

**NDR** das neue werk



**EVGENI KOROLIOV  
VON BACH BIS LIGETI**

**10.03.2013**



## EVGENI KOROLIOV VON BACH BIS LIGETI

- 03 EDITORIAL
- 04 KONZERT
- 05 STYLUS PHANTASTICUS UND VIRTUOSE ETÜDEN  
BACH - KURTÁG - LIGETI - HASSE
- 11 BIOGRAFIEN
- 12 VORSCHAU | IMPRESSUM

Die Kooperation von NDR das neue werk und NDR Alte Werk ist inzwischen schon fast eine „gute alte“ Tradition; diese Zusammenarbeit bildet eine musikalische Realität ab, in der längst nicht mehr nach „alt“ und „neu“ sortiert wird. Unter den Händen großer Interpreten wird alle Musik „gegenwärtig“. So bilden etwa die Interpreten des heutigen Abends, die Musik, die sie spielen, und deren Urheber ein dichtes Beziehungsnetz. Er würde Koroliov's Bach-Interpretationen auf die einsame Insel mitnehmen und „verhungernd und verdurstend bis zum letzten Atemzug hören“, äußerte dessen Kollege an der Musikhochschule Hamburg, György Ligeti, einmal. Ein Kollege, Freund und Landsmann von Ligeti war György Kurtág, der seine vierhändigen Bach-Bearbeitungen für sich und seine Pianisten-Gattin Márta schrieb. Am heutigen Abend spielen nun Evgeni Koroliov und seine Ehe- und Duopartnerin Ljupka Hadzigeorgieva Kurtágs musikalische Miniaturen.

## EDITORIAL

Viel Vergnügen bei diesem epochenübergreifenden Beziehungszauber wünscht Ihnen,

**ROLF BECK**

*Leitung Bereich Orchester und Chor*

SONNTAG, 10.03.2013

NDR, ROLF-LIEBERMANN-STUDIO

18 UHR

EVGENI KOROLIOV, Klavier  
LJUPKA HADZIGEORGIEVA, Klavier

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
(1685–1750)  
Chromatische Fantasie und Fuge d-Moll BWV 903

**GYÖRGY KURTÁG** (\*1926)  
Blumen die Menschen, nur Blumen ...\*\*

**BACH / KURTÁG**  
Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 687\*\*

**GYÖRGY KURTÁG**  
Klagegesang 1 \*  
Hommage à J. S. B.\*\*  
Zorniger Choral \*\*

**BACH / KURTÁG**  
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit,  
Sonatina aus der Kantate „Actus tragicus“  
BWV 106 \*\*

**GYÖRGY KURTÁG**  
Hommage à Halmágyi Mihály\*\*

**BACH / KURTÁG**  
O Lamm Gottes unschuldig BWV deest\*\*  
Trionsonate Nr. 1 Es-Dur BWV 525\*\* (1. Satz)

**GYÖRGY KURTÁG**  
Erinnerungsbrocken aus einer Kolindenmelodie  
(Hommage à Farkas Ferenc 2)\*

(\*=*solo* | \*\*=*duo*)

**GYÖRGY LIGETI** (1923–2006)  
Musica ricercata  
III. Allegro con spirito  
V. Rubato. Lamentoso  
VI. Allegro molto capriccioso  
VIII. Vivace. Energico  
IX. Adagio. Mesto – Allegro maestoso  
(Béla Bartók in memoriam)  
X. Vivace. Capriccioso

— Pause —

**JOHANN ADOLF HASSE** (1699–1783)  
Sonate für Cembalo c-Moll op. 7 Nr. 6  
Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

**GYÖRGY LIGETI**  
Études pour piano (Premier et deuxième livre)  
II. Cordes à vide  
IV. Fanfares  
V. Arc-en-ciel  
X. Der Zauberlehrling  
XI. En suspens  
XIII. L'escalier du diable

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
Die Kunst der Fuge  
Contrapunctus XV. Fuga a 3 Soggetti

In Kooperation mit NDR Das Alte Werk

GYÖRGY  
LIGETI

## STYLUS PHANTASTICUS UND VIRTUOSE ETÜDEN BACH – KURTÁG – LIGETI – HASSE

Die **Chromatische Fantasie** und Fuge d-Moll BWV 903 von Johann Sebastian Bach nahm aufgrund ihrer großen Beliebtheit bereits zu Lebzeiten des Thomaskantors eine Sonderstellung ein. „Unendliche Mühe habe ich mir gegeben“, schrieb der Musikforscher Johann Nikolaus Forkel, „noch ein Stück dieser Art von Bach zu finden. Aber vergeblich. Diese Phantasie ist einzig und hat nie ihresgleichen gehabt.“ In dem 1720 in einer frühen Fassung entstandenen und zehn Jahre später erstmals aufgezeichneten Cembalostück bereitete Bach jenen veränderten Fantasiebegriff vor, der zur „freyen Fantasie“ seines Sohnes Carl Philipp Emanuel führte. Letztere bündelte typische Momente des Stylus phantasticus, den Johann Mattheson im ersten Teil seines „Vollkommenen Capellmeisters“ von 1739 so beschrieben hat: „Dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht wer-

den, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons; bald hurtig bald zögernd; bald ein- bald vielstimmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact: ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen.“ Dies hatte u. a. hohe Virtuosität, unperiodische und rezitativische Melodik und einen Verzicht auf motivische Arbeit zur Folge, darüberhinaus harmonische Extreme, Bevorzugung von Klage- und Lamento-Affekten sowie die Unabhängigkeit von formalen Gattungsmustern. All dies findet sich in Bachs Chromatischer Fantasie. Eingeleitet wird das dreiteilige Werk von regellos wirkenden, toccatenartigen schnellen Läufen, wobei Molltonart, absteigende chromatische Linien, verminderte Intervalle und harmonische Rückungen auf den Affektbereich von Trauer und Schmerz verweisen. Im zweiten Arpeggio-Abschnitt finden sich jene „versteckte Zierrathen“ und „sinnreiche Drehungen und Verbrämungen“, die Mattheson zur Charakterisierung des Stylus phantasticus anführte. Wie auch im abschließenden „Recitativ“-Teil, einer groß angelegten Schluss-Kadenz,

04 KONZERT  
EVGENI KOROLIOV  
VON BACH BIS LIGETI

NDRkultur

Das Konzert wird mitgeschnitten und zu einem späteren Zeitpunkt auf NDR Kultur gesendet.

05  
EVGENI KOROLIOV

die taktfrei zu spielen ist, entfaltet Bach hier ein harmonisches Verwirrspiel, das seines Gleichen sucht. In der Coda erreicht die affektgeladene Chromatik ihren Höhepunkt, bevor sich die Fuge über ein chromatisches Sequenz-Thema anschließt.

Da die Erstfassung der Chromatischen Fantasie BWV 903 in zeitlicher Nähe zum Tod von Bachs erster Frau Maria Barbara entstanden ist, die am 7. Juni 1720 in Köthen begraben wurde, nehmen manche Bach-Forscher an, dass die emotionalen Ausbrüche des Werks in eben jenem biographischen Kontext zu sehen sind. Auch die Tatsache, dass sich später in der Bach-Familie eine Tradition des Lamento in freier Fantasieform entwickelte, welche durch die Chromatische Fantasie möglicherweise begründet wurde, spricht hierfür – hat Carl Philipp Emanuel Bach in seiner freien Fantasie c-Moll doch nicht nur den Tod des Vaters, sondern mit den Fantasien B-Dur und fis-Moll auch den des Bruders Wilhelm Friedemann und schließlich den bevorstehenden eigenen beklagt.

#### Bach-Rezeption und Bach-Konfrontation: György Kurtág

Wie Franz Liszt oder Ferruccio Busoni hat sich auch György Kurtág mit dem Schaffen Johann Sebastian Bachs in besonderer Weise auseinandergesetzt, indem er viele von dessen Werken für Klavier bearbeitete. Mit seinem eigenen Œuvre wurde der 1926 im rumänischen Logoj geborene Pianist und Komponist, der nach dem Abitur etwa zeitgleich mit György Ligeti illegal die rumänisch-ungarische Grenze überquerte, um in Budapest bei Sándor Veress und Leó Weiner Klavier und Komposition zu studieren, erst relativ spät bekannt: Noch in den 1980er Jahren bemerkte etwa Pierre Boulez, der Kurtágs Werke sehr schätzt: „Die Musik von György Kurtág habe ich viel zu spät kennengelernt. Ich weiß nicht warum, infolge welcher unseligen Verkettung von Umständen, – jedenfalls war sie mir bis in die letzten Jahre vollständig entgangen. Ich kannte keine Note, nicht einmal den Namen des Komponisten.“

