

KLUG **MUTIG** *SCHÖN*

PROGRAMMHEFT **NR. 91**

# st katharinen

KIRCHENMUSIK

KONZERTE  
**IM HERBST 2023**



**DER SPIEGEL**

STIFTUNG JOHANN SEBASTIAN

# Jeder Ton reinster Bach

Super-Audio-CDs für eine reale 3D-Klangwiedergabe zu Hause



## Johann Sebastian Bach: Markus-Passion BWV 247

Johann Sebastian Bachs dritte Passion – nach dem Evangelisten Markus – entstand nach den beiden Passionen nach Johannes und Matthäus. Die Markus-Passion wurde 1731 uraufgeführt. Davon zeugt das erhaltene Textbuch. Bachs Partitur ist verschollen, aber es ist bekannt, dass Bach für die Musik ältere Werke wiederverwendete. So kann ein Teil der Musik zurückgewonnen werden. Die fehlenden Teile – einschließlich der Rezitative – hat Andreas Fischer auf gleiche Weise ergänzt und damit erstmals eine Rekonstruktion der Passion vorgelegt, die ausschließlich Musik Bachs verwendet. Nach dem Erscheinen der Partitur im Ortus-Verlag liegt nun auch eine CD-Einspielung mit dem renommierten Orchester Bell'arte Salzburg, namhaften Solisten und der Cantorey St. Catharinen vor.



## Johann Sebastian Bach: Dritter Theil der Clavier-Übung

Johann Sebastian Bachs Besuche an der Orgel von St. Catharinen in Hamburg 1701 und 1720 begründeten sein Urteil, dieses Instrument sei ein „in allen Stücken vortreffliches Werk“, dessen Klang man nicht genug rühmen könne. Nach dem Wiederaufbau dieser Orgel von 2009 bis 2013 liegt nun erstmals eine CD-Einspielung vor, die ausschließlich der Musik Bachs gewidmet ist. 1739 veröffentlichte Bach den „Dritten Theil der Clavier-Übung“, der seine größte und bedeutendste Sammlung von Orgelmusik darstellt. 21 Choralvorspiele zu den Mess-Gesängen und Luthers Katechismusliedern werden umrahmt von Präludium und Fuge in Es-Dur und durch vier Duette ergänzt. Die Vielfalt dieser Sammlung entfaltet in einzigartiger Weise die klanglichen Möglichkeiten der von Bach bewunderten Orgel.

Beide Doppel-CDs im Mehrkanal-Aufnahmeverfahren sind im Handel und in der Kirche oder unter [www.stiftung-johann-Sebastian.de/publikationen-shop](http://www.stiftung-johann-Sebastian.de/publikationen-shop) für 30,- Euro erhältlich.

# Inhalt

**DIENSTAG, 31. OKTOBER 2023, 18.00 UHR**

**ORGELKONZERT ZUM REFORMATIONSTAG:  
DRITTER TEIL DER CLAVIER-ÜBUNG**

**SEITE 04**

**SONNABEND, 18. NOVEMBER 2023, 19.00 UHR**

**MAX REGER ZUM 150. GEBURTSTAG**

**SEITE 12**

*Wir möchten Sie darauf hinweisen, dass Bild- und Tonaufnahmen während der Aufführungen nicht gestattet sind. Bitte stellen Sie Ihre Mobiltelefone aus.*

**DIENSTAG, 31. OKTOBER 2023 18.00 – 20.00 UHR**

# Orgelkonzert zum Reformationstag

Johann Sebastian Bach: Dritter Teil der Clavier-Übung  
(Gesamtaufführung, mit Pause)

**Andreas Fischer und Haruka Kinoshita,  
Orgel, Orgelpositiv und Cembalo**

## **JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)**

Praeludium pro Organo pleno in Es BWV 552a

„Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ BWV 669  
Canto fermo in Soprano, à 2 Clav. et Ped.

„Christe, aller Welt Trost“ BWV 670  
Canto fermo in Tenore, à 2 Clav. et Pedal

„Kyrie, Gott heiliger Geist“ BWV 671  
à 5, Canto fermo in Basso, cum Organo pleno

„Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit“ alio modo, manualiter BWV 672

„Christe, aller Welt Trost“ BWV 673

„Kyrie, Gott heiliger Geist“ BWV 674

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“, á 3 Canto fermo in Alto BWV 675

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“, (Trio) à 2 Clav. et Ped. BWV 676

Fughetta super „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ manualiter BWV 677

Duetto I in e BWV 802

„Dies sind die heiligen zehn Gebot“ BWV 678  
à 2 Clav. et Ped., Canto fermo in Canone

Fughetta super „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ manualiter BWV 679

„Wir glauben all’ an einen Gott“ BWV 680  
in Organo pleno con Pedale

Duetto II in F BWV 803

– PAUSE –

Duetto III in G BWV 804

Fughetta super „Wir glauben all’ an einen Gott“ manualiter BWV 681

„Vater unser Himmelreich“ BWV 682  
à 2 Clav. et Pedal e Canto fermo in Canone

„Vater unser im Himmelreich“ alio modo, manualiter BWV 683

„Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ BWV 684  
à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale

„Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ alio modo, manualiter BWV 685

„Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 686  
à 6, in Organo pleno con Pedale doppio

„Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ a 4, alio modo, manualiter BWV 687

„Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wandt“  
BWV 688 à 2 Clav. e Canto fermo in Pedale

Fuga super: „Jesus Christus, unser Heiland“, a 4, manualiter BWV 689

Duetto IV in a BWV 805

Fuga a 5 con Pedale pro Organo pleno in Es BWV 552b

*Eine Doppel-CD mit der Gesamteinspielung von Johann Sebastian Bachs „Clavier-Übung III“ durch Andreas Fischer an der Orgel von St. Katharinen ist am Ausgang für 30€ erhältlich.*

# Die Choraltexte

**Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit,**  
groß ist dein Barmherzigkeit,  
aller Ding ein Schöpfer und Regierer:  
eleison.

**Christe, aller Welt Trost,**  
uns Sünder allein du hast erlöst.  
O Jesu, Gottes Sohn,  
unser Mittler bist in dem höchsten Thron,  
zu dir schreien wir aus Herzensbegier:  
eleison.

**Kyrie, Gott Heiliger Geist,**  
tröst, stärk uns im Glauben allermeist,  
dass wir am letzten End  
fröhlich abscheiden aus diesem Elend:  
eleison.

**Allein Gott in der Höh sei Ehr**  
und Dank für seine Gnade,  
darum dass nun und nimmermehr  
uns rühren kann kein Schade.  
Ein Wohlgefalln Gott an uns hat;  
nun ist groß Fried ohn Unterlass,  
all Fehd hat nun ein Ende.

**Dies sind die heiligen zehn Gebot,**  
die uns gab unser Herre Gott  
durch Mose, seinen Diener treu,  
hoch auf dem Berg Sinai.  
Kyrieleis.

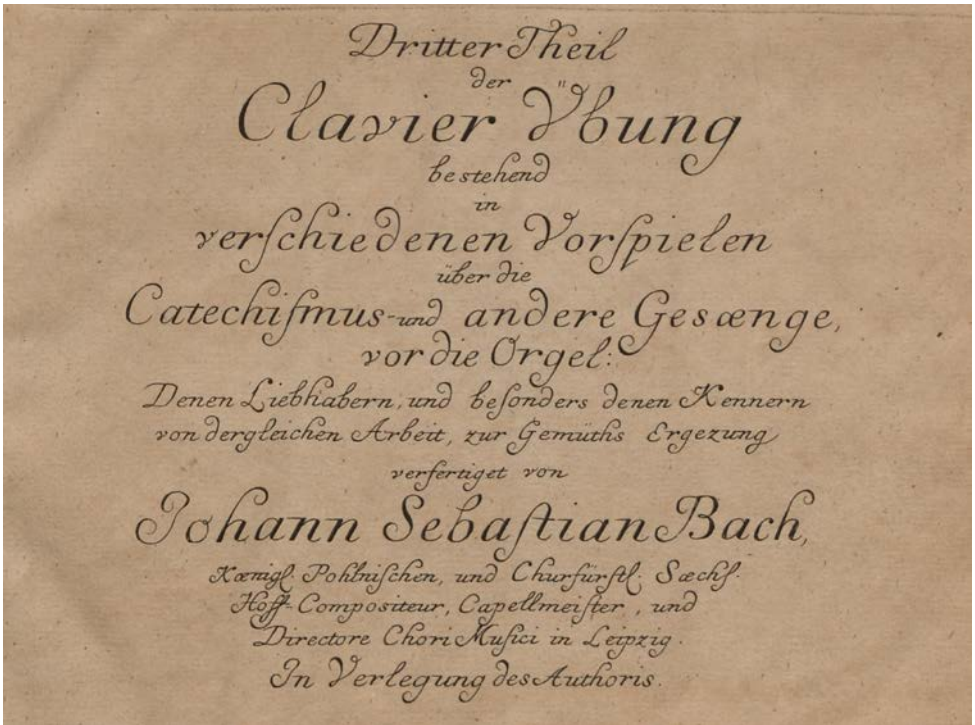
**Wir glauben all an einen Gott,**  
Schöpfer Himmels und der Erden,  
der sich zum Vater geben hat,  
dass wir seine Kinder werden.  
Er will uns allzeit ernähren,  
Leib und Seel auch wohl bewahren;  
allem Unfall will er wehren,  
kein Leid soll uns widerfahren.  
Er sorget für uns, hüt und wacht;  
es steht alles in seiner Macht.

