

SÜDWESTRUNDFUNK

SWR2 Musikstunde mit Stephan Hoffmann

„An Gott zweifeln – an Bach glauben“

Die Bach-Rezeption seit 1850 (3)

Sendung: Mittwoch, 19. August 2009, 9.05 – 10.00 Uhr

Redaktion: Bettina Winkler

Manuskript

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen
Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der
Telefonnummer 07221 / 929-6030

„An Gott zweifeln – an Bach glauben“

Die Bach-Rezeption seit 1850, Folge 3 (19. 8. 09)

Aufbruch in die Anti-Romantik

Es ist einer der berührendsten Sätze, die je über Bach gesagt wurden, und er stammt aus einer Musikkritik von Claude Debussy alias Monsieur Croche von 1913: „Die Schönheit des Andante aus dem Violinkonzert von Johann Sebastian Bach ist so groß, dass man ernstlich nicht mehr weiß, wie man sich hinsetzen und verhalten soll, um des Anhörens würdig zu sein.“

Musik 1: J. S. Bach, Violinkonzert a-Moll BWV 1041. Andante.
SWR-Archiv-Nr. 12-052720. Tr. 5. Dauer: 6'20"

Julia Fischer war die Solistin im Andante aus Bachs Violinkonzert a-Moll; sie wurde begleitet von der Academy of St. Martin in the Fields.

Dabei war Claude Debussy, der Autor des vorhin zitierten Satzes, zwar ein glühender Bewunderer dieses Andantes, nicht aber des Bachschen Gesamtwerkes. „Wenn er einen Freund gehabt hätte..., der ihm in aller Güte geraten hätte, zum Beispiel an einem Tag pro Woche nichts zu schreiben, hätte uns das ein paar hundert Seiten erspart,“ schrieb Debussy an anderer Stelle. Mag sein, dass dieses gespaltene Verhältnis gegenüber Bach die Ursache dafür war, dass Debussy die Umfrage der Fachzeitschrift „Die Musik“ aus dem Jahre 1905 unter prominenten Musikern und Komponisten unbeantwortet ließ – genau wie übrigens Ferruccio Busoni, Edward Elgar und Edvard Grieg, Giacomo Puccini und Camille Saint-Saens, Gustav Mahler und Richard Strauss. „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“ wollte die Zeitschrift wissen. Immerhin kamen auch eine Menge Antworten, unter anderem von Joseph Joachim, Ruggiero Leoncavallo, Albert Schweitzer und Hans Pfitzner. Und natürlich von Max Reger, der sich nicht nur als „neuer

Bach“ fühlte, sondern von seinen Zeitgenossen auch als solcher angesehen wurde – als Komponist wie als Interpret. „Man hört da keinen Meister des Klavierspiels, sondern nur noch einen großen Musiker vor dem Größten huldigen,“ stand im Essener Generalanzeiger über Regers Bach-Interpretation. Auf die Zeitschriften-Umfrage antwortete Reger nicht weniger eindeutig: „Seb. Bach ist für mich Anfang und Ende aller Musik; auf ihm ruht und fußt jeder wahre Fortschritt! Was Seb. Bach für unsere Zeit bedeutet – pardon - bedeuten sollte? Ein gar kräftigliches, nie versiegendes Heilmittel nicht nur für alle jene Komponisten und Musiker, die an ‚missverstandenen Wagner‘ erkrankt sind, sondern für alle jene ‚Zeitgenossen‘, die an Rückenmarksschwindsucht jeder Art leiden.“ Das Konzentrat dieser Äußerung pflegte Reger in die Gästebücher von Freunden zu schreiben: „B-A-C-H ist Anfang und Ende aller Musik.“ Bach war Regers Bezugspunkt in all seinen künstlerischen Äußerungsformen: als Komponist, der Bachsche Formen – Fugen, Motetten, Choralvorspiele - aufgriff; als Interpret, der ständig Bach auf seine Programme setzte; schließlich als Bearbeiter, der sich mehr als jeder andere Komponist mit der Übervater-Figur Bach auseinandersetzte. Etwa 150 Werke Bachs hat Reger bearbeitet – um Bach populärer zu machen, aber auch, um sich kompositorisch an diesen Werken weiter zu bilden. Die Anregung, die Brandenburgischen Konzerte für Klavier zu vier Händen zu bearbeiten, ging von Regers Verlag aus; Reger erklärte sich sofort bereit: „Selbstredend bearbeite ich mit Vergnügen...die 6 brandenburgischen Konzerte 4händig! – Alles leicht spielbar...“, schrieb er an Henri Hinrichsen, den Besitzer des Leipziger Peters Verlages. Die Aufgabe war dann doch komplizierter als Reger sich das anfangs vorgestellt hatte: „Wenn ich nicht Ihnen das Versprechen gegeben hätte, die Konzerte bis Mitte July fertig zu stellen, dann hätte ich um Aufschub gebeten;...besonders das 5. Konzert war äußerst schwierig zu bearbeiten; ich hab’ da ne Masse von Versuchen gemacht, bis ich endlich das Richtige herausbekam.“

Musik 2: J. S. Bach, Brandenb. Konzert Nr. 5, 3. Satz (Allegro).

