

Zwischen den Zeiten

HARFE

Simon Foerster
Iván Gómez Cervantes

VIOLINE

Olga Nodel

FLÖTE

Ute Widdermann

Leitung: Michael Teichert

23. November 2019

19:00 Uhr | 67059 Ludwigshafen
Wilhelm-Hack-Museum · Berliner Str. 23

24. November 2019

17:00 Uhr | 68199 Mannheim-Almenhof
Lukaskirche · Rottfeldstr. 23

EINTRITT FREI

KONZERT

Ottorino Respighi

Antiche Danze ed Arie

Edward Elgar

Sospiri

Jacques Ibert

Deux Interludes

Hans Werner Henze

I Sentimenti
di C. P. E. Bach

Claude Debussy

Danse Sacrée –
Danse Profane

STREICHORCHESTER

QUINT:essenz

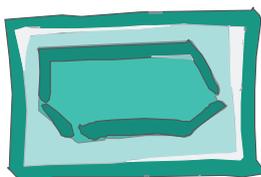


BERKEL AHK

Lösungen in Alkohol



Berlin • Lippstadt • Ludwigshafen
www.berkel-ahk.de



HERRWERTH EK Containerdienst

www.herrwerth.de

Tel.: 73 70 41

Fax: 73 42 83

Container für : Schutt, Holz, Baustellenabfälle, kompostierb. Abfälle, Verpackungsabfälle, Wohnungsentrümpelungen, Abriss, Schrott, Recyclingmaterialien; Zufuhr von Kies und anderen Schüttgütern



Container 5,5 - 10m³
+ 2-3m³ Minicontainer

Programmfolge

Ottorino Respighi

(1824 – 1936)

- **Antiche danze ed arie, Suite Nr. 3 (1932)**
 - *Italiana* (nach: anonym, Ende 16. Jhdt.)
 - *Arie di corte*
(nach: Jean-Baptiste Besard, 1617)
 - *Siciliana*
(nach: anonym Ende 17. Jhdt.)
 - *Passacaglia*
(nach: Ludovico Roncalli, 1682)

Edward Elgar

(1857 – 1934)

- **Sospiri op. 70 (1914)**
Adagio für Streichorchester und Harfe

Jacques Ibert

(1890 – 1962)

- **Deux Interludes (1946)**
für Flöte, Violine und Harfe

Hans-Werner Henze

(1926 – 2012)

- **I Sentimenti di Carl Philipp Emanuel Bach (1982)**
für Flöte, Harfe und Streicher

Claude Debussy

(1862 – 1918)

- **Danse sacrée – danse profane (1904)**
für Streicher und Harfe

Unsere Konzerte sind „Eintritt frei“

– warum eigentlich?

Zum einen soll jeder und jede zum Konzert kommen können. Das ist nach unserer Erfahrung keine theoretische Möglichkeit, sondern wir erreichen tatsächlich Menschen mit unserer Musik, sich ein Eintrittsgeld nicht leisten könnten.

Zum anderen: Sobald wir Eintritt nehmen, steigen die Kosten für die Aufführungsrechte („GEMA“) bei unserem zeitgenössischen Programm überproportional stark an – für uns überhaupt nicht zu finanzieren und mit Eintrittsgeldern nicht abzubilden. **Staatliche Zuschüsse wie die professionellen Bühnen erhalten wir nicht.**

Alle Mitglieder spielen satzungsgemäß selbstverständlich ohne Honorar. Auch der Dirigent erhält kein Honorar. Trotzdem ist der Finanzbedarf erheblich: Probenräume, Noten, Aufführungsrechte, Solisten, Versicherung, Grafik, Drucksachen.

Deswegen wir sind auf Ihre freiwillige Spenden je nach Ihren Möglichkeiten am Ausgang dringend angewiesen. Bitte helfen Sie mit, dass dieses niedrigschwellige Kulturangebot aufrechterhalten werden kann.

Zum heutigen Konzertprogramm

„Zwischen den Zeiten“

Zwischen alt und neu: Kann eine Komposition, die auf ältere Musik zurückgreift, etwas Neues darstellen? Ist eine Instrumentierung eine selbständige künstlerische Leistung? Hat etwa Ravel dann seine Instrumentierung von Mussorgskijs *„Bilder einer Ausstellung“* nicht auch komponiert und müsste dann genauso als Komponist auf Partituren, Plakaten und CD-Hüllen stehen, wie Respighi im Falle der *„Antiche Danze ed Arie“*? Wie stehen bei solchen Wiedererweckungen in neuem Kleid Tradition und Moderne im Verhältnis zueinander? Wie geht man als ernsthafter Musiker mit der Tradition um?

Als Gustav Mahler seinen Wiener Philharmonikern ins Stammbuch schrieb, dass Tradition Schlamperei sei, wollte er auf deren Praxis verweisen, Streichungen und andere Änderungen im Notentext, die sich im Orchester seit Jahrzehnten als Praxis eingebürgert hatten, als Wahrheit durch Traditionsbildung zu verkaufen, im Sinne von „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen“. Also dann besser mit F. Nietzsche die Korrektur an Goethes Sentenz vornehmen und formulieren: verwirf es, um es zu besitzen, also die Tradition dekonstruieren oder destruieren? Ist das aber nicht mehr ein Dilemma als ein Lösungsangebot für den Umgang mit der Tradition?

Die Literaturgeschichte, besonders die französische, kennt mit der *„Querelle anciennes et modernes“* den Versuch, sich mit Selbstbewusstsein gegen die Übermacht der Geltung antiker Literatur zu stellen. Die französischen Klassizisten sehen sich den Vergils und Homers ebenbürtig, ja sogar diesen gegenüber als überlegen an. Warum gab es in der Musik nie eine der Literatur vergleichbare *„Querelle des Anciens et des Modernes“*, also einen Streit darüber, ob man nun den antiken Klassikern ebenbürtig sei und wir, wie Perrault es formulierte, die Menschen der Antike ansehen können ohne die Knie vor ihnen zu beugen? Liegt es daran, dass man keine der Literatur vergleichbaren muster-gültigen antiken Komponisten hat, weil die abendländische Musik dafür zu „jung“ ist? Aber was ist mit der Wiederentdeckung von J. S. Bach durch F. Mendelssohn, der von Palestrina durch den Cäcilianismus, der italienischen Renaissancemusik? Ging diese denn nicht mit der Ausbildung einer ebensolchen pathetischen Ehrfurcht einher und machte damit alle Nachgeborenen zu bloßen Epigonen? Die Klassiker sind eben in der Musik diejenigen, die stilbildend vor der Romantik liegen, die Wiener Klassiker, Bach, Palestrina und Monteverdi. Für die anderen gilt: wer zu spät kommt, den bestraft die Musikgeschichte — es sei denn er behauptet sich selbst als Avantgarde.

