

RAUM
KLANG

edition raumklang

Vom Stylus phantasticus — zur freien Fantasie

MAGDALENA HASIBEDER

Virtuose Cembalomusik um
Virtuoso harpsichord music from the circle of
Musique virtuose pour le clavecin autour de

J. S. Bach

Vom Stylus phantasticus — zur freien Fantasie

MAGDALENA HASIBEDER

Virtuose Cembalomusik um
Virtuoso harpsichord music from the circle of
Musique virtuose pour le clavecin autour de

J. S. Bach

Dieterich Buxtehude (1637–1707)	1. Toccata G-Dur BuxWV 165	5:12
	2. Canzona in C BuxWV 166	5:03
	3. Präludium g-Moll BuxWV 163	7:51
Georg Böhm (1661–1733)	4. Capriccio D-Dur	5:23
	5. Präludium, Fuge und Postludium g-Moll	9:16
Matthias Weckmann (1616–1674)	6. Toccata ex a	5:21
	7. Canzon in C	3:13
	8. Toccata ex e	3:36
Johann Sebastian Bach (1685–1750)	9. Toccata e-Moll BWV 914	7:20
	10. Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903	12:18
Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)	11. Fantasie Es-Dur H 348	5:06
Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784)	12. Fantasie d-Moll Falck 19	6:09
		Total 75:50

Magdalena Hasibeder – Cembalo

16' Cembalo von Matthias Kramer (Rosengarten/D, 2006) nach Hamburger Bauart um 1750



Vom Stylus phantasticus — zur freien Fantasie

Virtuose Cembalomusik um Johann Sebastian Bach

Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden die großen Komponisten vor allem als Instrumentalisten von staunenerregender Geschicklichkeit und Imaginationskraft geschätzt. Über alle Epochengrenzen und stilistischen Umbrüche blieben Traditionen eines virtuosen Spiels lebendig, die die Organisten des hanseatischen Barock mit den Ausdrucksmuskern des Sturm und Drang und der Frühromantik verbinden. Der von Musiktheoretikern wie Athanasius Kircher, Johann Gottfried Walther und Johann Mattheson geprägte Begriff eines »Stylus phantasticus« meint dabei in Abgrenzung von melodisch gebundenen Werken wie etwa Choralbearbeitungen sowie von der vorgegebenen Periodik und Struktur der Suitentänze eine »allerfreieste und ungebundenste Setz- Sing- und Spielart« (Mattheson), die im Dienst des leidenschaftlichen Affektausdrucks und der ungehemmten Spielfreude jede Konvention überstieg und damit »eine freye von

allem Zwanck ausgenommene Art zu componiren« (Johann Gottfried Walther) erlaubte.

Typische Gattungen dieses allein den Gesetzen der Harmonie unterworfenen Spiels waren Toccata, Präludium und Fantasie. Während die Fantasie einen bemerkenswerten Bedeutungswandel von einer strengen Kontrapunktform zu einem locker geformten Gefäß der virtuoson Affektdarstellung erlebte, blieb die Toccata lange ein von kleinteiligen Spielfiguren geprägtes »Handstück«. Diesem vor allem von Girolamo Frescobaldi geprägten Modell folgen auch die Toccaten Matthias Weckmanns, der nach einer Lehrzeit bei Heinrich Schütz Organist an St. Jakobi in Hamburg und Mitbegründer des berühmten Collegium musicum wurde. Weckmanns Toccaten erkunden zunächst aus der Tiefe heraus die Tonart, steigern sich dann jedoch zu einer außerordentlichen Dramatik und Virtuosität, die verständlich macht, warum Weckman 1650 in einem

vielbeachteten Cembaloduell dem ungleich berühmteren Johann Jakob Froberger mehr als nur standhalten konnte. Die *Toccata G-Dur BuxWV 165* des Lübecker Marienorganisten Dieterich Buxtehude weist zunächst einen feierlich orgelmäßigen Grundzug auf, aus dem sich eine rasante Fuge mit Elementen einer Ciaccona entwickelt.

