zudem als Kantor der russisch-orthodoxen Kirche, seit 1994 ist an der orthodoxen Auferstehungskathedrale in Berlin tätig.

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**