Vielleicht sollten wir aber in dieser Frage das ganz spezifisch Andere der klassischen abendländischen Musik gegenüber der Literatur darin erkennen, dass sie immer in

einem Spannungsverhältnis zwischen einer Partitur und deren klingender Ausführung in einem Konzert steht und damit näher zur dramatischen Kunst steht, die in gleicher Weise einen Text erst auf der Bühne zum Sprechen bringen, ihn in Szene setzen muss. Das hieße, dem Spiel der Schauspieler und der Inszenierung des Regisseurs entsprechen das Spiel der Interpreten, die Einrichtung einer Partitur und die Bearbeitung des Komponisten: Also ist jede Aufführung eines Musikwerkes als Inszenierung zu verstehen, jede Instrumentierung lesbar als ein Bauplan für eine praktische Ausführung.

Aber ist Inszenieren vielleicht auch als ein Verfälschen zu verstehen – als ästhetischer Missbrauch an den wahren Klassikern? Für die standhaften Vertreter der historischen Aufführungspraxis galt es lange als Mendelssohns Todsünde, bei der Wiederaufführung der bachschen Matthäuspasion Klarinetten statt Oboen zu besetzen. Wie lautet hier die klärende Frage? Was Bach dazu gesagt hätte? Oder wäre es wichtiger zu wissen, wie es die Zuhörer empfunden haben? „Wie spielt man Beethoven richtig?“ M. Kagel, das *Enfant terrible* der Avantgardekomponisten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, hat diese Journalistenfrage auf dem Beethovenfest im Jahr 1970 mit *„So, wie er sich selbst gehört hat, nämlich schlecht!“* beantwortet.

Also doch: inszenieren oder bearbeiten – vielleicht als ein Paulus, paraphrasierend dem wahren Geist, nicht den toten Buchstaben, den stummen Noten der Musik gehorchen. Doch wer bestimmt, was der wahre Geist ist, wenn er sich nicht einfach durch eine Setzung in der Tradition zeigt? Brauchen wir dann nicht ebenso ein für die Auslegung unserer bibelhaften klassischen Partiturtexthe als hermeneutische Autorität zuständiges Musikpapsttum und dazugehörige Interpretationssynoden, die eine rechtmäßige Auslegung der Partituren garantieren? Und danach hermeneutische Reformation?

Nein, die Arbeit am ästhetischen Urteilen kann weder den Komponisten noch den ausführenden Musikern abgenommen werden, aber auch Ihnen als Zuhörer kann diese Pflicht zum selbständigen Urteilen über das jetzt Erklingende, nicht erspart werden. Sicher können weder Sie noch wir die Frage beantworten, ob Respighi mit seiner Instrumentierung recht hat, ob Elgar den einzig wahren Geist der Romantik zum Erklingen zu bringen vermag, ob Henze mit seiner Bearbeitung C. P. E. Bach besser versteht als dieser seine „Empfindungen“ selbst verstanden hat. Nein, die Fragen, die wir uns wirklich stellen müssen lauten:

Wie gehen sie mit ihrer Tradition um? Gehorchen sie ihr sklavisch oder machen sie deren Geist lebendig? Sind es gültige Interpretationen – und vor allem:

**Sind es selbständige ausdrucksstarke Musikwerke?
Hat Sie diese Musik heute berührt?** ◆

Ottorino Respighi (1879–1936)

„Antiche Danze ed Arie per liuto“

III. Suite

Der 1879 in Bologna geborene Respighi ist für uns heute eng verbunden mit seinen impressionistischen Klanggemälden der „*Fontane di Roma*“ und „*Pini*“ und der „*Feste di Roma*“, für seine Zeitgenossen war er aber mindestens im gleichen Maß der große Arrangeur und damit Wiederentdecker alter italienischer Meister. Man rechnet ihn zur sogenannten „*Generazione dell'80*“, einer Gruppe um 1880 geborener italienischer Komponisten, deren Ziel es war, die Stagnation aufzubrechen und den Anschluss an die große aktuelle europäische Kunstmusik zu leisten.

Respighi wollte dies durch eine Aufarbeitung des musikgeschichtlichen Erbes, besonders der instrumentalen Tradition des italienischen Sei- und Settecento leisten. Schon im ersten Kompositionsunterricht bei L. Torchi wird sein Interesse an älterer Musik geweckt. In Petersburg erhält er dann bei Rimskij-Korsakow die höheren Weihen in der Kunst der Instrumentation, die er auch sofort anzuwenden weiß: Im Jahr 1907/08 entsteht seine Orchestertranskription von Monteverdis „*Lamento d'Arianna*“, die vom großen Wagner-dirigenten A. Nikisch während der Berliner Philharmonischen Konzerte dem Publikum vorgestellt wurde und damit Respighis Ruhm als Komponist begründete.

Schon 1917 entsteht der erste Zyklus von „*Antiche danze ed arie*“, einer Serie von bearbeitenden Instrumentierungen Italienischer Lautenmusik, wozu ihn sein vormaliger Lehrer Torchi angeregt haben soll. Respighi instrumentiert, arrangiert, bearbeitet viele Werke sogenannter alter Musik, von eigenwilligen, an gregorianischen Melodien orientierten Klavierstücken („*Tre preludi su melodie gregoriane*“, 1919) über eine Unzahl von Werken der italienischen Barockmusik bis hin zum damaligen Modebearbeitungsthema, den Orgelwerken J. S. Bachs, so auch dessen berühmte *Passacaglia in c-moll BWV 582*, die neben ihm fast zeitgleich Anton Webern für großes Orchester einrichtete.

