

Mo _ 08. dez 14

Stadtcasino Basel, Hans Huber-Saal

19.30 Uhr

Konzert Nr. 3

Freunde alter Musik Basel



Für Kenner und Liebhaber

Werke von Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann
und Johann Sebastian Bach

Karten

Bider & Tanner _ Ihr Kulturhaus in Basel
Am Bankenplatz /
Aeschenvorstadt 2 _ Basel
fon 061_206 99 96
www.biderundtanner.ch

BaZ am Aeschenplatz 7 _ Basel

Infothek Riehen _ Baselstrasse 43

Stadtcasino Basel _ Steinenberg 14

Andreas Staier
_ Cembalo

in Zusammenarbeit mit CIS –
Cembalomusik in der Stadt Basel

Konzert Nr. 3

Freunde alter Musik Basel

Für Kenner und Liebhaber

Werke von Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann
und Johann Sebastian Bach



Foto: Josep Molina

Programm

Johann Sebastian Bach
(1685 – 1759)

aus dem *Wohltemperierten Clavier* Teil I:
Praeludium und Fuga H-Dur BWV 868
Praeludium und Fuga h-Moll BWV 869

4. Partita D-Dur BWV 828

PAUSE

Carl Philipp Emanuel Bach
(1714 – 1788)

1. Württembergische Sonate a-Moll Wq 49/1

Wilhelm Friedemann Bach
(1710 – 1784)

Polonaisen D-Dur, d-Moll, F-Dur, f-Moll

Carl Philipp Emanuel Bach

Sonate g-Moll Wq 65/17

Das Konzert dauert mit Pause ca. 1 Std. 45 min.

Zum Programm

Für Kenner und Liebhaber

„Insgesamt aber sind sie gebohrne *Musici* ...“

(Johann Sebastian Bach über seine Kinder, 1730)

„In der Composition und im Clavierspiel habe ich nie einen anderen Lehrmeister gehabt, als meinen Vater“

(Carl Philipp Emanuel Bach, 1773)

Johann Sebastian Bach und seine Söhne waren *die* norddeutschen Tastenvirtuosen ihrer Zeit. Ihre Werke haben das clavieristische Repertoire bis auf den heutigen Tag geprägt – diese Einordnung in den klassischen Kanon und ihre Darbietung als älteste Schicht des noch „konzertsaalfähigen“ Repertoires überdeckt jedoch häufig die zeitlose Modernität dieser Musik. Zudem weist das Schaffen von Johann Sebastian, Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach reizvolle Querbezüge, versteckte Distanzierungen und überraschende Wahlverwandtschaften auf, die die Vorstellung einer linearen Entwicklung und das eingebürgerte Tableau festgefügtter Formschemata lustvoll auf den Kopf stellen.

Mit Sammlungen wie den beiden Teilen des „*Wohltemperirten Claviers*“ von 1722 und 1744 unterstrich Johann Sebastian Bach seine Befähigung als Pädagoge, woran ihm – als einem Nichtstudierten – nach Auffassung Christoph Wolffs mit Blick auf die Übernahme einer Lateinschul-Stelle nach Art des Thomaskantorats gelegen sein mußte. Anders als komponierende Intellektuelle wie Mattheson oder Stölzel verzichtete er auf die

„Alles was die Empfindung berauscht, Neuheit der Gedanken, frappante Ausweichungen, dissonirende Sätze, die endlich in einer Graunischen Harmonie starben – Force, Delicatesse, kurz dieses alles vereinigte sich unter den Fingern dieses Meisters ...“ (Ein Konzert Wilhelm Friedemann Bachs, 1774)