Kurtág, der in den frühen 1950er Jahren der Kommunistischen Partei Ungarns nahegestanden und sich nach intensivem Bartók-Bezug mit den ästhetischen Positionen des Sozialistischen Realismus auseinandergesetzt hatte (in dieser Zeit schrieb er Massenchöre, Schauspielmusiken und die „Koreani-

sche Kantate“), geriet nach dem Ungarnaufstand in eine schwere Schaffenskrisis: „1956“, so der Komponist, „ist die Welt für mich tatsächlich zusammengebrochen. Nicht nur die äußere Welt, sondern auch meine innere. Unzählige moralische Fragen tauchten auf, meine ganze Haltung als Mensch wurde in Frage gestellt. Ich bin damals ziemlich tief heruntergekommen.“ Entscheidend für Kurtágs weitere künstlerische Entwicklung war, neben seinen Studien bei Olivier Messiaen und Darius Milhaud in Paris, die Begegnung mit der Psychologin Marianne Stein. Sie ermunterte den tief Verunsicherten dazu, mit einfachsten kompositorischen Aufgaben den Neuanfang zu wagen – mit Erfolg: Kurtág begann mit Mikroformen zu experimentieren, den Mikrokosmos der Musik in nahezu jeder Hinsicht auszuleuchten und kleine Formen zu komponieren, die, miteinander vernetzt, zu größeren Werkkomplexen anwuchsen. Die auf das Äußerste reduzierte Formulierung, die Miniatur von webernscher Kürze, wurde so zu einem der besonderen Kennzeichen von Kurtágs Musik. Sein bereits 1973 begonnener Klavierzyklus „Játékok“ („Spiele“), von dem es mittlerweile acht Bände mit zwei- und



György Kurtág am Klavier

vierhändigen Werken gibt, ist ein deutliches Beispiel hierfür. So hat ein Stück wie „Blumen die Menschen, nur Blumen ...“ etwa eine Aufführungsdauer von nur einer halben Minute. Zudem entsteht die musikalische Gestalt aus wenigen Tönen, die zu einer diatonischen Tonleiter auf den weißen Klaviertasten gehören. Fasst man sie zusammen, ergeben sich im Notenbild je nach Oktavlage eine Trichter- bzw. eine Spiralform – nicht umsonst lautet der Untertitel „(... sich umschlingende Töne)“, wobei auch

im Spiel der sich überkreuzenden Hände jenes „Umschlingen“ deutlich wird. (Der szenische Aspekt des vierhändigen Klavierspiels ist in den Stücken nicht zu unterschätzen!) Wie im Blütenkorb einer Sonnenblume, in dem sich zwei gegenläufige Spiralen finden, skizziert Kurtágs Blumenstück ineinanderverflochtene Kreisformen, die zusammen eine Einheit bilden.

Kurtág selbst pflegt gemeinsam mit seiner Frau Márta in Konzertprogrammen eine Auswahl aus „Játékok“ in Verbindung mit seinen Klavierbearbeitungen von Werken Johann Sebastian Bachs zu spielen – etwa das Arrangement von Bachs Choralbearbeitung „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ BWV 687 aus dem III. Teil der Klavierübung. Hierzu bemerkte der Komponist, dass er „manchmal an Stellen, wo ich etwas brauche, beispielsweise etwas Komplexes, das mir bei Bach oder anderen einleuchtender erscheint, als ich es selbst schreiben könnte, es in meine Programme übernehme. Es erhält und erfüllt dann eine Funktion im Zusammenhang mit dem Eigenen.“

„Játékok“ enthält die unterschiedlichsten Einzelstücke: schlichte, abstrakte, klangmalerische, folkloristische, pianistisch anspruchsvolle und leichte. Gelegentlich wird ein und dieselbe Komposition ganz im Sinn jenes „work in progress“ mehrmals variiert vorgestellt, wie der „Klagegesang 1“, der sich über einem chromatisch absteigenden Lamentobass ausbreitet. Im „Zornigen Choral“ wiederum wird der Hörer mit harschen Charakteren konfrontiert, in die mit „frech“ bezeichnete Einwürfe wie vereinzelte Klanginseln hineinklingen; dennoch bleibt zum Ende die Durterz c–e hörbar. Von großer Ruhe ist demgegenüber die einleitende Sonatina aus der frühen Bach-Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106, die unter dem Titel „Actus tragicus“ überliefert ist. Aufgrund des Titels wurde lange angenommen, Bach habe das Werk anlässlich einer Trauerfeier komponiert – möglicherweise anlässlich des Todes seines Erfurter Onkels Tobias Lämmerhirt; die Kantate kann aber auch ebenso gut für einen Bußgottesdienst entstanden sein. In den Bereich der ungarischen Foklore führt anschließend Kurtágs „Hommage à Halmágyi Mihály“, die klingt, als sei sie für ein Zymbal geschrieben worden – ein mit zwei Hämmerchen gespieltes Saiteninstrument, das im 19. Jahrhundert vor allem als Instrument der Volksmusik und der Musik der städtischen Unterschichten in Osteuropa weit

