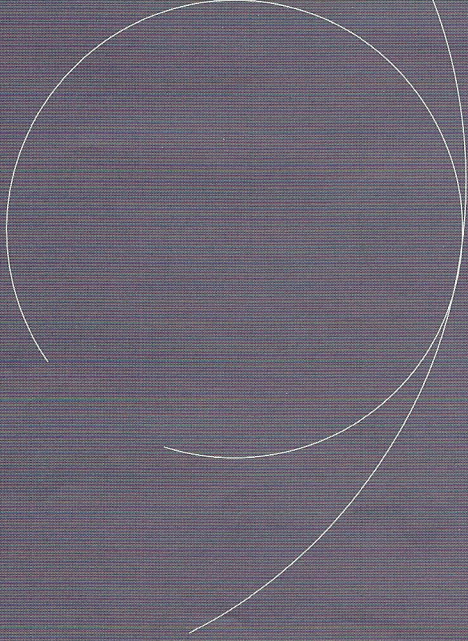


Kontakt Musik

Kontakt. Das Programm für Kunst und Zivilgesellschaft
der Erste Bank-Gruppe in Zentraleuropa

www.kontakt.erstebankgroup.net



ERSTE
BANK

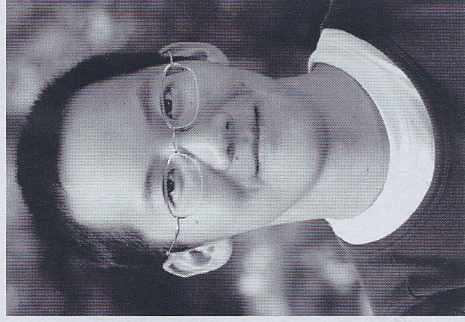


Foto: unbezeichnet

Lam Tran Dinh

1982 in Kaiserslautern (Deutschland) geboren, erhielt Lam Tran Dinh seinen ersten Klavier- und Violinunterricht im Kindesalter und sammelte erste Orchestererfahrung im Landesjugendorchester Rheinland-Pfalz.

2002 begann er mit dem Tonmeisterstudium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Seit 2004 studierte er hier Orchesterdirigieren bei Uroš Lajovic und Mark Stringer und Chordirigieren bei Erwin Ortner. Seine erste Diplomprüfung legte er mit Auszeichnung ab. Lam Tran Dinh besuchte Kurse bei Jorma Panula, Daniel Harding und Karl-Heinz Bloemeke und wurde im Februar 2009 eingeladen, als aktiver Teilnehmer an der Dirigentenwerkstatt des Kritischen Orchesters in Berlin teilzunehmen. 2008 assistierte er bei einer Produktion von Glucks „Orfeo ed Euridice“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Außerdem arbeitete Lam Tran Dinh mit den Czech Virtuosi, dem Philharmonischen Orchester Wrocław, den Brandenburger Symphonikern und den Nürnberger Symphonikern. Er war 2007/08 Chorleiter des Stadtchors Klosterneuburg, ist Mitglied des Arnold Schoenberg Chors und Stipendiat der Richard-Wagner-Stipendienstiftung der Bayreuther Festspiele.



Donnerstag

18

Juni

20:00

Gläserner
Saal / Magna
Auditorium

Karl Markovics Lesung

Mitglieder des Theophil Ensembles

Birgit Rams Violine
Gabriela Mossyrsch Harfe
Kirill Kobantchenko Violine
Florian Eggner Viola/cello

Herman Melville

Bartleby, der Schreiber

Musik von

Stanko Juzbašić

GESELLSCHAFT
DER MUSIKFREUNDE
IN WIEN



Kartenpreise:

€ 27 / 21 / 5 (Stehplatz)

