

STAATSKAPELLE BERLIN 1570

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN

PREUSSSENS HOFMUSIK III

WERKE VON Johann Sebastian Bach

1. VIOLINE	Stephan Mai, Asaf Levy, Laura Perez, Serge Verheylewegen
2. VIOLINE	Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Franziska Dykta, Philipp Schell
BRATSCH	Wolfgang Hinzpeter, Olivera Matič, Boris Bardenhagen
VIOLONCELLO	Margarethe Niebuhr, Lillia Keyes
KONTRABASS	Otto Tolonen
OBOE	Fabian Schäfer
ENGLISCH HORN	Tatjana Winkler
BARITON-OBOE	Sabine Kaselow
FAGOTT	Sabine Müller
KLARINETTE	Matthias Glander, Unolf Wäntig
BASSETTHORN	Sylvia Schmückle-Wagner
BASSKLARINETTE	Hartmut Schuldt
ORGEL, CEMBALO	Christine Kessler
MUSIKALISCHE LEITUNG	Stephan Mai

Sa 25. Juni 2022 15.00 So 26. Juni 2022 15.00

APOLLOSAAL

PROGRAMM

Johann Sebastian Bach CHORALFANTASIE »AUS TIEFER NOT«
(1685–1750) BWV 687

DIE KUNST DER FUGE BWV 1080

Contrapunctus I

Contrapunctus II

Contrapunctus III

Contrapunctus IV

Canon I alla Ottava

Contrapunctus V

Contrapunctus VI a 4, in Stylo francese

Contrapunctus VII a 4, per Augmentationem
et Diminutionem

Contrapunctus VIII a 3

Canon II alla Decima on Contrapunto alla Terza

Contrapunctus IX a 4, alla Duodecima

Contrapunctus X a 4, alla Decima

Contrapunctus XI a 4

Canon III alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta

Contrapunctus XII a 4, Rectus e Inversus

Contrapunctus XIII a 3, Rectus e Inversus

Canon IV per Augmentationem in Contrario Motu

Contrapunctus XIV Fuga a 3 Soggetti (Fragment)

JENSEITS DER ZEIT

JOHANN SEBASTIAN BACHS »KUNST DER FUGE«

TEXT VON Jakob Leba

»Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügt vierstimmig gearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.«.

Diese Worte stammen aus dem Vorwort der Erstausgabe der »Kunst der Fuge« aus dem Jahr 1751, als der Schöpfer dieser Musik, Johann Sebastian Bach, seit gut einem Jahr bereits verstorben war und der Herausgeber, Carl Philipp Emanuel Bach, seinem Vater den Ruhm post mortem sichern wollte. »Die Kunst der Fuge« gilt als Bachs »Schwanengesang« und wird neben der großen Messe in h-Moll wie kein anderes Spätwerk mit dem Altersschicksal des Thomaskantors verbunden.

Die Bachforschung konnte einen großen Teil des traditionellen Bachbildes des 20. Jahrhundert revidieren und neue Erkenntnisse liefern. Im Hinblick auf die »Kunst der Fuge« führte das zur Klärung hinsichtlich der Frage nach dem Kompositionsbeginn. Er ist in der Forschung vom allerletzten Lebensabschnitt Bachs immer weiter vorgerückt worden: So reichen die Anfänge des Werkes, wie wir heute wissen, weit vor das Jahr 1750 zurück. Die handschriftliche Überlieferung in dem autographen Notenband (heute in der

Staatsbibliothek zu Berlin) verweist in das Jahr 1742.

Es mag sein, dass der 1739 geäußerte Wunsch des Komponisten Johann Mattheson – bezogen auf seine eigene Fugensammlung – »etwas dergleichen von dem berühmten Herrn Bach in Leipzig, der ein grosser Fugenmeister ist, ans Licht gestellt zu sehen« zur Entstehung des Werks beitrug. Bachs Manuskript wurde 1746 abgeschlossen, bald darauf schien Bach mit der Anfertigung von Stichvorlagen begonnen zu haben. Wie der Musikwissenschaftler Peter Schleuning beschreibt, schien Bach sich in einem Alter von etwa 55 Jahren in eine Art selbstverordneten Quasi-Ruhestand begeben zu haben, um sich außerdienstlichen Interessen zu widmen. Bach verfolgte dabei, in einem modernen Sinne, eine freischöpferische Tätigkeit, ohne Auftrag, ohne Vorbild, ohne Popularitätssucht und – weil sicher kaum kostendeckend – ohne finanzielle Interessen. Das Ergebnis ist eine Kunst, die Autonomiecharakter trägt und bestimmt ist von einem spürbaren Wandel in Bachs musikalischer Orientierung. Ein Produkt dieser Entwicklung ist »Die Kunst der Fuge«.

