

PROGRAMM

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

DIE KUNST DER FUGE BWV 1080

Contrapunctus I	einfache Fuge über das Thema in Urgestalt
Contrapunctus II	einfache Fuge über das Thema in Urgestalt
Contrapunctus III	einfache Fuge über das Thema in Umkehrung
Contrapunctus IV	einfache Fuge über das Thema in Umkehrung
Canon XV	Kanon in der Oktave
Contrapunctus V	Gegenfuge über das variierte Thema und seine Umkehrung in einer Wertgröße
Contrapunctus VI	Gegenfuge über das variierte Thema und seine Umkehrung in zwei Wertgrößen
Contrapunctus VII	Gegenfuge über das variierte Thema und seine Umkehrung in drei Wertgrößen
Canon XVI	Kanon in der Dezime
Contrapunctus VIII	Tripelfuge über zwei neue Themen und das variierte Hauptthema
Contrapunctus IX	Doppelfuge über ein neues Thema und das Hauptthema
Contrapunctus X	Doppelfuge über ein neues Thema und das variierte Hauptthema
Contrapunctus XI	Tripelfuge über zwei neue Themen und das variierte Hauptthema
Canon XVII	Kanon in der Duodezime
Contrapunctus XIIa	Spiegelfuge über Varianten des Themas
Contrapunctus XIIb	Spiegel des Contrapunctus XIIa
Contrapunctus XIIIa	Spiegelfuge über das variierte Thema und seine Umkehrung
Contrapunctus XIIIb	Spiegel des Contrapunctus XIIIa
Canon XIV	Kanon in Gegenbewegung und Vergrößerung
Contrapunctus XVIII	Unvollendete Fuge über drei neue Themen

DIE KUNST DER FUGE

VON Larissa Wieczorek

Die ungeheure Faszination, die von Johann Sebastian Bachs »Kunst der Fuge«, diesem »Zyklus« aus vierzehn Fugen und vier Kanons ausgeht, liegt mit Sicherheit nicht nur in der – inzwischen längst widerlegten – Legende begründet, es handele sich bei dieser unvollendet gebliebenen Fugensammlung um »das letzte Werk des Verfassers«. Zurück geht dieser Mythos auf keinen geringeren als Bachs zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel, den »Berliner Bach«. Bei seiner Behauptung, der Vater sei über der Komposition der letzten Fuge verstorben, handelte es sich um eine Verfälschung der Tatsachen zu Gunsten einer »Marketingstrategie«. Auch sein – jedoch im Gegenzug dazu – weit weniger erfolgreicher Versuch, die ersten Notendrucke mit dem bezeichnenden Titel »Die Kunst der Fuge« als ein praktisches Lehrwerk der hochangesehenen Kompositionskunst zu etablieren, sollte wohl dazu beitragen, den kostspielig hergestellten Kupferstichdruck in größerer Auflage zu verkaufen.

Zu Spekulationen und umfassenden Diskussionen um das vermeintliche »opus ultimum« veranlasste aber vor allem auch die unvollendete und fragmentarische Überlieferung des Werkes und der Eindruck, die verschiedenen überlieferten Quellen (die Manuskripte von Bachs Hand und der erst posthum veröffentlichte Druck) würden sich in Bezug auf die Reihenfolge der als »Contrapunctus« bezeichneten Fugen und der Kanons widersprechen.

Aus akribischen Untersuchungen des benutzten Papiers und Bachs Schriftzügen in den Handschriften lässt

sich schließen, dass Bach schon um etwa 1740, zehn Jahre vor seinem Tod, mit der Arbeit an der »Kunst der Fuge« begonnen haben muss. Vermutlich fällt die Entstehungszeit also in etwa mit der seiner »Clavierübung« und der »Goldberg-Variationen« zusammen. Die Komposition der 18 Sätze erfolgte offenbar in mehreren Stadien, während derer Bach sich auch für eine systematische Neuordnung des Werkes entschieden zu haben scheint. Um 1748 begann Bach zwar den Druck seines monumentalen Fugenwerks vorzubereiten, unterbrach die Arbeit daran dann aber offenbar zugunsten der Komposition seiner »h-Moll-Messe« und nahm sie bis zu seinem Tod nicht wieder auf, obwohl ein Teil des Werkes bereits gestochen worden war.