verbreitet war. Halmágyi Mihály ist ein mit Kurtág befreundeter Geiger, der sich der transsylvanischen Folklore verschrieben hat. Im Gegensatz zu dem hell-bewegten Bach-Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ BWV deest ist die Bearbeitung des ersten Satzes der Triosonate Nr. 1 Es-Dur BWV 525 von gemessenem Charakter. Die wie ein Orgelregister wirkende dritte Stimme in hoher Lage lässt Kurtág von einer kaum hörbaren vierten Stimme im Abstand des Quint-Obertons (Quinte und Oktave) begleiten. Zur Verdeutlichung der polyphonen Struktur der Musik werden auch andere Stimmen mit der Oktave gekoppelt oder in andere Lagen transponiert. Aus einer rumänischen Weihnachtsmusik hat Kurtág schließlich seine „Erinnerungsbrocken aus einer Kolindenmelodie (Hommage à Farkas Ferenc 2)“ destilliert: Wie von weiter Ferne her erklingt langsam tastend die Melodie, die nach ihrer Wiederholung ins Stocken gerät, als ob dem Spieler die Fortsetzung entfallen wäre, bevor einen Halbton tiefer ein neuer Versuch unternommen wird. In den Erinnerungslücken bleiben die Töne im Pedalklang liegen, so dass die Musik zum traumhaften Selbstgespräch gerät. Dabei soll das Stück mit den



Kurtág & Ligeti

Zeigefingern beider Hände gespielt werden, ganz so, als ob ein Kind am Klavier nach den richtigen Tönen sucht.

#### Von fremden Ländern und Menschen: György Ligeti

Wie György Kurtág begann auch sein ehemaliger Kommilitone György Ligeti seine kompositorische Laufbahn Ende der 1940er-Jahre in der Nachfolge Béla Bartóks und Zoltan Kodálys mit der Adaption ungarischer Volksmusik, wobei er sich zum Ziel gesetzt

hatte, Bartóks ästhetisch-kompositorischen Ansatz in einer eigenen Tonsprache fortzusetzen und zu erweitern. „Wir waren beide Bartók-Anhänger“, so Kurtág, „und sahen in Bartóks Musik die Grundlage für eine weitere Entwicklung eines neuen, chromatisch-modalen Idioms, das international sein sollte, und dennoch in der ungarischen Tradition verwurzelt.“ Spätestens ab 1951 begann sich Ligeti vom Folklorismus der Bartók-Nachfolge abzusetzen und nach einer Musiksprache zu suchen, in der es „weder Melodien noch Akkorde noch Rhythmen“ gebe. Am Anfang dieser Entwicklung begann Ligeti zunächst mit einfachen intervallischen und rhythmischen Strukturen zu experimentieren und fragte sich: „Was kann ich mit einem Ton bewerkstelligen? Mit seiner Oktav-Versetzung? Mit einem einzigen Intervall? Mit zwei Intervallen? Mit bestimmten rhythmischen Verhältnissen, die als Grundlage für eine rhythmisch-intervallische Konfiguration dienen könnten?“ Während dieser Experimentierphase entstand die „Musica ricercata“, ein Klavierzyklus, der im Tonfall zwar noch immer an die Musik Bartóks und Strawinskys erinnert, in dem sich aber neben Ligetis geistreichem Humor ein weite-

res wesentliches Merkmal seines Komponierens andeutet: die ständige Suche „nach einer Musiksprache“ nämlich, „die nicht mehr die Avantgarde ist, aber auch nicht ins 19. Jahrhundert zurückkehrt“. In den insgesamt 11 Klavierkompositionen realisierte Ligeti einen konsequenten Prozess der Augmentation: Das erste Stück besteht aus dem einen Ton a samt Oktavtransposition, dem am Ende ein zweiter Ton hinzugefügt wird (d). Das zweite Stück basiert dann auf drei Tönen, das dritte auf vier u. s. w., bis im elften Stück alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter vorhanden sind. Ligeti bezeichnete sein Frühwerk im Rückblick selbst als „rigides, fast erhabenes Stück, ambivalent in seiner Schulmäßigkeit und Tiefsinnigkeit: Ernst und Karikatur zugleich.“ Die hochvirtuosen Klavieretüden komponierte Ligeti demgegenüber aufgrund seiner „ungenügende(n) pianistische(n) Technik“, wie er selbst schrieb. „Das einzige Musikinstrument, das in meiner Kindheit in unserer Wohnung stand, war ein Grammophon. Ich verschlang Musik von Schallplatten. Erst als ich vierzehn Jahre alt war, konnte ich bei meinen Eltern durchsetzen, dass ich Klavierunterricht bekam. [...] Ich wäre so gerne ein fabel-