Das Werk besteht aus 14 Fugen, die nach zunehmender Komplexität angeordnet sind. Vier Kanons über dasselbe Thema der Fugen, ebenfalls nach steigendem Grad der Kunstfertigkeit einander folgend, bilden eine Art Coda des Ganzen. Dabei ist das Werk gestaltet wie ein Musterbuch für eine streng polyphone Satzweise, die in der vokalen Kunst der Renaissance wurzelt und auf dem Prinzip der Imitation basiert. Wie die Motette ein »Soggetto« – ein prägnantes Motiv bzw. Thema – durch alle Stimmen wandern lässt, so durchzieht ein »Subjekt« alle Stimmen und alle Nummern der »Kunst der Fuge«.

Diese Sammlung aus raffinierten Kontrapunkten über ein einziges Thema begeistert seit jeher und wirft nicht unwichtige Fragen auf: Für welches Instrument ist das in Partiturform veröffentlichte Werk gedacht? Welche Stücke gehören zu dem Zyklus? Wie ist die richtige Reihenfolge

der einzelnen Teile? Ist sie der Abschluss seiner Serie der »Clavier-Übungen«, die Bach für das Cembalo bzw. die Orgel entworfen und ausgeführt hat, oder bloß polyphone Spielerei, in einem Maß, dass sie das Ohr kaum noch wahrnehmen kann?

Inzwischen können wir Bachs Intentionen fast vollständig nachvollziehen. Zunächst hat Bach für die Ausführung in erster Linie an das Cembalo gedacht, auch wenn die Besetzung nirgends benannt ist. Es mag zunächst verwundern, dass Bach Musik für ein Soloinstrument in Partiturform niederschrieb. Doch die Partitur war die übliche Notationsart für komplizierte kontrapunktische Tastenmusik seit dem Ende des 16. Jahrhundert. Auch die geplante Anordnung der einzelnen Teile lässt sich mit großer Sicherheit rekonstruieren; und zudem ist sicher, dass das Werk, abgesehen von der unvollendet gebliebenen letzten Fuge, vollständig vorliegt.

Das Eröffnungstück – im Erstdruck (nach der gelehrten Tradition) als »Contrapunctus I« bezeichnet – präsentiert das Subjekt in seiner ruhevollen, klar umrissenen Grundgestalt. In den folgenden Nummern entfaltet Bach das Potenzial dieses einen Soggetto, das er im Laufe des Zyklus Schritt für Schritt variiert. Das Ausgangsthema hat eine einfache und schlichte Grundgestalt. Warum Bach kein komplexes Thema wählt, wie häufiger in seinen Werken, wird beim Hören schnell deutlich: Ein komplexes Thema lässt sich nur schwierig weiter verarbeiten; es ist an sich schon so kantig, dass es kontrapunktische Feinheiten wie Umkehrungen oder Krebsgänge nur sehr bedingt zulässt. Bach muss schon bei der Findung und Festlegung dieses Themas alle Möglichkeiten und Erfordernisse planerisch voraus- und in das »Soggetto« hineingedacht haben. Und so ist jeder dieser Contrapunctus ein polyphones Meisterwerk: Fugen, Gegenfugen, Doppelfugen, Spiegelfugen, Kanons. Beim Anhören, Lesen oder Spielen ereignet sich ein gleich-

sam Hin- und Herdenken zwischen dem Grundthema in seiner durchgängigen substantiellen Präsenz und den kompositorischen Ereignissen in ihrem beständigen Fluss.

Die gleichberechtigten Stimmen der Fugen und Kanons setzt Bach vielfältig zueinander in Beziehung und breitet dabei sein ganzes kontrapunktisches Besteck reichhaltig aus: Wechselnde Einsatzfolgen, unterschiedliche Einsatzabstände, Intervallumkehrungen und -spiegelungen, Augmentationen und Diminutionen (d. h. Notenwertvergrößerungen bzw. -verkleinerungen).

Die im Vorwort der Erstausgabe angesprochene letzte »Fuga a 3 soggetti« (siehe oben), behandelt drei verschiedene Themen, die jeweils einzeln durchgeführt werden. Anhänger:innen der Zahlensymbolik merken an, dass die 41 Töne des zweiten Soggetto für den Namenszug J (9. Buchstabe im Alphabet), S (18.) und Bach (14 in der Summe) stehen. Spätestens im dritten Abschnitt gibt sich der Komponist unmissverständlich namentlich zu erkennen, indem er die Noten B-A-C-H als Kopfmotiv des Themas wählt. Dass Bach über dieser Fuge gestorben sei, wie am Ende des Autographs vermerkt ist, gilt heute als unwahrscheinlich. Vielleicht wollte Bach die Aufzeichnung auf dem Skizzenblatt nicht fortführen, vielleicht war er mit dem Ergebnis unzufrieden, vielleicht existierte aber auch eine weitere Quelle mit der vollständigen Tripelfuge, die verloren ging. Wir wissen es nicht.