Auch das Präludium entwickelte sich in der norddeutschen Schule von der schlichten Intonation zu einer ausgedehnten Form, die auf dem Wechsel zwischen frei fantasierenden und fugierten Abschnitten beruhte. Ein gewichtiger Vertreter dieses Typus ist Buxtehudes *Präludium g-Moll BuxWV 163*, das mit seinen einstimmigen Passagen, harmonischen Stauungen, effektvollen Tremoli und insgesamt drei Fugen von stetig gesteigertem Bewegungsgestus ein Feuerwerk an Ideen und Kontrasten entzündet. Ähnlich großangelegt ist die ebenfalls in g-Moll stehende Stückfolge von Bachs Lüneburger Lehrmeister Georg Böhm, die sich als moderne dreiteilige Form mit ausgeprägten Abschnittsgrenzen präsentiert. Das *Präludium* ist von Klangaufschichtungen geprägt, die sich über eindringlichen Tonwiederholungen im Bass zu einer Art »Trauerläuten« steigern. Nach einer

Adagio-Überleitung folgt eine ausgedehnte Fuge über ein sequenzierendes Thema, bevor das auf Akkordbrechungen beruhende Postludium einen effektvollen Abschluss herbeiführt.

Zwischen gebundener Form und spielfreudiger Verwandlungskunst stehen Capriccio und Canzona, die wie Weckmanns *Canzon in C* eine kontrastreiche Folge motivisch verwandter Abschnitte ausbilden, im Fall des Capriccio jedoch Züge des Burlesken aufweisen können. Böhms *Capriccio D-Dur* kommt dabei als volkstümlicher Gassenhauer daher, der dann aber äußerst kunsthaft durchgeführt wird. Buxtehudes *Canzona in C BuxWV 166* teilt mit Böhm den melodischen Gestus, nähert sich in ihrer weiträumigen Anlage jedoch einer Toccata an.

Im Oeuvre Johann Sebastian Bachs wurden diese Traditionen aufgegriffen und vorangetrieben. Schon die sieben wohl aus Bachs Arnstädter bis Weimarer Jahren stammenden Toccaten BWV 910–916 folgen noch dem mehrteiligen Erscheinungsbild des 17. Jahrhunderts, stellen der Spielfreude jedoch eine zunehmende motivische Verdichtung und concertoartige Durchdringung zur Seite. In der *Toccata e-Moll BWV 914* fällt neben der an Buxtehude geschulten harmonischen

Kühnheit und Konsequenz der gesteigerte Affektcharakter auf, der die riesenhafte Schlussfuge zu einem gespenstischen Perpetuum mobile macht. Die *Chromatische Fantasie und Fuge BWV 903* fand gar die ungeteilte Bewunderung von Zeitgenossen und Nachwelt. Obwohl mit einem durch sämtliche Halbtöne führenden Themenmaterial Erbe einer in der Renaissance verwurzelten Stücktradition, vermochte Bachs Fantasie mit ihren dämonischen Eröffnungsskalen noch die »Tastentlöwen« der Romantik vor ungeahnte Herausforderungen zu stellen. Vor allem die Ausführung der nur skizzenhaft notierten Arpeggien erwies sich als regelrechte pianistische Geheimkunst, wie man einem Brief Felix Mendelssohn Bartholdys an seine Schwester Fanny Hensel entnehmen kann. Den extremen Anforderungen der meisterlich durch die Tonarten wandernden Fantasie stellt die Fuge ein gesammeltes Beispiel konzertanter Kontrapunkt Kunst an die Seite, mit dem sich der Improvisator Bach als unerreichter Fugenmeister profilieren konnte. Das beide Hauptteile verbindende Rezitativ wirkt wie eine grandiose Überbietung der harmonisch ausgreifenden Grave-Abschnitte noch der frühen Bachschen Toccaten.

Bachs Söhne erhielten bei ihrem Vater eine gründliche Ausbildung, die neben dem Studium des Kontrapunktes auch die Vervollkommnung im Clavier- und Orgelspiel umfasste. Wilhelm Friedemann Bach galt als bester Organist im deutschsprachigen Raum; eine seinen Fähigkeiten entsprechende Virtuosenkarriere oder ein dauerhaft einträgliches Amt blieben ihm jedoch verwehrt. Seine *Fantasie d-Moll Falck 19* gehört zu den anspruchsvollsten Vertretern der Gattung mit ausgeprägten Zügen eines Rondos oder gar einer Doppelvariation. Ein von rasanten Triolen geprägter Refrain (Allegro di molto) wird dabei von schweremütigen Grave-Abschnitten unterbrochen, die punktierte Klangketten ausbilden und in eine bohrende Fuge mit hart dissonierendem Abwärtssprung übergehen, deren barocke Strenge durch die eingearbeiteten Vorschläge einen leidenschaftlich-empfindsamen Zug bekommt.

