

„Das Hertz in eine sanfte Empfindung versetzen“

Carl Philipp Emanuel Bachs Klavierkonzerte fristen ein Schattendasein. Von den 53 Werken ist ein Großteil bis heute noch nicht veröffentlicht, dabei gehören sie laut eigener Aussage zu seinen persönlichsten Werken. Was sie so besonders macht, erfahren Sie von einem Pianisten, der die Werke für den modernen Flügel entdeckt hat: Michael Rische.

Mit Carl Philipp Emanuel Bach begegnen wir einem Phänomen: Kaum ein Musikliebhaber, der seinen Namen nicht gehört hat, aber kaum jemand, der seine Musik näher kennt – wenn überhaupt. Wie ist es möglich, dass jemand, der die Entwicklung des Klavierspiels ähnlich nachhaltig beeinflusst hat wie Beethoven oder Liszt, für uns so „unsichtbar“ geworden ist? Wahr ist vielmehr, dass das Musikleben seit nahezu 200 Jahren auf Carl Philipp Emanuel Bach mit diffusem Schweigen antwortet, wahr ist aber auch, dass seine visionäre Energie und seine unmittelbare Ausdruckskraft vor einer umfassenden Neubewertung stehen. Die ihm nachfolgende Generation der Wiener Klassiker hat allerdings nie einen Zweifel darüber aufkommen lassen, was sie von ihm hält:

Haydn, der gerade sechs Sonaten von Emanuel Bach kennen gelernt hatte: „...da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe; Emanuel Bach ließ mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen.“

Mozart: „Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns was Rechts kann, hat von ihm gelernt; mit dem, was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus: Aber wie er's macht – da steht ihm keiner gleich.“

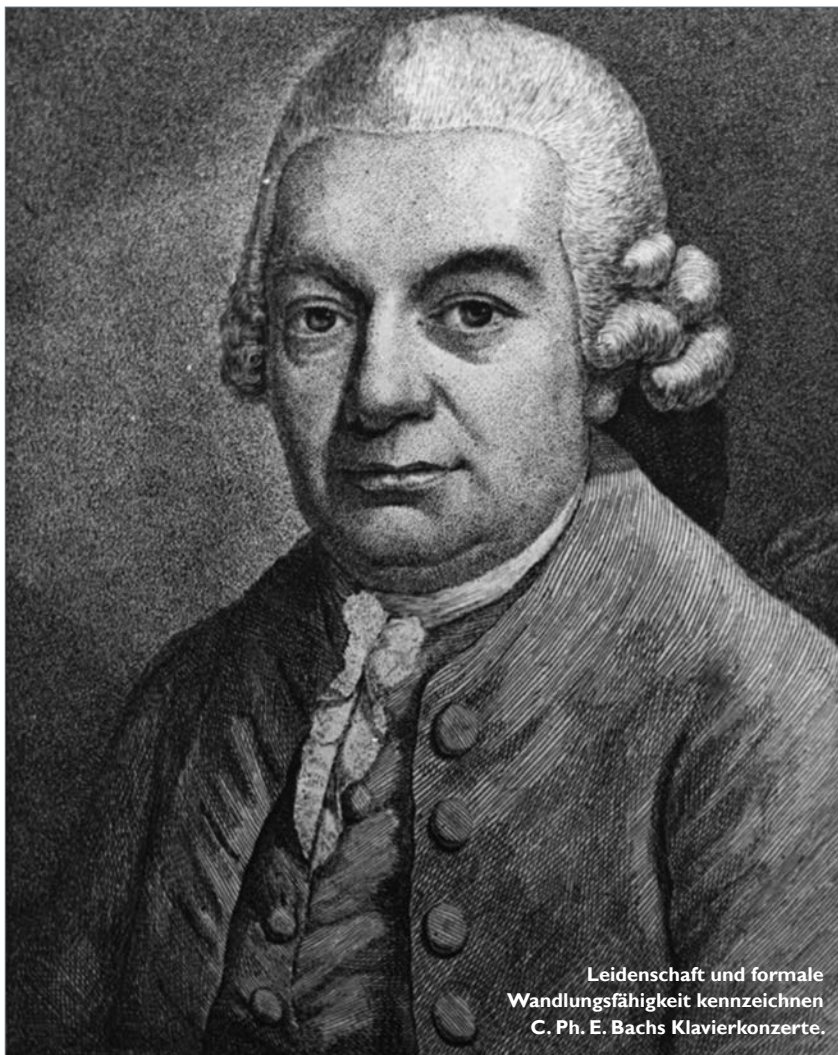


Foto: Archiv

Leidenschaft und formale
Wandlungsfähigkeit kennzeichnen
C. Ph. E. Bachs Klavierkonzerte.

