



5. ZYKLUS - KONZERT 1984/85



Olaf Bär

gerliche Musikkultur. Einhergehend mit einer inneren Umorientierung schufen auf diese Weise Meister wie Bach, Telemann, Graupner und Fasch Werke von künstlerischem Eigenwert und führten damit die Orchestersuite zu ihrer eigentlichen Hochblüte. Doch nach 1740 konnte das bei aller Variabilität im einzelnen starre Schema der dreiteiligen Ouvertüre und die gesetzmäßig tonartliche Gleichheit aller oder doch fast aller Tanzsätze den Siegeszug der Sinfonie nicht mehr aufhalten. Ausläufer finden sich noch in den langsamen Einleitungen mancher Haydn-Sinfonien, des Vorspiels zu Mozarts „Zauberflöte“ und Beethovens „Egmont“-Ouvertüre. Kaum zu übersehen sind die Auswirkungen der Ouvertüren-Form auf die Musik in der Zeit ihrer Blüte (1680–1740). Vergleichbar erscheint das bei Johann Sebastian Bach, dessen frühzeitiges Bestreben, sich „im französischen Geschmack fest zu setzen“ auch außerhalb der

Komposition von Orchestersuiten vielfältig Früchte getragen hat. Von der Gattung selbst sind uns vier Werke aus seiner Feder überliefert. Ihre Entstehung wird in den Schaffensjahren Bachs als Köthener Hofkapellmeister (1717–1723) angenommen. Die Suite Nr. 1 D-Dur BWV 1069 muß ursprünglich mit Streichern und Holzbläsern besetzt gewesen sein, ehe Bach – offenbar im Zusammenhang mit der Umgestaltung der Ouvertüre zum Eingangsschor der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens“ BWV 110 – den meisten Sätzen Trompeten und Pauken beigab. In der dreiteiligen Ouvertüre werden die feierlich ausschreitenden Eckteile durch eine nach Gigue-Art fröhlich dahineilende Fuge abgelöst. Auffallend ist hier wie in allen übrigen Sätzen das Wechselspiel zwischen Holzbläsern und Streichern. Besonders ausgeprägt erscheint es in der Bourrée I mit ihrem harmonischen Oboensatz und den eingeworfenen Fanfaren-

motiven der Streicher sowie dem Rollentausch zwischen Streichern und Bläsern im zweiten Teil dieses Satzes. Merkwürdige Kontraste ergeben sich in der Bourrée II mit ihrem klagenden Oboensatz, der ruhelos wandernden Fagottstimme und den stereotypen unwirschigen Einwüfen der Streicher. Gegen das „hüpfende Wesen“ der Gavotte stellt sich der hymnische Aufschwung des Bläasersatzes. Ruhepunkte ergeben sich im sorgfältig abgeschattierten vierstimmigen Satz des Menuet I und in seinem Schwestersatz, der in die tiefen Klangregionen der Streicher ausweicht. Wirkungsvoll hebt sich davon die Réjouissance (Belustigung, Gaudenfest) ab. Hör-Vergnügen bereiten unerwartete Wendungen, widerborstige Rhythmen und bewußt hervorgerufene musikalische Unfälle (der häufig hinter der Oberstimme grotesk einherhinkende Baß!). Hier zeigt sich nicht nur Bachs Sinn für Humor, sondern kündigen sich die Scherzo-Sätze späterer Jahrzehnte an. Bach hatte sich also im „französischen Geschmack“ nicht nur „festgesetzt“, er hat ihn auf deutsche Weise nach Kräften weiterentwickelt.

Auch als Bach in Leipzig für seine sonntäglichen Kirchenmusiken den Thomanerchor zur Verfügung hatte, schrieb er eine Anzahl von Solokantaten, d. h. Kantaten, die nur Rezitative und Arien reihen und allenfalls für den üblichen Schlußchoral den Chorklang benötigen. Arbeitsökonomische Gesichtspunkte mögen hierbei ebenso eine Rolle gespielt haben wie die zufällige Verfügbarkeit geeigneter Gesängsolisten. Natürlich hat auch der Charakter der jeweils vorliegenden Texte die Wahl der Klangmittel weitgehend bestimmt.