Carl Philipp Emanuel Bach, mit seinem »Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen« von 1753 der bedeutendste Klavierpädagoge und einer der produktivsten Tastenkomponisten des Jahrhunderts, war zugleich ein begnadeter Improvisator, der seine Zuhörer vor allem auf dem Flügel (Cembalo) und Clavichord zu rühren verstand. Wie sein

älterer Bruder brillierte er in der »freyen Fantasie«, mit seiner gefestigten Persönlichkeit und kompositorischen Erfahrung vermochte er es jedoch, noch die schroffsten Gegensätze in ein wohl proportioniertes Satzkonzept zu integrieren. Die um 1748 entstandene *Fantasie Es-Dur H 348* arbeitet mit den üblichen Läufen, Unisonogängen und Arpeggien, setzt jedoch in einem seufzerbetonten Mittelabschnitt auch verinnerlichte Akzente, wobei die dynamischen Kontraste bereits auf die klanglichen Möglichkeiten des neuen Hammerflügels oder Tangentenpianos verweisen. Der virtuose Herbst des bald nur noch in Oper und Kirchenmusik vereinzelt weiter benutzten Cembalo kommt bei Carl Philipp Emanuel Bach mit gelassener Wehmut und beinahe heiter daher.

Anselm Hartinger

Zum Instrument dieser Aufnahme

Die Idee zu dieser CD-Aufnahme entstand durch die Begeisterung für ein Cembalo von Matthias Kramer (2006) nach Hamburger

Bauart um 1750. Das Instrument besitzt außer der gewöhnlichen Disposition 8'8'4' noch ein 16'-Register. Lange Zeit wurde dieser Cembalotypus mangels erhaltener Instrumente als nicht ernstzunehmendes Kuriosum verkannt; vielleicht gerade deshalb, weil während der Renaissance des Cembalos zu Beginn des 20. Jahrhunderts derartig »überdimensionierte« Instrumente gebaut wurden, die erst später dem Instrumentenbau nach konkreten historischen Vorbildern wichen. Doch schätzte bereits Johann Sebastian Bach die besonderen Möglichkeiten eines 16'-Instruments, das für klangliche Gravität und spieltechnische Virtuosität gleichermaßen Raum bietet. Man nimmt an, dass er ein solches Instrument für seine Auftritte mit dem Collegium musicum im Zimmermannischen Coffee-Haus benutzt hat. Angesichts seiner vielfältigen Möglichkeiten und seiner beeindruckenden Klangfülle verwundert es nicht, dass das 16' Cembalo heute wieder an Beliebtheit gewonnen hat.

Magdalena Hasibeder



From Stylus phantasticus — to free Fantasia

Virtuoso Harpsichord Music from the Circle
of Johann Sebastian Bach

Until well into the nineteenth century, the great composers were esteemed above all as instrumentalists of astonishing skill and imaginative power. Traditions of virtuoso playing, which linked the organists of the Hanseatic Baroque with the expressive musicians of the *Sturm und Drang* and early Romanticism, remained alive across the boundaries of all historical periods and stylistic upheavals. The term “stylus phantasticus,” as defined by music theorists such as Athanasius Kircher, Johann Gottfried Walther, and Johann Mattheson, means – in contrast to melody-based works, such as chorale arrangements, and to the prescribed periodicity and structure of the suite dances – a “most free and unbound kind of setting, singing, and playing” (Mattheson) that transcended every convention in the sense of passionate expression of emotion and the uninhibited joy of playing,

and with that allowed “a manner of composing freed of all constraint” (Walther). Typical genres of this playing, which was subservient only to the laws of harmony, were the toccata, the prelude, and the fantasia (or fantasy). While the fantasia experienced a remarkable semantic change from a strict contrapuntal form to a loosely fashioned vessel of passionate expression of emotion, the toccata for a long time remained a “Handstück” (i.e., instructive keyboard piece) characterized by small-scale playing figures. This model, which was informed above all by Girolamo Frescobaldi, was also followed by the toccatas of Matthias Weckmann, who, after a period of apprenticeship with Heinrich Schütz, became organist of St. Jakobi’s in Hamburg and co-founder of the famous Collegium musicum. Weckmann’s toccatas initially explore the key starting out in the low

register, but then intensify to extraordinary drama and virtuosity, making it easy to understand how Weckmann could do more than merely hold his own in the much-noted harpsichord duel against the incomparably more famous Johann Jakob Froberger in 1650. The *G-Major Toccata*, BuxWV 165, by Dieterich Buxtehude, organist of Lübeck's Marienkirche, initially displays a solemn, organ-like fundament out of which develops a fast-paced fugue with elements of a chaconne.