**Vater unser im Himmelreich,**  
der du uns alle heißest gleich  
Brüder sein und dich rufen an  
und willst das Beten von uns han:  
gib, dass nicht bet allein der Mund,  
hilf, dass es geh von Herzensgrund.

**Christ unser Herr zum Jordan kam**  
nach seines Vaters Willen,  
von Sankt Johann die Taufe nahm,  
sein Werk und Amt zu erfüllen.  
Da wollt er stiften uns ein Bad,  
zu waschen uns von Sünden,  
ersäufen auch den bitterm Tod  
durch sein selbst Blut und Wunden,  
es galt ein neues Leben.

**Aus tiefer Not schrei ich zu dir;**  
Herr Gott, erhör mein Rufen.  
Dein gnädig Ohren kehr zu mir  
und meiner Bitt sie öffnen;  
denn so du willst das sehen an,  
was Sünd und Unrecht ist getan,  
wer kann, Herr, vor dir bleiben?

**Jesus Christus, unser Heiland,**  
der von uns den Gotteszorn wandt,  
durch das bitter Leiden sein  
half er uns aus der Höllen Pein



Die Clavierübung Teil I–IV gehört zu den wenigen Werken Bachs, die er im Druck herausgegeben hat. Teil I, die Sechs Partiten, die schon seit 1726 in Einzeldrucken herausgekommen waren, erschien 1731, Teil II, Französische Ouvertüre und Italienisches Konzert, 1725, Teil III, die Orgelmesse, 1739, und schließlich Teil IV, die Goldbergvariationen, wahrscheinlich 1742. Die Entstehungszeit dieses Monumentalwerkes umfasst also in etwa die letzten 20 Jahre seines Lebens, und so liegt die Vermutung nahe, dass Bach damit – quasi als Zusammenfassung seines künstlerischen Lebenswerkes – eine enzyklopädische Sammlung veröffentlichen wollte, die sämtliche Formen der Musik für „Clavier“ – also nach damaligem Sprachgebrauch alle Instrumente mit Tastatur – in beispielhaf-

ten Kompositionen enthalten sollte. Diese Tendenz einer umfassenden Darstellung von Kompositionsgattungen, die schon mit dem Wohltemperierten Klavier I vorbereitet und den großen Spätwerken wie der H-moll-Messe, dem Musikalischen Opfer und der Kunst der Fuge weitergeführt wird, steht in deutlicher Beziehung zu den gerade aufkommenden geistigen Strömungen der Aufklärung, die ihre Ideen in enzyklopädischen Wissensdarstellungen propagierte (die französische „Encyclopédie“ von Diderot und d’Alembert erscheint 1751 bis 1772). Wahrscheinlich fasste Bach den Plan eines mehrteiligen Kompendiums erst nach Erscheinen der Partiten, da dort im Originaltitel noch nicht „Teil I“ oder sonst ein Hinweis auf Fortsetzung der Publikation erscheint. überdies wählt Bach die

Bezeichnung „Clavier-Übung“ wahrscheinlich in Anlehnung an seinen Amtsvorgänger im Thomaskantorat, Johann Kuhnau, der 1689 und 1695 unter diesem Namen zwei Sammlungen von Partiten herausgegeben hatte, so dass Bach wohl zunächst die Bezeichnung „Clavier-Übung“ für Partiten-Kompositionen übernehmen wollte und erst später auf die Idee verfiel, darunter auch noch andere Werke zu subsumieren. Liefert Bach in den vornehmlich für Clavichord bzw. Cembalo bestimmten Teilen Beispiele für die verschiedenen Nationalstile, für Tanzsätze, Variationen- und Konzertform, widmet er sich im III. Teil der Orgel und den ihr eigenen Formen wie der Choralbearbeitung und Präludium und Fuge. Auch hier konnte Bach bezüglich der Publikationsform an Vorgänger anknüpfen: in Frankreich wurde Orgelmusik üblicherweise in Sammlungen herausgegeben, die man „Livre d’Orgue“ nannte, und die vorwiegend liturgische Orgelmusik zur Messe und Vesper enthielten, sogenannte Versetten, die im Wechsel mit dem Gemeindegesang zur Ausführung kamen. Von daher stammt auch die Bezeichnung „Orgelmesse“, die für Bach eigentlich nichtzutreffend ist, da er die zwei Ordinariumslieder im Titel nur als „andere Gesaenge“ nennt, der Schwerpunkt aber auf der Bearbeitung der lutherischen sechs Katechismuslieder liegt (von denen eines allerdings auch ein Ordinariumslied ist).

Jedenfalls kannte Bach eine dieser Sammlungen sehr genau, nämlich das Premier Livre d’Orgue von Nicolas de Grigny (1699), das er in einer eigenhändigen Abschrift besaß. Dieses Werk enthält – wie in Frankreich üblich – bestimmte Satzarten, die mit genau vorgeschriebenen, typischen Registrierungen gespielt wurden. Darüber hinaus

findet man dort – und zwar nur in diesem Werk – auch neunmal eine ganz besondere, fünfstimmige, Satzstruktur, die die vier Oberstimmen auf zwei verschiedenen registrierte Manuale je zwei und zwei verteilt, während der Bass vom Pedal gespielt wird. Eben dieser Satztypus erscheint auch zweimal bei Bach (BWV 678 und 682). Diese und weitere auffällige Parallelen lassen vermuten, dass Bach hier eine ausdrückliche Anknüpfung vornimmt: bei Grigny gibt es drei Duos, bei Bach vier Duette (der zweistimmige Orgelsatz ist bei Bach sonst nirgends anzutreffen); Bachs Praeludium pro Organo Pleno könnte gut als Entsprechung zu Grignys „Dialogues sur les Grands Jeux“ verstanden werden, zumal das Praeludium auch an den *stilo francese* anknüpft. Dieser findet auch noch einmal in der Manualiter-Bearbeitung von Wir glauben all an einen Gott in reiner Form Verwendung. Dieses Stück markiert genau die Mitte des Zyklus, und auch in allen anderen Teilen der Clavierübung steht an dieser Stelle ein Stück im Stil der Französischen Ouvertüre gleichsam als Eröffnung der jeweils zweiten Werkhälfte.

Ob Bach mit der „Orgelmesse“ auch ein theologisches Konzept verwirklichen wollte, bleibt Spekulation. In diese Richtung weisen allerdings die ausdrückliche Bezugnahme auf Luthers Katechismus, die außergewöhnliche musikalische Faktur einzelner Sätze und zahlreiche Einzelbeobachtungen. Der große und kleine Katechismus Luthers war zu Bachs Zeit Allgemeingut. Er enthält in fünf Haupt-Stücken – fügt man zwischen Taufe und Abendmahl noch die Buße ein, sind es sechs – den Kern der evangelischen Lehre. Auch die deutschen Ordinariumslieder zu Kyrie und Gloria wurden regelmäßig im Gottesdienst



gesungen. Die vollkommene Aneignung von Luthers reformatorischer Lehre durch Bachs Musik lässt den Reformationstag als Datum für eine Gesamtauführung dieses monumentalen Zyklus natürlich besonders geeignet erscheinen.