Abfassung eines gelehrten Traktats, sondern bekannte sich damit zu jener Methode des praxisnahen Lernens von guten Vorbildern, die ihn selbst von Jugend an zum virtuosen Spieler wie zum „starcken Fugisten“ und profunden Tonsetzer werden ließ. Zudem bewies er mit dem ausgreifenden harmonischen Plan der Sammlung, daß eine in seinem Sinne „wohl temperirte“ – also nach dem Zeugnis seiner Söhne und Schüler für alle Tonarten „schöne und gefällige“ und damit annähernd gleichschwebende – Stimmung dem klavieristischen Form- und Ausdrucksbedürfnis neue Dimensionen erschließen konnte. Über Bachs Tod hinaus blieb das Wohltemperierte Klavier daher das pianistische Schulwerk der Wahl, mit dessen Hilfe nicht nur Generationen von Virtuosen bis hin zu Beethoven, Chopin und Mendelssohn sich im poetischen Spiel habilitierten, das nach Bachs Methode auf der konsequenten Verwendung des Daumens sowie einer ergonomischen Handhaltung beruhte, die dem Spieler vollkommene Kontrolle über das Instrument verlieh. Über die standardisierte Formulierung „Präludium und Fuge“ hinaus erweist die Sammlung auch den künstlerischen Weitblick Bachs, der in diesen 2 x 24 Satzpaaren einen wahren Kosmos an Inventionen, Tonartencharakteren, Ausarbeitungen und Stilidiomen erkundet.

So bildet das h-Moll-Präludium eine Folge zweistimmiger Akkordfortschreitungen (*durezza e ligature*) über einem laufenden Baß aus, bewahrt sich jedoch trotz der mit diesem Modell verbundenen Spannungen eine erstaunliche Leichtfüßigkeit. Die ausgedehnte Fuge kostet mit ihrer absteigenden Bewegung und den schmerzhaften Seufzern hingegen das schwerblütige Potential der Tonart h-Moll weidlich aus. Das kurze H-Dur-Vorspiel steht mit seinem Figurenwerk über Orgelpunkten den improvisierten Wurzeln des Präludierens im Sinne eines gehobenen „Organistenzwirns“ nahe, während die Fuge ein bogenförmiges Thema exponiert, dessen sprechend rhythmische Gestalt einen edlen vierstimmigen Gesang freisetzt, der die kontrapunktische Anlage überwölbt.

Es ist daher keineswegs ein romantisierendes Mißverständnis, wenn Robert Schumann die Bachschen Präludien und vor allem Fugen als „Charakterstücke höchster Art“ bezeichnete. Tatsächlich liegt in der Individualität ihrer Anlagen ein zeitloses Potential verborgen, das über die barocke Norm hinausweist und das es gerade bei Einzelaufführungen zu entdecken gilt. Die heute übliche zyklische Gesamtdarbietung aller 24 oder gar 48 Satzpaare im Rahmen eines Konzertes darf man hingegen – wie bei den Preludes op. 28 von Frédéric Chopin – als fragwürdige Strategie ansehen, die mehr mit den Standards der Tonträgerindustrie

als mit dem historischen Ort solcher auch dem eigenen Extemporieren dienenden Beispielsammlungen zu tun hat.

Welchen Rang die sechs *Partiten* in der Lebensbilanz Bachs einnahmen, wird an der Hervorhebung dieses Opus I im „Musicalischen Lexicon“ (1732) seines Weimarerer Freundes Johann Gottfried Walther deutlich:

„Von seinen vortrefflichen Clavier Sachen sind in Kupffer heraus gekommen: 1726 eine *Partita* aus dem *B dur*, unter dem Titul: Clavier-Ubung, bestehend in *Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten*, ec. Dieser ist gefolgt die *Zweyte*, aus dem *C moll*; die 3te aus dem *A moll*; die 4te aus dem *D dur*; die 5te aus dem *G dur*, und die 6te aus dem *E moll*; womit vermuthlich das Opus sich endiget.“

Der Umfang dieser Erwähnung, die fast ein Drittel des Bach gewidmeten Artikels einnimmt, deutet darauf hin, daß sich im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts die Gewichte zwischen kontrollierter Überlieferung im Kreise von Schülern und Kollegen und auf ein breiteres Publikum abzielender Druckoption zu verschieben begannen. Der von Jürgen Habermas für diese Epoche generell herausgearbeitete „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ läßt sich insofern auch hinsichtlich der musikalischen

Verbreitungsstrategien nachvollziehen. War es seit dem Dreissigjährigen Krieg üblich geworden, daß gehobenes Repertoire nur abschriftlich verbreitet wurde und allenfalls elementare Handstücke zum Druck gelangten, wurde es nun mit Blick auf den entstehenden Markt der „Kenner und Liebhaber“ für statusbewußte Spieler-Komponisten unerläßlich, dort mit repräsentativen Sammlungen präsent zu sein. Indem Bach im Titel der „Clavier-Übung“ nicht nur die einschlägige Wendung „Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget“ benutzte, sondern er auch über die Standardtänze der Suite hinausreichende „Galanterien“ versprach, hat er sich diesem marktgängigen Profil gestellt, ohne dabei seinen kompromißlosen Qualitätsanspruch zurückzuziehen.