Sontraud Speidel, Evelinde Trenkner, Klavier.

MDG 330 0635-2. CD 2, Tr. 6. Dauer: 5'14"

Das Klavierduo Sontraud Speidel und Evelinde Trenkner spielten den Finalsatz als Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert in Max Regers Bearbeitung für Klavier zu vier Händen. Der Aufforderung seines Verlegers, die Brandenburgischen Konzerte jetzt auch noch für Klavier zu zwei Händen zu bearbeiten, kam Reger übrigens nicht nach: „Es hat nach meinem Dafürhalten keinen Zweck, die 6 Brandenburgischen Konzerte zweihändig zu bearbeiten; ist die Bearbeitung wirklich gut, so muss sie so schwierig werden, dass ich sie kaum spielen kann.“

Es gibt einige Bach-Bearbeitungen Regers, die viel mehr sind als nur eine Einrichtung des ursprünglichen Notentextes für eine andere Besetzung: die „Schule des Triospiels“ für Orgel zum Beispiel, deren Grundlage Bachs zweistimmige Inventionen sind, wobei allerdings die linke Hand ins Orgelpedal übertragen und eine dritte Stimme hinzu komponiert wurde. Kurz vor seinem Tod schrieb Reger eine weitere höchst ungewöhnliche Bach-Bearbeitung, in der gleichfalls die Grenze zwischen bloßem Arrangement und künstlerischer Neuschöpfung deutlich überschritten ist. Aus Bachschen Klavierkompositionen – den englischen Suiten und den Partiten – stellte sich Reger eine Suite in g-Moll für Orchester zusammen, die Bach so nie komponiert hat und für die Reger eine ganze Reihe von Stimmen zusätzlich erfand. „Man kann die These aufstellen,“ schreibt der Musikwissenschaftler Wolfgang Rathert, „dass Reger vor allem in den Bearbeitungen zu seinem Stil fand, hier eher ‚frei‘ war durch den Bezug einer unverrückbaren Basis, die er modifizieren konnte.“ Reger hat zwar die Veröffentlichung dieser Suite nicht mehr erlebt, aber ihr noch den Titel mit auf den Weg gegeben, der gleichzeitig deutlich macht, dass es sich eben nicht um eine Bearbeitung, sondern um eine kongeniale Neuschöpfung

handelt: er nannte sie die Bach-Reger-Suite. Sie besteht aus fünf Sätzen unterschiedlicher Herkunft, wir hören daraus den ersten Satz: Grave – Allegro con spirito, den Reger aus zwei verschiedenen Quellen zusammengebaut hat, aus der zweiten Partita und aus der dritten englischen Suite. Hören Sie aber zunächst Andras Schiff mit dem Beginn der dritten englischen Suite im Original.

Musik 3: J. S. Bach, Englische Suite Nr. 1 - Anfang. Andras Schiff, Klavier.

M0022057 003 Nach 1'02" ausblenden. Dauer: 1'02"

Vor diesen Allegro-Satz setzte Reger eine schwer gewichtige langsame Einleitung und machte daraus überhaupt einen opulent instrumentierten Orchestersatz.

Musik 4: J. S. Bach / Max Reger, Suite g-Moll. Grave – Allegro con spirito. Stuttgarter Kammerorchester, Dir. Dennis Russell Davies.

MDG 321 0940-2. Tr. 1. Dauer: 4'49"

Das Stuttgarter Kammerorchester unter Dennis Russell Davies spielte den Kopfsatz aus der Bach-Reger-Suite, die Max Reger auf der Basis von Klavierwerken Bachs neu komponierte.

Während Regers Bach-Rezeption stark vor dem Hintergrund eines Denkens in romantischen Kategorien stattfand, hat sich bei der nächsten Komponisten-Generation diese Grundhaltung in ihr Gegenteil verkehrt: Arthur Honegger, Bohuslav Martinu und Kurt Weill, Paul Hindemith und Igor Strawinsky wandten sich von der Romantik ab und nahmen dezidierte Gegenpositionen ein – Neoklassizismus ist der Sammelbegriff dafür. Aber so unterschiedlich sie auch dachten – untereinander und besonders im Vergleich zu Reger – Bach rezipiert haben sie alle! Wobei man die unterschiedlichen Formen der Bach-Rezeption der einzelnen Komponisten durchaus im Sinne eines Psychogramms verstehen kann. Da ist zum Beispiel Igor Strawinsky, dessen Verhältnis zu