hafter Pianist! Ich verstehe viel von Anschlagnuancen, Phrasierung, Agogik, vom Aufbau der Form. Und spiele leidenschaftlich gerne Klavier – doch nur für mich selbst. Um eine saubere Technik zu bekommen, muss man mit dem Üben noch vor dem Eintreten der Pubertät beginnen. Diesen Zeitpunkt habe ich hoffnungslos verpasst.“ Wie so viele Werke Ligetis scheinen auch seine Etüden „durch verschiedene Volksmusik von nichtexistierenden Völkern“ inspiriert worden zu sein, ganz so „als ob Ungarn, Rumänien und der ganze Balkan irgendwo zwischen Afrika und der Karibik liegen würden“. Ob der Name jenes imaginären Landes „Kilviria“ heißt – ein utopische Weltgegend, von der Ligeti in seiner Jugend Landkarten anfertigte sowie die geologischen Formationen und die Sprache ihrer Bewohner beschrieb – muss offen bleiben. Über den Entstehungsprozess der Etüden heißt es jedenfalls: „Ich legte meine zehn Finger auf die Tastatur und stellte mir Musik vor. Meine Finger zeichnen dieses mentale Bild nach, indem ich Tasten drücke, doch die Nachzeichnung ist sehr ungenau: Es entsteht eine Rückkopplung zwischen Vorstellung und taktil-motorischer Ausführung. So eine Rückkopplungsschleife wird – angereichert durch provisorische Skizzen – sehr oft durchlaufen: Ein Mühlrad dreht sich zwischen meinem inneren Gehör, meinen Fingern und Zeichen auf dem Papier. Das Ergebnis klingt ganz anders als meine erste Vorstellung. Die anatomischen Gegebenheiten meiner Hände und die Konfiguration der Klaviertastatur haben meine Phantasiegebilde umgeformt.“ Da in adäquater Klaviermusik die taktilen Konzepte fast ebenso wichtig seien wie die akustischen, bezog sich Ligeti auf vier Komponisten, die pianistisch dachten: Scarlatti, Chopin, Schumann und Debussy – in dem Sinn, dass der „wohlgeformte Klaviersatz“ an sich auch in seiner haptischen Qualität „körperlichen Genuss“ erzeugen könne. Hinsichtlich der ausgeprägten Polyphonie und Polymetrik innerhalb der Werke berief sich Ligeti ebenso auf Einflüsse außereuropäischer Musik, wie auf die Stücke für „Player piano“ von Conlon Nancarrow, wobei er auch vom Jazzpiano beeinflusst wurde – vor allem, wie er bemerkte, von der „Poesie von Thelonious Monk und Bill Eavens. Die Etüde „Arc-en-ciel“ ist fast ein Jazzstück.“

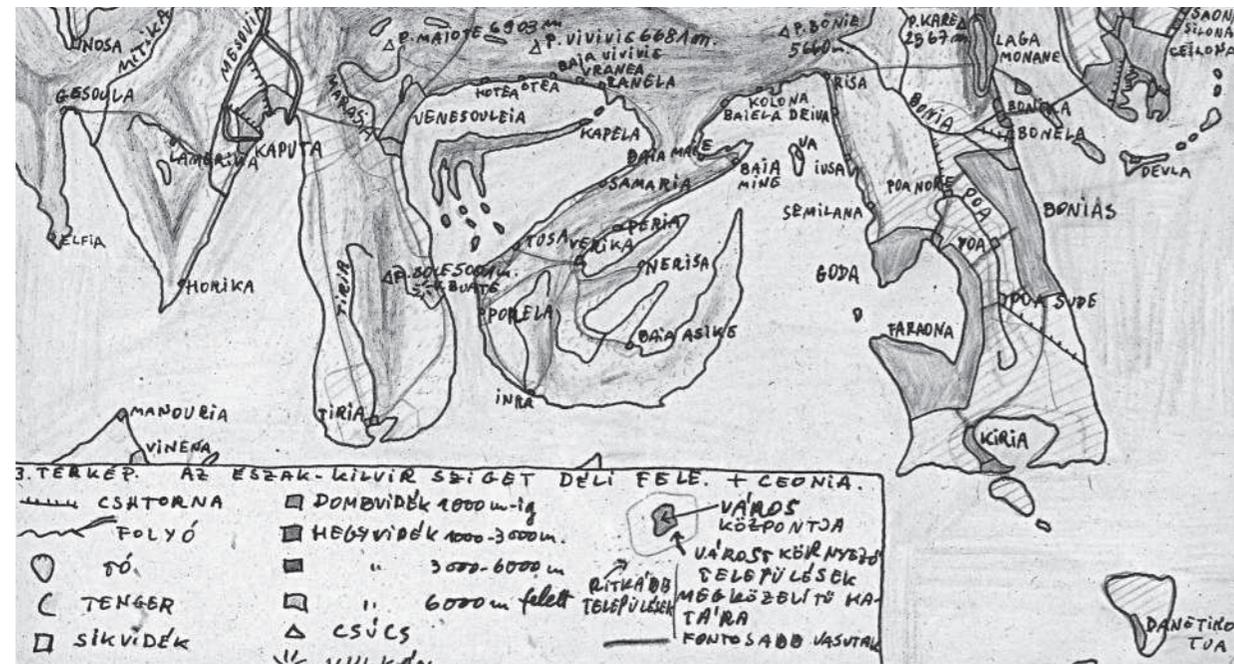
**Zu Unrecht vergessen: Johann Adolf Hasse**