The prelude, too, developed in the North-German school from a plain intonation into an extended form based on the alternation between free-fantasia and fugal sections. A substantial representative of this type is Buxtehude's *Präludium in G Minor*, BuxWV 163, which ignites a fireworks of ideas and contrasts with its monophonic passages, harmonic swells, effective tremolos, and a total of three fugues of continually intensifying kinetic gesture. Of similarly large scale is the Suite, likewise in G minor, by Georg Böhm, Bach's teacher in Lüneburg, which presents itself as a modern tripartite form with pronounced dividing lines between sections. The *Präludium* is informed by layers of sound that intensify by means of insistent

tone repetitions in the bass into a kind of "funeral toll." After an Adagio transition comes an extended fugue over a sequential theme before the postlude, which is based on arpeggiations, leads to an effective conclusion.

Between the strict form and the joyful transformation artistry stand the capriccio and the canzona that, as in Weckmann's *Canzon in C*, generate a contrasting series of motivically related sections, and which in the case of the capriccio can display traits of the burlesque. Böhm's *D-Major Capriccio* comes along like a popular song, which then, however, is very skillfully elaborated. Buxtehude's *Canzona in C*, BuxWV 166, shares the melodic gesture with Böhm, but comes close to a toccata in its wide-ranging design.

These traditions are taken up and carried forward in Johann Sebastian Bach's *oeuvre*. The seven Toccatas BWV 910–916, which probably originate from Bach's Weimar period, still follow the multi-part form of the seventeenth century, yet increasingly place motivic densification and concerto-like penetration alongside the joy of playing. Conspicuous alongside the Buxtehude-trained harmonic audacity and consistency is the intensified character of affects

in the *Toccata in E Minor* BWV 914, which makes the colossal concluding fugue into an eerie perpetuum mobile. The *Chromatic Fantasy and Fugue* BWV 903 even found the undivided admiration of his contemporaries and posterity. Although the heir of an instrumental tradition rooted in the Renaissance, with thematic material leading through all the semi-tones, Bach's *Fantasy*, with its demonic opening scales, was able to confront even the keyboard greats of the Romantic era with unforeseen challenges. Particularly the execution of the merely sketch-like notated appoggios proved to be a real pianistic trade secret, as one can gather from a letter that Felix Mendelssohn wrote to his sister Fanny Hensel. Alongside the extreme demands of the *Fantasy*, which wanders masterfully through the keys, the *Fugue* provides a composite example of concertante contrapuntal artistry with which the improviser Bach was able to distinguish himself as the unrivaled master of the fugue. The recitative linking the two main sections seems like a grandiose surpassing of the harmonically expansive Grave sections of Bach's early toccatas.

Bach's sons received from their father a thorough training that also included, in

addition to the study of counterpoint, perfection in clavier and organ playing. Wilhelm Friedemann Bach was considered the best organist in the German-speaking regions; however, a career as a virtuoso or a long-term, lucrative position commensurate to his abilities eluded him. His *Fantasy in D Minor*, Falck 19, with pronounced traits of a rondo or even a double variation, numbers among the most demanding representatives of the genre. A refrain informed by rapid triplets (*Allegro di molto*) is interrupted by melancholy Grave sections that form dotted chains of sound and lead into a persisting fugue with a stringently dissonant downward leap whose Baroque severity receives a passionate-sentimental trait through the incorporated appoggiaturas.

Carl Philipp Emanuel Bach, with his *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* ("Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments") from 1753, the most important keyboard pedagogue and one of the most prolific keyboard composers of the century, was simultaneously a gifted improviser who understood how to touch his listeners above all on the harpsichord and clavier. Like his older brother, he excelled in

the “free fantasy”; with his steadfast personality and compositional experience he was however able to integrate the most extreme differences in a well-proportioned compositional concept. The *Fantasy in E-flat Major* H 248, written around 1748, works with the usual runs, unison passages, and arpeggios, but also accentuates introverted aspects in sigh-punctuated middle sections, whereby the dynamic contrasts already point to the tonal possibilities of the new pianoforte or *Tangentenflügel*. The virtuoso autumn of the harpsichord, soon only sporadically employed in the opera house and in church music, comes across with philosophic wistfulness and almost cheerfully in Carl Philipp Emanuel Bach.

Anselm Hartinger

The instrument used in this recording

The idea for this CD recording grew out of the enthusiasm for a harpsichord by Matthias Kramer (2006), based on a Hamburg model from ca. 1750. Besides the usual 8', 8', 4'

disposition, the instrument also has a 16' stop. For a long time, due to a lack of preserved instruments, this type of harpsichord was misjudged as a curiosity that was not to be taken seriously, probably because such “overdimensioned” instruments were built during the renaissance of the harpsichord at the beginning of the twentieth century, to then yield to instruments built after specific historical models. Yet, even J.S. Bach valued the special possibilities of a 16' instrument that offered scope for timbral gravity as well as technical virtuosity. It is assumed that he used just such an instrument for his performances with the Collegium musicum in Zimmermann's Coffee House. In view of its manifold possibilities and its impressive sonority, it is not surprising that the 16' harpsichord has again gained popularity today.