Zum Werk: Schon im ersten der vier Sätze des dritten Zyklus, der „*Italiana*“ eines unbekanntenen Komponisten, nimmt sich Respighi bei der harmonischen Ausformulierung Freiheiten, die das Stück klanglich in einen Zwischenraum zwischen Barock und Romantik führen. Der II. Satz, die „*Arie di Corte*“, beginnt mit einer cantablen Melodie in der Bratsche, die von lautenartig arpeggierenden Celli begleitet wird, man möchte sagen „stilecht“ barock, geht aber dann in den langsameren Mittelteilen wieder romantische Wege im Harmonischen. Beim dritten Satz, einem „*Siziliano*“, nimmt sich Respighi seine Freiheiten mehr im kontrapunktischen und satztechnischen Bereich:

So führt er in der ersten Wiederholung des A-Teiles das melodische Kopfmotiv in ein kanonisches Spiel zwischen erster Violine und Viola, während die anderen Stimmen im Satz sich kontrapunktisch kommentieren und verstärken.

Bildquelle: Wikimedia Commons



Ottorino Respighi (1934)

Ein kleines Zwischenspiel gibt ihm Raum, die Unterstimmen mit konzertierendem Laufwerk zu präsentieren. Danach führt er den Satz wieder mit kanonischem Spiel zwischen den hohen Streichern zum Abschluss. Mit der „*Passacaglia*“ hat sich Respighi für den Abschluss eine der hochgeschätzten komplexeren Formen ausgewählt. Meist ist es eine Bassfigur, die wie ein Ostinato, einem Mantra gleich, den ganzen Satz hindurch repetiert wird, wodurch eine Art fließende Variationsfolge entsteht. Das Besondere an diesem Satz ist, dass nicht nur Tempowechsel, sondern auch satztechnische Mittel wie ein Fugato-Teil im Vivace zur Steigerung auf das in breiten Achteln das Thema im vollen Streicherfortissimo darbietende abschließende Largo vorbereiten. ◆

Edward Elgar (1857–1934)

„Sospiri op. 70“

Adagio für Streichorchester und Harfe

„Er nahm die Musik dort auf, wo Beethoven sie verlassen hatte, wo Schumann und Brahms sie wieder fanden“, so G.B. Shaw 1920 über Elgar.

Er gilt für Briten als der Komponist von „*Pomp and Circumstances*“, und daraus besonders ihrer inoffiziellen Hymne „*Land of hope and Glory*“, die alljährlich die sogenannte „*Last night of the Proms*“ beschließt.

Sein Vater war Klavierstimmer und Musikalienhändler, man hatte kein Geld, um für Edward eine höhere Schulbildung oder gar ein Musikstudium zu finanzieren. So war er als Komponist Autodidakt, der seinen ersten Durchbruch 1899 mit den Enigma-variationen — einem 14-teiligen Orchesterwerk — erzielte. ▶



Edward Elgar (ca. 1900)

Als Elgar seine Seufzer, seine „*Sospiri op.70*“ schrieb, befand er sich auf dem Höhepunkt seiner Popularität, nicht nur in Großbritannien sondern gerade im Deutschland des zweiten Kaiserreiches, wo man diese Art melodramatischer Musik sehr schätzte. Auf die Bitte von William Henry Reed, dem damaligen Konzertmeister des London Symphony Orchestra, schrieb Elgar diese Miniatur, genauer für dessen Liebhaberorchester. Elgar war ihm etwas schuldig: Reed hatte Ihm bei der Komposition des Violinkonzertes beratend zur Seite gestanden, hatte seine Violinsonate, das Streichquartett und das Klavierquartett aus der Taufe gehoben.

Die „*Sospiri*“ zeigen sich als eine kleine, stimmungsvolle Studie mit klarer Einfachheit in Form und Gestaltung. Ein bisschen wie ein instrumentales Gegenstück zu den seinerzeit in England sehr populären Partsongs. Aber im Unterschied zu diesen weniger naiv, eher ein kleines historisches Melodrama. Elgar schrieb für Reeds Amateure eine kantable Melodie, aber ohne Leitton, was dem Ganzen einen modalen Charakter verleiht, als käme es aus einer anderen, längst vergangenen Zeit. Statt in C-dur oder in a-moll zu harmonisieren setzt Elgar seine Seufzer in d-moll, wodurch eine Art unauflöslicher harmonischer Sehnsuchtsspannung zwischen Melodie und Begleitung entsteht. Elgar teilt die zweiten Violinen, die Bratschen und die Celli wie man das aus der Spätromantik kennt, um dem Klang mehr Gewicht zu verleihen, die Intensität zu steigern.

1920 preist George Bernard Shaw, der nicht nur als Dramatiker, als Autor des *Pygmalion*, sondern auch als gefürchteter Musikkritiker einen Namen hatte, seinen Elgar in einem Artikel in „*Music and letters*“ in den höchsten Tönen, als eine Art Apotheose der deutschen Romantik: Nur Elgar konnte, so Shaw, ein symphonisches Adagio schreiben, wie man es seit Beethovens Tod nicht mehr gehört habe. Meinte er damit dessen „*Sospiri*“? ♦



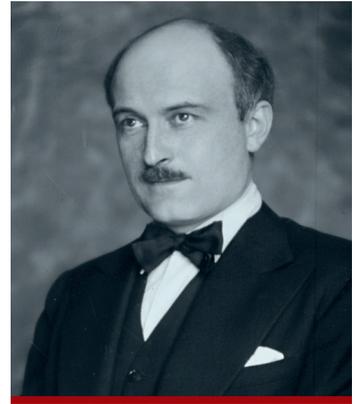
Jaques Ibert (1890–1962)

„Deux Interludes“

für Flöte, Violine und Harfe

Ibert entstammte einer wohlhabenden sehr musischen Familie, seine Mutter galt als talentierte Pianistin, sein Onkel verkehrte mit Claude Monet, Paul Signac, Toulouse-Lautrec und Paul Pissarro. So ist wenig verwunderlich, dass Manuel de Falla im Haus der Iberts auf den Jüngling aufmerksam wird und den Eltern ein Studium am Pariser Conservatoire vorschlägt. Dort freundet sich Ibert u.a. mit A. Honegger und D. Milhaud an und kommt Dank guter Vorbereitung von Nadia Boulanger, der erfolgreiche Lehrerin vieler Komponisten von A. Copland, A. Piazzolla bis zu Philipp Glass und Quincey Jones, in den Genuss, den hochbegehrten Rompreis zu erringen.