Wurde das Schaffen Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert im Rahmen der umfassenden „Bach-Renaissance“, in deren Zen-

trum die Berliner Singakademie stand, wiederentdeckt, liegt das umfangreiche Œuvre Johann Adolfs Hasses noch immer nicht vollständig in gedruckter Form vor – und das, obwohl Hasse der wohl erfolgreichste und am meisten verbreitete Komponist des mittleren 18. Jahrhunderts war. Charles Burney pries ihn in seinem „Tagebuch einer musikalischen Reise“ als großen Meister der Vokalkomposition, und tatsächlich beruhte Hasses Bekanntheit auf seinen Opern, Bühnenmusiken und seiner vokalen Kirchenmusik, die zu seinen Lebzeiten in Europa allgegenwärtig war. Sein instrumentales Schaffen scheint demgegenüber deutlich weniger beachtet worden zu sein – ein Zustand, an dem sich bis heute relativ wenig geändert hat. In deutlichem Widerspruch hierzu steht allein der Umfang von Hasses instrumentalem Œuvre, welches von zahlreichen Kammermusikkompositionen über Orchesterwerke (er schrieb alleine ca. 70 Konzerte), Opernsinfonien bis hin zu Arrangements fremder Werke reicht. Ein Überblick über das Schaffen kann allerdings bis heute kaum geleistet werden, da die Stücke mit Ausnahme der Opernsinfonien allesamt undatiert und zudem nicht selten in fragwürdigen Quellen überliefert sind: Keine einzige der Kompositionen ist im Autograph erhalten, so dass die Echtheitsfrage bei nicht wenigen Stücken auch weiterhin offenbleiben muss. Da die Zusammenstellungen von Drucken durch Verleger wie Walsh, Witvogel oder Le Clerc ohne Wissen, Zutun und Einwilligung des Komponisten erfolgt sein dürften, handelt es sich auch bei ihnen um keine verlässlichen Quellen. Dies gilt auch für die sechs Cembalosonaten op. 7, die 1753 von Walsh in London herausgegeben wurden. Ein Indiz auf das Entstehungsdatum lässt sich aus dem Druck allerdings nicht ableiten, da zahlreiche frühere handschriftliche Quellen mit Hasse zugeschriebenen Sonaten überliefert sind, die mit den von Walsh publizierten Werken übereinstimmen, u. a. vier „Toccate“ mit der Jahresangabe 1739.

**Rätselhaftes Spätwerk: Bachs „Kunst der Fuge“**

Ähnlich wie Hasses Schaffen zahlreiche Rätsel in sich birgt, wirft Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge“ viele Fragen auf, da Bach den vermutlich 1747 oder erst 1749 begonnenen Zyklus ohne Angaben zur Instrumentation und, mit wenigen Ausnahmen, ohne Bezeichnungen und genaue Satzfolge hinterlassen hat. Weiterhin ist das Werk unvollendet geblieben, bedingt durch zwei Augenoperationen, denen sich der Komponist Anfang 1750 unter-



Topographische Karte von Ligetis imaginärem Reich „Kilviria“



10

EVGENI KOROLIOV

ziehen musste, und schließlich durch Bachs Tod am 28. Juli desselben Jahres in Leipzig: Die Handschrift der letzten „Fuga a tre Soggetti“ bricht in Takt 239 unvermittelt ab, wozu eine Notiz von Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel vermerkt: „Ueber dieser Fuge, wo der Name B A C H im Contrasubjekt angebracht worden, ist der Verfaßer gestorben.“ Als Quellen – die Druckplatten der Erstausgabe fanden wenige Jahre nach der Herstellung ihr Ende im Altmetall – sind nur die Stimmen und verschiedene Exemplare des Erstdrucks überliefert, welcher vermutlich auf 1750 bis 1753 zu datieren ist. Ihm wurde, um das Werk nicht als Fragment enden zu lassen, der vierstimmige Choral „Wenn wir in höchsten Noethen sein“ angefügt, worauf in einem Vermerk auf der Rückseite des Titelblatts ausdrücklich hingewiesen wird: „Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge [...] zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mitteilung des am Ende beygefügtten vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegreif in die Feder



Letzte Manuskriptseite von Bachs „Kunst der Fuge“

dictiret hat, schadlos halten wollen.“ Das Manuskript, das lange Zeit in Vergessenheit geraten war, wurde von dem Musikwissenschaftler Wolfgang Graeser 1924 zufällig in einem Antiquariat wiederentdeckt; die erste Aufführung des Werks erfolgte in einer von Graeser angefertigten Rekonstruktion drei Jahre später.

