

**theater
vorpommern**

greifswald
stralsund
putbus



5. PHILHARMONISCHES KONZERT



Foto: Andrej Grilic

Martin Klett

Nur die Spiellust zählt für den 1987 in Hamburg geborenen Musiker, der klassische Klavierkonzerte mit gleicher Hingabe und Vollendung spielt wie jazzig gefärbte Rezitale mit Duopartner Sebastian Manz. Martin Klett erfreut sich einer facettenreichen Tätigkeit als Konzertpianist im Rahmen internationaler Festivals in Europa sowie darüber hinaus und musiziert mit ARD- und ECHO-Preisträgern sowie den Konzertmeistern renommierter Orchester. Seine Begeisterung für das Tangotanz brachte ihm außerdem schon früh einen tiefen Einblick in die Musik des immateriellen Weltkulturerbes, die heute immer wieder in seine Konzertprogramme und Aufnahmen einfließt. Mit dem 2008 von ihm gegründeten „Cuarteto SolTango“ mischt er seitdem die Spielpläne von Kammermusikreihen und Kultursendern auf.

Nicht nur seine Konzertprogramme bilden Martin Kletts musikalische Vielfalt ab, sondern auch die Diskographie des Pianisten, welche 2019 mit der Veröffentlichung von „Lamento“ bereits zehn Alben umfasste – davon zwei solistische Alben, fünf Kammermusikeinspielungen und drei Alben mit dem „Cuarteto SolTango“. Ein viertes Album mit seinem „Cuarteto SolTango“ hat Martin Klett im Sommer 2020 beim Bayerischen Rundfunk eingespielt.

In der aktuellen Spielzeit debütiert Martin Klett u. a. mit dem Niedersächsischen Staatsorchester Hannover und in der Philharmonie Luxembourg. Kammermusikalisch wird sich Martin Klett zum 200. Geburtstag von César Franck im Jahr 2022 zusammen mit dem „Armida Quartett“ dem Klavierquintett des Komponisten widmen und einen Fokus auf das Repertoire für diese Besetzung legen. Neben diesen kammermusikalischen Projekten wird er sich vermehrt auf seine solistische Karriere konzentrieren.



5. PHILHARMONISCHES KONZERT



Die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft wurde 2016 in der bundesweiten Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes aufgenommen.



NDR kultur

Stadt Greifswald



**Mecklenburg
Vorpommern**

Ministerium für Bildung,
Wissenschaft und Kultur

Das Theater Vorpommern wird getragen durch die Hansestadt Stralsund, die Universitäts- und Hansestadt Greifswald und den Landkreis Vorpommern-Rügen.

Es wird gefördert durch das Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur des Landes Mecklenburg-Vorpommern.

5. Philharmonisches Konzert

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Fantasie und Fuge c-Moll BWV 537

Bearbeitung für Orchester op. 86 von

Edward Elgar (1857 – 1934)

Franz Schubert (1797 – 1828)

Große Fantasie C-Dur op. 15 D 760

„Wanderer-Fantasie“

Bearbeitung für Klavier und Orchester von

Franz Liszt (1811 – 1886)

1. Allegro con fuoco ma non troppo
2. Adagio
3. Presto
4. Allegro

Pause

Franz Liszt (1811 – 1886)

Fantasie und Fuge über den Choral

„Ad nos, ad salutarem undam“

Bearbeitung für Orchester von

Florian Csizmadia (*1976)

Uraufführung

1. Moderato
2. Adagio
3. Fuga. Allegretto con moto

Solist: Martin Klett, Klavier

Philharmonisches Orchester Vorpommern

Dirigent: GMD Florian Csizmadia

Öffentliche Generalprobe:

28. Februar 2022, Greifswald (Großes Haus)

Konzerte:

01. März 2022, Greifswald (Großes Haus)

02. & 03. März 2022, Stralsund (Großes Haus)

Das Konzert am 3. März wird vom NDR aufgezeichnet und zu einem späteren Zeitpunkt gesendet.