Bachs Vorgehen, zunächst mit einzelnen Partiten den Absatz zu testen und das über die Jahre gewachsene Opus dann 1731 vollständig herauszugeben, wurde von Wilhelm Friedemann 1745 mit der Klaviersonate D-Dur Fk 3 aufgegriffen – doch blieb dem Sohn der väterliche Erfolg versagt, so daß die Folge mit diesem anspruchsvollen Erstling abbrach. Der ungleich fleißigere Carl Philipp Emanuel Bach erwies sich hingegen auch in kommerzieller Hinsicht als „Originalgenie“ am Puls der Zeit – brachte er doch beginnend mit den Sechs „Preußischen Sonaten“ von 1742 nicht nur zahlreiche Opera verschiedener Zusammensetzung zum

Druck, sondern ging ab 1779 mit den sechs „Sammlungen für Kenner und Liebhaber“ sogar wieder zum einträglichen Selbstverlag über.

Die 1728 erschienene D-Dur-Partita BWV 828 darf als exemplarische Visitenkarte des Opus I gelten. Verleiht ihr doch die kontrastreiche Ouvertürenform, die Bach über ihre Herkunft in der Opern- und Staatsmusik hinaus für den Bereich der Tastenkomposition und selbst für Kantatensätze fruchtbar machte, einen besonders klangvollen und stellenweise rauschenden Charakter. Ähnliches gilt für die Tanzsätze, die einen auch für Bachs Verhältnisse hohen Grad an Stilisierung aufweisen, der die versonnen fortgesponnene Allemande zu einem zweiten Kopfsatz werden läßt, dessen elysische Melancholie von der in sich gekehrten Sarabande aufgegriffen wird. Eingängig wirkt hingegen die kapriziöse Aria, deren Echoeffekte das Spiel auf einem großen zweimanualigen Instrument nahelegen.

In Bachs Partiten nicht vertreten, stellten *Polonaisen* eine echte Modegattung des 18. Jahrhunderts dar, die sich dank der von 1697 bis 1763 dauernden sächsisch-polnischen Doppelherrschaft des Hauses Wettin im Umfeld des Dresdner Hofes großer Popularität erfreute. Als „königlicher“ Tanz mit einem herrschaftlichen Prestige versehen, erwies sie sich zugleich als jenes leichtgängige Modell geistvoller Unterhaltung, wie es

etwa die Polonaisen Johann Gottlieb Goldbergs aufweisen, die trotz der doppelten Schülerschaft ihres Autors bei Johann Sebastian und Wilhelm Friedemann Bach den zugänglichsten Teil seines Oeuvres ausmachen.

Anders als sein Bruder Carl Philipp Emanuel, dessen in das (Zweite) „Notenbüchlein“ für Anna Magdalena Bach eingelegte Polonaisen zu seinen frühesten Kompositionen gehören, hat Wilhelm Friedemann Bach sich der Gattung als reifer Tonsetzer genähert. Obwohl sie überwiegend dem Petersburger Adligen Wladimir Grigorjewitsch Orlow gewidmet waren und die Wahl der Form damit eine vage in Richtung „Osten“ weisende semantische Bedeutung gehabt haben dürfte, geben sich die um 1765 entstandenen „Zwölf Polonaisen“ als ausgearbeitete und individuelle Meisterstücke. Das Spektrum reicht dabei von der gestischen Brillanz (D-Dur) bis zur gezügelten Glut (d-Moll); das gelöst seinem eigenen Nachklang lauschende F-Dur-Stück wird vom grüblerischen Monologisieren der f-Moll-Polonaise abgelöst, die ihr romantischer Erstherausgeber Friedrich Conrad Griepenkerl 1819 als „vielleicht schönste von allen“ bezeichnete.