Da die Zahl Drei in unübersehbarer Weise ein konstitutives Element des ganzen Zyklus darstellt, liegt die Annahme nahe, dass die musikalische Darstellung der Trinitätslehre ein wesentliches Anliegen des Zyklus darstellt. Nicht nur, dass es sich um den dritten Teil handelt, dass dieser aus drei verschiedene Gruppen von Stücken besteht, nämlich Ordinarius-, Katechismuslieder und freie Kompositionen, und dass die Gesamtanzahl der Stücke 27 (=3x3x3) beträgt, sondern auch die Sortierung nach den für die Werkgestalt ausschlaggebenden Kriterien führt zu Gruppen mit je durch drei teilbare Summanden von 27:6 Cantus firmus-freie Kompositionen, 9 Ordinarius Bearbeitungen, 12 Katechismus Bearbeitungen, 12 pedaliter-Stücke, 15 manualiter-Stücke, 21 Choralvorspiele insgesamt. Außerdem sind die 3x3 Ordinariuslieder trinitarisch angelegt und auch im Originaldruck so angeordnet, während bei den Katechismus Bearbeitungen je eine kleine auf die entsprechende große folgt. Praeludium und Fuge verwenden je drei Themen (und drei Vorzeichen) etc.

Das erste Thema im Praeludium weist mit den gravitätischen Punktierungen auf Gott den Vater, während das zweite mit der musikalisch-rhetorischen Figur der Katabasis (Abstieg) und dem Echo die Menschwerdung des Sohnes versinnbildlicht, worauf sein Leiden durch Figuren wie Synkope, Pathopoeia und die Chromatisierung der Oberstimme ausgedrückt wird. Das dritte Thema schließlich fährt gleich dem Hei-

ligen Geist von oben herab, um sich dann in alle Richtungen auszubreiten. Das Brausen des Geistes ist hier in den leuchtenden Sechzehntel Kaskaden Musik geworden.

Die folgenden Bearbeitungen der gregorianischen „Kyrie-Christe-Kyrie“-Melodie schließt sich tonartlich an das Praeludium an und lässt auch den Trinitätsgedanken wieder zum Tragen kommen. Alle drei sind im Stil der Orgelmotette gearbeitet, der Cantus firmus wandert vom Sopran über den Tenor in den Bass, die übrigen Stimmen begleiten mit aus dem Cantus firmus gewonnener Motivik. Das letzte Stück (Organo pleno) bringt am Schluss über den Text „eleison“ Akkordballungen voller unerhörter harmonischer Kühnheit.

Die kleinen Bearbeitungen der Kyrie-Christe-Kyrie-Melodie sind frei-imitierend gearbeitet und steigern die Taktbewegung vom 3/4- über den 6/8- zum 9/8-Takt.

Auch die drei Bearbeitungen über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“ bilden eine Einheit, was schon ihre Anordnung nach Tonarten zeigt (F-G-A), womit gleichzeitig die ersten drei Melodietöne gebildet werden. Das erste Stück bringt den Cantus firmus im Alt, die andern Stimmen umspielen in Triolenbewegung. Das zweite, ausgedehnteste Stück ist als Trio mit Pedal gestaltet bringt den Cantus firmus abwechselnd in allen Stimmen und ist im doppelten Kontrapunkt (Stimmentausch) gearbeitet. Die folgende kurze Fughette verarbeitet nur die beiden ersten Choralzeilen.

Mit „Dies sind die heil'gen zehen Gebot“ beginnt die Reihe der Katechismusbearbeitungen. Der Cantus firmus erscheint als Kanon in den beiden Mittelstimmen, als Zeichen für die Strenge des Gesetzes. Demgegenüber erklingt in den Oberstimmen eine Passionsmusik, die das durch Chris-

tus geschaffene neue Gesetz repräsentiert. In der Zeile „hoch auf dem Berg – Sinai“ wird der Cantus firmus unterbrochen, und die schmerzliche Chromatik des Zwischenspiels ersetzt gedanklich den Berg Sinai durch den Berg Golgatha.

Die kleine Bearbeitung dieser Melodie nimmt lediglich die Tonrepetitionen des Cantus firmus auf und ist als Fughette im lebhafter Gigue-Bewegung gestaltet. Das auch in der Umkehrung erscheinende Thema tritt genau zehnmal auf (10 Gebote). „Wir glauben all' an einen Gott“ ist eine Fuge über ein aus dem Choralanfang gewonnenes Thema. Der Cantus firmus erscheint wegen seiner Länge ausnahmsweise nicht vollständig, nur die letzte Zeile wird am Schluss versteckt im Tenor gebracht. Stattdessen beherrscht ein ostinates Pedalmotiv das Stück, dessen Schrittmotiv die Glaubenszuversicht abbildet. Es durchläuft zweimal den ganzen Oktavraum: „Schöpfer Himmels und der Erden“. Die kleine Bearbeitung im *stile francese* wurde bereits weiter oben erwähnt.

Drei Merkmale charakterisieren „Vater unser im Himmelreich“: die Verwendung des damals modernen „galanten Stils“, die Überlagerung dreier rhythmischer Ebenen: lombardischer Rhythmus, Synkope und Staccato-Triolen, und der im Kanon geführte Cantus firmus. Das Pedal schreitet in ruhigen Achteln, nur einmal tritt auch hier der lombardische Rhythmus auf: in Takt 41 (41 steht im Zahlenalphabet für: J. S. Bach).

Die kleine Bearbeitung reflektiert den im Orgelbüchlein entfalteten Typus des Orgelchorals mit im Diskant durchlaufenden Cantus firmus und umspielenden Unterstimmen, hier in auf- und absteigenden Tonleitern.

Malt im Taufchoral „Christ unser Herr zum Jordan kam“ die Unterstimme mit ihrer Sechzehntel Bewegung das Jordanwasser, bringen die Oberstimmen unablässig das liegende Kreuz, im Barock eine gängige Figur für Christi Erlösungstod: ein Hinweis auf Strophe 7, die das Taufwasser mit dem Blut Christi in Beziehung setzt.

Die kleine Bearbeitung ist wiederum eine Fughette. Diesmal wird die erste Choralzeile mit sich selbst in Verkleinerung kontrapunktiert und sogleich in der Umkehrung beantwortet.

Die großartige Bearbeitung über „Aus tiefer Not“, das einzige sechsstimmige Orgelstück Bachs, ist eine Orgelmotette mit Vorimitation jeder Choralzeile. Der Cantus firmus liegt in der Oberstimme des Doppelpedals. Die in der letzten Strophe (das Lied ist eine Psalm-Nachdichtung) ausgedrückte Erlösungsgewissheit beherrscht auch den Schluss des Orgelchorals: ein „Zuversichts-Rhythmus“ bricht sich hier immer stärker Bahn.

Ebenfalls eine Choralmotette mit Vorimitation ist die vierstimmige kleine Bearbeitung. Auch hier werden alle Themenglieder sogleich in der Umkehrung beantwortet, der Sopran folgt mit den Cantus firmus-Zeilen in langen Notenwerten.

Rätselhaft ist das Trio über „Jesus Christus, unser Heiland“ mit seinem Sprungmotiv, dass auch in allen kontrapunktischen Varianten (Krebs, Umkehrung, Krebumkehrung) erscheint. Ist damit Strophe 5 „Du sollst glauben und nicht wanken“ und der ewige Streit um das wahre Wesen des Abendmahls gemeint?

Eine ausgewachsene Fuge über die erste Zeile derselben Melodie beschließt die Reihe der Choralbearbeitungen. Neben kontrapunktischen Kunststücken wie

Engführung und Vergrößerung sorgt die Chromatisierung der Harmonik für eine Verdichtung des Satzes, der bereits die Sprache der „Kunst der Fuge“ vorwegnimmt.

Es folgen nun im Originaldruck noch vier Duette in aufsteigender Tonartenreihe folgen: e-F-G-a, in der heutigen Aufführung eingestreut zwischen die Choräle. Auch hier finden wir alle im zweistimmigen Satz denkbaren kontrapunktischen Verfahren (Stimmentausch, Engführung) und eine in die Zukunft weisende Harmonik.

Die abschließende Fuge nimmt in ihrer klaren Dreiteiligkeit wieder den Trinitätsgedanken auf; der erste Teil, Gott Vater, im motettischen „Stilo antico“, der gegen Ende chromatisch eingefärbte zweite, Gott Sohn, und der dritte, Gott Heiliger Geist, im tänzerischen 12/8-Takt.