Vorschau

6. Philharmonisches Konzert

„Händel ist der Unerreichte aller Meister! Gehet hin und lernet, mit so einfachen Mitteln so Großes hervorzubringen!“

Ludwig van Beethoven

Georg Friedrich Händel: Messiah (Der Messias)

Solist*innen:

Katarzyna Rabczuk, Sopran

Pihla Terttunen, Mezzosopran

Daniel Schliewa, Tenor

Jovan Koščica, Bass

Opernchor des Theaters Vorpommern

Einstudierung: Csaba Grünfelder

Philharmonisches Orchester Vorpommern

Dirigent: GMD Florian Csizmadia

Konzerte

05.04.2022, 19:00 Uhr, Greifswald (Großes Haus)

06. & 07.04.2022, 19:00 Uhr, Stralsund (Großes Haus)

09.04.2022, 18:00 Uhr, Putbus

Liebe Gäste,

wir möchten Sie darauf aufmerksam machen, dass Ton- und /oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen aus urheberrechtlichen Gründen untersagt sind. Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone stumm. Vielen Dank.

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Chaconne aus der Partita für Solovioline d-Moll,

BWV 1004

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Chaconne aus der Partita für Solovioline d-Moll,

BWV 1004

Bearbeitung für Orchester von

Joachim Raff (1822 – 1882)

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Fantasie und Fuge c-Moll BWV 537

Bearbeitung für Orchester von

Edward Elgar (1857 – 1934)

Pause

Franz Liszt (1811 – 1886)

Fantasie und Fuge über den Choral

„Ad nos, ad salutarem undam“

Bearbeitung für Orchester von

Florian Csizmadia (*1976)

Uraufführung

1. Moderato
2. Adagio
3. Fuga. Allegretto con moto

Solistin: Marijn Seiffert, Violine

Philharmonisches Orchester Vorpommern

Dirigent: GMD Florian Csizmadia

Konzerte:

06. März 2022, Stralsund (Großes Haus)

14. März 2022, Greifswald (Großes Haus)

Original und Bearbeitung

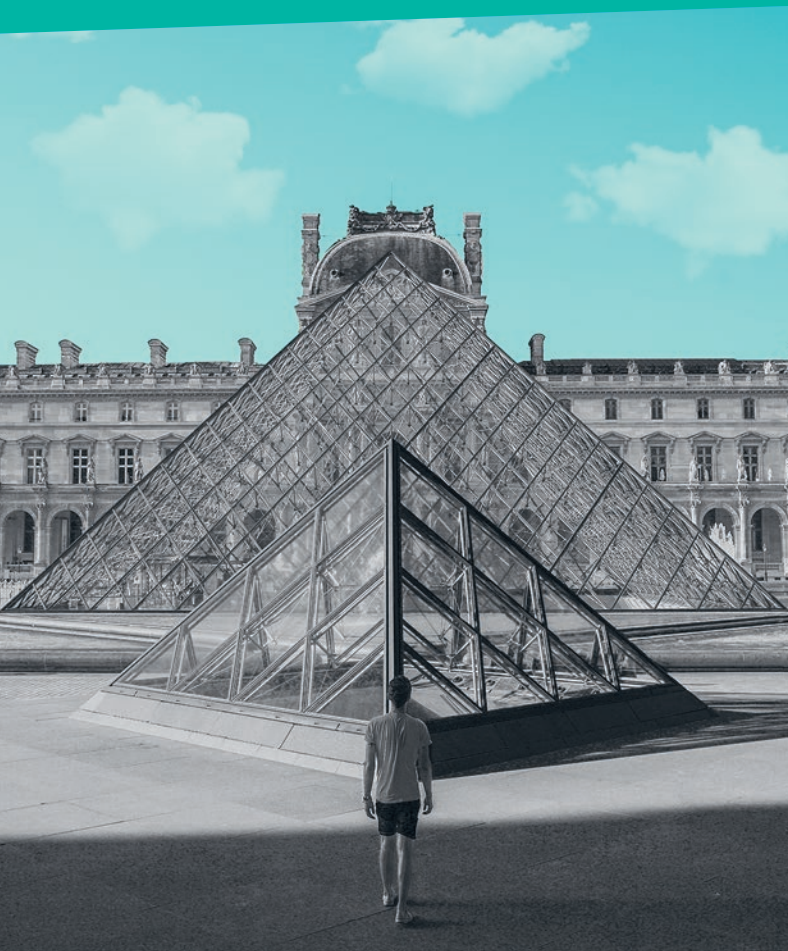
Während die Bearbeitung eines Werkstoffes in der Bildenden Kunst den Ausgangspunkt der Umsetzung jedes schöpferischen Gedankens darstellt, haftet dem Begriff „Bearbeitung“ in der Musik immer der Ruch eines Musenkusses aus zweiter Hand an, handelt es sich doch bei dem musikalischen Werkstoff, der bearbeitet wird, um bereits zuvor künstlerisch erschlossenes Material, um die Original-Komposition eines anderen. Doch während es im popularmusikalischen Bereich durchaus an der Tagesordnung ist, dass erst die Bearbeitung einen Song zum Hit werden lässt und dabei bisweilen der Urheber gar in Vergessenheit gerät, hat sich im klassischen Kompositions- und Konzertwesen ein Wertungsgefälle manifestiert, das in den allermeisten Fällen der ursprünglichen Komposition den Vorrang vor der Bearbeitung einräumt. Ein Phänomen, das – historisch gesehen – noch vergleichsweise jung ist und das welches immer wieder zu überdenken gilt.

