

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 Zehlför des Pathos tut. 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, Helliger 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-rhythmische Begleittechnik des Orchesters) die unverkennbaren Züge der Bachschen Handschrift trägt. Ein erstes, häufig wiederkehrendes Tutti-Thema der Streicher, scharf akzentuiert, 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 selbsteinstimmigen 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 begabte Tenorsaxophonist 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 überläßt 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) Bassen der 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
Ton: Matthias Cieslitzki (Göteborg)
Kunsthersteller (Köln/Paris)

Spezial: 1984/85 - Chiffriert: Prof. Helmut Kugel
Druck: GUV, NE Haus, 1105 14 44675 2.85 103 308-19 85
EVP - 20 DM

7. ZYKLUS-KONZERT 1984/85

7.
ZYKLUS-KONZERT
BACH – HANDEL

Festsaal des Kulturpalastes Dresden

Mittwoch, den 27. Februar 1985, 20.00 Uhr

Donnerstag, den 28. Februar 1985, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Jiří Bělohlávek, CSSR
Sobatin: Zuzana Růžicková, CSSR, Cembalo

Wilhelm Friedemann Bach
1710–1784

Sinfonia d-Moll
Adagio
Fuga (Allegro e forte)

Arthur Honegger
1892–1955

Prelude – Arioso – Fughetta sur le nom
de BACH für Streichorchester

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Charakterspiele „Schmücke dich, o liebe Seele“
und „Komme Gott, Schöpfer, Heiliger Geist“ –
für Orchester
bearbeitet von Arnold Schönberg
Erstaufführung

PAUSE

Johann Sebastian Bach

Konzert für Cembalo und Streichorchester
d-Moll BWV 1052
Allegro
Adagio
Allegro

Johann Sebastian Bach

Suite Nr. 3 D-Dur BWV 1068
Quartette
Air
Gavotte I und II
Bourrée
Gigue



JIRÍ BĚLOHLÁVEK wurde 1946 in Prag geboren. 1960 bis 1965 studierte er am Prager Konservatorium die Fächer Violine und Dirigieren. 1966–1972 Dirigent bei den Professoren E. Lůba, A. Elías und B. Blach an der Akademie der Musikischen Künste in Prag. 1968 und 1969 nahm er am Dirigierenkonnkurs Sergej Celibidach in Stockholm teil. 1970 gewann er den 1. Preis in einem nationalen Wettbewerb junger tschechischer Dirigenten. 1971 den 2. Platz beim internationalen Karlovy Vary-Wettbewerb in Westböhmen. 1972 bis 1973 war er Leiter der Kammerorchesteren Orchester Pavelův Págesau. 1973–1978 wirkte er als Dirigent der Staatlichen Philharmonie Brno. Seit 1977 ist Jiří Bělohlávek Chefdirigent der Prager Sinfoniker (PFO). Er dirigierte alle führenden Orchester seines Heimatlandes und arbeitete u. a. in der UdSSR, VR Polen, DDR, BRD, in den USA, in Dänemark, Schweden, Norwegen, Japan, Singapur, Frankreich, Belgien, Großbritannien, in der Ungarischen VR und in der SR Kuba ein. Bei der Dresdner Philharmonie ist der Künstler seit 1973 ständiger Gast.



ZUZANA RŮŽICKOVÁ erhielt ihre musikalische Ausbildung durch Professor Růžek und Dr. Kadlec an der Prager Musikakademie. Ihre Instrumentale Laufbahn begann auch hier: überlegenen Sieg im Kunstbühnenwettbewerb München 1956. Später bereiste sie Konzerthallen ganz Europa, und ihre Erfolge begründeten ihren Ruf als eine der besten gegenwärtig wirkenden Genrebalschiller. Sie tritt als Solistin mit den bekanntesten Kammerorchestern auf. Ist beehrte Mitarbeiterin bei internationalen Musikfesten und widmet sich darüber hinaus dem kammermusikalischen Spiel, so zum Beispiel als Mitglied der Prager Kammer-Solisten, einer Vokalgruppe, die sie 1961 ins Leben rief, oder als Duo-Partnerin der Geigen Josef Suk und anderer Solisten. Schallplattenfirmen und Rundfunkstationen vertriehen die seit langen auch in der DDR bekannte Künstlerin zu Aufnahmen, die ihr nicht nur große Preise einbrachten. Neben ihrer vielseitigen Konzerttätigkeit setzt sie sich als Pädagogin in Prag und Brno ein sowie an Meisterkursen in Zürich nach Italien für die Heranbildung des künstlerischen Nachwuchses ein. Für ihre herausragenden Interpretationen wurde Zuzana Růžicková 1969 der Ehrenstitel „Verdienter Künstlerin der CSSR“ verliehen, erhielt sie 1970 den Preis des Tschechischen Musiklands und 1971 den Elementar-Diplom-Bestenpreis. Bei unserem Orchester spielte sie erstmals im Jahre 1963.

ZUR EINFÜHRUNG

Ausschließlich Musik nach, über, für, mit und von Johann Sebastian Bach bestimmt das Programm des siebenten der Jubiläumskonzerte.