Die Kombination der drei Themen am Schluss als musikalischer Ausdruck des „Drei in Einem“ bildet einen apotheotischen Abschluss dieses monumentalen Spätwerkes.

ANDREAS FISCHER



**HARUKA KINOSHITA (Orgel)** wurde in Tokio geboren. Als 16-jähriges Mädchen war sie das erste Mal in Europa, um die Partnerstadt Wien zu besuchen. Sie war begeistert von den wunderbaren Kirchen und hörte zum ersten Mal eine Orgel, deren Klang sie sofort berührte. Zwei Jahre später begann sie, Musik zu studieren. Seitdem bestimmt die Orgel ihr Leben.

An der Universität in Tokio studierte sie Orgel im Bachelor und Master. Für ihr Konzertexamensstudium bei Prof. Wolfgang Zerer kam sie von Japan nach Deutschland und begann bald auch noch Kirchenmusik zu studieren.

Seit September 2022 ist sie 2. Organistin an der Hauptkirche St. Katharinen zu Hamburg.

**SONNABEND, 18. NOVEMBER 2023 19.00 UHR**

(Konzerteinführung: Mittwoch, 8. November 2023, 17.30 Uhr, Chorsaal)

## Max Reger zum 150. Geburtsjahr

**Katherina Müller, Sopran  
Bernhard Hansky, Bariton**

**Kantorei St. Katharinen und  
Kammerchöre Kiel-Holtenau und Fontana d'Israel  
Symphoniker Hamburg**

**Haruka Kinoshita, Orgel**

**Leitung: Andreas Fischer**

**RICHARD STRAUSS (1864 – 1949)**

Vier letzte Lieder

I. Beim Schlafengehen (Hermann Hesse), 4.8.1948

II. September (Hermann Hesse), 20.9.1948

III. Frühling (Hermann Hesse), 13.7.1948

IV. Im Abendrot (Joseph von Eichendorff), 6.5.1948

**MAX REGER (1873 – 1914)**

„O Welt, ich muss dich lassen“, Choralvorspiel für Orgel op. 67, 34

Der Einsiedler op. 144a

„Ein feste Burg ist unser Gott“, Choralvorspiel für Orgel op. 67, 6

Der 100. Psalm op. 106

# Richard Strauss: Vier letzte Lieder

## Beim Schlafengehen

Nun der Tag mich müd gemacht,  
soll mein sehnlisches Verlangen  
freundlich die gestirnte Nacht  
wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, lasst von allem Tun,  
Stirn, vergiss du alles Denken,  
alle meine Sinne nun  
wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht  
will in freien Flügen schweben,  
um im Zauberkreis der Nacht  
tief und tausendfach zu leben.

(Hermann Hesse)

## Frühling

In dämmrigen Grüften  
träumte ich lang  
von deinen Bäumen und blauen Lüften,  
von deinem Duft und Vogelsang.

Nun liegst du erschlossen  
in Gleiß und Zier,  
von Licht übergossen  
wie ein Wunder vor mir.

Du kennest mich wieder,  
du lockest mich zart,  
es zittert durch all meine Glieder  
deine selige Gegenwart!

(Hermann Hesse)

## September

Der Garten trauert,  
kühl sinkt in die Blumen der Regen.  
Der Sommer schauert  
still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt  
nieder vom hohen Akazienbaum.  
Sommer lächelt erstaunt und matt  
in den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen  
bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.  
Langsam tut er die [großen]  
müdgewordnen Augen zu.

(Hermann Hesse)

## Im Abendrot

Wir sind durch Not und Freude  
gegangen Hand in Hand;  
vom Wandern ruhen wir [beide]  
nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen,  
es dunkelt schon die Luft.  
Zwei Lerchen nur noch steigen  
nachträumend in den Duft.

Tritt her und lass sie schwirren,  
bald ist es Schlafenszeit.  
Dass wir uns nicht verirren  
in dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede!  
So tief im Abendrot.  
Wie sind wir wandermüde –  
Ist dies etwa der Tod?

(Joseph von Eichendorff)

### **Der Einsiedler**

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!  
Wie steigst du von den Bergen sacht,  
Die Lüfte alle schlafen,  
Ein Schiffer nur noch, wandermüd,  
Singt übers Meer sein Abendlied  
Zu Gottes Lob im Hafen.

Die Jahre wie die Wolken gehn  
Und lassen mich hier einsam stehn,  
Die Welt hat mich vergessen,  
Da tratst Du wunderbar zu mir,  
Wenn ich beim Waldesrauschen hier  
Gedankenvoll gesessen.

O Trost der Welt, Du stille Nacht!  
Der Tag hat mich so müd gemacht,  
Das weite Meer schon dunkelt,  
Lass ausruhn mich von Lust und Not,  
Bis dass das ew'ge Morgenrot  
Den stillen Wald durchfunkelt.

(Joseph von Eichendorff)

### **Der 100. Psalm**

1. Maestoso (animato)  
Jauchzet dem HERRN, alle Welt! Dienet  
dem HERRN mit Freuden,  
kommt vor sein Angesicht mit Frohlocken!

2. Andante sostenuto  
Erkennt, dass der HERR Gott ist! Er hat  
uns gemacht und nicht wir selbst zu sei-  
nem Volk und zu Schafen seiner Weide.

3. Allegretto con grazia  
Gehet zu seinen Toren ein mit Danken, / zu  
seinen Vorhöfen mit Loben; danket ihm,  
lobet seinen Namen!

4. Allegro maestoso  
Denn der HERR ist freundlich, / und seine  
Gnade währet ewig und seine Wahrheit für  
und für.

# Richard Strauss und Max Reger – zwei Riesen in der Musik

VON ANDREAS FISCHER

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts – eine Zeit großer gesellschaftlicher und kultureller Umbrüche – beherrschen zwei Namen das Musikleben in Deutschland: Richard Strauss und Max Reger. Strauss wurde zunächst durch seine Symphonischen Dichtungen bekannt und dominierte spätestens seit dem Sensationserfolg der Dresdner Uraufführung seiner „Salome“ 1905 das Opernleben in Deutschland. Dagegen schrieb Max Reger keine einzige Oper und konnte sich als Verfechter der Absoluten Musik auch nie mit dem Konzept der Programmmusik anfreunden. Sein Interesse galt der Orgel-, Klavier-, Chor- und Kammermusik. Später kamen große Orchesterwerke hinzu. Vor allem der Schwerpunkt auf der Orgelmusik erstaunt, galt dieses Instrument doch bis dahin als exotisch und verstaubt. Dass Reger hier zwischen Bach und Messiaen den umfangreichsten und bedeutendsten Werkkorpus schuf, ist der Grund dafür, dass seine Musik insbesondere bei Organisten und Kirchenmusikern immer seinen hohen Stellenwert behielt.

Während Strauss Popularität bis heute ungebrochen ist, hatte es Reger trotz anfänglicher großer Erfolge schwer, im Musikleben präsent zu bleiben. Dafür sind zum einen