Beethoven: „...von Emanuel Bachs Klavierwerken habe ich nur einige Sachen, und doch müssten einige jedem wahren Künstler gewiß nicht allein zum hohen Genuss, sondern auch zum Studium dienen...“

Auch Johannes Brahms hat seine Wertschätzung durch die Neuausgabe

der beiden Violinsonaten h-Moll und c-Moll augenfällig zum Ausdruck gebracht. Den weißen Fleck im Schaffen Emanuel Bachs bilden die Klavierkonzerte. Von allen Werkreihen haben sie am längsten ihr Geheimnis als unveröffentlichte Musik bewahrt, also ausgerechnet jene Werkreihe, die als die

persönlichste, avancierteste und reichste seines Schaffens gilt. Er selbst sagt dazu: „Weil ich meine meisten Arbeiten für gewisse Personen und fürs Publikum habe machen müssen, so bin ich dadurch allezeit mehr gebunden gewesen, als bey den wenigen Stücken, welche ich bloß für mich verfertigt habe. Unter allen meinen Arbeiten, besonders fürs Clavier, sind blos einige ... Concerte, welche ich mit aller Freiheit und zu meinem eignen Gebrauch gemacht habe.“ Mit anderen Worten: Alle Freiheiten, die den Personalstil Emanuel Bachs ausmachen, hat er sich in den Klavierkonzerten genommen, da er sie fast ausschließlich für sich selbst geschrieben hat. Eine auffällige Parallele zu Mozart und zu dessen ebenso erstaunlicher Anzahl an Klavierkonzerten, die ebenfalls mehrheitlich an ihn selbst adressiert sind. Worin diese

auf das Jahr 1721 mit dem fünften „Brandenburgischen Konzert“ und seiner großen Solokadenz für das Klavier, obwohl es offensichtlich als Tripelkonzert angelegt ist. Emanuel Bach ist also von Anbeginn in Sachen „Klavierkonzert“ dabei, er hat diese Gattung voll und ganz verinnerlicht; mit über 50 (!) Konzerten hat er sich förmlich an ihr berauscht, sie hat ihn nicht mehr losgelassen, denn auch eines seiner letzten Werke aus dem Todesjahr 1788 ist ein Doppelkonzert Es-Dur für Hammerklavier und Cembalo. Dazwischen liegen 55 Jahre, in denen fast jährlich ein neues Concerto geschrieben wird. Neben der üblichen Besetzung von Solist und Orchester hat Emanuel Bach auch ein einziges nur in dieser Form existierendes „Concerto für Piano solo“ Wq. 112/1 geschrieben; allerdings gibt es auch noch sieben

mit der Emanuel Bach den „Sturm und Drang“ in der Musik so entscheidend geprägt hat. Damit verbunden ist eine bemerkenswerte formale Wandlungsfähigkeit. Mit einem expansiv drängenden Allegro eröffnet das bekannteste aller Konzerte, das in d-Moll Wq. 23. In den ersten beiden Takten wird der Tonraum von zweieinhalb Oktaven durchmessen: ein eindrucksvoller Ambitus von durchaus Webern'scher Dimension. Wir vernehmen hier eine vollkommene instrumentale Gesanglichkeit, deren Maßstab nicht mehr die menschliche Stimme darstellt. Die großen Intervalle werden der unverzichtbare Baustein des ersten und letzten Satzes bleiben. Rhythmisch wird der erste Satz überdies von unablässigen Punktierungen beherrscht, die ihm eine schon fast körperliche Wirkung verleihen. Im zweiten Satz – Poco andante – zeigt sich der „singend denkende Komponist“, der – wie im „Versuch über

die wahre Art das Clavier zu spielen“ zu lesen – „das Hertz in eine sanfte Empfindung versetzt“. Die Energie des ersten Satzes kehrt im Finale – Allegro assai – ungebrochen zurück. Markante, knappe Gesten und ebenso auffällige Pausen dulden keinen Wider-

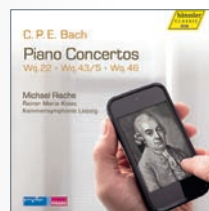
spruch. Das Concerto d-Moll entsteht 1748 in Berlin, wo Emanuel Bach als Hofcembalist Friedrichs des Großen in diesen Jahren wohnt.