Für die Solopartien fand Bach in den Kreisen musikliebender Studenten willige Helfer. Für die Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ BWV 25 muß Bach ebenso wie für die in zeitlicher Nachbarschaft um die Jahreswende 1726/1727 entstandene Kantate „Ich habe genug“ BWV 82 einen ausgezeichneten Bassisten an der Hand gehabt haben, denn die anspruchsvollen Partien erfordern in Technik und Ausdruck das Können eines gereiften Künstlers. Ihre kirchliche Bestimmung weist die „Kreuzstabkantate“ dem 19. Sonntag nach Trinitatis zu. An das Evangelium dieses Sonntags, das von Jesu Seeüberfahrt und Heilung des Gichtbrüchigen berichtet, knüpft der uns unbekannt Dichter des Librettos an. Die Bilder von der gefährvollen Schifffahrt mit glücklicher Landung und von dem stützenden „Kreuzstab“ des sich

fortschleppenden Kranken werden zu Symbolen für das gefähr- und leidensvolle Menschenleben, das Erlösungshoffnung und Todessehnsucht erweckt.

Der bildkräftige und stimmungsvolle Text hat offensichtlich Bachs künstlerische Phantasie in besonderem Maße beflügelt. Wenige seiner Werke sind von so gleichbleibender Ausdrucks- und Stimmungskraft. Das ist umso bemerkenswerter, als sich die aufgewendeten Klangmittel durchaus im Rahmen alltäglicher Besetzung halten: Streicher und Oboen stellen Bachs übliches Kantateninstrumentarium dar.

Zwei Arien, von je einem Rezitativ gefolgt und durch einen schlichten Choralatz abgeschlossen, bilden den Formenbestand des kleinen Meisterwerks. Die ausgedehnte Eingangsarie in g-Moll prägt das Bild des „Kreuzstabs“ in einer melodisch-deklamatorischen Gestalt, wie sie uns von den Passionen her geläufig ist. Zusammen mit dem Bild des mühevollen „Tragens“ (absteigende Achtelgruppe) beherrscht es die Thematik des Satzes. Lange Ausdrucksmelismen („tragen“ und „Plagen“), mit kühnen chromatischen Rückungen harmonisch untermalt, erzeugen eine schmerzlich bewegte Grundstimmung, die von Bach aber immer wieder durch hoffnungsfrohe Durwendungen aufgelichtet wird.

Das folgende Rezitativ ist durch seine bildhaften Züge berühmt geworden. Die wagenden Sechzehntelfiguren des den Gesang untermalenden Violoncells sind das musikalische Symbol für die Textworte „Schifffahrt“ und „Wellen“ und werden deshalb folgerichtig genau dort von festfügten Grundbässen abgelöst, wo von dem Heraustrreten aufs sichere Land berichtet wird.

Als reine Da-capo-Form gibt sich die folgende B-Dur-Arie. Fast unwahrscheinlich mutet es uns heute an, daß der jubelnde Zwiesengesang von Oboe und Baßstimme zu den von Todessehnsucht erfüllten Textworten geschaffen wurde. Dem nächsten Satz hat Bach einen sehr originellen Abschluß gegeben, indem er an das von Streichern feierlich begleitete Rezitativ unvermittelt den Abgesang der ersten Arie („Da leg ich den Kummer“) anfügt und damit sowohl die Gedankenwelt des Kantatenbeginns nochmals aufklingen läßt als auch die solistische Satzfolge formal abrundet. Der schlicht-vierstimmige c-Moll-Choral „Komm, o Tod, du Schlafes Bruder“ setzt den Schlußpunkt.

Johann Sebastian Bach

„Ich will den Kreuzstab gerne tragen –
Kantate BWV 56

Arie

Ich will den Kreuzstab gerne tragen,
er kommt von Gottes lieber Hand.
Der führet mich nach meinen Plagen
zu Gott, in das gelobte Land.
Da leg' ich den Kummer
auf einmal ins Grab,
da wischt mir die Tränen
mein Heiland selbst ab.

Rezitativ

Mein Wandel auf der Welt
ist einer Schiffahrt gleich:
Betrübnis, Kreuz und Not
sind Wellen, welche mich bedecken
und auf den Tod mich täglich schrecken.
Mein Anker aber, der mich hält,
ist die Barmherzigkeit,
womit mein Gott mich oft erfreut.
Der ruft so zu mir: Ich bin bei dir,
ich will dich nicht verlassen noch versäumen!
Und wann das wütenvolle Schäumen
sein Ende hat,
so tret' ich aus dem Schiff in meine Stadt,
die ist das Himmelreich,
wohin ich mit den Frommen
aus vieler Trübsal werde kommen.