Mit über 150 Beiträgen darf Carl Philipp Emanuel Bach als früher Großmeister der **Sonate** gelten, die unter seinen Händen ihre mehrsätzige

Ausformung im klassischen Sinne erhielt. Herzog Carl Eugen von Württemberg gewidmet, den Bach Anfang der 1740er Jahre in Berlin in einem heute nicht mehr eruierbaren Umfang im Clavierspiel unterrichtete, präsentieren sich die Sechs Sonaten Wq 49 als affektmäßige *tour de force*, deren leidenschaftlicher Tonfall und schroffe Kontraste eine ebenso virtuose wie sensible Spielart fordern. Die Sonate Nr. I a-Moll beginnt mit einem dramatischen Satz, dessen Vortragsbezeichnung *Moderato* fast über die emotionalen Spannweiten hinwegzutäuschen scheint. Bereist die über einem Akkordgerüst raumgreifend gespannte Eröffnungslinie weist die für Emanuel Bach typische kontrastreiche Verbindung von energischen Gesten und überraschenden Wendungen mit Momenten des empfindsamen Innehaltens auf. Das in der Mitte stehende *Andante* in A-Dur atmet jene auch für seine Klavierkonzerte typische Kantabilität, der sich Carl Philipp Emanuel Bach lebenslang verpflichtet fühlte und die er trotz des Mangels an „Aushaltung der Töne“ auch auf dem Clavier zu verwirklichen trachtete. Dieses singende Denken wird im *Allegro assai* von einem Perpetuum mobile abgelöst, das in seinem impulsiven Voranstürmen typisch barocke Formeln und Satzmodelle in ein individuell geprägtes und erstaunlich zukunftsweisendes Konzept verwandelt. Diese allgegenwärtige Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen macht deutlich, daß die posthume Reduktion des

Bachschen Stils und der Bachschen Schule auf den strengen Kontrapunkt eine rezeptionsgeschichtliche Verkürzung darstellt. Sind doch die intensiven Austauschzone dieser Musik mit der modernen Spielkunst eines Scarlatti oder Rameau ebenso unüberhörbar wie sich die Herausbildung eines empfindsam-leidenschaftlichen Idioms sich nicht nur zu Lebzeiten Johann Sebastian Bachs, sondern unter dessen tätiger Mithilfe vollzog. Philipp Emanuel Bachs pointierte Äußerung, bei den Clavierwerken seines Vaters käme es allein „aufs Treffen“ und gar nicht auf den Ausdruck an, verkennt hier in latent vatermörderischer Attitüde die eminente Modernität und sprechende Durchlässigkeit, die nicht wenige Entwürfe des späteren Bach – namentlich Stücke wie das Präludium f-Moll aus dem II. Teil des Wohltemperierten Klaviers – durchzieht. Offenbar war Vater Bach durchaus in der Lage, auch von seinen Söhnen zu lernen oder deren Stil gar überbietend aufzugreifen.

Carl Philipp Emanuel Bachs 1746 komponierte Sonate g-Moll kann mit ihren klirrenden Unisono-Passagen und empfindungstief-verhaltenen Abschnitten als ein solcher Brückenschlag von der Chromatischen Fantasie BWV 903 hin zu jener „Freyen Fantasie“ aufgefaßt werden, die er in seinem „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“ mit guten Gründen als letztes und schwierigstes Gebiet abhandelte. Carl

Philipp Emanuels Sinn für Proportionen und formale Ordnung bewährt sich in diesem trotz toccatischer Ausbrüche erstaunlich kompakten Satzgebilde aufs beste, wofür vor allem ein gediegen-schwungvoller Seitengedanke verantwortlich ist, der das Passagenwerk in geregelte Bewegung überführt. Das unmittelbar anschließende G-Dur-*Adagio* verbindet einen ruhigen Dreiertakt mit einer verwickelten Oberstimmenbewegung, bevor das *Allegro assai* mit der widerborstigen Linienführung seines an ein Pedal-Exerzitium für Orgel erinnernden Beginns spürbar den Bogen zum Kopfsatz schlägt. Doch gelingt es Bach auch hier, die auseinanderstrebenden Affekte als energischen Redefluß voller pianistischer Spielfreude zu gestalten. Diese handwerklich geformte Kunst der effizienten und dennoch stets inspirierten Arbeit mit typisierten Satzanlagen macht die Beschäftigung mit Carl Philipp Emanuel Bachs Claviermusik zu einem sowohl den Kopf als auch das Herz ansprechenden Vergnügen, das die uneingeschränkte Hochschätzung gerade dieses Meisters im 18. Jahrhundert auch heute plausibel macht. Gepaart mit dem exzentrischen Ausdruckswillen Wilhelm Friedemann Bachs und der umfassenden Meisterschaft des Vaters verspricht das klingende Gipfeltreffen dreier Bäche jenes „extra Feine“ an Musik, das Besucher der Kantorenwohnung in solchen Fällen glaubwürdig bezeugten.