Der Entstehungs-, Erweiterungs- und Revisionsprozess der »Kunst der Fuge« durchzieht das letzte Lebensjahrzehnt Johann Sebastian Bachs wie ein Leitfad. Eine 1748 begonnene Quadrupelfuge blieb (ebenfalls) unvollendet. Auch hier stellt sich die Nachwelt die Frage, ob sie das Werk beschließen sollte oder ob Bach sie nie zu Ende komponiert hat. Im Juni 1749 hatte Bachs Augenlicht bedrohlich abgenommen. Trotzdem arbeitete er weiter, fast gänzlich erblindet, mithilfe seiner jüngeren Söhne, die noch zu Hause in

Leipzig wohnten. Der Tod ereilte ihn nach einem Schlaganfall am Abend des 28. Juli 1750.

Da »Die Kunst der Fuge«, wie weiter oben erläutert, stimmenweise in Partitur notiert ist und keine Angaben zur Instrumentation aufweist, wurden und werden immer wieder Aufführungen mit Orchester, Blechbläsern, Streich- oder sogar Saxophonquartetten realisiert. Diese Arrangements verleihen dem musikalischen Material eine ganz eigene Qualität und stehen der Originalinstrumentierung in nichts nach. Im Gegenteil, durch einzeln besetzte Stimmen und alternative Instrumentierung können bestimmte Klangfarben zum Vorschein kommen und melodische Linien herausgearbeitet werden.

1802 erklärte der Bachbiograph Johann Nicolaus Forkel, dass die »Kunst der Fuge« »für die große Welt zu hoch« sei. Alban Berg wusste Anfang des 20. Jahrhunderts, dass sie oft »für Mathematik gehalten wurde«; er dagegen war überzeugt, dass dieses Werk »tiefste Musik« sei. Das Werk sei kopflastig, intellektuell, es sei mathematische Musik, auch das sind gängige Meinungen. Trotz dieser Vorurteile wird beim Hören deutlich: Die »Kunst der Fuge« ist vor allem ein poetisches Werk, das es schafft, über die kompositorisch schier überreiche Struktur hinaus emotional zu uns zu sprechen.

PREUSSENS HOFMUSIK

Preußens Hofmusik – unter diesem Namen haben sich vor mehr als 15 Jahren Musiker:innen der traditionsreichen Staatskapelle Berlin, die auf eine mehr als 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 hochbegabten Söhne Johann Sebastian Bachs, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, aber auch die Brüder Graun, die mit ihren originellen Werken das Berliner Musikleben um die Mitte des 18. Jahrhunderts wesentlich prägten. 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 Konzerten 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 sowie im Hotel Adlon 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.

Während der Zeit der Sanierung der Staatsoper Unter den Linden war die Konzertreihe von Preußens Hofmusik im Festsaal des Roten Rathauses sowie im Weißen Saal von Schlosses Charlottenburg zu erleben. Seit Beginn der Saison 2017/18 spielen die Musiker:innen drei Doppelkonzerte wieder an ihrer angestammten Spielstätte, im Apollosaal der Staatsoper.

STEPHAN MAI

Stephan Mai wurde 1953 in Leipzig geboren. Er studierte in Leipzig und wurde nach dem Examen 1976 wurde Mitglied des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. Darüber hinaus engagierte er sich für den Aufbau eines Ensembles, das sich zunächst mit modernem Instrumentarium der historischen Aufführungspraxis widmete. Daraus ging 1982 die Gründung der Akademie für Alte Musik Berlin hervor, der Stephan Mai als einer der Konzertmeister angehört. Mit diesem Ensemble gastierte er bereits 1986 bei den vom Westdeutschen Rundfunk veranstalteten Tagen für Alte Musik Herne. Seither wirkt er an zahlreichen Schallplattenproduktionen und Rundfunkaufnahmen der Akademie mit; Tourneen und Festivalauftritte führten über die Grenzen Europas hinaus in den Nahen Osten sowie nach Japan und in die USA. Stephan Mai arbeitet sowohl mit Ensembles aus der »Alten Musik« als auch mit Musikern auf modernen Instrumenten zusammen.

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDE RINGKLEIN Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese

Der Einführungstext von Jakob Leba ist ein Originalbeitrag
für dieses Programmheft.

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**