Arie

Endlich wird mein Joch
wieder von mir weichen müssen.
Da krieg' ich in dem Herren Kraft,
da hab' ich Adlers-Eigenschaft,
da fahr' ich auf von dieser Erden
und laufe, sonder matt zu werden.
O, geschäh' es heute noch.

Rezitativ

Ich stehe fertig und bereit,
das Erb' meiner Seligkeit
mit Sehnen und Verlangen
von Jesu Händen zu empfangen.
Wie wohl wird mir geschehn,
wenn ich den Port der Ruhe werde sehn.
Da leg' ich den Kummer
auf einmal ins Grab,
da wischt mir die Tränen
mein Heiland selbst ab.

Choral

Komm, o Tod, du Schlafes-Bruder,
komm und führe mich nur fort,
löse meines Schiffeins Ruder,
bringe mich an sichern Port.
Es mag, wer da will, dich scheuen,
du kannst mich vielmehr erfreuen;
denn durch dich komm ich hinein
zu dem schönsten Jesulein.

Georg Friedrich Händel schrieb seine 12 Concerti grossi op. 6 innerhalb eines einzigen Monats, im Oktober 1739. (Im April desselben Jahres, das den Komponisten auf dem Gipfel seiner künstlerischen Laufbahn in England sah, hatte „Israel in Ägypten“ seine Uraufführung.) Für Händels Instrumentalmusik boten die ein Vierteljahrhundert vorher von Arcangelo Corelli (1653–1713) geschaffenen 12 Concerti grossi op. 6 eine wichtige Anregung. Mit ihnen verbreitete sich das Concerto grosso im Europa des 18. Jahrhunderts, das – wie bereits erwähnt – neben der Orchestersuite wesentlichster Ausdrucksträger der Musik der Vorklassik und ein Meilenstein auf dem Weg zur Entwicklung des Instrumentalkonzertes wurde. Charakteristisch für das Concerto grosso ist die Gegenüberstellung des vollen Orchesters (Tutti) zu einer daraus hervortretenden kleinen Orchestergruppe, dem „Concertino“, bestehend nach der Art der Triosonate aus 2 Violinen, Violoncello und Basso continuo (Cembalo). Im Gegensatz zu Vivaldi und Bach, die in ihren Concerti die Dreisätzigkeit verbindlich machen (Bachs „Brandenburgische Konzerte“ gehören dazu), schließt sich Händel der Corellischen Vielsätzigkeit an. Er verbindet bei der Gestaltung der einzelnen Sätze undogmatisch verschiedene kompositorische Formen wie die Kirchensonate, die französische Ouvertüre sowie auch einzelne Tanzsätze aus der Ouvertüresuite. Es finden sich neben streng kontrapunktisch aufgebauten Fugen lyrisch-liedhafte Sätze voller herrlicher melodischer Einfälle ebenso wie dramatische oder großartig-majestätische Äußerungen. Wohlabgewogen ist die Abwechslung in der Folge der Sätze und der Kontrast des thematischen Materials.

Ganz nach Lullys Ouvertürenmuster gearbeitet ist der prachtvolle erste Satz des Concerto grosso D-Dur op. 6 Nr. 5. Nach Bur-

ney scheint dieses Muster „eine gewisse zukunftsreiche, entschlossene und kriegerische Haltung zu erfordern“. Nach dem festlichen Glanz des Einleitungsstückes hat das folgende Allegro, als ein gediegenes Fugato gearbeitet, nicht weniger Schwung. Das Zündende dieses Satzes setzt sich fort im Presto, wie bei Bachs letztem Satz in der 4. Suite ein Vorgriff auf spätere Scherzi. Ein lustiger Tanz von rhythmischer Kraft und Eleganz der Faktur. Der feierlich-getragene Zwiesgespräch zwischen erster und zweiter Violine im Largo offenbart die Schönheit Händelscher melodischer Eingebungen. Innere Kraft wohnt den weit ausgespannten Tutti-Ritornellen inne. Dieser etwas schwerfällige Satz wird abgelöst von einem tänzerisch-koketten Allegro, dem die ständigen Triller der Violinen etwas Buffoneskes verleihen. Im abschließenden graziösen Menuett ist Händels Variationskunst zu beobachten. Die variierende Figuration legt Händel zunächst in den Baß, dann in die Oberstimme.