Noch bis weit ins 18. Jahrhundert hinein waren Fragen der Urheberschaft in der Musik zweitrangig. Nicht die Komposition stand im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Aufführung. Der Komponist trat meist als Ausführender auf, die notierte Partitur war Mittel zum Zweck, der musikalische Einfall musste originell sein, nicht original. So machte beispielsweise Johann Sebastian Bach nicht selten Anleihen bei sich selbst und anderen, wandelte weltliche Kantaten in geistliche und umgekehrt. Erlaubt war, was gefiel.

„Entfernt euch stolz von euren Vorgängern, dadurch erhebt ihr euch zum Originale“, postulierte 1759 der englische Dichter Edward Young und legte so den theoretischen Grundstein für einen aufkeimenden Geniegedanken, der neben dem originellen künstlerischen Einfall nun auch den Künstler selbst zum Original erhob. Ein neues Qualitätsmerkmal war geboren und sollte für das 19. Jahrhundert prägend sein. Originalität wurde zur neuen künstlerischen Norm, der Künstler zum Schöpfer, dessen Genialität sich an der Einmaligkeit seiner Einfälle messen ließ. Demgegenüber standen die „Epigonen“, so

„So gilt die Bearbeitung nicht, weil sie an dem Original ändert; und es gilt die Veränderung, obwohl sie das Original bearbeitet.“

Ferruccio Busoni



benannt nach einem Romantitel von Karl Immermann, die sich nicht qua Genialität über Traditionen oder bekannte Techniken hinwegzusetzen verstanden.

Bearbeitungen ließen sich jetzt, wo die Komposition bereits in ihrer schriftlichen Form eindeutig an einen Urheber gebunden war, an jenem Original messen. Mit dem Vergleich ging die Wertung einher, die oft nichts gegen den übermächtigen Originalitätsgedanken ausrichten konnte.

So warf der Komponist Joachim Raff, der mehrfach als Assistent für Franz Liszt arbeitete, diesem im Angesicht der Bearbeitung eines Themas aus einer Meyerbeer-Oper vor: „Mit diesem Aufwande von Erfindung konnten Sie bequem eine Originalkomposition von höchster Bedeutung herstellen, und man hätte nicht wieder hören müssen, dass Sie aus Mangel an eigener Erfindung zu Meyerbeer gegriffen.“

Dies war derselbe Raff, der gut 20 Jahre später Johann Sebastian Bachs Chaconne in d-Moll für großes Orchester arrangierte und sich damit einreihete in die namhafte Riege der zeitgenössischen Bach-Transkribenden wie Mendelssohn, Schumann und Brahms, die ebenfalls die Chaconne zur Basis eigener Bearbeitungen gemacht hatten, nicht nur als Ausdruck der Bewunderung der Komposition gegenüber, sondern auch, um Bach in dieser Form überhaupt dem Publikum zugänglich zu machen, da dessen Werke zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend ihrer Wiederentdeckung harrten.

