

**HOCHSCHULE FÜR MUSIK UND DARSTELLEND KUNST  
FRANKFURT AM MAIN**

in der „**Alten Oper**“

---

zum **Europäischen Jahr der Musik 1985**

# **Orchesterkonzert**

– im Rahmen des **2. Hochschulforums** –

---

Freitag, 6. Dezember 1985, 20.00 Uhr

# **Grüneburg-Trio**

Ulrich Koneffke, Klavier

Susanne Stoodt, Violine

Joachim Griesheimer, Violoncello

# **Hochschulorchester**

Leitung:

**Jiri Starek**

**Josef Suk**  
(1874 – 1935)

**Praga op. 26**  
Symphonische Dichtung

**Bohuslav Martinů**  
(1890 – 1959)

**Concertino für Klaviertrio  
und Streichorchester**

\* \* \* \* \*

**Leoš Janáček**  
(1854 – 1928)

**Sinfonietta**

Das tschechisch-nationale Element, in der Musik des 19. Jahrhunderts durch Smetana und Dvořák repräsentiert, spielt bei den führenden böhmisch-mährischen Komponisten der Moderne - Janáček, Suk, Martinů - gleichfalls eine zentrale Rolle. Akzentuiert tritt es in den heute zur Aufführung gelangenden Werken von Suk und Janáček zu Tage und stellt damit eine verbindende Idee zumindest zwischen den musikalisch attraktiveren Teilen des Programms dar.

Ein Kompositionsschüler und der Schwiegersohn Dvořáks war J o s e f S u k . Als 2. Geiger des Tschechischen Quartetts häufig auf Konzerttournee in der Fremde und dabei unter der Trennung von Heimat und Familie leidend, begann er während einer Spanienreise im Frühjahr 1904 die symphonische Dichtung P r a g a für großes Orchester zu entwerfen. Sie, die auch "dem königlichen Prag" gewidmet ist, bezieht ihren Schöpfungsimpuls aus dem Heimweh des Künstlers und dokumentiert seine tiefe Heimatverbundenheit. Formal erweist sie sich als eine Phantasie mit Sonatenhauptsatzelementen. Über einem dunklen Orgelpunkt im *poco* exponieren die Hörner das einen hussitischen Choral nachempfundene, markante, synkopengeprägte, dreiklangsmelodische und den Titel der Komposition symbolisierende Hauptthema zunächst einstimmig-unharmonisiert und sehr zurückhaltend. Aus ihm erwachsen sodann harmonisch-klanglich gefärbte Variantformen in beiden Bläsergruppen, bevor das Anfangsmotiv eines 2. Themas in der Piccoloflöte einsetzt. Ein mit diesem Motiv gestaltetes Crescendo führt zu einem ersten Höhepunkt, dem figurativ begleiteten emphatischen Vortrag des 1. Themas durch Bläser und Harfe. Derlei Entwicklungen: dynamische Steigerungen bis zur explosiven Entladung wiederholen sich mehrfach. Die Themen erfahren manniefache Abwandlungen: Das 1. erscheint teildiminuiert, verkürzt, (doppelt) augmentiert, in neuen rhythmischen Gewichtungen seiner motivischen Bestandteile, melodisch-harmonisch als verminderter Akkord, mit Quart- bis Quinterweiterung und Sekundverengung der Terzen, das 2. gewinnt erst in seiner von der 1. Oboe übernommenen vollständigen Gestalt den ihm eigentlich bestimmten lyrisch-kontrastierenden Charakter, wird im *Solo* dramatischer Entwicklungen verfremdet, dient zu Motivvarianten, wird ebenfalls augmentiert, chromatisch verändert, in die Umkehrung versetzt u. a. m. Im späteren Verlauf des Stückes werden beide Themen kombiniert und alternierend gegenübergestellt sowie von weiteren, episodisch auftretenden bzw. aus dem bekannten thematischen Material abgeleiteten Motiven kontrapunktiert. Es ergeben sich manche

an das Hauptthema gebundene reizvolle harmonisch-modulatorische Passagen. Das farbig bewegte Klangbild verdankt die Partitur den zahlreichen instrumentalen und instrumentatorischen Effekten sowie den immer neuartigen Formen der Begleitfiguration. Ihre überaus breite Stimmungspalette reicht von misterioso im pp bis zu grandioso im ff und fff. Mit grandioso ist ein Abschnitt im Expositionsbereich überschrieben, in dessen Gefüge die beiden Themen (marcato-bestimmt hier auch das 2.) erstmals nach Art der üblichen Sonatensatz-Disposition einander folgen und der einer Reprise ähnlich gegen Ende wiederholt wird (an die 13 Takte wörtlich). Majestätisch-feierlich gibt sich die Coda, letzte Präsentation beider Themen und ihre klangliche Überhöhung durch das Orchester-Tutti plus Orgel und Glocken.