äußere Gründe anzuführen: Sein früher Tod 1916 mitten im 1. Weltkrieg verhinderte den weiteren Einsatz für seine Musik. Strauss' langes Leben – er war neun Jahre älter, überlebte dennoch den jüngeren Kollegen um mehr als 30 Jahre! – ermöglichte es ihm, sich bis zuletzt für die Verbreitung seiner eigenen Werke erfolgreich einzusetzen. Entscheidend dürften allerdings musikimmanente Gründe sein. Während Strauss trotz einer zuweilen modern-avancierten Harmonik (vor allem in der „Salome“) stets und im Spätwerk wieder zunehmend einer fast voluptuösen Klangsinnlichkeit verpflichtet blieb, bewegte sich Regers Tonsprache auf immer komplexere harmonische Verwicklungen zu, die einer mühelosen Rezeption seiner Musik bis heute entgegenstehen. Die immer schnelleren und kürzeren harmonischen Parforceritte näherten Regers Tonsatz in zunehmendem Maße der Auflösung jeglichen Tonalitätsbezuges an, wenngleich er diesen letzten Schritt nie ganz vollzog. Anders sein um ein Jahr jüngerer Kollege Arnold Schönberg, der Reger für ein Genie hielt und als logisches Glied zwischen Brahms und der in die Atonalität führenden Moderne begriff. Diese Einordnung muss aus heutiger Sicht als sehr hellsichtig bezeich-

net werden, denn auch Reger komponiert grundsätzlich auf engem Raum mit allen zwölf Halbönen, eine tonale Orientierung ist über weite Strecken kaum mehr möglich. Hinzu kommt ein an Bach geschultes eminent polyphones Denken, dass immer die gleichzeitige Wahrnehmung aller beteiligten Stimmen erfordert. Die schiere Fülle seiner in einer nur gut 20-jährigen Schaffenszeit hervorgebrachten Werke versetzt schon aufgrund der damit verbundenen Schreiarbeit in ungläubiges Staunen, insbesondere angesichts der hyper-komplizierten Strukturen. Bedenkt man noch die umfangreiche Konzert- und Reisetätigkeit als Pianist und Dirigent, außerdem seine Lehrtätigkeit an verschiedenen Konservatorien, so wird diese Lebensleistung vollends unbegreiflich. Nicht umsonst hat diese übermenschliche Anstrengung dann wohl ihren Tribut gefordert und zu einem frühen Tod geführt. Nun wäre Regers Kunst zu Recht vergessen, würde sie sich in ihrer intellektuellen Verstiegtheit selbst genügen. Das eigentliche Wunder besteht jedoch darin, dass das strukturelle Element – ähnlich wie bei dem von ihm so verehrten Johann Sebastian Bach – immer im Dienst eines zwingenden Ausdruckswillens steht. Extrovertierte Abschnitte von elementarer emotionaler Wucht wechseln mit Stellen größter Innigkeit und Lyrik, oft auf engstem Raum. Hinzu kommt eine Farbigkeit, die seine Nähe zu den von ihm ebenfalls geschätzten Impressionisten, insbesondere Debussy verrät, sowie eine an Brahms und Beethoven geschulte formale Abgeklärtheit. Der Reiz seiner Musik erschließt sich daher leider meist erst nach einer längeren Beschäftigung mit ihr, ein Hindernis, dass nachgerade in der heutigen schnelllebigen Zeit kaum überwindbar scheint.

Umso bedauerlicher ist es, dass das Jubiläumsjahr – Max Reger wurde vor 150 Jahren geboren – in Hamburg von den großen Sinfonieorchestern unbeachtet vorüberzieht. Kein einziges seiner großen Orchesterwerke erklang in der Stadt. Neben einer rühmlichen Ausnahme bei den Freunden der Kammermusik war allein an den Hauptkirchen seine Musik zu hören, in erster Linie natürlich die Orgelmusik.

Mit der Aufführung seines größten chorsymphonischen Werkes soll daher in diesem Konzert noch einmal nachdrücklich die Bedeutung dieses völlig zu Unrecht vernachlässigten Komponisten unterstrichen werden.

Die Kombination mit Strauss „Vier letzten Liedern“ schafft dabei hochinteressante Bezüge. Trotz ihrer Gegensätzlichkeit schätzten sich beide Komponisten durchaus gegenseitig und anerkannten die große Begabung des jeweils anderen. Die so unterschiedlichen Gattungsinteressen – Strauss schrieb weder Kirchen- noch Orgelmusik, Reger keine Opern – war ihnen doch ein Interesse gemeinsam: das an der Liedkomposition, in der beide Bedeutendes geleistet haben. Die Gegenüberstellung von Strauss Orchesterliedern und Regers „Einsiedler“ (vor der Aufführung des 100. Psalms) lässt hier aufschlussreiche Vergleiche zu, zumal hier zweimal Texte von Joseph von Eichendorff vertont werden, die in ihrer Abschieds- und Todesstimmung auch inhaltlich eng beieinander liegen. Beide Komponisten schrieben diese Lieder kurz vor ihrem eigenen Tod, der Richard Strauss naturgemäß näher vor Augen gestanden haben dürfte, als Reger, der gleichwohl sein Ende auch in jungen Jahren wohl nahen sah. In der extrem ausdifferenzierten Orchesterbehandlung sind sich beide ähnlich, harmonisch





Der greise Richard Strauss



Max Reger

geht Reger aber deutlich weiter, obgleich sein Lied 33 (!) Jahre vor den Vertonungen Strauss' entstand. Dies wirft noch einmal ein besonderes Licht auf Strauss' künstlerisches Vermächtnis. Mit der „Salome“ noch ein skandalumwitterter „Neutöner“, wandte sich Strauss in späteren Jahren wieder einer ganz der Romantik verhafteten Klangwelt zu. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund erstaunlich, dass inzwischen mit Schönberg, Webern, Berg, Hindemith und anderen völlig neue Wege eingeschlagen worden waren, die den Rückweg in die Romantik praktisch endgültig versperrt hatten. Strauss blieb davon unbeeindruckt und sah die Geschichte der Musik mit sich und der romantischen Epoche als abgeschlossen an. Wie zum trotzigen Beweis schrieb er noch drei Jahre nach Ende des zweiten Weltkrieges „Vier letzte Lieder“, die jeder Reflexion der inzwischen stattgehabten Entwicklung entbehren und von allen modernen Strömungen unbeeindruckt einer klang sinnlichen Kulinarik frönen.

Aber auch Reger wurde gegen Ende seines Lebens rückschauender. Seine avanciertesten Werke schuf er kurz nach der Jahrhundertwende. Danach bemühte er sich um eine Entschlackung seiner Schreibweise und um bessere Verständlichkeit. Die Auflösung der Tonalität sah er kritisch. Mit Bezug auf Schönbergs „Drei Klavierstücke“ op. 11 schreibt er 1910: „Da kann ich selbst nicht mehr mit: ob so was noch irgend mit dem Namen „Musik“ versehen werden kann, weiß ich nicht: mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet! Jetzt kommt der missverstandene Strauss und all der Kram heraus! O, es ist zum Konservativwerden.“ Die jüngere Generation, die sowohl Strauss als auch Reger als ihre Wegbereiter anerkannte (für Hindemith war Reger der „letzte Riese in der

Musik“), blieb also für die beiden Altmeister zeitlebens außerhalb der Reichweite ihres Verstehens.

### **RICHARD STRAUSS – VIER LETZTE LIEDER**

Die letzten Lebensjahre von Richard Strauss waren durch Nationalsozialismus und den verlorenen Zweiten Weltkrieg geprägt. Während des sogenannten „Dritten Reiches“ nahm er eine bis heute diskutierte zwiespältige Rolle ein. Von 1933 bis 1935 war er Präsident der Reichsmusikkammer und damit ein offizieller Repräsentant des Regimes. 1935 wurde er jedoch abgesetzt, da er dem jüdischen Schriftsteller Stefan Zweig beisprang, der für ihn das Libretto zu „Die schweigsame Frau“ geschrieben hatte. Zugleich stand er auf der sogenannten „Gottbegnadeten-Liste“ des nationalsozialistischen Regimes und musste sich nach dem Krieg einem Entnazifizierungsverfahren stellen, das ihn 1948 schließlich als „nicht belastet“ freisprach. Gegen Ende des Krieges zog sich Strauss in seine Garmischer Villa zurück, die Jahre nach dem Krieg verbrachte er in Schweizer Hotels. Erst in seinem Todesjahr 1949 kehrte er nach Garmisch zurück. In der Schweiz entstanden auch die „Vier letzten Lieder“, deren Uraufführung 1950 in London durch Wilhelm Furtwängler und Kirsten Flagstad Strauss allerdings nicht mehr erlebte. Die Lieder erschienen auch erst nach seinem Tod unter dem besagten Titel, den sein Herausgeber gewählt hatte. Es ist nicht gesichert, ob Strauss auf die Titelgebung und die Reihenfolge noch Einfluss genommen hat, ja, ob er die Lieder überhaupt als Zyklus herausgeben wollte. Sachlich ist der Titel auch nicht korrekt, denn es entstand mit „Malven“ noch ein späteres Lied.