Ein ähnlicher Gedanke schwang sicher bei Franz Liszts Bearbeitung von Schuberts Großer Fantasie in C-Dur mit. Indem Liszt das Klavierwerk, das er selbst häufig in Konzerten zu spielen pflegte, um einen Orchesterpart erweiterte, eröffnete er der Fantasie den Weg in die großen Konzertsäle und zu einem breiteren Publikum. Die heute geläufige Bezeichnung „Wandererfantasia“ mag ein Beleg für den Erfolg der Bemühungen um dieses Werk sein, denn sie stammt nicht von Schubert, sondern wurde nachträglich von Franz Liszt hinzugefügt.

Bis ins 20. Jahrhundert – im Grunde sogar bis heute – leidet der Ruf der Bearbeitung an der scheinbar mangelnden Originalität – ein Gedanke, der sich seit dem 19. Jahrhundert als Maß der Dinge erhalten hat. So verwundert es nicht, dass Edward Elgar seine Bearbeitung von Bachs Fantasie und Fuge c-Moll in eben jenem Lichte sah, sich vor diesem Hintergrund als „nicht mehr originell“ und „abhängig von Leuten wie Johann Sebastian Bach als Inspirationsquelle“ verstand.

Gleichwohl fließt in jede der erwähnten Bearbeitungen ein Großteil eigener Komponistenpersönlichkeit ein, angefangen von der Auseinandersetzung mit dem zu bearbeitenden Werk bis hin zur Umsetzung in die eigene musikalische Sprache, sodass Béla Bartók angesichts der Transkriptionen Franz Liszts feststellte: „Er griff sehr viel Fremdes auf, aber noch mehr schöpfte er aus sich selbst.“

Und bei genauer Betrachtung verschwimmt der Begriff der Bearbeitung, verschränkt sich mit der Interpretation, der historisch informierten Aufführungspraxis, und gipfelt schließlich in Ferruccio Busonis Statement: „Alles ist Bearbeitung.“

Genießen Sie dieses Konzert wertungsfrei. Erlaubt ist, was gefällt!



„Ihr polyphoner Gehalt ist Rechtfertigung genug für eine orchestrale Realisierung.“

Joachim Raff über die Chaconne in d-Moll

Johann Sebastian Bach und Joachim Raff

Heute eher selten auf den Konzertspielplänen anzutreffen, war Joachim Raff zu Lebzeiten einer der populärsten deutschen Komponisten. In diesem Jahr feiert er seinen 200sten Geburtstag. Der gebürtige Schweizer, der sich zunächst als Übersetzer des päpstlichen Nuntius, später dann als Lehrer verdingte, begann seine erfolgreiche Komponistenlaufbahn als Assistent von Franz Liszt in Weimar. Von dort aus wirkte er in ganz Deutschland, arbeitete als Musikalienhändler, Verleger, Dozent sowie Pädagoge und war vor allem ein äußerst produktiver Komponist und Arrangeur.

Im Zuge der zeitgenössischen Bach-Renaissance wurde Raff auf dessen Violinpartiten aufmerksam, insbesondere auf die außergewöhnliche Chaconne aus der 2. Partita BWV 1004. Mit knapp 15 Minuten Spieldauer genauso lang wie die übrigen vier Sätze der Suite zusammen, ist die Chaconne ein freier Variationssatz, dessen Thema eindringlich und zum Teil höchst virtuos 32 mal variiert wird. „Auf ein System, für ein kleines Instrument schreibt der Mann eine ganze Welt von tiefsten Gedanken und gewaltigsten Empfindungen“, äußerte Brahms sich bewundernd.