Bach sich im Laufe seines Lebens so oft geändert hat wie seine eigene musikalische Sprache. Zunächst spielte für Strawinsky Bach nur eine untergeordnete Rolle, später wurde er immer wichtiger. Ein Wunder ist das nicht, die Berührungspunkte zwischen beiden Komponisten sind zu vielfältig. „So bestehen die Werke Johann Sebastian Bachs, den ich für das unvergängliche Vorbild für uns alle halte, ausschließlich aus Rhythmik und Architektur, schrieb Strawinsky 1924 und fügte ein Jahr später hinzu: „Ich bin um Jahrhunderte zurück gegangen und habe nochmals von vorne begonnen, und zwar auf einer historischen Basis. Was ich heute schreibe, hat seine Wurzeln im Stil und in der Technik von Palestrina und Bach...ich bin durch und durch zum Kontrapunktiker geworden.“ Rhythmik, Architektur, Kontrapunkt: Mit diesen Begriffen ist man schon ziemlich nahe dran an Strawinsky. Und an Bach erst recht.

Musik 5: Igor Strawinsky, Dumbarton Oaks, 1. Satz. English Chamber Orchestra, Dir. Colin Davis.
Decca 425 622-2. Tr. 1. Dauer: 4'37"

Das English Chamber Orchestra unter Colin Davis spielte den ersten Satz von Strawinskys Concerto in Es "Dumbarton Oaks", in dem Strawinsky seiner Bach-Verehrung durch ein Zitat aus dem dritten Brandenburgischen Konzert Ausdruck verlieh. Nun war Strawinsky ein eigensinniger Komponist, es war ihm nicht genug, Bach nur zu instrumentieren oder sonst wie zu bearbeiten. Aber unüberhörbar zitierte er das Bachsche Idiom, das er dann aber gleich wieder konterkarierte durch eine schräge Harmonik, einen falschen Kontrapunkt oder ähnliche kompositorische Vergnügungen. Strawinsky musste ein alter Mann werden, bis er eine Bach-Adaption schrieb, die sich über weite Strecken ans Original hielt. Natürlich nicht vollständig. Auch hier fügte er neue Stimmen hinzu und sorgte durch die Instrumentierung für Verfremdungseffekte. Dadurch veränderte er Bachs „Canonische Veränderungen“ über

„Vom Himmel hoch, da komm' ich her“ – er schrieb also Variationen über Variatonen. Allerdings „mit der Genehmigung des Meisters“, wie Strawinsky auf der Partitur vermerkte.

Musik 6: J. S. Bach/ Igor Strawinsky, Choral-Variationen über „Vom Himmel hoch...“

SWR-Archiv-Nr. 12-027040. Tr. 9, nach 5'36“ ausblenden. Dauer: 5'36“

Das SWR Rundfunkorchester Kaiserslautern spielte den Anfang von Igor Strawinskys Variationen über Johann Sebastian Bachs Variationen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“.

Als Strawinsky dann doch noch einige Stücke von Bach einfach nur instrumentierte, ohne sie sonst zu verändern, war er nicht nur ein alter, sondern auch ein kranker Mann. Ganz am Ende seines Lebens instrumentierte er vier Präludien und Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier. Es wurde seine letzte kompositorische Arbeit und er konnte sie nicht mehr fertig stellen.

Einen ganz ähnlicher Umgang mit Bach wie bei Strawinsky findet sich auch bei Paul Hindemith – so unterschiedlich beide Komponisten sonst auch sein mögen. Auch Hindemith, ein Bach-Verehrer ohne jede Einschränkung, orientierte sich in zahllosen Werken am Bachschen Ton, ohne dass wörtliche Zitate erkennbar wären. Hindemith, Jahrgang 1895, hatte in den Jahren um 1920 auch genug damit zu tun, sich als Bürgerschreck zu profilieren, wodurch sich seine vielen Ironisierungen erklären – so als würde er etwas tun, von dem er sich gleich wieder ironisch distanzieren müsste. So schrieb er über das Fugato, also über eine dezidiert barocke Form, in seinem zweiten Streichquartett die Spielanweisung „gänzlich apathisch, empfindungslos“ und die Bratschensonate op. 11, Nr. 4, enthält die Vorschrift „Fugato, mit bizarrer Plumpheit vorzutragen“. Hier gerieten seine Liebe zu Bach und seine Aversion gegen alles Schulmeisterliche und Konservatoriumshafte, also auch gegen den

von Bach verwendeten Formenkanon, entschieden in Kollision. Ein Stück Ironisierung steckt auch in Hindemiths „Rag Time (wohltemperiert)“ für großes Orchester, den er 1921 schrieb und dessen Thema der c-Moll-Fuge aus dem ersten Band des Wohltemperierten Klaviers entnommen ist. „Glauben Sie“, fragt Hindemith in seiner Einleitung zu diesem Stück, „Bach dreht sich im Grabe herum? Er denkt nicht dran! Wenn Bach heute lebte, vielleicht hätte er den Shimmy erfunden oder zum mindesten in die anständige Musik aufgenommen.“

Musik 7: Paul Hindemith, Rag Time (wohltemperiert). Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Dir: Gerd Albrecht.