In der heutigen Aufführung erklingen die Lieder in der Reihenfolge der Londoner Uraufführung, die von der Druckfassung abweicht, aber auch die Entstehungschronologie nicht abbildet. Das letzte Lied „Im Abendrot“ entstand nämlich als erstes, wurde bereits 1946/47 entworfen und dann 1948 fertiggestellt. Hermann Hesse, der 1946 den Literaturnobelpreis erhalten hatte, lernte Strauss in dieser Zeit in einem Schweizer Hotel kennen, was Hesse nicht ganz angenehm war, weil ihm Strauss' „rauschender“ Stil nicht zusagte. Strauss jedoch entdeckte Hesses Gedichte für sich und begann mit der Vertonung, die sich nicht scheut, durch Klangmalerei den Text üppig zu illustrieren. So versinnbildlicht in „Beim Schlafengehen“ die Solovioline das freie Schweben der Seele ebenso wie die Flötentriller den „Vogelsang“ im „Frühling“ und das Tirilieren der Lerchen bei „Im Abendrot“. Auch Zitate spielen in diesem Lied eine Rolle, so, wenn das punktierte Eingangsmotiv den Beginn von Johannes Brahms' „Deutschem Requiem“ aufgreift oder Strauss bei der Frage „Ist das etwa der Tod?“ mit dem Verklärung-Motiv aus der fast 60 Jahre vorher entstandenen Symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung“ antwortet. In „September“, einem Abgesang auf den Sommer, erhält dieser ein eigenes Leitmotiv beim ersten Auftritt des Wortes. Streicher-Pizzicati und Flöten malen die Regentropfen. Zum Schluss bei den Worten „Ruh“ und „langsam“ beruhigt sich die Musik choralartig. Strauss schreibt viele „weiße“ halbe und Ganze-Notenköpfe, so dass einen die „großen Augen“ des Hesse-Textes direkt aus der Partitur „anschauen“ (obzwar Strauss im gesungenen Text das betreffende Adjektiv auslässt). Im „Frühling“ lassen sich die „dämmerigen Grüfte“ in einem Wechsel aus c- und as-moll-Klän-



gen am Beginn quasi mit Händen greifen, bis schließlich nach einigen harmonischen Verwicklungen lichtetes A-Dur die Ankunft des Frühlings illustriert. Wenn das letzte Lied in tiefem Es-Dur ausklingt, hat man eine Musik gehört, die zu ihrer Entstehungszeit in einem nicht größer zu denkenden Gegensatz steht. Zwei Weltkriege haben Fühlen und Denken der Romantik endgültig ausgelöscht, das Land in Schutt und Asche jeglichen Glauben an Schönheit und Naturerlebnis zunichte gemacht. Wenn Strauss darauf mit einer Musik antwortet, deren historische Heimat mehr als 50 Jahre in der Vergangenheit liegt, lässt sich dies je nach Blickwinkel als Trotz oder Naivität interpretieren. In jedem Fall ist es der versöhnliche Ausklang eines gewaltigen Lebenswerkes, mit dem Strauss einen unvergänglichen Platz in der Musikgeschichte einnimmt.

## MAX REGER – DER EINSIEDLER

Fast nahtlos scheint sich Regers „Einsiedler“ – ebenfalls auf einen Eichendorff-Text komponiert – an die Strauss'sche Klangwelt anzuschließen. Auch die Eichendorffsche Naturlyrik beschwört denselben Grundton der Weltabgewandtheit. Schon in der Orchestereinleitung jedoch wird deutlich, dass Regers Harmonik andere Wege beschreitet und weniger eingängig ist. Dem Solo-Bariton ist hier ein Chor beigezellt, der die erste Strophe alleine vorträgt. Der zweite Vers ist dem Solisten vorbehalten, der dritte wird dann gemeinsam gesungen. Wenn Reger durch das Choralzitat „O Welt ich muss dich lassen“ dem Text eine religiöse Ebene hinzufügt, ist dies sicher den transzendentalen Zwischentönen des Textes abgehört. Es verdeutlicht jedoch auch die grundsätzlich unterschiedlichen Grundhaltungen der beiden Komponisten, wenn Strauss an dieser Stelle seine eigene Tondichtung „Tod und Verklärung“ zitiert. „Molto tranquillo“ in As-Dur endet das Stück, damit eng verwandt dem Strauss'schen Es-Dur „Sehr langsam“ am Ende von „Im Abendrot“. Die vollkommene Ruhe im Tod, die hier in Musik gesetzt ist, verleihen beiden Stücken einen ausgesprochen Requiem-artigen Charakter.

## DER 100. PSALM

In eine gänzlich andere Welt führt nun Regers Vertonung des 100. Psalms. Schon der alttestamentarische Text steht in seiner elementaren Kraft der zarten Lyrik von Hesse und Eichendorff in großem Kontrast gegenüber. Dieser jubelnde Lobgesang reißt einen förmlich aus der weltfernen Gedankenwelt der vorher gehörten Naturstimmungen. Die Musik verstärkt dies in einer unerhörten Weise, und von allen der zahlreichen Ver-

tonungen dieses Psalms kann Regers Werk für sich in Anspruch nehmen, diesem Text eine bisher nicht wieder erreichte musikalische Gestaltung verliehen zu haben. Schon der Beginn des Werkes mit einem anschwellenden Orgelpunkt, der sich in einem urknallartigen synkopischen Einsatz des Chores entlädt, macht die Dimensionen deutlich, die Reger mit seiner Ausdeutung des Textes ansteuert.

Entstehungsanlass für diese viersätzig angelegte Chorsymphonie war ein doppelter: im Jahre 1908 feierte die Universität Jena ihr 350-jähriges Jubiläum. Der damalige Universitätsmusikdirektor Fritz Stein war mit Reger befreundet und betrieb erfolgreich die Verleihung der Ehrendoktorwürde an Reger zu dieser Gelegenheit. Reger komponierte als Dank den 100. Psalm, der im Jubiläums-Festgottesdienst in der Stadtkirche aufgeführt werden sollte. Aufgrund des beschränkten Zeitrahmens vertonte Reger zunächst nur den ersten Satz mit dem ersten Textvers. Erst im Folgejahr konnte der Psalm vollendet werden. Reger verteilte die übrigen drei Verse auf drei weitere Sätze, so dass das Ganze wie eine klassische Symphonie aufgebaut ist mit zwei bewegten Ecksätzen, einem langsamen Mittelsatz und einem darauffolgenden Menuettsatz. Der erste Satz folgt der Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung und Reprise und zwei gegensätzlichen Themen zu „Jauchzet“ und „Dienet“, die diese zentralen Worte ausgesprochen gestisch in Musik umsetzen und im Verlauf immer wieder aufgegriffen werden. Der erste Themenkomplex ist nach dem Unisono-Einsatz des Chores polyphon angelegt, das zweite Thema trägt lyrisch-ruhigen Duktus. Nach der Durchführung führt eine längere Orchesterüberleitung zurück in die veränderte Reprise.

Der zweite Satz vertieft zunächst das Wort „Erkennt“ durch harmonische Suchbewegungen, deren Orientierungslosigkeit die Vergeblichkeit aller menschlichen Erkenntnis vorstellt. Mit einer grellen Harmonie verdeutlicht Reger die Unfasslichkeit der Erkenntnis Gottes. Erst danach nimmt die Musik Kontur an. Am Ende erscheint nochmals das „Dienet“-Thema aus dem ersten Satz.

Unbeschwert heiter beginnt der dritte Satz, in eher stiller Freude, sich dem Hause Gottes zu nähern, steigert sich jedoch dann in ekstatischen Jubel. Dazwischen zitiert das Orchester wie zur Begründung den Text „Er hat uns gemacht“ aus dem zweiten Satz.

Es folgt die schon aus dem ersten Satz bekannte Überleitung, die die nun folgende mehrthemige Fuge als reprisenartigen Abschluss der Gesamtform inszeniert. Und in der Tat ist sie in ihrer polyphonen Satzweise und frenetischen Gesamtstimmung dem ersten Satz verwandt. Auch hier versteht es Reger, durch Inseln der Ruhe bei dem Wort „ewig“ die Spannung zu halten und zu erhöhen. Nach einem erneuten Orchesterzwischenstück setzt wiederum die Fuge ein, nun in Verbindung mit Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“, der zum krönenden Abschluss durch eine außerhalb des Orchesters platzierte Bläserformation hinein geblasen wird. Monumentaler ist der Abschluss dieses gewaltigen Werkes kaum vorstellbar. Er entspricht wohl der vor Selbstbewusstsein strotzenden Grundgestimmtheit einer Zeit, die noch unangefochten ist vom Niedergang aller Werte und Sicherheiten, der die Welt nur kurze Zeit später in den Abgrund stürzen sollte.