Eine Komponistenkarriere nimmt ihren Lauf. Aber es ist nicht das konventionelle symphonische Programm, das Iberts besonderes Interesse weckt, es sind vor allem die Genregrenzen, die ihn interessieren: Musik für Film und Theater. So nimmt er auch den Auftrag für eine Zwischenaktmusik zu Suzanne Lilar's Drama „Burlador“ freudig an. Die belgische Schriftstellerin schrieb 1945 mit „Burlador“ ihr erstes Theaterstück. „El burlador de Sevilla o convidado de piedra“ war der Titel von Tirso de Molinas Drama, das wir heute schlicht unter dem Titel „Don Juan“ kennen. Die Besonderheit von Lilar's Bearbeitung des Don-Juan-Stoffes ist die Perspektive: Nicht die Sicht des Verführers, des Spötters (Burlador), sondern die der betrogenen Frau bestimmt Lilar's Text.



Bildquelle: unbekannter Urheber

Jacques Ibert

Ibert schreibt zwei kleine Sätze. Das erste der beiden Interludes, ein *Andante espressivo*, erinnert an die Sätze einer Barocksuite, eine stilisierten Tanzmusik, aber durch die häufig stark alterierten Akkorde im Gestus brüchig, melancholisch. Der zweite Satz, ein *Allegro vivo*, kommt sofort mit ungestümem Temperament daher. Man hört spanische Musikelemente, die möglicherweise symbolisch für Don Juan stehen. So zeigt die Melodik dem sogenannten „Zigeunermoll“ entliehenen Elemente, ebenso wie die Rhythmik der Wechselschläge in der Harfe oder der Gestus des kleinen sechstaktigen Solos der Violine. ♦

Hans Werner Henze (1926–2012)

„I Sentimenti di C. P. E. Bach“

für Flöte, Harfe und Streicher

Henze beginnt nach dem Krieg sein Musikstudium bei Rudolf Fortner in Heidelberg. Mehrfach besucht er die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, freundet sich mit K. A. Hartmann und R. Leibowitz an, hält jedoch Distanz zu Adorno, Schrenk, Nono und Stockhausen. 1952 lernt Henze auf der 11. Tagung der *Gruppe 47*, zu der ihn Alfred Andersch geladen hat, Ingeborg Bachmann kennen, damit beginnt eine jahrelange intensive Zusammenarbeit und Freundschaft. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere komponiert er die Oper *„Der Junge Lord“* auf ein Libretto von Bachmann.

Nach einer Schaffenskrise folgt für Henze die Wende zum Politischen. Er engagiert sich in der 68er-Bewegung, nimmt an Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg teil, arbeitet mit M. Theodorakis zusammen. Die Uraufführung seines Hauptprojekt in dieser Zeit, *„Das Floß der Medusa“*, wird 1968 durch die Hamburger Polizei verhindert.

Seit 1975 entdeckt Henze für sich einen neuen Aufgabenbereich in der musikpädagogischen Arbeit, alljährlich versucht er für gut zwei Wochen Musikprojekte im italienischen Montepulciano, zusammen mit der dortigen Bevölkerung und Gastmusikern zu realisieren. Er möchte den Ort musikalisch wiederbeleben, antwortete er in einem Interview 1987 auf die Frage, was sein Ziel dabei sei.

Neben Opern und Sinfonien schreibt Henze viele Bühnen- und Filmmusiken, so für Volker Schlöndorffs Verfilmung des *„Törless“* 1966 und für *„Die verlorene Ehre der Katharina Blum“* von 1975. Er bearbeitet u.a. Wagners *„Wesendonk-Lieder“*, Mozartsche Orgelsonaten, Monteverdis Oper *„Il ritorno di Ulisse in patria“* – und C. P. E. Bachs *Empfindungen*. Für Henze gilt dabei immer der Primat der künstlerischen Freiheit, den er mit Emphase vertritt: Freie Wahl der Stoffe und der Themen, eine freie Selbstbestimmung auch im Verhältnis zur musikalischen Tradition. Im Gegensatz zur Adornoschule, die eine Vermeidung aller Traditionsbezüge propagiert, setzt Henze auf eine bewusstes Anvisieren und Anknüpfen: *„Indem sich einer klar wird über den Grad seiner historischen Belastung, hört die Belastung auf“*, so Henze 1959. Er nennt seine Musik im Anschluss an den Dichter Pablo Neruda „unrein“. Damit meint er, dass sie nicht abstrakt sein will. Klarer wird seine Konzeption unter Bezugnahme auf ein Passage aus I. Bachmanns Essay *„Dichtung und Musik“* dort heißt es: „Die Musik wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des ja und nein mit sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und lässt sich ein auf unser Geschick.“



Hans Werner Henze (1960)

Mit seiner, wie er es nennt, „Transkription“ von C. P. E. Bachs *Empfindungen* möchte er dem zu wenig beachteten Komponisten wieder Geltung verschaffen, indem er den *Empfindungen*, diesem für ihn so außerordentlichen Werk, eine deutlichere Klanggestalt verleiht. Henze bleibt mit seiner Übertragung nah an der Vorlage. Statt eines Tasteninstrumentes und einer Violine weitet er den instrumentalen Klangraum deutlich aus: Solistisch agieren eine Flöte mit einer Harfe, dazu ein Streichquartett und ein Streichorchester. Aus Bachs Clavier-Fantasie wird sozusagen unter der Hand eine Art Doppelkonzert, besser eine Sinfonia concertante. Steckte das nicht schon in der Vorlage? Will Henze mit dem Aufspießen in einen achttimmigen Streichersatz diesen vielleicht als ein auskomponiertes Improvisieren verstanden wissen, um damit den *Empfindungen* Bachs zu der Intensität zu verhelfen, nach der sie verlangen? ♦