Auch Raff setzte sich intensiv mit diesem erstaunlich polyphonen Werk für Violine solo auseinander. Zunächst

arrangierte er die Chaconne für Klavier, nahm sie 1873 erneut zur Hand, um sie für großes Orchester zu erweitern. Dabei fächerte er dieses musikalische Konzentrat förmlich auf, isolierte einzelne Gedanken und Motive, belebte sie neu im Wechselspiel der Instrumente und verlieh der Chaconne zweifelsohne eine zeitgemäße Lesart, ohne das Werk dabei jedoch romantisch zu überfrachten. Zur Uraufführung am 24. Februar 1873 in Philadelphia bemerkte denn auch ein Kritiker der New York Tribune, Raff habe „den puren, schlichten, majestätischen Stil Bachs übernommen und so bearbeitet, dass man sich vorstellen kann, wie Bach selbst diesen Tanz für ein modernes Orchester umgesetzt hätte“. Raff hatte diesen Gedanken schon im Vorhinein weitergesponnen und der Partitur vorangestellt:

„J. S. Bach's Kompositionen für eine Violine haben, wie jeder weiss, der sie näher kennen gelernt hat, einen so bedeutenden polyphonen Gehalt, dass die Vermutung nahe liegt, sie möchten – zum grösseren Teil wenigstens – ursprünglich gar nicht für Violine gedacht sein, eine Vermutung, die in einigen Fällen bereits durch die Thatsachen bestätigt ist. – Auch mit der Ciaconna verhält es sich unzweifelhaft so; die zahlreichen Ansätze und Verstümmelungen in diesem Stück müssen selbst dem Laien auffallen und ihn auf den Gedanken bringen, dass dasselbe anfänglich in anderer Gestalt vorhanden gewesen und die jetzige ein blosses Arrangement sei. – Dem polyphonen Gehalt, der in der ersten Fassung der Ciaconna gelegen haben muss, nachzuspüren und selbigen im modernen Orchester flüssig zu machen, war nun der Zweck gegenwärtiger Bearbeitung, die kein anderes Verdienst für sich in Anspruch nimmt, als der erste Versuch dieser Art zu sein.“

So betrachtet wird mit einem Mal die Bach'sche Violin-Chaconne zur Bearbeitung und Rapps Orchesterversion zur Rekonstruktion des Originals.

„Ich wollte zeigen, wie hinreißend und groß und glänzend er sich selbst hätte klingen lassen können, wenn er über unsere Mittel verfügt hätte.“

Edward Elgar über Johann Sebastian Bachs Fantasie und Fuge in c-Moll

Johann Sebastian Bach und Edward Elgar

Individualität muss man Edward Elgars Orchesterfassung von Johann Sebastian Bachs Fantasie und Fuge c-Moll ohne Frage attestieren. Sie sollte ursprünglich eine Gemeinschaftsarbeit mit seinem Generationsgenossen Richard Strauss werden, mit dem ihn seit 1902 eine persönliche Bekanntschaft verband. Elgar hatte 1921 Bachs Fuge orchestriert und schlug Strauss vor, dieser solle die Instrumentation der Fantasie übernehmen. Strauss lehnte dies jedoch ab, da er der Auffassung war, dass man Bach etwas zurückhaltender orchestrieren solle, als Elgar es getan habe. Elgar orchestrierte hierauf die Fantasie selbst, und in dieser Form wurde das Werk 1922 uraufgeführt.

Strauss' Einwand ist zunächst überraschend, wenn man seinen eigenen Hang zu üppiger orchestraler Klanglichkeit berücksichtigt. Allerdings ist seine Haltung aus dem Blickwinkel der 1920er Jahre nachvollziehbar: Es war die Zeit des Neoklassizismus, und neben kühnen Auseinandersetzungen mit dem Barock wie Igor Strawinskys „Pulcinella“ finden sich auch Experimente, mit modernen Mitteln die filigrane Klangwelt des Barock aufzugreifen,

so z. B. Ottorino Respighis „Antiche Danze ed Arie“ und Strauss' eigene „Tanzsuite nach Klavierwerken von François Couperin“. Daneben steht ein eher analytischer Zugang von Bearbeitern wie Arnold Schönberg oder Anton Webern.