Die vierzehnte Fuge, die das Werk vermutlich beenden sollte und allem Anschein nach als Quadrupelfuge (also eine Fuge mit vier verschiedenen Themen) konzipiert war, hat Bach nie vollendet. Sie liegt uns nur als Tripelfuge vor, denn sie endet kurz nach dem Einsatz des dritten Fugenthemas, in dem der Komponist mit der Tonfolge B-A-C-H sein persönliches Signum verewigte. Seinen Söhnen und Schülern, die nach seinem Tod die Herausgabe des Erstdrucks verantworteten, hinterließ er offenbar keine genauen Anweisungen oder konkreten Hinweise für das weitere Vorgehen bei der Fertigstellung seines »work in progress«. Für damalige Verhältnisse ungewöhnlich, entschieden sich die in Berlin ansässigen Herausgeber deshalb dazu, nicht editorisch in den verbliebenen Torso einzugreifen. Sie beließen den unvollendeten Contrapunctus XIV so, wie Bach ihn hinterlassen hatte, fügten der Komposition aber als Ergänzung den vierstimmig ausgearbeiteten Choral »Vor deinen Thron tret' ich hiermit« (BWV 688) hinzu.

Sieht man von dem Faszinosum des vermeintlichen »Schwanengesangs« ab, beeindruckt an der »Kunst der Fuge« vor allem die unglaubliche Meisterschaft, mit der es Bach gelingt, ausgehend von den strengen Satzregeln des »stile

antico« und nur einem einzigen, recht unscheinbaren Thema, das in allen Teilen des Fugenwerks ausschließlich in d-Moll erklingt, eine außerordentliche Fülle von Formen und Gestalten zu entwickeln.

In der radikalen Selbstbeschränkung auf dieses eine d-Moll-Thema verzichtet Bach bewusst und demonstrativ darauf, eine große Vielfalt an musikalischen Charakteren zu offerieren, wie er das in anderen Werken, wie beispielsweise den beiden Teilen seines »Wohltemperierten Klaviers«, tat. Stattdessen lenkt Bach hier den Fokus seiner Rezipienten auf das »nackte« Kompositionsverfahren, den strengen Kontrapunkt. Vieles deutet darauf hin, dass Bach daran gelegen war, seine kompositorische Vorgehensweise offenzulegen.

Als wolle er beweisen, wie vielseitig sich dieser eigentlich überkommene Kompositionsstil der Renaissancezeit verwenden lässt, demonstriert Bach hier eine geradezu einschüchternde Kunstfertigkeit im Umgang mit den hochkomplexen polyphonen Kompositionstechniken und erschafft dabei eine Musik, die wider Erwarten durchaus nicht bloß akademisch-trocken und abstrakt daherkommt, sondern immer wieder auch Momente von großer Ausdrucksintensität bereithält. Mit seiner Idee, den ganzen Zyklus aus einer einzigen Tonfolge heraus zu entwickeln, greift er gewissermaßen bereits den Komponisten der Zweiten Wiener Schule um Arnold Schönberg voraus, die schließlich sogar ganze Opern aus einer einzigen Zwölftonreihe entwickelten.

PREUSSENS HOFMUSIK

Preußens Hofmusik – unter diesem Namen haben sich vor mehreren Jahren Musiker der traditionsreichen Staatskapelle Berlin, die auf eine nahezu 450-jährige Geschichte zurückblicken kann, zusammengefunden. Angeleitet von dem Violinisten Stephan Mai, einem der Gründungsmitglieder der Akademie für Alte Musik Berlin, widmen sie sich 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 Haydn und Mozart sowie Kompositionen der Barockzeit erklingen regelmäßig.

Preußens Hofmusik musiziert auf modernen Instrumenten in einer an der sogenannten »historischen Aufführungspraxis« orientierten Interpretationsweise. In vier Konzerten pro Spielzeit tritt das variabel besetzte Ensemble im Apollosaal 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 Sommer 2006 erschien die erste Einspielung bei Berlin Classics mit Werken der Bach-Familie, von Johann Gottlieb Graun sowie Joseph Haydn.

STEPHAN MAI

Stephan Mai wurde 1953 in Leipzig geboren. Er studierte an der Hochschule für Musik Leipzig und wurde 1976 nach dem Examen 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 seitdem als einer der Konzertmeister angehört. Mit diesem Ensemble gastierte er bereits 1986 bei den vom Westdeutschen Rundfunk veranstalteten Tagen Alter Musik in Herne. Seither wirkte er an zahlreichen CD-Produktionen und Rundfunkaufnahmen der Akademie mit; Tourneen und Festivalauftritte führten ihn 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.

Lehraufträge an der Hochschule für Musik in Leipzig und der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin begleiteten seit 1991 seine künstlerische Tätigkeit. Seit 2015 hat Stephan Mai zudem eine Honorarprofessur für Historische Spielpraxis an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar inne.



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Jürgen Flimm

KO-INTENDANT Matthias Schulz (Intendant ab April 2018)

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Larissa Wiczorek