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

**„Steh nicht still. Nachahmer,
denn du mußt erröthen, wenn du bleibst.
Carl Philipp Emanuel Bach,
der tiefstinnigste Harmonist,
vereinte die Neuheit mit der Schönheit.
War groß in der vom Wort geleiteten,
noch größer in der kühnen sprachlosen Musik:
uebertraf den Erfinder des Claviers,
denn er erhob die Kunst des Spiels
durch Lehre und Ausübung,
bis zu dem Vollendeten.
Geboren 1714, gestorben 1788.“**



*F. G. Klopstocks Grabinschrift für C. P. E. Bach in der Hamburger Michaeliskirche
(aus dem Vorwort zur Ausgabe für Klavier und Violine)*

Carl Philipp Emanuel Bach kommt 10 Jahre vor Kant 1714 zur Welt und stirbt 1788, ein Jahr vor Ausbruch der französischen Revolution. Man nannte ihn, das Patenkind von Telemann, seines dunklen Teints wegen den „schwarzen Bach“. Er war Linkshänder — ob er darunter leiden musste? ▶

Anders als der Vater unternimmt Carl Philipp Emanuel eine akademische Ausbildung: ein Jurastudium in Leipzig und Frankfurt an der Oder, das er nach insgesamt sieben Jahren wahrscheinlich ohne Abschluss aufgibt, um als Musiker am preußischen Hof eine Anstellung zu finden. Dort am preußischen Hof finden wir ihn zusammen mit Quantz, Graun und Benda, dort entstehen auch seine 6 Cembalosonaten, die sogenannten „*Preußischen Sonaten*“, die die Grundlage für die Ausbildung des Sonatensatzes in der Wiener Klassik werden sollen. Aber auch der Vater ließ sich davon bei der Komposition seiner berühmten *c-moll Fantasie BWV 906* und bei der Komposition der zweiteiligen Präludien im zweiten Teil des „*Wohltemperirten Claviers*“ beeinflussen. Und der damals noch junge Haydn entdeckt C. P. E. Bachs Sonaten und schreibt darüber „*und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem C. P. E. Bach vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleißig studiert habe.*“ Mozart führt 1788 in Wien C. P. E. Bachs Oratorium „*Die Auferstehung und Himmelfahrt Christi*“ mit großem Erfolg auf. Ebenso schätzten ihn auch Beethoven, der dessen Anleitung „*Über die wahre Art das Clavier zu spielen*“ seinen Schülern als Pflichtlektüre aufgab und Johannes Brahms, der einige Werke des Hamburger Bachs neu herausgibt. Kurz: C. P. E. Bach galt am Ende des 18. Jahrhunderts als einer der prominentesten Komponisten Deutschlands.

Aber das überwiegende Urteil der Nachwelt folgte mehrheitlich dem von Felix Mendelssohn-Bartholdy, der verglich Vater und Sohn Bach als „Riese und Zwerg“ – oder Albert Schweitzer, der nannte die Orgelsonaten Emanuels „*geradezu eine Verleugnung der Orgelkunst Johann Sebastian Bachs.*“ Die Rehabilitierung wurde erst durch die verdienstvolle Oxforder Gesamtausgabe der Werke in England initiiert.

C. P. E. Bach finden wir schon am preußischen Hof in intellektuellen Zirkeln, aber noch mehr seit seiner Anstellung in Hamburg als Telemanns Nachfolger in der Leitung der Hamburger Kirchenmusik. Hier hat er Umgang mit M. Claudius, G. E. Lessing, F. G. Klopstock, der mit seinem „*Messias-Epos*“ leuchtendes Vorbild für Goethe war und mit Johann Heinrich Voß, dem hochgelobten deutschen Homer. Ja selbst Diderot besuchte ihn auf seiner Rückreise aus St. Petersburg. Ein Intellektueller unter seinesgleichen. So ist denn auch sein „*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*“ von 1753 im Vergleich zu Quantz' Schrift „*Über das Flötenspiel*“ von 1752 oder Agricolas „*Über die Gesangskunst*“ von 1757 viel weitreichender, geistreicher, philosophischer: Während Quantz und Agricola im Bereich einer spieltechnischen Anleitung für ihr Instrument und einer Unterweisung im Gebrauch der Manieren (musikalische Verzierungen) darauf verbleiben, führt C. P. E. mit seiner Arbeit hinaus in eine musikästhetische Reflexion. C.P.E. Bach schreibt über die Rolle der der Einbildungskraft in der Musik, und zeigt dabei Kenntnisse der philosophischen Debatte, die damals noch unter dem Einfluss von Christian Wolff geführt wurde, bis sie in Kants „*Kritik der Urteilskraft*“ und Schillers „*Briefen zur ästhetischen Erziehung*“ ihren vorläufigen Höhepunkt findet.

Einbildungskraft wird bei C. P. E. Bach nicht mehr als ein bloß passives Vermögen im Sinne der Rezeptivität verstanden, die für ein nur mimetisches Abbilden ausreichen würde, sondern als ein produktives schöpferisches Element, das vor allem beim „Fantasieren am Instrument“ erforderlich ist. Ein Klavierspieler müsse sich der „*Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopf bemeistern*“, so C. P. E. Bach im dritten Teil seines „*Versuches über die wahre Art das Clavier zu spielen*“ (§13). Dort geht es eben um diese „Empfindungen“, die für seine „*Clavier-fantasie*“ von 1787 titelgebend werden sollten.