Wie sich die Formen des Concerto grosso und der Suite in genialer Weise verquicken, zeigt Händels Feuerwerksmusik. Obwohl eine Gelegenheitsarbeit, ist sie als letzte auch die reifste Instrumentalkomposition des 64-jährigen Meisters. „Händel war vom englischen Hofe mit der Komposition eines Orchesterstückes beauftragt worden, das zur Feier des im Oktober 1748 geschlossenen Aachener Friedens als Begleitmusik zu einem von Servandoni entworfenen Feuerwerk am 27. April 1749 im Londoner Green Park aufgeführt werden sollte. Die Vorbereitungen zu dieser Feier überwachte König Georg II. selbst. Händels Riesenorchester – ein würdiges Seitenstück zu Servandonis kolossalem technischen Apparat – bestand aus mindestens 56 (vermutlich aber mehr) Bläsern und Pauken. Die Vorbereitungen, mit denen bereits im November 1748 begonnen worden war, verliefen nicht reibungslos. Im Gegensatz zum ausdrücklichen Wunsch des Königs, bei dieser feierlichen Zeremonie ausschließlich Instrumente militärischen Charakters einzusetzen, hatte Händel ursprünglich offenbar eine Kombination von Bläsern und Streichern vorgesehen. Aus den Briefen des Herzogs von Montague vom April 1749 geht

hervor, daß sich Händel erst in allerletzter Minute dem königlichen Willen gebeugt hat. Eine Probe seiner Komposition fand am 21. April in Vauxhall Gardens mit einem 100 Mann starken Orchester und vor einer Zuhörerschaft von etwa 12 000 Personen statt. Der große Erfolg dieser öffentlichen Probe wiederholte sich einige Tage später bei der ersten Aufführung. „Nach einer großangelegten, von Mr. Händel komponierten Ouvertüre für Militärintstrumente (wie es in dem offiziellen Festprogramm der Bologneser Veranstalter des Feuerwerks, Goetano Ruggieri und Giussappe Sarti, heißt) wurde ein Zeichen gegeben, worauf das Feuerwerk mit einem königlichen Salut aus 101 Geschützen seinen Anfang nahm... Technische Versager verursachten den kläglichen Mißerfolg des Feuerwerks; einzig Händels Musik, die mit den Salutschüssen der Geschütze abwechselte, rettete die Ehre des Tages. Genau einen Monat später, am 27. Mai, führte Händel die Feuerwerksmusik in einer Konzertsfassung im Foundling Hospital auf. Bei Gelegenheit dieser Zweitaufführung wurde die Feuerwerksmusik in einer Fassung für Bläser und Streicher gespielt. Damit kehrte Händel bewußt zu seiner ursprünglichen Klangkonzeption zurück.“ (Hans Ferdinand Redlich)

In den feierlich tönenden Bläserharmonien des Ouvertüren-Beginns würdigt der Komponist den Anlaß der Festlichkeit. Im Allegro-Teil stehen sich in Concerto-grosso-Manier die Blechbläsergruppe einerseits, Violinen und Oboen andererseits in Rede und Gegenrede gegenüber. Besinnlichere Stimmung liegt in der schmerzlich-schweren Melodik der Streicher und Oboen im folgenden Lentement, bis die Ouvertüre mit dem verkürzten glanzvollen Allegro-Teil ausklingt. Wesentlich knapper gehalten als der festliche Prolog ist die Reihe der Einzelsätze: die anmutige Bourrée, La Paix (Der Friede) im wiegenden Siciliano-Rhythmus, der Freudenhymnus der Réjouissance – trompetenüberglänzt wie der gleichnamige Satz in der 4. Suite bei Bach – und die beiden galanten Menuetts zum Schluß. Eine großartige Musik, die durch ihre geistvolle Instrumentation und die Fülle köstlicher musikalischer Einfälle auch den heutigen Hörer für sich einnimmt.

Programmblätter der Dresdner Philharmonie
Redaktion: Dipl.-Phil. Sabine Grosse
Den Einführungstext zur „Kreuzstabkantate“ von Bach
verfaßte Werner Neumann.
Fotos: Matthias Creutziger

Spielzeit 1984/85 – Chefdirigent: Prof. Herbert Kegel

Druck: GGV, BT Heid. III-25-16 494762 3 JtG 009-81-84

EVP–,25 M