

Konzerten und Klaviermusik stehen Oratorien, Opern, Operetten und Bühnenmusiken sowie Kompositionen für Harpsichord und Film. Von Anfang an zeigt sich Honegger um die schöpferische Färführung großer Traditionen.

So ließ er sich vom Neoklassizismus ebenso anregen wie vom Impressionismus und vom Jazz. Aber geradezu durchdrungen erscheint sein Schaffen von der Polyphonie, von der Kunst und Tiefe des Vorbildes Johann Sebastian Bach. Sinnbild der Liebe und Bewunderung für jenen großen Meister ist eine kleine Komposition für Streichorchester aus dem Jahre 1932: Prälude - Arioso - Fugue über den Namen BACH. Die Töne b-a-c-h bilden nicht nur das thematische Material des Werkes, sondern Honegger lehnt auch seinen Kompositionstil dem Bachs an. Kunstvoll-galoppierend wirbelt das Thema im Allegro-Prälude dahin, eine Solo-Bratsche führt die sich aufschwügende Melodie des Arioso (Cresc.) und im kontrapunktischen Mit- und Gegeneinander werden die Streichstimmen im Allegro-Teil, der Fugue (kleine Fugue), geführt. Zum Abschluß setzt der Komponist noch einmal die Töne b-a-c-h über voll-tönende Akkorde. Damit endet das Stück gleichsam in einem Hymnus auf den großen Namensträger.

#### Mit Bach.

„Unser heutiges musikalisches Auffassen verlangt Verdeutlichung des motivischen Verlaufs in der Horizontalen sowie in der Vertikalen. Das heißt wir begnügen uns nicht mit dem Vertrauen auf die immomente Wirkung der als selbstverständlich vorausgesetzten kontrapunktischen Struktur, sondern wir wollen diese Kontrapunktik wahrnehmen: als motivische Zusammenhänge. Die Homophonie hat uns gelehrt, diese in einer Oberstimme zu verfolgen; die Mittelstufe der Mendelssohn-Wagner-Bratsche, mehrstimmigen Homophonie hat uns gelehrt, mehreren Stimmen so nachzugehen; einer Ohe und unser Auffassungsvermögen werden heute nicht zufriedengestellt, wenn wir diese Maßstäbe nicht auch auf Bach anwenden. Rein durch Zusammenklang kunstvoll geführter Stimmen ersiehende zugehörige Wirkung genügt uns nicht mehr. Wir brauchen Durchsichtigkeit und durchschaubar zu können. All das ist ohne Präzisierung nicht möglich. Präzisierung aber ist nicht „affekt-

betont“ anzunehmen, wie es das Zehnjahr des Pathos hat. Sondern sie hat:

1. die Gewichtsverhältnisse in die Linie richtig zu verteilen,
2. die motivische Arbeit teils zu enthüllen, teils zu verschleiern,
3. die gegenwärtige dynamische Rücksichtnahme jeder Stimme auf alle und auf den Gesamtklang (Durchsichtigkeit) zu bewirken. Und noch manches andere. Ich glaube somit das Recht zur Transkription wird hier für Pflicht.“

So motivierte Arnold Schönberg in einem Brief an den Dirigenten Fritz Siedry im Juli 1930 seine Bach-Instrumentationen. 1920 hatte er Präludien und Fuge Es-Dur für Orgel in einer Orchesterfassung vorgelegt. Aus dem Jahre 1922 bereits stammen die Bearbeitungen zweier Bachscher Chorale: „Spiele aus der Sammlung von 18 Chorälen für Orgel. Den großen Orchesterapparat verwendet Schönberg beim Choral „Schmücke dich, o liebe Seele“ BWV 454 sparsam und transparent. So kristallisiert sich nicht nur der Stimmenverlauf plastisch heraus, auch der Charakter des Bachschen Originals wird nachvollzogen: Bewegt, aber in zarter Verhaltenheit unspielen die einzelnen Instrumentengruppen die aufgefächerte Choralmelodie. Eine völlig andere musikalische Deutung erfährt bei Bach die an sich schlichte, archaische Melodie des „Pflingsthoils „Komm, Gott, Schöpfer, Helligkeit Geist“ BWV 667. Schönberg übernimmt sie auch hier mit nun kompakter eingesetztem Instrumentarium, volltönend in Fortissimo, vor allem aber mit den jubelnd auf- und absteigenden Läufen, die sich durch alle Stimmen ziehen.

#### Von Bach.

Bei Johann Sebastian Bachs Klavierkonzerten (der Meister verwendete bis zu vier Soloinstrumente) handelt es sich in den meisten Fällen um Übertragungen von Violinkonzerten, zum Teil von fremder Hand stammend. Aus derartigen Transkriptionen ist die Gattung des Klavierkonzertes überhaupt entstanden. (Unter dem Klavier verstand man in der Bach-Zeit natürlich nicht den modernen Hammerflügel, sondern das Cembalo, dessen Saiten nicht „angestrichen“, sondern „orgelartig“ werden.) Von den sieben erhaltenen Klavierkonzerten Bachs für ein Soloinstrument und Orchester sind die Konzerte in d-Moll

(BWV 1052) und in f-Moll (BWV 1056) am bekanntesten geworden; aber gerade diese Werke, besonders das erste, wurden von einigen Forschern als nicht „echt“ bezeichnet. Möglicherweise hat der Komponist hier, wie es zu seiner Zeit allgemein üblich war, fremde Kompositionen auf seine Weise umgearbeitet, vor allem kontrapunktisch bereichert.