Magdalena Hasibeder



Du Stylus phantasticus — à la fantaisie libre

Musique virtuose pour le clavecin autour
de Johann Sebastian Bach

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les grands compositeurs étaient avant tout appréciés en tant qu'instrumentalistes d'une habileté et d'une puissance d'imagination étonnantes. Par-delà toutes les époques et les modifications stylistiques, la tradition d'un jeu virtuose de l'époque baroque hanséatique se perpétua grâce aux musiciens expressifs du *Sturm und Drang* et à ceux du début du romantisme. Le terme de « stylus phantasticus », inventé par des théoriciens de la musique comme Athanasius Kircher, Johann Gottfried Walther et Johann Mattheson, est synonyme d'une « manière de composer, de chanter et de jouer des plus libres et des plus indépendantes » (Mattheson), se démarquant d'œuvres liées à la mélodie – comme des arrangements de chorals, et à la périodique et à la structure imposées des suites de danses. Ce style ne faisait cas d'aucune convention quant à

l'expression passionnée des émotions et à la joie débridée de jouer, permettant ainsi « une manière de composer libre de toute obligation » (Walther).

Typiques de ce jeu uniquement soumis aux lois de l'harmonie étaient les genres de la *toccata*, du *prélude* et de la *fantaisie*. Tandis que la fantaisie, subissant une évolution notable de sa signification, passait d'une stricte forme contrapuntique à un enrobage souple de l'expression des émotions de la passion, la toccata est longtemps demeurée une « pièce didactique », que caractérisent des figures fragmentées. C'est de ce modèle, qui témoigne notamment de la griffe de Girolamo Frescobaldi, dont s'inspirent les toccatas de Matthias Weckmann. Celui-ci, après avoir suivi un apprentissage auprès de Heinrich Schütz, devint organiste de l'église Sankt Jacobi de Hambourg et

fut cofondateur du célèbre Collegium musicum. Ses toccatas explorent tout d'abord la tonalité à partir du grave, atteignant cependant une dramatique et une virtuosité extraordinaires qui rendent évident que Weckmann, dans un duel au clavecin fort remarqué en 1650, n'eut aucun mal à tenir tête à Johann Jakob Froberger, alors bien plus célèbre que lui. Dans ses grandes lignes, la *Toccata en sol majeur BuxWV 165* de l'organiste lübeckois de la Marienkirche, Dieterich Buxtehude, fait tout d'abord preuve d'un caractère solennel, typique pour l'orgue, à partir duquel se développe une fugue foudroyante ponctuée d'éléments relevant d'une chaconne.

Au sein de l'école de l'Allemagne du Nord, le prélude s'est également développé de la simple intonation en une forme plus longue qui reposait sur l'alternance entre des passages de fantaisie libre ou fugués. Un exemple important de ce genre est le *Prélude en sol mineur Bux WV 163* de Buxtehude qui, avec ses passages à une voix, ses crescendos harmoniques, ses trémolos impressionnants et ses trois fugues dont le mouvement qui s'intensifie de manière continue enflamme un feu d'artifice d'idées et de contrastes. Conçue également avec autant d'ampleur est la suite

de morceaux en *sol mineur* du maître de Bach à Lunebourg, Georg Böhm, qui se présente sous une forme moderne tripartite avec des délimitations prononcées. Le prélude est caractérisé par des superpositions de sonorités, qui s'accroissent comme un genre de « glas » au-dessus d'une répétition pénétrante dans la basse. Après un adagio de transition s'ensuit une fugue prolongée sur un thème séquencé, avant que le postlude reposant sur des arpèges introduise une conclusion spectaculaire.

Le *Capriccio* et la *Canzona*, se mouvant entre la forme stricte et un art de la métamorphose illustré par un plaisir de jouer, forment comme la *Canzon in C* de Weckmann une suite riche en contrastes de passages aux motifs apparentés; toutefois, dans le *Capriccio*, ils peuvent aller jusqu'à témoigner d'un caractère burlesque. Le *Capriccio en ré majeur* de Böhm, sous les apparences d'une rengaine populaire, n'en requiert pas moins une extrême dextérité d'exécution. L'expression mélodique dans la *Canzona in C BuxWV 166* de Buxtehude est commune à celle que l'on retrouve chez Böhm, tandis que son ampleur l'apparente plutôt aux toccatas.