Anselm Hartinger

Andreas Staier

_ Hammerklavier / Cembalo

Andreas Staier, 1955 in Göttingen geboren, studierte Klavier und Cembalo in Hannover und Amsterdam und war drei Jahre lang Cembalist des Ensembles Musica Antiqua Köln. 1986 begann er seine Solistenkarriere als Cembalist und Fortepianospieler. Er profilierte sich als einer der einflussreichsten Interpreten seines Fachs, der Komponisten von Haydn bis Schumann intellektuell wie emotional neu beleuchtet, zugleich große Literatur jenseits des Repertoires erschließt (Hummel, Field) und mit kreativen Konzepten („Delight in Disorder“, „Hamburg 1734“) überzeugt.

Als Kammermusiker arbeitet Staier zusammen mit Künstlern wie Anne Sophie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexej Lubimov und Christine Schornsheim; ein festes Klaviertrio etablierte er mit Daniel Sepec und Roel Dieltiens. Mit dem Tenor Christoph Prégardien verband den Pianisten eine langjährige musikalische Partnerschaft, in der CDs mit Liedern von u.a. Schubert, Schumann, Mendelssohn, Beethoven und Brahms entstanden. In Brahms' Liederzyklus „Die Schöne Magelone“ arbeitete Staier zudem mit Senta Berger und Vanessa Redgrave als Sprecherinnen zusammen.



Foto: Josep Molina

Als Solist gibt Andreas Staier regelmäßig Konzerte mit Concerto Köln, dem Freiburger Barockorchester, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Orchestre des Champs-Élysées Paris u.a. Er gastiert bei den großen internationalen Musikfestivals (Festival de La Roque d'Anthéron, Festival de Saintes, Festival de Montreux, Styriarte Graz, Schubertiade Schwarzenberg, Schleswig-Holstein Musik Festival, Bach-Fest Leipzig, Bachtage Berlin, Bachwoche Ansbach, Kissinger Sommer u.a.) und auf den international renommierten Konzertpodien von Berlin bis Tokyo.

Andreas Staier hat rund 50 CD-Einspielungen vorgelegt, die größtenteils mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden. Bis 1995 stand Andreas Staier bei BMG/Harmonia Mundi Deutschland unter Vertrag. Mit der Teldec verband ihn bis 2002 ein Exklusivvertrag, seit 2003 arbeitet Staier mit *harmonia mundi* France zusammen. Für den Fortepianospieler Andreas Staier komponierte der Franzose Brice Pauset seine „Kontra-Sonate“, die der Musiker 2001 zur Uraufführung brachte. Im September 2011 folgte die Uraufführung eines „Kontra-Konzertes“ in der Kölner Philharmonie, zusammen mit dem Freiburger Barockorchester.

www.andreas-staier.de

Hinweis auf das nächste Konzert der Freunde alter Musik Basel:

Di _ **13. jan 15**

19.30 Uhr

Leonhardskirche Basel

4 _ 6er Abo

Liebe, Lebensfreude und Verdruss

Griechische Musik zu Lyrik des 6. Jahrhunderts v. Chr.

Ensemble MELPOMEN

Conrad Steinmann _ Musik und Leitung

**Geschäftsführung /
Konzertmanagement
Freunde alter Musik Basel**
Claudia Schärli

Leonhardsstrasse nr. 6 _
Postfach _ CH-4009 Basel

fon +41_61_264 57 13
fax +41_61_264 57 49
email info@famb.ch
<http://www.famb.ch>



Mit Dank für die freundliche Unterstützung

Karten

Bider & Tanner _ Ihr Kulturhaus in Basel
Am Bankenplatz / Aeschenvorstadt 2 _ Basel
fon 061_**206 99 96**
www.biderundtanner.ch

BaZ am Aeschenplatz 7 _ Basel

Infothek Riehen _ Baselstrasse 43

Stadtcasino Basel _ Steinenberg 14