

Eine erlaubte Sache

Johann Sebastian Bach, aufgewachsen in einer Zeit, in der das „Original“ noch fast eine Fiktion war, hätte sich gefreut. Denn schon er hatte etwas mit fremder (italienischer: Vivaldi, Albinoni, Corelli, aber auch Telemann und Prinz Ernst von Sachsen-Weimar) und eigener Musik gemacht, was später auch von Anderen praktiziert wurde: seine Musik zu bearbeiten und in neue Zusammenhänge zu rücken. So wurden aus geistlichen Kantatensätzen weltliche, so wurden Konzertsätze einer bestimmten Gattung in andere Konzerte integriert. Bis heute werden Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs für die verschiedensten Ensembles und Solisten eingerichtet: für Orchester, Gitarren, Fagotte und Englischhörner, für Kammerorchester und Duos, für Saxophone und Synthesizer, für Singstimmen und Marimbaphone. Aus Orgelfugen wurden Klavierstücke, aus Clavierwerken können Orgel-Pièces gemacht werden, und all das, ohne dass den „originalen“ Nummern Gewalt angetan würde. Bachs Genie bestand nicht zuletzt darin, seinen Werken derart klare Strukturen verliehen zu haben, dass noch jede Bearbeitung ein Stück des originalen Bach in die Gegenwart zu bringen vermag. Denn „entleihen ist eine erlaubte Sache“, wie Bachs Zeitgenosse Johann Mattheson so schön sagte.

Die ersten vier Minuten der Leipziger Ratswahlkantate ***Wir danken dir, Gott BWV 29*** gehören auch dank ihrer durchlaufenden Sechzehntelbewegung zum Sprudelndsten, das Bach je für sein Kantatenwerk komponiert hat. Die Sinfonia eröffnet ein Stück, das am 27. August 1731 in der Nikolaikirche seine Uraufführung erlebte – in der Fassung für Klavier, Piccolo-Trompete und Streicher ist sie die Bearbeitung einer Bearbeitung einer Bearbeitung, denn Bach schrieb seinerzeit das *Preludio* aus der 1720 entstandenen Violin-Partita BWV 1006 um, wobei in Bachs Neufassung die Orgel den Violinpart übernimmt; den Orchesterpart hat Bach dann 1731 hinzu komponiert. Doch bereits in der Kantate *Herr Gott, Beherrscher aller Dinge* BWV 120a, die vermutlich 1729 entstand, begegnet schon die Sinfonia in einer Orchesterfassung: in einer Version für Streichorchester und (vermutlich) Oboen, sodass zwei Jahre später nur noch Pauken und Trompeten fehlten. Im Übrigen ist die Form dieser Sinfonia (wie die Ouvertüren damals genannt wurden) in Bachs Schaffen einzigartig, denn das Urbild aus dem Jahre 1729 blieb 1731 an der rastlosen Figuration des Orgelparts sichtbar: ein Tutti-Ritornell, also der Refrain des vom ganzen Orchester gespielten Teils, kommt als Gegengewicht zum Solopart nicht zustande.

Georg Friedrich Händel hat seine 1738 publizierten Orgelkonzerte op. 4 auch für Cembalisten komponiert. Man kann sie auf jedem modernen Flügel spielen, denn die Machart zumal des **Orgelkonzerts op. 4/1 HWV 289** eignet sich in besonderer Weise für eine Interpretation auf einem Tasteninstrument, das nicht über ein Pedal verfügt. Es verwundert nicht, dass die bekannteren Stücke aus dieser Sammlung nach Händels Tod bis 1770 mindestens dreizehn Mal neu aufgelegt wurden, davon nicht weniger als zwölf Mal in der Solofassung. „Das eigentliche Soloinstrument der Orgelkonzerte blieb daher für lange Zeit das Clavier, also das ein- oder zwei-manualige Cembalo oder das 8'-Spinett“, wie Siegbert Rampe feststellte. Offensichtlich spielten also vor allem Cembalisten diese Konzerte allein oder mit der Begleitung eines Streichquartetts.