Hiermit verglichen wirkt Elgars Bach-Bearbeitung in ihrem unverhohlenen spätromantischen Gestus und mit der Verwendung eines großbesetzten Orchesters inklusive des brillant eingesetzten Schlagwerks im zeitgeschichtlichen Kontext auf den ersten Blick geradezu anachronistisch oder doch zumindest etwas altmodisch. Allerdings ging es Elgar nicht vorrangig darum, ein Orgelwerk für Orchester spielbar zu machen, sondern es handelt sich um eine nachschöpferische, individuelle Anverwandlung des Originals. Unmittelbar vor Beginn der Arbeit hatte Elgar kundgetan, mit dem Cellokonzert sein letztes Werk geschrieben zu haben, sodass man davon ausgehen kann, dass ihm die Bach-Bearbeitung als Ersatzmedium für die immer noch vorhandene kreative Energie diene. Elgars über Jahrzehnte ausgeprägte Kunst der Behandlung des Orchesters ist dabei so charakteristisch, dass das Resultat tatsächlich mehr nach Elgar als nach Bach klingt. Folgerichtig veröffentlichte er die Bearbeitung als sein eigenes Opus 86. Beim Publikum war sie sehr erfolgreich, stieß in der Fachpresse allerdings aufgrund ihrer Ästhetik auf ein geteiltes Echo und ist heutzutage eher selten zu hören.



„Der Teufel soll dieses Zeug spielen.“

Franz Schubert über seine Fantasie in C-Dur

Franz Schubert und Franz Liszt

Nicht minder individuell ist Franz Liszts Fassung der „Wanderer-Fantasie“: Er bearbeitete Franz Schuberts Klavierwerk nicht für Orchester, sondern transformierte es in ein Klavierkonzert. Schuberts originaler Klavierpart wurde dabei auf Klavier und Orchester verteilt, wobei Liszt die gewonnenen Ressourcen nutzte, um Schuberts Werk gleichsam weiterzukomponieren: So wird die motivisch-thematische Arbeit fortgeführt an Stellen, an denen dies für die zwei Hände des Pianisten nicht möglich gewesen wäre, und die klanglichen Möglichkeiten der Orchesterinstrumente werden genutzt, um Schuberts Musik ein *Espressivo* zu verleihen, das dem Klavier mit seinem schnell verlöschenden Klang versagt bleiben muss. Schuberts originaler Verlauf der Musik blieb dabei (bis auf eine hinzugefügte Kadenz vor dem Adagio) unangetastet. Der Klavierpart hingegen wurde an manchen Stellen geändert, insbesondere, um sich dem Orchester gegenüber behaupten zu können. Und wie im Falle Elgars, so klingt auch hier das Resultat mehr nach Liszt als nach Schubert.

Dass Liszts Wahl ausgerechnet auf Schuberts C-Dur-Fantasie (1822) fiel, ist nicht überraschend: Es ist – was den Pianisten Liszt gereizt haben dürfte – Schuberts brilliantestes und virtuosestes Klavierwerk, dem darüber hinaus ein eigenwilliges Formkonzept zugrunde liegt, das für Liszt und andere Romantiker von großer Bedeutung werden sollte: Schuberts Fantasie vereint in einem Satz die vier Sätze einer Sonate. Das gesamte thematische Material stammt dabei aus einem einzigen Thema. Schubert wählte hierfür eine achttaktige Phrase

aus seinem Lied „Der Wanderer“ – daher der (nicht von Schubert stammende) Beiname „Wanderer-Fantasie“. Sie erklingt ein einziges Mal vollständig, und zwar am Beginn des Adagios. Alle anderen Themen und Motive des Werkes sind aus Partikeln dieser Phrase abgeleitet bzw. entwickeln sich im musikalischen Diskurs aus sich selbst. Die Wirkung dieses Verfahrens ist gleichzeitig die einer ungeheuren Konzentration auf das Wesentliche und einer immensen Vielfalt. Dass es gerade für Liszt von Bedeutung werden sollte, nimmt nicht wunder, denn es bot eine willkommene Möglichkeit, der durch die zunehmende Vermeidung traditioneller musikalischer Formen drohenden Gefahr der Formlosigkeit und Beliebigkeit Einhalt zu gebieten.