## Die Mitwirkenden



### **KATHERINA MÜLLER (Sopran)**

Katherina Müller wurde in Elbingerode im Harz geboren und begann ihre musikalische Ausbildung an der Musikschule in Wernigerode. Sie studierte Gesang an der Hochschule für Musik in Leipzig und war anschließend im Studio der Deutschen Staatsoper Berlin. Sie gewann Preise beim Internationalen Bachwettbewerb in Leipzig und beim Mozartfestwettbewerb in Würzburg. Nach ihren Engagements am Theater in Schwerin und am Gärtnerplatztheater München startete die Sängerin eine umfangreiche Konzerttätigkeit, die sie u. a. in die Schweiz, nach Frankreich,

Spanien, Polen, Russland, Israel und Japan führte. Außerdem gastierte sie beim Festival Mozart in Schönbrunn in Wien, an verschiedenen deutschen Theatern, am Theater Basel, am Théâtre du Châtelet Paris, an der Staatsoper Prag, an der Nederlandse Opera Amsterdam und am Festspielhaus Baden-Baden in Partien des lyrischen Sopranfachs und arbeitete mit namhaften Dirigenten wie Teodor Currentzis, Christoph von Dohnanyi, Stefan Soltesz, Jörg-Peter Weigle, Sebastian Weigle und Edo de Waart zusammen.

Von 2003 bis 2005 war sie durch einen Residenzvertrag mit der Staatsoper Berlin verbunden und von 2008 bis 2013 Gastsolistin am Aalto Theater Essen. Höhepunkte ihrer Laufbahn waren 2004 das Debüt an der Nederlandse Opera als Sophie im „Rosenkavalier“, die Zusammenarbeit mit Philippe Jordan in Henzes „Elegie für junge Liebende“ an der Staatsoper Berlin, das Japan-Debüt mit dem Brahms-Requiem und die CD beim Bayerischen Rundfunk (Liederzyklus „Natur und Frieden“ von Dieter Salbert 2008). Neben ihrer Opern- und Konzerttätigkeit wirkt Katherina Müller als Gesangspädagogin und Stimmbildnerin.



### **BERNHARD HANSKY (Bariton)**

Der Bariton Bernhard Hansky, Preisträger des Bundeswettbewerbes für Gesangs, gehörte von 2012 bis 2014 als Mitglied des Opernstudios der Komischen Oper Berlin an. Sein professionelles Bühnendebüt erfolgte 2010 in der Partie des Dandini in „La Cenerentola“ am Nationaltheater Brno. Seine Ausbildung erlangte er zuvor an der HfM Hanns Eisler Berlin bei Hanno Müller-Brachmann und Roman Trekel sowie in Meisterkursen bei Dietrich Fischer-Dieskau, Angelika Kirchschrager, Deborah Polaski und Brigitte Fassbaender, die ihn bis heute sängerisch betreut.

Feste Engagements führten ihn an die Hamburgische Staatsoper und die Semperoper Dresden. Daneben gastiert er u.a. an den Staatstheatern Wiesbaden, Wuppertal und Mainz sowie der Staatsoper Berlin, den Osterfestspielen Salzburg, der Staatsoperette Dresden, dem Grafenegg-Festival, am Teatro Luciano Pavarotti di Modena, dem Festival Rossini Wildbad, dem Birgitta Opernfestival in Tallinn und Kopenhagen. Im Sommer 2016 gastierte Bernhard Hansky sehr erfolgreich in der Titelpartie von Mozarts „Don Giovanni“ am



Ständetheater Prag, dem Ort der Uraufführung. Im Juni 2022 debütierte er erfolgreich an der Staatsoper Unter den Linden Berlin unter der musikalischen Leitung von Zubin Mehta. Regelmäßig arbeitet er zudem mit Dirigenten wie Christian Thielemann, Kent Nagano, Alessandro DeMarchi, Alexander Soddy, Patrick Lange, Frédéric Chaslin, Jonathan Dartington, Wayne Marshall und Omer Meir Wellber.

Auch im Konzertfach ist der junge Bariton mit Leidenschaft tätig und wirkt regelmäßig an Liederabenden und Oratorien mit, so zuletzt als Mendelssohns „Paulus“ sowie als Raphael/Adam in „Die Schöpfung“ unter der Leitung von Václav Luks. Auf CD erschienen die dänische Oper „Peters Bryllyp“ bei Harmonia Mundi sowie 2013 die Solo CD „Cantates Spirituelles“ mit Werken des Barockkomponisten Rene Drouart de Bousset.

Seit 2019 ist Bernhard Hansky als Gesangsdozent beim brandenburgischen Sommerfestival „Oper Oder Spree“ tätig und kreierte jüngst den Podcast „Parlando“, wo er bekannte Persönlichkeiten der Opernwelt zum Gespräch bittet.



**ANDREAS FISCHER** studierte an der Hochschule für Musik in München Kirchenmusik, Orgel und Dirigieren. Während seines Studiums war er Assistent beim Münchener Bach-Chor unter Hanns-Martin Schneidt. An der Hochschule für Musik versah er einen Lehrauftrag für Orchesterleitung. Seit 1994 ist Andreas Fischer Kantor und Organist an der Hauptkirche St. Katharinen in Hamburg, seit 2009 als Kirchenmusikdirektor.

Andreas Fischer ist Preisträger des Internationalen Gottfried-Silbermann-Organwettbewerbes in Freiberg 1997. Seitdem verfolgt er eine internationale Karriere als Organist und Cembalist. So

gastierte er u.a. beim Internationalen Bachfest 2003 in Frankfurt/O. sowie an den Organen der Philharmonie und des Marijnskij-Konzertsaaes in St. Petersburg, in der Leipziger Thomaskirche, in den Domen zu Köln und Freiberg (Silbermann), außerdem an historischen Organen in den Niederlanden (Alkmaar, Den Haag, Zutphen u. a.).

Andreas Fischer initiierte das Projekt „Eine Orgel für Bach in St. Katharinen, Hamburg“. Der Wiederaufbau der einst weltberühmten und von Bach bewunderten Barockorgel konnte 2013 eingeweiht werden. An diesem Instrument spielte Andreas Fischer Gesamtauführungen der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs und Dieterich Buxtehudes.

Mehrere CD- und Rundfunkaufnahmen dokumentieren sein Wirken. 2016 erschien im Ortus-Verlag die von Andreas Fischer erstellte Rekonstruktionsfassung von Johann Sebastian Bachs Markus-Passion, die unter seiner Leitung 2018 auch für das Label Dabringhaus&Grimm auf CD eingespielt wurde. Bei demselben Label erschien 2019 Fischers Einspielung von J. S. Bachs „Drittem Theil der Clavier-Übung“ an der Orgel von St. Katharinen, die in einer Rezension des englischsprachigen Journals „Choir & Organ“ als Referenz-Aufnahme bezeichnet wurde. Ebenfalls im Ortus-Verlag erschien 2021 Fischers Ergänzung des Fugenfragmentes BWV 562 von J. S. Bach.

An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg unterrichtet Andreas Fischer im Fach Orgel.

### **KAMMERCHOR KIEL-HOLTENAU**

Der Kammerchor Kiel-Holtenau wurde eigens für das heutige Konzertprojekt von der Altistin und Chorleiterin Anne-Beke Sontag gegründet und setzt sich aus zwanzig Sängerinnen und Sängern verschiedener norddeutscher Ensembles zusammen. Ein besonderes Anliegen war es, auch jugendliche Sängerinnen und Sänger für die beiden Chorwerke von Max Reger zu gewinnen und ihnen diese anspruchsvollen Werke nahezubringen. Der heutige Konzertabend bildet somit den Beschluss des Kammerchorprojekts, allerdings wurden bereits Ideen für die Zukunft formuliert.

### **KAMMERCHOR FONTANA D'ISRAEL**

Der Kammerchor Fontana d'Israel wurde im Jahr 1989 von einer Gruppe Studenten mit großer Chorerfahrung gegründet. Schwerpunkt des Chores war zu Beginn die Arbeit an der Motettensammlung Fontana d'Israel (das Israelsbrunnlein) von J. H. Schein, nach der sich der Chor benannt hat. Bis heute steht die Musik Scheins im Zentrum des Chorrepertoires neben Werken anderer Komponisten aus Renaissance, Früh- und Hochbarock wie Schütz, Josquin, Praetorius sowie moderner Chormusik, die teilweise im Auftrag des Chores geschrieben wurde. Der Chor tritt vorwiegend im norddeutschen Raum auf, gastierte aber auch bereits in Österreich, Liechtenstein, in den Niederlanden, Frankreich und zuletzt im Herbst 2013 in Südschweden und in Kopenhagen.