Ein Konzert, das die unbeschwertere, ja sogar ausgelassene Seite Bachs offenbart, ist das 1744 in Berlin geschriebene Concerto E-Dur Wq. 14. Es gehört überdies zu der kleinen Gruppe von neun Klavierkonzerten, die schon zu Emanuel Bachs Lebzeiten gedruckt worden sind. Die Leichtigkeit des Orchestervorspiels, die Freude an Umspielungen aller Art im Klavier, der nicht zu bremsende Schwung des Finales: Darin zeigt Emanuel Bach seine Art einer befreiten Schwerelosigkeit. Gleichzeitig erdet er das Werk mit einem langsamen Satz, dessen schwerblütige Melodik zu durchaus schmerzhafter Chromatik führt. Da ist er ganz der Sohn des großen Vaters, und folgerichtig ist damit die Innenspannung im Concerto in E-Dur überaus

Reingehört

Wie bereits auf seinen ersten beiden C.-Ph.-E.-Bach-CDs überzeugt Michael Risches Spiel auch auf seinem aktuellen Album durch Virtuosität, rhythmischen Schwung und hohes lyrisches Einfühlungsvermögen. Er versteht es, die oftmals vertrackte und kleinzellige Rhythmik Emanuel Bachs unter einen großen Bogen zu fassen, und verfügt über eine reiche Farbpalette. Für Bachs einziges Konzert mit zwei Klavieren wählte er mit Rainer Maria Klaas einen versierten Musizierpartner. Im Largo-Satz des Konzerts etwa, einem Meisterstück im empfindsamen Stil, das vor Trillern, Vorhalten und Mordenten nur so strotzt, verlieren beide niemals die Übersicht und glänzen durch exzellentes Zusammenspiel und klangliche Transparenz. Die Leipziger Kammersymphonie begleitet auf der Basis historisch informierter Spielweise spritzig und virtuos mit modernen Instrumenten. Nur seitens der Aufnahmetechnik wäre etwas mehr Raumklang schön gewesen.

Mario-Felix Vogt



Musik ★★★★★
Klang ★★★★★

C. Ph. E. Bach, Klavierkonzerte Wq. 22, Wq. 43/5, Wq. 46; Michael Rische, Rainer Maria Klaas, Kammersymphonie Leipzig (2013); Hänssler/Naxos CD 4010276026617 (59')

Freiheiten bestehen, wird ein genauerer Blick auf die Werke zeigen.

Das Jahr 1733: Johann Sebastian Bach und sein zweitältester Sohn Emanuel schreiben beide in Leipzig ihren ersten Beitrag zu der noch jungen Gattung. Der Vater beginnt das große Klavierkonzert d-Moll BWV 1052, und der 19-jährige Sohn beendet sein Erstlingswerk Wq. 1 in a-Moll. Den Ursprung des Klavierkonzertes datiert man allgemein schon

Konzerte, bei denen der Solist wählen kann, ob er das Werk mit Orchester oder ganz allein realisiert. Diese Variante habe ich bisher noch bei keinem anderen Komponisten entdeckt. Allerdings gibt es die Bearbeitung einzelner Sätze von Klavierkonzerten für Soloklavier, zum Beispiel durch Alkan (Beethoven Nr. 3) oder Balakirew (Chopin Nr. 1).

Wir lieben die Leidenschaftlichkeit der Themen und deren Ausgestaltung,

Konzert

20.4. Weimar, Nationaltheater
(C. Ph. E. Bach, Klavierkonzerte
Wq. 14 und 23; Michael Rische,
Thüringisches Kammerorchester)

hoch. Völlig aus der Zeit fällt in formaler Hinsicht das Concerto c-Moll Wq. 43/4. Denn Viersätzigkeit bleibt in den Solokonzerten die absolute Ausnahme; erst 84 Jahre später taucht mit Liszts Klavierkonzert Nr. 1 (1855) das nächste Exemplar dieser Gattung auf, gefolgt von Brahms' 2. Klavierkonzert im Jahr 1881. Mit Liszts Werk verbindet Bachs Concerto (Hamburg 1771) die nahtlose Folge der Sätze und deren thematische Verbundenheit – und damit die darin eingeschlossene integrale Einsätzigkeit. Wie Liszt lässt auch Bach im Finale die Themen des zweiten und dritten Satzes wiederkehren; seine Experimentierfreude geht dann aber so weit, dass er zusätzlich die Frage der Besetzung stellt: Klavier solo oder gemeinsam mit Orchester.

Anders als beim Concerto C-Dur Wq. 112/1, das aus der Umgestaltung einer schon geschriebenen Orchesterpartitur resultiert, stellt Emanuel Bach bei diesem Konzert beide Versionen gleichwertig nebeneinander. Typische Streicherfiguren werden zu typischen Klavierfiguren. Damit beginnt endgültig das orchestrale Denken in der Klaviermusik; denn beim „Italienischen Konzert“ des Vaters gibt es keinerlei Hinweise auf eine orchestrale Version. Diese orchestrale Klangvorstellung wird von Beethoven später folgenreich aufgenommen und von Liszt, Debussy und Ravel nochmals zu einem kolossalen Klangreichtum geführt. Eine weitere „Freiheit“, die sich Emanuel Bach bei den Klavierkonzerten nimmt, ist die allmähliche Lösung des Solisten aus dem Verbund mit dem Orchester. Bei Johann Sebastian Bach spielt der Solist generell alle Tutti-Stellen mit; beim Sohn ist die Tendenz zu beobachten, diese Takte nach und nach auszudünnen. Der Solist wird so vom „Primus inter Pares“ zum Protagonisten, bekommt mehr „thematische Verantwortung“ und deutlicher ausgeprägte Solostellen. Es dauert allerdings noch bis zu Beethovens 4. Kla-

vierkonzert, dass der Solist das Konzert eröffnet, und nicht das Orchester.