Bachs heute wohl populärstes Klavierkonzert, das d-Moll-Konzert BWV 1052, bezeichnete Hans von Bülow noch um 1850 als „Nicht-Musik“ und weigerte sich, es zu spielen. Hier hat Bach auf ein Konzert für ein Streichinstrument zurückgegriffen, das er auf das „Klavier“ übertrug, es sowohl für Cembalo als auch für Orgel einrichtete (als Einleitung zu einer Kantate). Ungeachtet aller Echtheitsproblematik, die in erster Linie die Fachwelt beschäftigt, ist das Werk ein herrliches, substanzreiches und tiefgründiges Stück Musik, das in vielen Details (Figuren des Soloinstrumentes, metrisch-inhaltliche Begleittechnik des Orchesters) die unverkennbaren Züge der Bachschen Handschrift trägt. Ein erstes, häufig wiederkehrendes Tutti-Thema der Streicher, scharf synkopiert, das gleich zu Beginn vorgestellt wird, prägt den Charakter des ersten Satzes (Allegro). Neue Klangfiguren dazu entwickelt der Solist. Am Beginn und am Schluß des Adagios stellt eine ein-stimmige Figur von dunklen Ausdruckscharakter, aber die sich eine stark verzerrte Melodie entfaltet, Cembalo und Violinen drittens in königlicher Führung. Ein energiegelades Profil besitzt der Schlußsatz, der auf die gegensätzlichen Themen von Tutti und Solo begründet ist und seine Spannungen aus deren Widerstreit erhellt.

(Prof. Dr. Dieter Härtig)

Nach der 4. und 1. Suite erklingt in heutiger Konzert unserer Bach-Händel-Zyklen nun die wohl beliebteste der vier Bachschen Ouvertürensuiten, die „Suite Nr. 3, D-Dur“ BWV 1068. Die selbsterlebten Vorzüge der Ouvertüre, „ein prächtiger und gewaltiger Anfang, ein brillante, wohl ausgestattete Hauptteil und eine gute Vermischung verschiedener Instrumente“ (J. J. Guigné, 1752)

dazu eine „eille Lebhaftigkeit, ein erquickendes männliches und prächtiges Wesen und überhaupt ein beständiges Feuer“ (J. A. Scheibe, 1745) zeichnen sie in besonderer Maße aus. Dem seltenen Streicher- und Oboenklang gesellt sich – melodieführend, kontrapunktierend oder auch nur rhythmisch akzentuierend – der Klang der hohen Trompeten mit dem Reiz eines nach oben hin erweiterten Klangraumes und dem Ausdruck erlebter Festlichkeit hinzu. Der begrenzte Tonumfang dieser Instrumente hat Bach nur unwesentliche Fesseln angelegt: So verzichtet die auf einem kurzen Motive aufgebaute Fuge weitgehend auf die thematische Beteiligung der Blechbläser und räumt dafür der ersten Violin Möglichkeiten zur selbständigen Entfaltung ein. Daß eine überlieferte ältere Fassung der Suite mit Solovioline besetzt ist, erscheint von da her schon plausibel, erhält Überzeugungskraft aber vor allem durch das Air, dessen vernünftlicher Dialog zwischen der melodieführenden Violinstimme und den ruhvoll auf- und absteigenden (quasi ostinaten) Bässen den langsamen Sätzen der Bachschen Violinkonzerte nahesteht, auch wenn der volltönende vierstimmige Streichersatz das Spannungverhältnis zwischen den Außenstimmen weitgehend mildert. „Juchzende Freude und hüpfendes Wesen“ (J. Mattheson, 1739) kehrt die unvermittelt einsetzende, etwas burleske Oboette I herein, während in der Gavotte II Streicher und Oboen um selbständige Entfaltung bemüht sind, jedoch immer wieder der Schwere der von Bass und den Trompeten initiierten abwärtsweisenden Dreiklangsmotive erliegen. Streicher und Oboen reißen dafür in der Bourée (ursprünglich einen aus der Auenregion stammenden Reigentanz) mit einer ein wenig bizarren Melodik, in die die Blechbläser kaum einzutreten vermögen, die Führung an sich. Die lebhaft bewegte Gigue – als Tanz englischen Ursprungs und seit etwa 1635 auch in Paris heimisch – verzichtet dafür sogar auf die zu Beginn des zweiten Teiles übliche Umkehrung des Themas, nur um der Trompeten Gelegenheit zu geben, diesen übermäßigen Gebrauch alkoholfreier Hymnen zu überbieten.

(Hans-Joachim Schulze)



Produktionsleiter der Dresdner Philharmonie  
Redaktion: Dipl. Phil. Sabine Gross  
Tonm.: Matthias Cieslitzky (Göteborg)  
Kunstherausgeber (Köln/Paris)

Spezial: 1984/85 - Chiffren: Prof. Helmut Kugel  
Druck: DGV, 81 Heud. 1025-18 44675 2.85 103 308-19 85  
EVP - 20 DM

7. ZYKLUS-KONZERT 1984/85