Von der Violine her kam auch B o h u s l a v M a r t i n ů , der Komposition unter anderen bei Suk studierte. Eine seiner bevorzugten musikalischen Gattungen ist das Concerto Grosso. Beachtung fand ja vor allem das Streichquartett mit Orchester. Zu dieser Werkgruppe gehören auch 2 Trio-Konzerte, die in Besetzung, Tonart, Anzahl der Sätze und Entstehungsjahr identisch sind. Eines davon ist das C o n c e r t i n o für Klaviertrio und Streichorchester (1933). Der übliche Formplan, schnell - langsam - schnell, wird hier durch ein mäßig bewegtes Intermezzo in 2. Position erweitert. Der 1. Satz jagt in einem raschen, von Sechzehntel-Figurationen überwiegend des Klaviers beherrschten Wechselspiel zwischen Soli und Tutti dahin. Das Orchester hält sich zurück, sekundiert oft nur oder setzt rhythmische Akzente. Ein thematischer Keim (T. 33 - 34) bleibt nahezu unentwickelt. Die ersten beiden Klavierrassagen sowie aus ihnen abgeleitete Tonfolgen bilden durch ihre Wiederholung Elemente des Zusammenhalts. - Im nun folgenden "Zwischenspiel" ist das Dialog-Prinzip durchbrochen bzw. sehr großräumig angelegt oder auch mehr auf die einander gegenübergestellten Ensembles in sich reduziert. Solovioline und -cello führen ein innerhalb der rhythmisch überaus feingliedrigen Strukturen dieses Satzes dominierendes knappes Motiv gleich zu Beginn ein, und zwar in für die Komposition typischer frei imitierender Stimmenanordnung. - Ein Spannungsfeld zwischen großem Septimen- und Sextakkord markiert den Wechsel zum Adagio. Ihm dient eine kurze kreisende Sekundfigur (T. 9) als unscheinbare motivische Gestaltungsgrundlage. Rhythmische Subtilität (auffällig der Synkopenreichtum) dagegen besticht auch hier. In ihr äußert sich für die vorliegende Partitur wohl das originär

tschechische Element bei Martinů am stärksten.- Ein ähnliches dialogisches Musizieren wie im 1. entspinnt sich im letzten Satz. Und wie jener ist er von einer mitreißenden motorischen Bewegung erfaßt. Das Finale zeichnet sich aber durch eine größere formale Geschlossenheit aus: Mit dem am Anfang stehenden Violin-Solo, partiell in einem Durchführungsteil wiederholt, wird auch das Ende - durch Tutti, einstimmig - herbeigeführt, und das geschieht nach notengetreuer Reprise des sich an den Solo-Beginn anschließenden, ein Viertel des Satzes einnehmenden Teils.

Diese Musik ist von einer spröden Klanglichkeit. Variative Kurzmotivik, scharfe Rhythmen, polytonal verwickelte, dissonierende, ungleich-gleichparallele, groß-kleinterzwechselnde und quartparallele Fortschreitungen sind einige ihrer wesentlichen Stilbesonderheiten. Sie lebt weniger von musikalischer Substanz als von musikalischem Spieltrieb.

Mährischer Herkunft und seiner heimatlichen Volksmusik und Sprachmelodie besonders stark verpflichtet ist L e o š J a n á č e k . Als ein Glanzstück im Werkkatalog dieses Komponisten gilt die späte, 1926 fertiggestellte S i n f o n i e t t a . Ihr einleitender Fanfaren-Satz entstand aus Anlaß einer Festveranstaltung der Turnervereinigung in Prag; ihre ursprüngliche Bezeichnung "Militärische Sinfonietta" hat - wenige Jahre nach 1918: nach der Konstituierung des tschechoslowakischen Staates - einen patriotischen Hintergrund, demzufolge es in den einzelnen Sätzen jeweils um Bauten und Aspekte der Stadt Brno (Brünn) im Lichte der errungenen politischen Unabhängigkeit geht. - Das Werk besteht aus 5 Sätzen mit wechselnder Orchestrierung. Der relativ kurze 1. Satz für 13 Blechbläser und Pauken, intradenartig mit Fanfarenklängen, beruht auf 3 Motiven, die durch eine Kleinterz-Pendelbewegung miteinander verwandt sind und von denen die beiden erstintonierten überdies Glockenläuten zu imitieren scheinen. Auf dem Klangfundament dieser letzteren, nahezu ostinatohaft behandelten bzw. zum Orgelpunkt erstarrenden Motive erfährt das 3. interessante, teilmotivisch-kanonisch durchflochtene Abwandlungen und führt das Ganze zu einer eindrucksvollen Schlußsteigerung. - Aus einer einzigen musikalischen Idee entwickelt sind auch alle Motive des 2. Satzes für eine gemischte Orchesterbesetzung. Den sich im 5. Takt mittelbar einstellenden polkaähnlichen Hauptgedanken hat Janáček nachweislich einem mährischen Tanzlied nachempfunden. - Im 3. Satz von sehr variabler Instrumentation erhebt sich eine wundervolle, nostalgisch-innige Melodie, deren Entwicklung

durch spukhaft-tanzbewegt-rasch vorwärtsdrängende Episoden der Posaunen unterbrochen wird. Ein Zusammenhang, eine Verklammerung zwischen den Teilen wird hier - ebenfalls typisch für diesen Komponisten - mittels der Begleitfigur des Themas hergestellt. - Ein weiteres polkaartiges Thema, das zudem mit dem früheren in der Schlußwendung identisch ist, bringt der in additiver Besetzung konzipierte 4. Satz. Einige seiner Scherzo-Funktion und -haltung entsprechende witzige Einfälle finden sich darin verarbeitet, so der gegen Satzmitte erfolgende verfehlte und sofort korrigierte Themeneinsatz der Trompeten und des Glockenspiels. Effektivoll die tempomäßig und dynamisch hochgesteigerte Stretta mit ihrer wiederum aus einer Begleitformel bezogenen, unisonogeführten, schlußrepetitiven, quartenmelodischen Figur. - Als Variante des letzten Polkathemas läßt sich schließlich der Hauptgedanke des Schlußsatzes erkennen. Nach bewegten Durchführungsteilen und einer akkordisch figurativen Episode endet das Werk mit einer Reprise des Einleitungssatzes, bei der nun aber das ganze Orchester zum Einsatz kommt und die Holzbläser und Streicher koloristisch-klangverstärkend begleitende Trillerketten ausführen, die in einer mächtigen Finalsteigerung gar auch wieder Motivgestalt annehmen.

Dr. Alfred Winger