„Was er an fremden Elementen übernahm, wurde unverkennbar zu Musik von Franz Liszt.“

Béla Bartók

Franz Liszt und Florian Csizmadia

Ein im 19. Jahrhundert beliebtes, später weitgehend vergessenes musikalisches Genre war die Konzertparaphrase für Klavier über Themen aus seinerzeit populären Opern. Neben zahlreichen komponierenden Klaviervirtuosen, die als Komponisten aber doch eher in die zweite Reihe gehören, war es v. a. Franz Liszt, der diese Gattung prägte: Knapp 80 Paraphrasen aus seiner Feder haben sich erhalten; das Spektrum reicht dabei von virtuosen Arrangements einzelner Opernummern über Potpourri-ähnliche Werke bis hin zu Stücken, die sich vom Original denkbar weit entfernen und ein hohes Maß an kompositorischer Eigenleistung Liszts beinhalten.

Zu den berühmtesten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts gehörte Giacomo Meyerbeer. Umgehend nach der triumphalen Pariser Uraufführung von dessen Oper „Le Prophète“ (1849) schrieb Liszt drei Paraphrasen, die er unter dem Titel „Illustrations du Prophète“ veröffentlichte. Als viertes Stück enthielt die Publikation ein weiteres Werk, das ebenfalls auf einem Thema aus Meyerbeers Oper basiert, jedoch den Rahmen einer Konzertparaphrase in mehrerlei Hinsicht sprengt und dementsprechend auch ein Eigenleben entwickelte.

Es handelt sich um die Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“, die Liszt in zwei Fassungen veröffentlichte: für Orgel (oder den damals

populären Pedalflügel) und für Klavier zu vier Händen. Divergenzen betreffen nicht die musikalische Faktur, sondern die technische Ausgestaltung, mit der Liszt auf die Unterschiede zwischen den Instrumenten reagierte. In der Konzertpraxis durchgesetzt hat sich einzig die Fassung für Orgel, die auch für Liszt die Hauptfassung gewesen sein dürfte. Dass Liszt das für ihn eher fremde Instrument Orgel wählte, dürfte daran gelegen haben, dass er für die vierte „Prophète“-Fantasie einen Choral aus Meyerbeers Oper gewählt hatte. Dennoch ist Liszts Werk von einer sakralen Konnotation des Instruments Orgel und dem Titel „Fantasie und Fuge“ denkbar weit entfernt – mehr noch: Insbesondere die Fuge steht an Dämonie der Faust-Sinfonie, dem Mephisto-Walzer oder der Klaviersonate in nichts nach; lediglich die feierliche Apotheose am Schluss mag mit traditionellen Vorstellungen von Orgelmusik kompatibel sein.

Liszt hat den Choral Meyerbeers bezeichnenderweise nicht original übernommen, sondern hat ihn sowohl melodisch als auch rhythmisch transformiert. In dieser neuen Form erklingt er in dem gesamten Werk nur ein einziges Mal, und zwar – siehe Schuberts „Wanderer-Fantasie“ – am Beginn des zentralen Adagios (in der Orchesterfassung gespielt von der Bassklarinette). Von Schubert übernimmt Liszt zudem das Konzept, die einzelnen Sätze zu einer durchkomponierten einsätzigen Großform zu verbinden. Bei Liszt handelt es sich um drei Sätze (der Titel „Fantasie und Fuge“, der eine Zweiteiligkeit suggeriert, ist irreführend): Ein bewegter, formal rhapsodisch freier erster Satz heroischen Charakters entwickelt Motive aus dem Thema und führt zu einem ersten dynamischen Höhepunkt. Eine Kadenz (Klarinetten) und ein Instrumentalrezitativ (Oboe, Fagott) leiten über zu einem mystischen Adagio, das – wiederum ähnlich wie bei Schubert – mit Aspekten der Variationsform arbeitet. Eine dramatische Überleitung führt zur Fuge, die Elemente des Scherzos mit einbezieht. Im weiteren Verlauf verlässt Liszt die streng fugierte Schreibweise und kehrt zum rhapsodischen Stil des ersten Satzes zurück, ehe das Werk mit einer mächtigen Apotheose in strahlendem C-Dur schließt.