Nach Bach

Wilhelm Friedemann Bach, der älteste und wohl genialste Sohn Johann Sebastian Bachs, wirkte 13 Jahre (von 1733 bis 1746) in Dresden. Hier trat er als 23-jähriger seine erste Stellung als Organist an der Silbertannorgel der Sophienkirche an, nachdem er von seinem Vater in Orgel- und Klavierspiel ausgebildet worden war und an der Leipziger Universität Rechtswissenschaft, Philosophie und Mathematik studiert hatte. Schon vor der Annahme des Dresdner Amtes war Friedemann Bach öfter zusammen mit seinem Vater in dieser Stadt gewesen, u. a. zur Erstaufführung von Johann Adolf Hasses Oper „Cleofide“ am 13. September 1731 und zum Orgelkonzert des Vaters, das am folgenden Tage in der Sophienkirche stattfand. In der Dresdner Zeit stand er auch in Verbindung mit dem Musikleben des Hofes, hatte Zutritt zur Hofmusik, pflegte mit berühmten Dresdner Meistern wie Hasse, Pisendel und S. L. Weiß Umgang und empfing namentlich durch die von Hasse geleitete Hofoper zahlreiche Anregungen. Seine Pflichten an der Sophienkirche waren relativ gering, und es entstanden viele seiner besten Kompositionen, vor allem Instrumentalwerke: Sinfonien, Konzerte, Klavierwerke, in Dresden. Nur ein einziges festes Amt (als Organist der Liebfrauenkirche und „Director musicus“ in Halle) hatte Friedemann Bach nach der 1746 niedergelegten Dresdner Stellung noch inne, ehe er als freischaffender Künstler in den letzten 20 Jahren seines Lebens – nicht zu voller künstlerischer Reife gelangend – immer mehr in wirtschaftliche Not und innere Hofflosigkeit geriet. Das Unglück dieses „zwischen den Zeiten“ stehenden Komponisten war es (neben seinem zweifellos schwierigen, zwiespältigen und zerissenen Charakter), daß die sozialen Voraussetzungen für ein ihm als Ideal vor-schwebendes „hohes Künstlerium“ in der im Entstehen begriffenen bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit noch nicht gegeben waren. Auch Friedemann Bachs zum Teil hochbedeutende kompositorische Werke weisen in star-

kem Maße Merkmale einer Übergangsperiode, des Übergangs vom barocken Stil zum neuen Stil der sogenannten „Empfindsamkeit“ auf; in vielen von ihnen spiegelt sich bereits deutlich der neue „Sturm- und Drang“-Geist mit seiner Hochspannung der Gefühle. In der barocken Musik bedeutet „Sinfonia“ nicht zyklische Orchesterkomposition im klassischen und romantischen Sinne, sondern ein Vorspiel zur Oper oder Kantate. So ist auch die „Sinfonia d-Moll“ für zwei Flöten und Streichorchester als Vorspiel zu einer Kantate zum Geburtstag Königs Friedrich II. komponiert. Es ist die einzige erhaltene von neun Sinfonien Wilhelm Friedemann Bachs, die hören hier eigentlich eine große Orchesterkomposition mit Präludium, angelehnt noch an den strengen Stil des Vaters Bach, dabei aber ein Werk, das in seiner dunklen Stimmung gefühlvoller Ausdruck vermittelte. Zu den wichtig in Oktaven oder absteigendem Tonläufen geführten Bässen und den erregten Sechzehntelfiguren der Streicher kontrastiert im Adagio wirkungsvoll die getragen Flötenmelodie. Die ausschließlich den Streichern vorbehaltenen Fuge ist vierstimmig gearbeitet. Das eigenartige Thema mit verminderten Sept- und Quintschritten wird zu einer Musik großartig-erhabener Charakteris verdichtet.

Über BACH, für Bach

Der Schweizer Komponist Arthur Honegger wurde 1892 in La Harre geboren. 1909 bis 1910 besuchte er in Zürich, woher seine Eltern stammten, das Konservatorium. 1911 bis 1913 wurde die musikalische Ausbildung in Paris (u. a. bei Vincent d'Indy) fortgesetzt. In der französischen Hauptstadt schloß sich Honegger vorübergehend der Komponistengruppe der „Six“ an. Er wirkte als Dirigent und Klavierbegleiter, trat später auch als Komponist hervor und wurde Lehrer für Komposition. Aufschlußreich ist sein 1951 erschienenes Buch „Je suis compositeur“ („Ich bin Komponist“). Honegger starb 1955 in seiner französischen Wahlheimat, in Paris. International bekannt wurde er 1921 mit seinem szenischen Oratorium „König David“ (das bei der Dresdner Philharmonie vor drei Jahren in der Reihe der Außerordentlichen Konzerte zuletzt zu hören war). Der Komponist – eine der bedeutendsten Erscheinungen des 20. Jahrhunderts – hat sich in seinem Schaffen vielen Genres zugewandt. Neben Sinfonien und anderen sinfonischen Werken,