Wenn ein Musiker selbst nicht gerührt sei, dann vermag er es auch nicht, seine Hörer zur Mit-Empfindung zu bringen, so der Bach. Improvisation ist der Schlüssel, eine Kunst, die C. P. E. Bach vorzüglich beherrscht und viel praktiziert. Aber mehr als das: Seine Kompositionen, gerade die Fantasien, entwickelt er häufig aus dem freien Fantasieren heraus. So schreibt er anlässlich der Publikation von zwei Fantasien an seinen Verleger Breitkopf in Wiesbaden, „*damit mit man nach meinem Tod verstehen kann, was für ein Fantast ich war!*“

Seine mit Empfindungen betitelte Fantasie heißt in der Erstfassung nur „*Freie Fantasie fürs Clavier*“. Er komponiert sie 1787, im gleichen Jahr wie Mozarts „*Don Giovanni*“, ein Jahr vor seinem eigenen Tod, gleichsam als eine Art Schwanengesang. Die ersten Takte dieser Komposition finden sich schon in seinem Lied mit Clavierbegleitung auf einen Text von Christoph Christian Sturm: „*Andenken an den Tod*“. Auffällige an dieser Erstfassung ist, dass C. P. E. keine Taktstriche notiert! Das ändert sich mit der Überarbeitung zur „*Clavier-Fantasie mit Begleitung einer Violine*“ H.536: Sind es musikpraktische oder ästhetische Gründe, die ihn zum Taktstrich führen? Wir wissen es nicht. Eine weitere Änderung ist noch bedeutsamer: Das Stück erhält nun einen schnellen zweiten Teil, ein Allegro im Stil einer „*scherzando Gigue*“ oder eines „*Siciliano*“ wie diese am Berliner Hof als Schlussätze üblich waren. Diese Fassung ist auch diejenige, die nun den eigenwilligen Titel „*Carl Philipp Emanuels Empfindungen*“ aus seiner Feder erhält. Nutzt er die Anrede in dritter Person, weil er mit seinem Leben schon abgeschlossen hat? Spricht er von Empfindungen, im Sinne von Bodes Übersetzung der „*Sentimental Journey*“ von Laurence Stern? Das bleiben Mutmaßungen.

Über seinen Besuch 1772 bei Carl Philipp Emanuel schrieb der berühmte englische Musikkenner Charles Burney: „*Herr Bach war so zuvorkommend, sich an sein Silbermannsches Clavichord zu setzen, worauf er drei oder vier seiner aus ausgesuchtesten und kunstvollsten Kompositionen vortrug ... In den leidenschaftlichen und den langsamen Sätzen, dort wo eine lange Note auszugestalten war, ließ er einen Aufschrei der Trauer und der Klage von seinem Instrument erklingen, wie er nur auf einem Clavichord und vielleicht auch nur von ihm hervorgerufen werden konnte.*“ Vielleicht war das, was Burney zu hören bekam, eine improvisatorische frühe Vorstufe der Empfindungen. ♦

Claude Debussy (1862–1918)

„Danse sacrée – danse profane“

für Streicher und Harfe

„Immer wieder trifft man auf die gleichen harmonischen Ungereimtheiten, die manchmal merkwürdig und verführerisch, ansonsten jedoch schlicht unangenehm klingen.“

So schrieb der ältere Komponistenkollege Gabriel Fauré über Debussys „*Danses*“ anlässlich der Uraufführung im Pariser Figaro.

Nachdem Debussy mit seiner Oper „*Pelléas und Mélisande*“ 1902 einen großen öffentlichen Erfolg verbuchen konnte, erhielt mit anderen zusammen einen Kompositionsauftrag des königlichen Konservatoriums Brüssel, gesponsert von vom französischen Nobelklavierbauer Playel. Man verlangt ein Werk für die neue Pedalharfe, als klingende Werbung im Duell des Instrumentenbauers Playel mit seinem schärfsten französischen Konkurrenten im Klavier- und Harfenbau, dem Hersteller Erard. Debussy komponiert im April/Mai 1904 dieses Werk unter dem Titel „*Danses*“, die Uraufführung folgt im Herbst des gleichen Jahres.

Gustave Lyon – ein Mitarbeiter der Firma Playel in Lyon – hatte die Chromatische Harfe entwickelt und sich 1894 patentieren lassen. Lyon, dem die „*Danses*“ gewidmet sind, hatte seiner chromatischen Harfe zwei Reihen von Saiten verliehen, der Klaviertastatur entsprechend aufgeteilt in eine, die den weißen und eine andere, die die schwarzen Tasten repräsentierte.

Aber schon bei der Uraufführung von Debussys Tänzen wurde der dünne Ton des Instrumentes beklagt, noch viel mehr war aber die unzureichende Möglichkeit, auf diesem Instrument Glissandi in verschiedenen Tonbereichen zu spielen, das entscheidende Hindernis für die Durchsetzung auf dem Markt. Dagegen etablierte sich die Doppelpedalharfe des Konkurrenten Playel, der ein Jahr später mit einem Kompositionsauftrag an Maurice Ravel Revanche gibt. Ravel schrieb zu diesem Anlass seine „*Introduction et Allegro für Harfe, begleitet von Streichquartett, Flöte und Klarinette*“. Schon 1910 edierte die berühmte franz. Harfenistin Henriette Renié Debussys Werk für die Erardsche Pedalharfe und führte die Tänze 1910 erfolgreich in der Pariser Salle Erard auf.

Die *Deux Danses* entstehen zeitgleich mit „*La Mer*“. Viele Kritiker verwiesen auf die bildhaften Assoziationen, die das Werk hervorrufe, und rasch ist das wenig passende Etikett des musikalischen Impressionisten parat.

Debussy wollte sich mit seiner Musik gegen die pathetische Verehrung der Wiener Klassik stellen, er suchte nach einer Erneuerung des im funktionalen Dur-Moll-Mechanismus festgefahrenen Tonsystems. Ein Harmonielehresystem, das Kompositionsschüler in Leipzig und München nach Riemannscher Manier exerzieren mussten, wie die Schüler von Émile Durand am Pariser Conservatoire, zu denen auch Debussy zählte. Dazu dienten ihm die Rückwendung zu den Materialien und Technik der Renaissancemusik: Zum Beispiel an der Verwendung von Kirchentonarten ebenso wie die Verwendung von Elementen aus der Javanesischen Gamelanmusik.