Ces traditions ont été reprises et développées dans l'œuvre de Johann Sebastian Bach. Les sept toccatas BWV 910–916, provenant apparemment des années de Bach passées à Arnstadt et Weimar, adoptent encore la forme fragmentée du XVII^e siècle, renforçant toutefois le plaisir de jouer par une densité accrue des motifs et une osmose proche du concerto. Dans la *Toccatà en mi mineur BWV 914*, outre l'audace harmonieuse et la

conséquence apprises auprès de Buxtehude, transpire le caractère émotionnel accru qui fait de la gigantesque fugue finale un *perpetuum mobile* fantomatique. La *Fantaisie et Fugue chromatique BWV 903* a rencontré l'admiration inconditionnelle des contemporains et de la postérité. Bien qu'héritage d'une tradition ancrée dans la Renaissance avec un matériel thématique menant à travers tous les demi-tons, la Fantaisie de Bach, avec

ses gammes démoniaques, a placé même les maîtres incontestés du piano de l'époque romantique devant des défis insoupçonnés. En premier lieu l'exécution des arpèges, qui ne sont qu'esquissés, se révéla être un véritable art secret pianistique, comme le laisse supposer une lettre de Felix Mendelssohn Bartholdy à sa sœur Fanny Hensel. À côté des exigences extrêmes de la Fantaisie, qui vagabonde magistralement à travers les tonalités, la Fugue procure un florilège de l'art du contrepoint avec lequel l'improvisateur Bach pouvait briller comme le maître incontesté de la fugue. Le récitatif reliant les deux parties principales agit comme une surenchère grandiose des passages des plus anciennes toccatas de Bach.

Les fils de Bach reçurent auprès de leur père une formation complète qui, outre l'étude du contrepoint, comportait également le perfectionnement dans le jeu des instruments à touches et de l'orgue. Wilhelm Friedemann Bach passait pour le meilleur organiste de la région germanophone ; néanmoins, une carrière de virtuose correspondant à ses capacités ou un poste rémunéré de longue durée lui furent refusés. Sa *Fantaisie en ré majeur BWV 9* fait partie des

représentantes les plus exigeantes de ce genre, avec des traits prononcés de rondo ou même de double. Un refrain que caractérisent des triolets rapides (*allegro di molto*) est interrompu par des passages mélancoliques *grave*, qui forment des chaînes sonores pointées et évoluent en une fugue pénétrante avec des écarts descendants très dissonants, dont le rigorisme baroque est adouci par une bouffée de passion et de sensibilité grâce aux appoggiatures.

Carl Philipp Emanuel Bach, avec sa « tentative sur la véritable manière de jouer un instrument à clavier » de 1753 l'un des plus importants pédagogues du piano et l'un des compositeurs les plus productifs pour les instruments à touches du siècle, était en même temps un improvisateur doué, qui savait bouleverser son public avant tout au piano (clavecin) et clavicorde. Tout comme son frère aîné, il brillait dans la « fantaisie libre », néanmoins, avec sa personnalité aguerrie et son expérience en composition, il était capable d'assimiler les contrastes les plus abruptes à un concept bien proportionné. La *Fantaisie en mi bémol majeur BWV 348*, qui a vu le jour vers 1748, avec les habituels passages rapides de notes, les passages à l'unisson et les arpèges,

laisse cependant échapper des accents intérieurs dans une partie médiane aux soupirs soutenus, les contrastes dynamiques indiquant déjà les possibilités sonores du récent *Hammerflügel* ou du piano à tangentes. L'automne virtuose du clavecin, qui ne sera bientôt plus utilisé qu'accessoirement à l'opéra ou dans la musique sacrée, est abordé chez Carl Philipp Emanuel Bach avec une nostalgie seraine, presque enjouée.

Anselm Hartinger

À propos de l'instrument et de cet enregistrement

L'idée de cet enregistrement discographique a vu le jour grâce à l'enthousiasme provoqué par un clavecin que Matthias Kramer a réalisé en 2006 selon un modèle de facture hambourgeoise (vers 1750). Outre la disposition habituelle de 8'8'4', l'instrument possède également un registre de 16'. Pendant longtemps, ce type de clavecin, compte tenu du manque d'instruments conservés, a été considéré comme une curiosité qui ne méritait pas qu'on s'y attarde ; peut-être justement

parce qu'au moment de la renaissance du clavecin au début du XX^e siècle, on a construit de tels instruments surdimensionnés, qui ne furent évincés qu'ultérieurement par une facture s'orientant sur des exemples historiques concrets. Toutefois, J. S. Bach déjà appréciait les capacités particulières d'un instrument de 16', qui permet de conjuguer à la fois sonorité majestueuse et virtuosité technique. On suppose que c'est sur un tel instrument qu'il se produisait au Café Zimmermann avec le Collegium musicum. En raison de ses multiples possibilités et de l'opulence impressionnante de son timbre, il n'est pas étonnant que le clavecin de 16' ait regagné en popularité.