Wir verdanken die insgesamt 22 Orgelkonzerte Händels nicht der Kirche, sondern dem Theater. Sie entstanden ab den 1730er Jahren, als der Komponist sie als Zwischenaktmusiken innerhalb seiner Londoner Oratorienaufführungen platzierte – nicht zuletzt, um mit dem Gesangsstar Farinelli zu konkurrieren, der bei der gegnerischen *Opera of the Nobility* Triumphe feierte. Händel hatte tatsächlich Erfolg mit seiner Strategie, als Organist auf dem kräftigen Instrument (kräftiger als ein zirpendes Cembalo) dem Kastraten Paroli zu bieten. Zeitgenössische Aufführungsberichte lassen den Schluss zu, dass es neben den Oratorien und den Sängern die Orgelkonzerte waren, die die Zuschauer in den Konzertsaal lockten. Die Dichterin Mary Delany meinte damals, dass Händels Orgelspiel in *Esther* „das Beste“ gewesen sei, „was ich in meinem Leben gehört habe“. So erlebte das g-Moll-Konzert am 19. Februar 1736 als Zwischenspiel des Oratoriums *The Alexander's Feast* im Covent Garden Theatre seine Uraufführung.

Schon die Originalfassung des Konzerts lässt Freiheiten zu, denn Händel gab für Solopassagen (wie dem Einsatz des Solisten nach dem majestätischen Beginn des *Larghetto*) und selbst für vollständige Sätze (wie dem kurzen, zu Beginn in eine Kirche passenden *Adagio*) lediglich *organo ad libitum* an: die Auszierung einzelner Stellen wird also den Solisten übertragen. Händel arbeitete mit einfachen, aber wirkungsvollen Mitteln: schnelle und langsame und laute und leise Passagen wechseln sich im *Allegro* ab, bevor im *Andante* das Thema tonartlich und figurativ variiert wird, so dass am Ende besonders quirlige Zweiunddreissigstellläufe das Moll-Concerto heiter abschließen.

Eine Trompete gehört schon zur originalen Besetzung der *Ode for the birthday of Queen Anne*. Sie überstrahlt die Schönheit, mit der Händel und – ursprünglich - ein Kontratenor die ***Eternal source of light divine***, die *Ewige Quelle des göttlichen Lichts* beschwören. „Ewige Quelle des göttlichen Lichts / mit doppelter Wärme zeigen sich deine Strahlen / und leuchten mit besonderem Ruhm, / um diesem Tag einen Glanz zu verleihen“ – so beginnt die Ode, die als Huldigungsmusik zum 58. Geburtstag der Königin Anne Stuart komponiert wurde. Die Queen hatte am 6. Februar 1713 Geburtstag, Händel war gerade zum zweiten Mal nach London gekommen, um bis zu seinem Tod zu bleiben. Die Königin aber starb bereits im folgenden Jahr, in dem die Ode vermutlich erstmals gespielt wurde – zu spät, als dass sie noch das musikalische, an Henry Purcells Kompositionen erinnernde Lob vernommen hätte, mit dem sie vom Komponisten und vom Textautor Ambrose Philips, auch für ihre Beteiligung an den Verhandlungen zum Utrechter Friedensvertrag, geehrt wurde.

Carl Philipp Emanuel Bach gehörte zu den ersten Musikern, die in Hamburg den *Messias* aufführten. 1775 leitete er eine Aufführung des Oratoriums, zu Beginn der 70er Jahre hatte er, der seit 1768 als Musikdirektor an den fünf Hamburger Hauptkirchen seinen Dienst versah, den Auftrag erhalten, Sinfonien zu schreiben, in welchen sich der Komponist – so der ausdrückliche Wunsch des Bestellers, der damals als Botschafter am Hof des Preußenkönigs Friedrichs II. in Berlin lebte – „ganz gehen“ lassen könne, „ohne auf die Schwierigkeiten Rücksicht zu nehmen, die daraus für die Ausübung notwendig entstehen mussten“. Bach legte denn auch 1773 – da war er 58 Jahre jung und mit seinen Neuerungen noch längst nicht am Ende –

sechs Streichersinfonien vor, über die der Musikkritiker Johann Friedrich Reichardt schreiben konnte, dass „schwerlich je eine musikalische Composition von höhern, keckerem, humoristischem Charakter einer genialen Seele entströmt“ sei.