Bildquelle: Wikimedia Commons



Claude Debussy (1908)

Aber er macht auch bei Zeitgenossen „Anleihen“: In der Musikzeitschrift „*Revue musicale*“, findet er den „*Danse du voile*“ des jungen Portugiesischen Komponisten Francisco de Lacerda und bittet den diesen darum, „*sich etwas von ihm zu leihen dürfen*“, so seine briefliche Formulierung. Später wird D. zum großzügigen Förderer des d'Indy-Schülers Lacerdas.

Vielleicht ging die Idee de Fallas, Debussys Tänze im Konzert aufzuführen, auf eine Anregung seines Freundes Lacerda zurück. Manuel de Falla, der für eine Aufführung der Tänze um künstlerischen Rat beim Komponisten ersucht, erhält von diesem jedoch nur eine grobe Stimmungscharakteristik zur Antwort: Der erste Satz sei geprägt von „Schwere“, der zweite hingegen von „Anmut“.

Mehr Aufschluss verrät ein genauerer Blick auf die Verbindung zur indonesischen Gamelan-Musik. Als Debussy 1889 die Pariser Weltausstellung besuchte, hörte er erstmals indonesische Gamelanmusik und ist völlig begeistert. Besonders das „*Gambang kayu*“, ein Xylophon, im Indonesischen bedeutet das Wort soviel wie „hölzernes Schlaginstrument“, hat es dem Franzosen angetan. Wahrscheinlich hat Debussy dort eine „*Gamelan madenda*“ gehört, eine pentatonische Musikstruktur, die die Basis der Gamelanmusik bildet. Diese lässt sich mit solch einem *Gambang kayu* spielen, ebenso könnte man darauf auch die ersten 7 Takte von Debussys *Danse sacrée* musizieren. Genauer betrachtet entspricht die ganze Streichereinleitung des ersten Satzes einer sogenannten „*Buka*“, einer Einleitung in der Gamelanmusik, d.h. auch im Formalen zeigt sich eine Übernahme.

In der Formanlage sind Debussys Tänze zwar sowohl dem Instrumentalkonzert im Sinne des 19. Jahrhunderts und teilweise auch dem barocken Typus verwandt, aber nicht klar zuzuordnen, man könnte sagen sie sind kammermusikalisch organisiert mit Elementen eines Instrumentalkonzertes. ▶

Der erste Satz, der geistliche Tanz, hat klar erkennbar ein Liedform ABA als Grundform, der weltliche eine Rondoform ABACA.

Der weltliche beginnt in Aeolisch 20 Takte, eine Art kirchentonales Moll, das ohne den zur funktionsharmonischen Verwendung notwendigen Leitton, die erhöhte 7. Stufe, erscheint, schwebender klingt, sich dadurch gut mit den pentatonischen Strukturen von Gamelanmusik verbinden lässt. Streckenweise werden im hohen Tempo ab „*Sans lenteur*“ und „*En animant peu à peu*“ die sich wiederholenden viertönigen Linien der Harfe so dicht, dass sie wie Gamelan-Tontrauben klingen, wie pentatonische Cluster, dann wieder lässt Debussy die Harfe in Akkordrückungen aufwärtsschreiten die den Charakter von Mixturklängen haben. Danach kehrt der Satz wieder ins erste Tempo zurück, in den ursprünglichen pentatonischen zurück, jetzt aber akkordisch zu Klangflächen verdichtet.

Auch der weltliche Tanz arbeitet mit pentatonischem Material, das in kirchentonale Modi ausgeweitet wird: Von einem Anfang in D-Mixolydisch, einem Kirchenton, der für unsere Ohren wie schwebendes Dur klingt, ein Modus, den vor ihm Wagner und später auch Messiaen verwendeten, um „Liebesmystik“ klanglich erscheinen zu lassen, so zum Beispiel in Wagners „*Liebesmahl der Apostel*“ im *Parsifal*. Es folgen Abschnitte in D-Lydisch, die dann wieder zurückmodulieren nach G-Mixolydisch, und von dort aus wieder ins anfängliche D-Mixolydisch, worin das Werk endet. ♦



Bildquelle: Wikimedia Commons

Javanisches Gamelan-Orchester (ca. 1870–1891)

Es musizieren für Sie

STREICHORCHESTER

QUINT:essenz

Violine 1 *Olga Nodel*
Ursula Birkenmaier
Ania Gralak
Birgit Becher
Annette Golub

Violine 2 *Thomas Romanski*
Katharina Eicher-Müller
Claudia Romanski
Lucas Korn

Viola *Gabriela Ulatowski*
Robert Plasberg
Roland Bierwald
Johanna Burger

Violoncello *Wolfgang Schreiber*
Tanja Golub
Samuel Schirm
Bilal Kamal

Kontrabass *Sebastian Kruft*

Konzertmeisterin
Olga Nodel

Leitung
Michael Teichert

Solo

Flöte *Ute Widdermann*

Violine *Olga Nodel*

Harfen *Simon Foerster*
(Elgar, Ibert, Debussy)

Ivàn Gomez Cervantes
(Henze)

Impressum

Fridolin e.V. Kammermusik und Konzerte
Gemeinnütziger Verein
 c/o Robert Plasberg
 Niedererdstr. 34 · 67071 Ludwigshafen

✉ plasberg@Fridolin-ev.de
 ☎ 0177 — 70 20 800

Sämtliche Texte
zum Programm, zu den Werken
und Komponisten:
 Michael Teichert

Layout und Design:
 Thomas Pfeiffer

Das Orchester und der Trägerverein

Wer ist „QUINT:essenz“?

QUINT:essenz ist ein 2017 gegründetes Kammerensemble aus Streichern. Die Musiker*Innen kommen aus der Metropolregion Rhein-Neckar. Unser Sitz und Probenort ist Ludwigshafen am Rhein.