Magdalena Hasibeder



Magdalena Hasibeder

MAGDALENA HASIBEDER wurde in Linz geboren, wo sie am Musikgymnasium und an der Bruckneruniversität ihre erste musikalische Ausbildung erhielt. Weitere Studien in Orgel und Cembalo, Alte Musik und Instrumentalpädagogik führten sie an die Wiener Musikuniversität und an die Schola Cantorum Basiliensis. Zu ihren Lehrern gehören Wolfgang Glüxam, Andrea Marcon, Michael Radulescu, Augusta Campagne und Rudolf Lutz.

Seit 1997 tritt Magdalena Hasibeder in Orgel- und Cembalokonzerten bei Festivals und Konzertreihen in ganz Europa auf, u.a. Händel-Festspiele Göttingen, Styriarte Graz, Jeunesse Austria und Resonanzen Wien. Sie ist Preisträgerin bei mehreren internationalen Orgelwettbewerben, darunter Paul-Hofhaimer-Wettbewerb Innsbruck, Orgelwettbewerb in Herford und Georg-Muffat-Wettbewerb in Schlägl (Österreich).

Eine rege Ensemblesätigkeit begleitet ihre Laufbahn von Beginn an. Als gefragte Continuo-Spielerin und Solistin wirkt sie in zahlreichen namhaften Klangkörpern mit, u.a. La

Cetra Barockorchester, Venice Baroque Orchestra, Bruckner Orchester Linz, Il Concerto Viennese. Seit 2010 war sie wiederholt Assistentin von Andrea Marcon am Theater Basel und debütierte dort 2012 am Pult von La Cetra mit Purcell's *Fairy Queen*. Ebenfalls 2012 gründete sie die Konzertreihe *Diapsalma – Geistliche Konzerte St. Arbogast* in MuttENZ (Schweiz), die sie seither als Künstlerische Leiterin betreut. Magdalena Hasibeder arbeitete als Korrepetitorin an der Schola Cantorum Basiliensis und unterrichtet seit 2012 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Die vorliegende Einspielung ist die Debüt-CD der jungen Cembalistin.

www.magdalenahasibeder.at

www.diapsalma.ch

MAGDALENA HASIBEDER was born in Linz, Austria, where she received her musical training at the Music High School and at the Anton Bruckner Private University for Music, Drama, and Dance. Further studies in organ, harpsichord, early music, and instrumental pedagogy led her to the Vienna University of Music and the Schola Cantorum Basiliensis. Among her teachers were Wolfgang Glüxam, Andrea Marcon, Michael Radulescu, Augusta Campagne, and Rudolf Lutz.

Since 1997 Magdalena Hasibeder has appeared in organ and harpsichord concerts at festivals and in concert series throughout Europe, including at the Handel Festival Göttingen, Styriarte Graz, Jeunesse Austria, and Resonanzen Wien. She was a prizewinner at several international organ competitions, including the Paul Hofhaimer Competition Innsbruck, the Organ Competition in Herford, Germany, and the Georg Muffat Competition in Schlägl, Austria.

From the very beginning of her career, she has been greatly involved in ensemble activity. As a sought-after continuo player and soloist, she has performed in numerous renowned ensembles, including La Cetra Barockorchester, the Venice Baroque Orchestra,

the Bruckner Orchester Linz, and Il Concerto Viennese. Since 2010 she has repeatedly served as Andrea Marcon's assistant at Theater Basel, making her conducting debut there in 2012 with La Cetra Barockorchester and Purcell's *Fairy Queen*. In 2012 she also founded the concert series *Diapsalma – Sacred Concerts in St. Arbogast* in MuttENZ, Switzerland, which she has since supervised as artistic director. Magdalena Hasibeder has worked as répétiteur at the Schola Cantorum Basiliensis and taught since 2012 at the Vienna University of Music and Performing Arts. The present recording is the young harpsichordist's debut CD.

www.magdalenahasibeder.at
www.diapsalma.ch

MAGDALENA HASIBEDER, née à Linz en Autriche, a suivi une formation musicale au Musikgymnasium et à la Bruckneruniversität de sa ville natale. Des études poussées d'orgue et de clavecin, de musique ancienne et de pédagogie instrumentale l'ont menée à la Musiku-niversität de Vienne et à la Schola Cantorum Basiliensis. Parmi ses professeurs figurent Wolfgang Glüxam, Andrea Marcon, Michael Radulescu, Augusta Campagne et Rudolf Lutz.