Die Besonderheit der „Kunst der Fuge“ liegt – in Bachs Gesamtwerk ebenso wie im Kontext seiner Zeit – darin, dass in allen

enthaltenen Sätzen das gleiche in seiner elementaren Zweigliedrigkeit klar und einfach gebaute Grundthema verarbeitet wird, an dem die unterschiedlichen Arten des Fugenkomponierens demonstriert werden. Hierbei wendet Bach im Wesentlichen drei Methoden an: Er variiert das Thema, rhythmisch, durch das Einfügen von Zwischentönen und durch Spiegelformen; er versieht es mit Gegenstimmen, denen er unterschiedliches Gewicht zukommen lässt; und er führt einzelne musikalische Impulse, die das Thema in sich trägt, über eine bestimmte Strecke aus, um dann immer wieder zu dessen markanter Ausgangsform zurückzukehren. Mit diesem Ansatz, der zu den beiden Teilen des Wohltemperierten Klaviers mit seiner Mannigfaltigkeit der Themen ein deutliches Gegenbild liefert, scheint Bach didaktische Ziele verfolgt zu haben. Für diese Annahme spricht die (wenn auch im Detail nicht gesicherte) Abfolge der Einzelsätze, die einen tendenziell ansteigenden Schwierigkeitsgrad aufweisen: An erster Stelle finden sich ausschließlich Fugen über eine einzige Form des Grundthemas, später treten dessen Umkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung hinzu, während in weiteren Stücken auch neue Themen eingeführt werden. Fast scheint es, als sei es für Bach nicht wichtig gewesen, wie seine letzte zusammenhängende Komposition klanglich umgesetzt würde, da der Parameter „Klang“ angesichts der vorgeführten theoretischen Kontrapunktkunst in den Hintergrund gerückt ist. Nicht einmal der Name des Werks, das zweifellos die Summe von Bachs gesamter Fugenkunst darstellt und allenfalls in den „Diabelli“-Variationen und den letzten Streichquartetten Beethovens eine geschichtliche Entsprechung fand, ist authentisch, da es von fremder Hand dem Autograph hinzugefügt wurde. Auch über den Ursprung des variierten Themas, den Zeitpunkt seiner Entstehung und mögliche Beziehungen zu dem zuvor entstandenen „Musikalischen Opfer“ ist nichts bekannt. Und während sich lange Zeit die Meinung durchgesetzt hatte, Bach habe „Die Kunst der Fuge“ aufgrund der verwendeten Notenschlüssel für ein Tasteninstrument – Cembalo, Klavichord oder Orgel – geschrieben (Gustav Leonhardt bezeichnete das Stück etwa als „Bachs letztes Cembalowerk“), haben sich heute die unterschiedlichsten Instrumentierungen durchgesetzt.

Harald Hodeige

## EVGENI KOROLIOV

Evgeni Koroliov, 1949 in Moskau geboren, studierte am dortigen Tschaikowsky-Konservatorium. Zu seinen Lehrern zählten Heinrich Neuhaus, Mara Judina, Lew Oborin und Lew Naumow. Er war Preisträger der Bach-Wettbewerbe in Leipzig und Toronto und gewann 1977 den „Grand Prix“ des Clara-Haskil-Wettbewerbs. Mit Rezitals war er im Konzerthaus Berlin, im Concertgebouw Amsterdam, im Théâtre des Champs-Élysées Paris und im Teatro Olimpico in Rom zu Gast, zudem ist er alljährlich im Münchner Herkulessaal zu erleben. Weiterhin gastiert Evgeni Koroliov bei renommierten Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Chopin Festival Warschau, den Festivals Kuhmo, Montreux, Ludwigsburg, Schleswig-Holstein, Settembre Musica in Turin und La Roque d'Anthéron. In der Saison 2008/2009 war er „Artist in Residence“ der Duisburger Philharmoniker. Eine Deutschland-Tournee mit Helmuth Rilling und dem Bach-Collegium Stuttgart führte den Musiker Ende 2011 mit Klavierkonzerten von Bach nach Frankfurt, Hannover, Hamburg und München. Auf Einladung von Valery Gergiev und unter dessen Leitung spielte Koroliov im Frühjahr 2012 Konzerte von Mozart mit dem Orchester des Mariinsky-Theaters in St. Petersburg. In der Saison 2012/2013 ist der Pianist erstmals mit Rezitals bei den Schwetzingen Festspielen und im Konzerthaus Wien vertreten. Das Repertoire von Evgeni Koroliov reicht vom Barock über die Impressionisten bis hin zu Messiaen und Ligeti, wobei neben den Werken Bachs die Kompositionen von Mozart eine Sonderstellung einnehmen. Zu seinen Kam-