Weitere Besonderheiten finden sich im Finale des Concerto d-Moll Wq. 22, das mit seinem ungehemmten Tempo-Exzess den Boden unter den Füßen zu verlieren scheint, und im Eröffnungssatz des Concerto c-Moll Wq. 31, der mit zwei entwickelten Themen arbeitet und eine Kadenz besitzt, die sich schon der üblichen Länge späterer Zeiten nähert. In den 120 Takten des Largo von Concerto C-Dur Wq. 112/1 für Soloklavier finden wir 109 (!) dynamische Anweisungen, darunter nicht nur Piano und Forte, sondern auch Pianissimo und Fortissimo. Und das mitunter für beide Hände unterschiedlich! Mit anderen Worten:

Carl Philipp Emanuel Bach hat weit über sein gegenwärtiges Instrument hinausgedacht, die Genauigkeit seiner Vorstellung ist bestechend. In diesem Sinne ist auch der folgende Satz aus dem zweiten Teil des Lehrwerks „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ zu verstehen: „Die Orgel, das Cembalo, das Fortepiano und das Clavichord sind die gebräuchlichsten Clavierinstrumente zum Accompagnement. ... Das Fortepiano und das Clavichord unterstützen am besten eine Ausführung, wo die größten Feinheiten des Geschmacks vorkommen.“ Wir werden viel für das Verständnis Emanuel Bachs gewonnen haben, wenn wir ihn nicht nur als Sohn des großen Vaters oder als Wegbereiter der Wiener Klassik sehen, sondern ihm, den man immer zwischen die Epochen stellt, sein ureigenes Terrain zugestehen. In einem Gespräch über Emanuel Bach bestärkte mich Nicolaus Harnoncourt in dieser Auffassung und in der Absicht, die „vergessenen“ Klavierkonzerte dem Musikleben wieder einzugliedern. Mag der Schatten des Vaters auch noch so groß sein: Carl Philipp Emanuel Bach tritt „quasi improvisando“ aus ihm heraus und demonstriert dabei, wie schöpferisch und unbelastet er mit dem großen Erbe umgeht. Dabei spielen die Konzerte für sein eigenes Instrument eine we-

sentliche Rolle. Die Hoheit des Vaters im Kontrapunkt achtend, findet er zu seiner ganz individuellen Pianistik: Geläufigkeit nicht als Ornament, sondern als Träger von rhythmischer Energie; Gegenakzente und Verzierungen, die den Keim in sich tragen, das Metrum zu pulverisieren; ausgesuchte Akkordfolgen als ein „Triebleben der Klänge“.

So unterschiedlich die Stimmungen und Charaktere in jedem der Klavierkonzerte Emanuel Bachs sind, so unterschiedlich sind auch die Anforderungen an die Tongebung. Die Fähigkeit, einen Ton auf das Wärmste blühen zu lassen und ihn im nächsten Moment wieder so zu verschließen, dass er höchste rhythmische Prägnanz erhält: Nichts weniger wird bei Emanuel Bach verlangt. Denn

er ist ein Meister darin, die Gefühle zu trennen und zu vereinen. „CPE Bachs Empfindungen“ – so der Untertitel seiner berühmten Fantasie fis-Moll – benötigen eine Tongebung äußerster Geschmeidig-

keit, immer auf dem Sprung, um neuen Boden zu erfühlen, immer dynamisch, niemals statisch. Er formuliert damit eine Agogik wachester Gespanntheit, die das Tempo I für den entscheidenden Moment vergessen darf, um dem Ton geben zu können, was des Tones ist. Nichts anderes meint Bach, wenn er in seinem „Versuch“ schreibt: „Es gehört hiezu eine Freyheit, die alles slavische und maschinenmäßige ausschliesst. Aus der Seele muß man spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.“ ■

„Aus der Seele
muß man spielen,
und nicht wie
ein abgerichteter
Vogel“

Der Autor

Michael Rische (*1961
in Leverkusen) machte
sich als Interpret der Klavierwerke von Debussy,
Ravel, Schulhoff und
Antheil einen Namen.
C. Ph. E. Bachs Klavierkonzerten widmete er
bisher drei Alben.



Foto: privat