Depuis 1997, Magdalena Hasibeder donne des concerts d'orgue et de clavecin au cours de festivals et de séries de concerts dans toute l'Europe, entre autres aux Händel-Festspiele de Göttingen, au Styriarte Graz, à Jeunesse Austria, aux Resonanzen de Vienne. Elle est lauréate de nombreux concours d'orgue internationaux, parmi lesquels les concours Paul-Hofhaimer d'Innsbruck et Georg-Muffat de Schlägl en Autriche, et celui d'Herford en Allemagne.

Très demandée en tant que continuiste et soliste, sa carrière a été dès le début ponctuée d'une importante activité au sein d'ensembles : elle se produit entre autres avec La Cetra Barockorchester, Venice Baroque Orchestra, Bruckner Orchester Linz, Il Concerto Viennese. Dès 2010, elle a été

assistante d'Andrea Marcon au Théâtre de Bâle, où elle a fait ses débuts de chef en 2012 avec La Cetra dans la *Fairy Queen* de Purcell. Également en 2012, elle a fondé la série de concerts « Diapsalma – Geistliche Konzerte St. Arbogast » à Muttenz en Suisse, dont elle assume la direction artistique. Magdalena Hasibeder est corépétitrice à la Schola Cantorum Basiliensis et enseigne depuis 2012 à l'Universität für Musik und darstellende Kunst de Vienne. Le présent enregistrement est le premier CD de la jeune claveciniste.

www.magdalenahasibeder.at

www.diapsalma.ch

Veiled Desires

Nonnenliebe und Nonnenleben im Mittelalter
ensemble Peregrina
Agnieszka Budzińska-Bennett
Best.-Nr.: RK 3109

Frolich, zärtlich, lieblich ...

Oswald von Wolkenstein – Liebeslieder
Ensemble Unicorn, Michael Posch
Best.-Nr.: RK 2901

Schätze aus Uppsala

Musik des 17. Jh. aus der Düben-Sammlung
Les Cornets Noirs, Wolf Matthias Friedrich
Best.-Nr.: RK 3101

Johann Gottlieb Graun: Trios

Les Récréations
Best.-Nr.: RK 3008

Buxtehude: Membra Jesu Nostri

Capella Angelica, Lautten Compagny,
Wolfgang Katschner
Best.-Nr.: RK 2403

Johann Sebastian Bach: Motetten

Meines Herzens Weide
Trinity Baroque, Julian Podger
Best.-Nr.: RK 2601

Johann Sebastian Bach: Flötensonaten

Michael Form, Fabio Bonizzoni
Best.-Nr.: RK 9701

Violinkonzerte aus Dresden

Pisendel / Händel / Telemann / Fasch / Heinichen
Johannes Pramsohler, Violine
International Baroque Players
Best.-Nr.: RK 3105

Franz Schubert: Winterreise

Nataša Mirković-De Ro, Gesang
Matthias Loibner, Drehleier
Best.-Nr.: RK 3003

Mütterkinderlieder

(Bertl Mütter nach Gustav Mahler)
Bertl Müter, Posaune
Best.-Nr.: RK 3009

Bestellen Sie unsere CDs im Fachhandel
oder im Internet! www.raumklang.de

Raumklang Musikproduktion und Verlag UG
(haftungsbeschränkt)
Burgstraße 56 / Schloss
06667 Goseck, Germany
Fon: +49 (0) 3443-348008-0
Mail: brief@raumklang.de

Danksagung / acknowledgment / remerciements

Ev.-ref. Kirchgemeinde Muttentz (Schweiz), Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung,
Schola Cantorum Basiliensis, Anselm Hartinger, Doritt Härtel, Irene Holzer,
Oren Kirschenbaum, Andrea Marcon, Kathrin Menzel, Betty & Hartmut Raguse,
Martin Rainer, Annette Unternährer

Impressum

Die Tonaufnahmen entstanden vom 17. bis 19. Juli 2012
in der Dorfkirche St. Arbogast/Muttentz (Schweiz).

Produktion: Sebastian Pank (Raumklang), Magdalena Hasibeder
Tonaufnahme / Schnitt: Andreas Werner, Silencium Musikproduktion
Redaktion: Ute Lieschke
Translation: Howard Weiner
Traduction: Laurence Wullemmin
Fotos: Michael Lang-Alsvik, Marie-Odile Vigreux, Reinhard Winkler
Grafische Gestaltung: Anna Ihle
Schriftfont: Fakt Pro (OurType)

Bestell-Nr.: RK 3203

© + © Raumklang 2013