Wergo WER 60150-50. Tr. 13. Dauer: 3'27"

Paul Hindemiths „Rag Time (wohltemperiert)“ wurde gespielt vom Radio-Symphonie-Orchester Berlin unter Gerd Albrecht. Sie haben sich alle mit Bach auseinander gesetzt, die bedeutenden Komponisten zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Natürlich auch Arnold Schönberg und seine Schüler, von denen in der Musikstunde am Freitag ausführlicher die Rede sein soll. Und natürlich auch Béla Bartók, der als junger Klavier-Student viele Werke Bachs studierte und der später als konzertierender Pianist sehr häufig Bach auf seine Programme setzte; im Kompositionsunterricht, den Bartók erteilte, spielten Bachs Werke als Demonstrationsobjekt eine wichtige Rolle, ebenfalls aus pädagogischen Gründen sortierte er das Wohltemperierte Klavier neu: nicht nach Tonarten geordnet, wie Bach das getan hatte, sondern nach dem Schwierigkeitsgrad geordnet, wobei er die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers zusammenfasste. Bei Bartók machen Präludium und Fuge in G-Dur aus dem zweiten Band den Anfang, gefolgt von Präludium und Fuge in d-Moll aus dem ersten Band usw. Überhaupt hat Bach im Zusammenhang mit Musikpädagogik für Bartók eine überragende Bedeutung: In seinem umfangreichen, aus weit über 200 Einzelstücken bestehenden Lehrwerk „Mikrokosmos“ gibt es zwei

Stücke, die bestimmten Komponisten gewidmet sind: eine Hommage à R. Sch. – Robert Schumann – und eine Hommage à J. S. B.

Musik 8: Béla Bartók, Mikrokosmos, Hommage à J. S. B.

SWR-Archiv-Nr. 336-2964. CD 2, Tr. 13, nach 0'52" ausblenden.

Dauer: 0'52"

Dezsö Ranki spielte Béla Bartóks „Hommage à J. S. B.“ aus Bartóks „Mikrokosmos“.

Wie in diesem Stück gibt es bei Bartók ähnlich wie bei Hindemith oder bei Strawinsky ziemlich häufig den Fall, dass der Bachsche „Ton“ zitiert wird; manchmal ist es auch mehr als nur der Ton, da ist es eine deutliche Anspielung an ein ganz bestimmtes Werk. Oder fühlen Sie sich beim Beginn von Bartóks „Cantata profana“ nicht auch an den Eingangschor der Matthäuspassion erinnert – allerdings auch nur beim Beginn, die Fortsetzung hat mit Bach dann nur noch wenig zu tun.

Musik 9: Béla Bartók, Cantata profana. Chicago Symphony

Orchestra & Chorus, Dir: Pierre Boulez.

Deutsche Grammophon 435 863-2. Tr. 1, ab 5'04" ausblenden.

Dauer: 5'06"

Sie hörten den Beginn von Béla Bartóks „Cantata profana“ mit dem Chicago Symphony Orchestra & Chorus unter Pierre Boulez.

Wir sprachen bereits davon, wie wichtig Bach für den Pianisten Bartók war. Unter anderem mit Bach nahm der 24jährige Klavier-Student Bartók 1905 auch am Pariser Anton-Rubinstein-Klavierwettbewerb teil. Er belegte den zweiten Platz, Sieger wurde Wilhelm Backhaus – was Bartók mit den Worten kommentierte: „Ich habe nicht gesagt, ich erkenne an, dass Backhaus besser spielt, aber er ist wenigstens ein ebenbürtiger Gegner, und es ist eine Frage des Geschmacks, wessen Spiel besser gefällt.“ Da wir mit der Geschichte der Bach-Rezeption mittlerweile in der Zeit der

Schallplatte angekommen sind, lässt sich die Qualität Bartóks als Bach-Interpret überprüfen. Hören Sie Béla Bartók mit dem Passepied aus der G-Dur-Partita BWV 829. Vielleicht entspricht sein Spiel ja auch Ihrem Geschmack. Die Aufnahme entstand 1936, bitte entschuldigen Sie die technischen Unzulänglichkeiten.

Musik 10: J. S. Bach, Partita G-Dur. 1. Satz. (Präambulum)

SWR-Archiv-Nr. 320-2255/56. Platte LPX 12334-B, Ring 1

Dauer: 1'22“, auf Ende einblenden.

(MD Tr. 15, 2'52“ – 4'15“)