Von Schubert übernahm Liszt nicht nur die formale Konzeption, sondern insbesondere auch die Idee, das gesamte Werk auf einem einzigen Thema basieren zu lassen. Angesichts der Fülle an musikalischen Charakteren und des mitreißenden musikalischen Spannungsbogens gerät fast in Vergessenheit, was für eine beispiellose kompositorische Tour de Force dies bedeutet: Analytisch lässt sich zeigen, dass das Thema tatsächlich in jedem einzelnen der fast 800 Takte präsent ist. In diesem Extrem hat auch Liszt die monothematische zyklische Form nicht mehr verwendet; bereits die wenig später geschriebene Klaviersonate greift zwar das Drei-Sätze-in-einem-Konzept wieder auf, verwendet aber mehr thematisches Material.

„Ad nos, ad salutarem undam“ gilt heute als Meilenstein der romantischen Orgelliteratur, wenn nicht sogar als eines der bedeutendsten romantischen Orgelwerke überhaupt, und gehört zum unverzichtbaren Standardrepertoire aller Konzertorganisten. Darüber hinaus kann das Stück aber auch als Schlüsselwerk in der Kompositionstechnik gelten, das die Einheit in der Vielheit ebenso demonstriert wie die Kunst der motivischen Metamorphose. Dass der Vielschreiber Liszt zahlreiche schwache Werke hinterlassen hat, bestreiten selbst Liszt-Kenner nicht; dass er nicht mehr war als ein musikalischer Scharlatan (ein Urteil, das bis heute nicht völlig ausgerottet ist), dürfte durch ein Meisterwerk wie „Ad nos, ad salutarem undam“ aber hinreichend widerlegbar sein. Liszt selbst hielt es für „eines meiner am wenigsten schlechten Werke“ und widmete es „Herrn General-Musikdirektor Meyerbeer in hochachtungsvoller Verehrung“.

Die heute uraufgeführte Bearbeitung ist wohl die erste Orchesterfassung von Liszts Werk. (Zwei Versionen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwandeln – ähnlich wie Liszt im Fall von Schuberts „Wanderer-Fantasie“ – das Werk in ein Orgelkonzert.) Die Bearbeitung ist bewusst nicht instrumentiert im Stil von Liszt – er, der ein glänzender Orchestrator war, hätte dies selbst besser machen können. Gewählt wurde ein etwas größeres Orchester, als es Liszt in Weimar zur Verfügung stand, allerdings mit dem seinerzeit üblichen Instrumentarium. (Wen das Xylophon in der Fuge irritieren mag, der sei

auf Camille Saint-Saëns’ „Danse macabre“ verwiesen, den Liszt nachweislich gut kannte.) Wie andere Bearbeitungen soll auch diese Fassung das Original nicht verbessern oder gar ersetzen, sondern stellt eine individuelle interpretatorische Auseinandersetzung mit Liszts Material dar, die versucht, den bereits den Orgel- und Klavierfassungen inhärenten sinfonischen Charakter des Werkes herauszuarbeiten.





Impressum

Herausgeber:

Theater Vorpommern GmbH,
Stralsund - Greifswald - Putbus,
Spielzeit 2021/22

Geschäftsführung:

Ralf Dörnen, Intendant;
Peter van Slooten,
Verwaltungsdirektor

Redaktion:

Katja Pfeifer

Gestaltung:

giraffenttoast

Druck:

Rügendruck Putbus

Textnachweise: Bei den Texten zu Johann Sebastian Bach und Edward Elgar, Franz Schubert und Franz Liszt sowie Franz Liszt und Florian Csizmadia handelt es sich um Originalbeiträge von Dr. Florian Csizmadia für dieses Heft. Die Texte zu Original und Bearbeitung sowie zu Johann Sebastian Bach und Joachim Raff stammen von Katja Pfeifer.

Bildquellen: Bei den Abbildungen handelt es sich um gemeinfreie Fotos von Tommy Milanese und Jean Daniel Francoeur auf Pexels sowie von Amauri Mejiha, Diane Picchiottino und Stephane Margerin auf Unsplash.