Mit **QUINT:essenz** wollen wir folgende Ideen verwirklichen:

- Wir haben ein homogenes Niveau der Mitspieler*Innen
- Wir spielen als professionelle Musiker*Innen und Amateure zusammen
- Wir erschließen zeitgenössische und Werke der klassischen Moderne
- Wir möchten die Metropolregion mit selten gespielter Kammermusik bereichern

Zum Konzept gehört weiterhin, mit einer sorgfältigen Auswahl der Konzertsorte ein übergreifendes Gesamterleben zu schaffen aus Musik, dem Raum, in dem sie stattfindet, und ggf. auch Literatur, bildender Kunst, Tanz.

Dirigent ist Michael Teichert,
Konzertmeisterin Olga Nodel.

Wer ist der „Fridolin e.V.“?

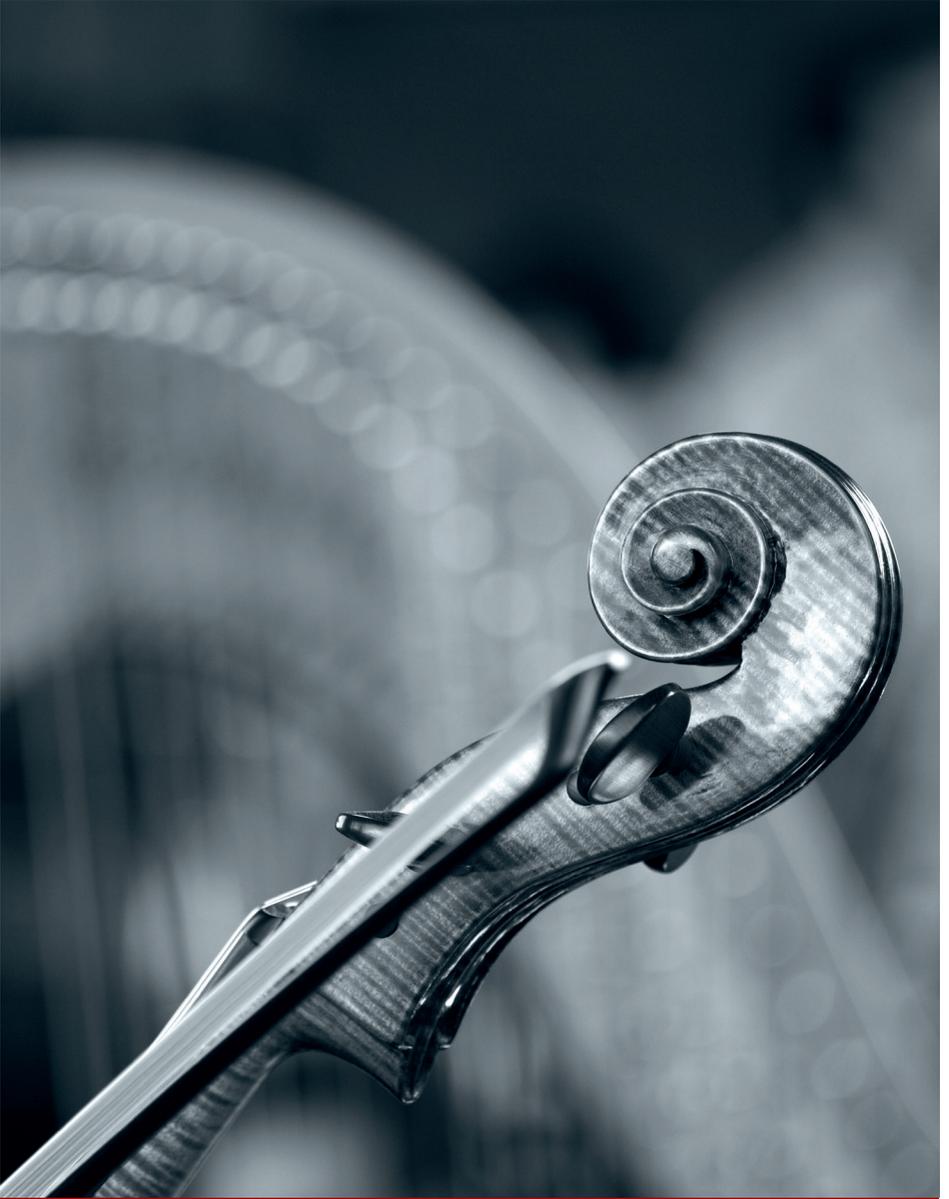
Der gemeinnützige **Fridolin e.V.** als formeller Konzertveranstalter ist der Trägerverein von insgesamt drei Kammermusikensembles und kümmert sich um Finanzierung und Konzertorganisation. Ziel ist es, mit hochwertiger Kammermusik Menschen zu berühren und Emotionen zu wecken. Ein Zitat Martin Luthers bringt es auf den Punkt:

„Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht.“

In allen unseren Ensembles spielen Profis und versierte Amateure gemeinsam. Angesiedelt in Ludwigshafen sind alle unsere Konzerte „Eintritt frei“, um wirklich jedem einen Konzertbesuch zu ermöglichen.

Neben dem Streichorchester **QUINT:essenz** organisiert Fridolin die **Tacheles Klezmer Band** und das Streichquartett **Quartetto Mirtillo**.

Im Jahre 2019 organisiert und spielt Fridolin mit den drei Ensembles insgesamt 29 Konzerte und Auftritte.



Cremonenser Geigenbau



BABETTE MIEHE-GABOARDI

68723 Schwetzingen · Hildastraße 5 · Tel./Fax (06202) 4852 ·

www.geigenbau-werkstatt.de
e-mail: info @ geigenbau-werkstatt.de

NEUBAU · REPARATUR · BOGENBEZÜGE · ZUBEHÖR
LEIHINSTRUMENTE

Mo, Fr, Sa 9³⁰-12³⁰, Di, Mi, Do 15³⁰-18³⁰ und nach tel. Vereinbarung

100 Jahre Nachbarn*



*auf unsere Erfahrung können Sie bauen:

Mit Mieterbetreuung, Haushaltshilfe, Reinigungsservice, uvm., klappt's auch bestens mit der Hausgemeinschaft. Und das seit 1920!

Sommer
im Park -
6. Juni 2020
ab 13 Uhr



GAG Ludwigshafen
Ihr Immobilienunternehmen