mermusik-Partnern gehören neben Ljupka Hadzigeorgieva Natalia Gutman, Miska Maisky sowie das Prazák und das Keller Quartett. Seit 1978 lebt Evgeni Koroliov in Hamburg und ist Professor an der Hochschule für Musik und Theater.

## LJUPKA HADZIGEORGIEVA

Ljupka Hadzigeorgieva wurde in Bogdanci (Mazedonien) geboren. Ihr Klavierstudium absolvierte sie an den Hochschulen in Skopje und Zagreb sowie als Stipendiatin ihres Heimatlandes am Moskauer Tschaikowsky-Konservatorium. Bereits während ihrer Ausbildung mit internationalen Preisen ausgezeichnet, begann sie eine umfangreiche Konzerttätigkeit mit namhaften Orchestern sowie als Kammermusikerin; zudem unterrichtete sie an verschiedenen Hochschulen. Ljupka Hadzigeorgieva und Evgeni Koroliov spielen seit ihrer Studienzeit als Klavierduo. Sie waren Preisträger mehrerer Wettbewerbe, Konzertreisen führten die Künstler u. a. nach Rom, Lyon, Luxemburg, Moskau und in das Beethovenhaus Bonn. Das Duo gastierte bei zahlreichen internationalen Festivals (Settembre Musica Turin, La Roque d'Anthéron, Musikfest Stuttgart, MDR Musiksommer, Rheingau Musik Festival, Sommerliche Musiktage Hitzacker, Ludwigsburger Schlossfestspiele), in der laufenden Saison wird es noch in München, Braunschweig, Antwerpen und Ferrara auftreten. Die jüngst erschienene CD mit Werken von J.S. Bach wurde mit dem „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“ ausgezeichnet.

Ihr nächstes Konzert in der Reihe **NDR das neue werk**

## ANDROMEDA MEGA EXPRESS ORCHESTRA APOCALYPSE WOW!

Donnerstag, 14.03.2013 | 20 Uhr  
Rolf-Liebermann-Studio

ANDROMEDA MEGA EXPRESS  
ORCHESTRA  
Leitung: DANIEL GLATZEL

Programm:  
**APOCALYPSE WOW!**

Ihr nächstes Konzert in der Reihe **NDR Das Alte Werk**

## ENSEMBLE PYGMALION RAPHAËL PICHON

Dienstag, 23.04.2013 | 20 Uhr  
Hamburg, Laeiszhalle

ENSEMBLE PYGMALION  
Leitung: RAPHAËL PICHON  
SABINE DEVIEILHE, Sopran  
TERRY WEY, Countertenor  
THOMAS HOBBS, Tenor  
BENOÎT ARNOULD, Bass

**JOHANN SEBASTIAN BACH**  
Köthener Trauermusik BWV 244a  
(Rekonstruktion und Fassung:  
Raphaël Pichon und Morgan Jourdain)

**Herausgegeben vom Norddeutschen Rundfunk**  
Leitung Bereich Orchester und Chor: Rolf Beck  
Redaktion **NDR das neue werk**: Dr. Ilja Stephan  
Koordination: Sabine Kus  
Redaktion **NDR Das Alte Werk**: Angela Piront  
Redaktion des Programmheftes:  
Dr. Harald Hodeige

Der Einführungstext von Dr. Harald Hodeige ist ein  
Originalbeitrag für den **NDR**.

Fotos:  
Gela Megrelidze (Titel und Vignetten)  
Barbara Frommann (S.2)  
Schott-Promotion | Peter Andersen (S.5)  
culture-images | Lebrecht (S. 6, S. 7)  
mit freundlicher Genehmigung von Schott (S.8)  
Musikerhandschriften aus fünf Jahrhunderten,  
hg. v. Martin Hürlimann, Atlantis Musikbuch,  
Zürich 1984 S. 29 (S.10)  
Gert Mothes (Rückseite)

NDR | Markendesign  
Gestaltung: Klasse 3b  
Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.  
Druck: Nehr & Co. GmbH

# NDR das neue werk