**DIE SYMPHONIKER HAMBURG**, die im Herbst 2022 ihr 65-jähriges Bestehen feierten, sind seit 2017 das Residenzorchester des ersten Konzertsaals der Freien und Hansestadt Hamburg, der Laeiszhalle. Sie führen die einzigartig reiche und verpflichtende Geschichte dieses renommierten Konzertorts in neue Sphären.

Das Laeiszhalle Orchester setzt mit dem Selbstverständnis einer lebendigen Kulturinstitution auf die Tradition musikalischer Exzellenz sowie auf die Potenziale eines aktualisierten Rollenbilds moderner Symphonieorchester. Mit Erfolg: Vor allem seit zwei Jahrzehnten erfahren die »Symphoniker Hamburg – Laeiszhalle Orchester« beachtlichen Zuspruch, weit über die Grenzen ihrer Heimatstadt hinaus. Auch war das Orchester maßgeblich an der Konzeption neuartiger nationaler Förderprogramme für die deutsche Orchesterlandschaft beteiligt.

Die Symphoniker Hamburg verstehen sich als denkendes Orchester und programmieren ihren pointierten, anspruchsvollen und stets zugänglichen Spielplan besonders sorgfältig. Mit seinen von Publikum und Kritik begeistert aufgenommenen innovativen Projekten – und zusammen mit vielen der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit – gestaltet das Orchester neben mehreren Abonnement-Reihen auch Kammermusikreihen, Festivals (jährlich das Martha Argerich Festival Ende Juni) und ein ungewöhnlich breit gefächertes Vermittlungs- und Education-Angebot.

Ein wichtiger ästhetischer Ansatz der Symphoniker Hamburg zielt auf eine Erweiterung des Konzerterlebnisses durch die Etablierung eines fruchtbaren Austausches mit anderen Künsten und die Einbindung von Theater, Film-, Video- und Lichtkunst in das Konzertgeschehen. Das Orchester gehörte weltweit auch zu den ersten, die live im Internet gestreamt haben.

Chefdirigent der Symphoniker Hamburg ist seit 2018 Sylvain Cambreling, der seit Jahrzehnten größte Anerkennung für seine mitreißenden, ideen- und farbenreichen Aufführungen erfährt. Sein präziser und unaffektierter musikalischer Stil ist untrennbar mit vielen der bedeutendsten Uraufführungen zeitgenössischer Musik und zeitgenössischen Musiktheaters verbunden. Seine künstlerische Integrität baut auf schönste Weise eine Brücke zur Ära des früheren Chefdirigenten Sir Jeffrey Tate, der den warmen und holzbetonten Klang des Laeiszhalle Orchesters entscheidend geprägt hat.

## Die Kantorei der Hauptkirche St. Katharinen, Hamburg

Nach dem Wiederaufbau der im Krieg zerstörten St.-Katharinen-Kirche erfolgte 1957 durch den neu berufenen Kirchenmusiker Thomas Dittmann auch die Neugründung der Kantorei, die heute ein nicht wegzudenkendes Element des gemeindlichen Lebens der Hauptkirche an der Hafencity und des musikalischen Lebens der Stadt Hamburg ist. Mit 120 Mitgliedern – verteilt auf Haupt- und Seniorenkantorei – ist sie sowohl an der Gestaltung der Gottesdienste als auch an der Ausrichtung von anspruchsvollen Oratorienaufführungen und A-cappella-Konzerten beteiligt. Daneben bestimmen Reisen ins In- und Ausland das Leben des Chores, dessen Leitung 1994 Andreas Fischer übernahm. ([www.kinderkantorei-hamburg.de](http://www.kinderkantorei-hamburg.de)).



**Die Kantorei freut sich über neue Mitglieder in allen Stimmgruppen!  
Informationen und Anmeldung bei Andreas Fischer, Telefon (040) 30374735.**





## KIRCHENMUSIK IN DER HAUPTKIRCHE ST. KATHARINEN

Katharinenkirchhof 1 · 20457 Hamburg

Anfahrt: U1 Meßberg · Buslinien M4 + M6 bis Brandstwiete

[www.katharinen-hamburg.de](http://www.katharinen-hamburg.de)

## KARTENVORVERKAUF

**Kirchenbüro St. Katharinen** · Katharinenkirchhof 1 · 20457 Hamburg

Montag und Donnerstag 10.00 – 12.00 Uhr

Telefon (040) 303747-40

E-Mail: [kontakt@katharinen-hamburg.de](mailto:kontakt@katharinen-hamburg.de)



<https://katharinen.reservix.de>

und bei allen bekannten Vorverkaufsstellen

## ABENDKASSE

Geöffnet ab 1 Stunde vor Veranstaltungsbeginn

## IMPRESSUM

Redaktion: Dr. Swantje Köhnecke · Layout/Satz: Gero Burmester, Lübeck

Fotonachweis: Seite 11: NONA STUDIOS; Seite 17: [wikimedia.commons](https://commons.wikimedia.org/) (Strauss),

Max-Reger-Portal ([www.maxreger.info](http://www.maxreger.info)); Seite 22: Michael Fahrig (Katherina Müller),  
privat (Bernhard Hansky); Seite 23: Michael Zapf; Seite 25: J. Konrad Schmidt;

Seite 26: Matthias Fischer

## DER SPIEGEL

DER SPIEGEL hat die Herstellung dieses Programmheftes freundlich unterstützt.

Vielen Dank!





# HABEN SIE ETWAS FÜR UNS ÜBRIG?

## Verein zur Förderung der Kirchenmusik an der Hauptkirche St. Katharinen e. V.

Hamburger Volksbank, IBAN: DE33 2019 0003 0008 4610 07; BIC: GENODEF1HH2

*Der Verein unterstützt vorrangig die Arbeit der Kantorei durch Zuschüsse zu Konzerten, Kantatengottesdiensten und Anschaffung/Instandhaltung von Instrumenten, Podesten u. ä. Spenden sind steuerabzugsfähig.*

*Der Verein gründete die*

### Thomas-Dittmann-Stiftung

Hamburger Volksbank, IBAN: DE66 2019 0003 0019 0403 00; BIC GENODEF1HH2

*Die Stiftungserträge (Zinsen) fließen direkt dem Verein und damit ebenfalls der Kantoreiarbeit zu. Zustiftungen wie z. B. Nachlässe oder größere Dotationen genießen besondere steuerliche Abschreibungsmöglichkeiten und fließen dem Stiftungsvermögen zu. Sie werden im Unterschied zu Spenden nicht verbraucht, sondern bleiben dauerhaft dem Stiftungszweck erhalten.*

### Stiftung Johann Sebastian (SJS)

[www.stiftung-johann-sebastian.de](http://www.stiftung-johann-sebastian.de)

[info@stiftung-johann-sebastian.de](mailto:info@stiftung-johann-sebastian.de)

Telefon (040) 326186

Hamburger Volksbank, IBAN: DE37 2019 0003 0008 8668 80; BIC: GENODEF1HH2

*Die Stiftung Johann Sebastian (SJS) nimmt gleichfalls sowohl Spenden als auch Zustiftungen entgegen. Stiftungszweck ist in diesem Falle die Förderung der Orgelmusik an St. Katharinen. Dies geschieht derzeit vorrangig durch die Veranstaltung von Orgelkonzerten. Auch die Vervollständigung des noch fehlenden Schnitzwerkes am Orgelprospekt macht sich die SJS zur Aufgabe.*

Wenn Sie unsere Arbeit unterstützen wollen, sprechen Sie uns gern an, um die für Sie passende Spendenmöglichkeit zu finden!

Hauptkirche St. Katharinen

Katharinenkirchhof 1 · 20457 Hamburg

Telefon (040) 30374735

E-Mail: [fischer@katharinen-hamburg.de](mailto:fischer@katharinen-hamburg.de)

[www.katharinen-hamburg.de](http://www.katharinen-hamburg.de)