Nannte Bruckner einmal eine seiner Symphonien einen „kecken Besen“, so gilt dies in besonderem Maß für die sechs Sinfonien Wq. 182. **Die h-Moll-Streichersinfonie Wq. 182/5** ist ein besonders schönes Beispiel für die Kunst der Irregularität; von hier zu den Experimenten des jungen Haydn ist es nicht weit. Man höre nur auf die beständig wechselnden Motive, die sich überlagernden Rhythmen, die versetzten Einsätze, um zu ermessen, wie die Neue Musik des schon damals berühmtesten und verehrtesten Bach-Sohns auf die Öffentlichkeit gewirkt haben muss. Der Auftraggeber, der Wiener Baron Gottfried van Swieten, in dessen Palais Wolfgang Amadé Mozart die Musik des alten und des jungen Bach kennen und schätzen lernte, dürfte mit dem Gelieferten zufrieden gewesen sein. Hier gerierte sich Aufklärung nicht als Ausdruck reiner Vernunft, sondern als gelind exzentrisches Beispiel bürgerlichen Ungehorsams vor den Geboten eines normierten Lebenswandels – doch werden noch die Exzentrizitäten und die sentimental, *forte-* und *piano-*Akzente mischenden Seufzer des langsamen Satzes von einer Kunst zusammengehalten, von der C.P.E. Bach sicher sein konnte, dass sie von Kunstkennern vom Range Baron van Swietens geschätzt würde. Bei den „normalen“ Zeitgenossen aber kamen die *Hamburger Sinfonien* mit ihren „kühnen Fortschreitungen der Ideen und der großen Vielfalt und Neuartigkeit in den Formen und Modulationen“, wie es noch 1814 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* hieß, wenig an. Erst in neuerer Zeit wurden sie publiziert, heute aber werden sie als besonders interessante Werke einer Wendezeit verstanden.

Harald Genzmer, der das biblische Alter von 98 Jahren erreichte, war ein Mann des Jahrgangs 1909 und hatte das Glück, in den 20er Jahren bei Paul Hindemith zu studieren. 1928 bis 1934 saß er in der Berliner Musikhochschule, um Einiges von dem mitzubekommen, was das Werk des Lehrers auszeichnet: höchste handwerkliche Gediegenheit, sanfte Exzentrizität, scheinbare Nüchternheit und ein um ästhetische Fragen offensichtlich unbekümmertes „Musikantentum“, über das sich der Musikphilosoph Theodor W. Adorno in seiner Abwehr aller sogenannten, leichthändig produzierten „Schulmusik“ nur mokieren konnte. Kurz vor Abschluss seines Komponistenlebens schrieb Genzmer, der dann selbst, in München, zu einem geachteten und genauen Lehrer werden sollte, im Jahre 1999 sein **Konzert für Trompete, Klavier und Streicher GeWV 182**. Uraufgeführt wurde es im Oktober 2001 in Ingolstadt: mit der Pianistin Margarita Höhenrieder (einer ehemaligen Schülerin, der er das Werk auch widmete), dem Trompeter Guy Touvron und dem Württembergischen Kammerorchester, zu dessen Repertoire es bis heute gehört.

Fünf Sätze, davon ein Satz zwischen den eigentlichen Sätzen 3 und 4: eine Kadenz. Es beginnt mit einem langsamen Trompetensolo und endet in einem sehr schnellen, von den Streichern langsam vorbereiteten Finale, vor dem sich innerlich-lyrische und äußerlich-brillante Passagen abwechseln, deren Rhythmik von Fern an Hindemiths inspirierte Maschinenmusik erinnern mag. Das Zentrum bleibt die Tonalität, in deren Gefilden sich die beiden Solisten ins bewegte Gespräch begeben – garantiert original, wenn auch nicht ganz ohne den typischen Sound einer sog. Gemäßigten Moderne des 20. Jahrhunderts.

Frank Piontek