MUSIKVEREIN

Karten unter

WWW.MUSIKVEREIN.AT ODER 505 81 90

Hector Berlioz

Roi Lear. Ouverture nach der Tragödie von Shakespeare, op. 4

Bereits im Juni 1826, im Alter von zweiundzwanzig Jahren, versuchte Hector Berlioz, der damals bereits einige private Kompositionsunterweisungen durch Daniel Lesueur erhalten hatte, den begehrten Rom-Preis für junge Komponisten zu erringen, doch wurde er nicht einmal zum Wettbewerb zugelassen. Daraufhin begann er im Herbst „offiziell“ mit dem Kompositionsstudium am Pariser Conservatoire bei Lesueur (bis dahin hatte er auf Geheiß seines Vaters Medizin inskribiert), und auch Anton Reicha, Haydn-Schüler und Beethoven-Freund, zählte zu seinen Lehrern; bei ihm besuchte er Kurse in Fugenkomposition und Kontrapunkt. In seiner Eigenschaft als Student der Komposition bewarb sich Berlioz nun 1827 wieder um den Rom-Preis, wurde auch zugelassen, erhielt die Ehrung aber nicht. Das Spiel wiederholte sich 1828, in welchem Jahr er für die Kantate „Hermine“ aber immerhin den zweiten Preis zuerkannt erhielt. Der Rom-Preis 1829, für den Berlioz die Konzertouverture „Cleopatra“ einreichte, wurde dann gar nicht vergeben, sodaß der Komponist erst 1830, mittlerweile bald 27 Jahre alt, die begehrte Auszeichnung erringen konnte – für seine Kantate „Le dernière nuit de Sardanapale“. Im gleichen Jahr hatte er auch seine „Symphonie fantastique“ verfaßt, eine gleichsam authentische Darstellung seiner „von ferne schmachenden“ Liebe zu der Schauspielerin Harriet Smithson, die er insbesondere in Dramen Shakespeares als ihm anbetungswürdig erscheinende Schauspielerin erlebt hatte; vor allem in den Rollen der Ophelia (in „Hamlet“) sowie der Julia (in „Romeo und Julia“) hinterließ sie bei ihm bleibende Eindrücke (am 3. Oktober 1833 heiratete er sie dann, nachdem er Ende 1832 tatsächlich ihre Bekannntschaft gemacht hatte und seine Verbindung mit der Klavierlehrerin Camille Moke in Brüche gegangen war; diese hatte 1832 dem Klavierfabrikanten Camille Pleyel, dem Sohn des niederösterreichischen Komponisten Ignaz Pleyel, das Ja-Wort gegeben).

Die Jahre 1831 und 1832 verbrachte Berlioz nun weitgehend auf Reisen sowie in der Villa Medici in Rom, wo er sich aber nicht wohlfühlte und auch wenig komponierte. Immerhin entstanden damals sowohl die symphonische Dichtung „Lelio ou Retour à la Vie“ als auch die Konzertouverturen zu „Roi Lear“ (1831) und „Rob Roy“ (1832), wobei erstere von der Lektüre des Shakespeare'schen „König Lear“ während einer Bahnfahrt

DIE 4 NEUEN SÄLE

von Rom nach Nizza angeregt wurde; in Nizza wurde das Werk auch weitgehend niedergeschrieben. Es zeichnet – ähnlich wie Beethovens Ouverturen zu „Egmont“ oder zu „Coriolan“ – nicht die Handlung des als Vorlage fungierenden Dramas nach, sondern vor allem die Persönlichkeit der Titelfigur, ihren Charakter sowie ihre Gefühle und Affekte. (Lear, der sein Reich an zwei Töchter verteilt, seine schüchtern-empfindsame dritte Tochter Cordelia aber verbannt hatte, wird von ersteren verstoßen und irrt nun wahnsinnig durch die Lande.)

Entsprechend diesem Sujet hebt das Werk mit einem „majestätischen“ Vorspiel (Andante non troppo lento, ma maestoso) an, dessen Thema rezitativartig gestaltet und wohl als Monolog des Königs Lear zu sehen ist. Nach kurzer Fortspinnung erklingt es ein zweites Mal, diesmal noch majestätischer und von einem Pauken-Motiv begleitet, das Berlioz laut eigener Darstellung den französischen Königszeremonien entnahm. Der Hauptteil (Allegro disperato ed agitato assai) zeichnet dann den hoffnungslosen („disperato“) Wahnsinn des Königs nach, wobei dessen Andante-Thema wesentlich schneller und in geradezu grotesker Verzerrung erklingt und dann nach und nach seine Konturen verliert. Als lyrischer Kontrast taucht eine zarte, von der Oboe vorgetragene Melodie auf, die als Abbild Cordelias zu sehen ist und deren Gefühlswärme zweimal das schaurige Geschehen unterbricht, ehe wieder die Motive des Hauptthemas die Führung übernimmt, immer neue Beleuchtungen erfährt und schließlich einem gesteigerten Ende entgegen-drängt.

Hartmut Krones

Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande. Suite, op. 80

In Gabriel Urbain Fauré begegnen wir dem wohl wichtigsten Wegbereiter der modernen französischen Musik. Am 12. Mai 1845 in Pamiers (Ariège) geboren, studierte er unter anderem Klavier bei Camille Saint-Saëns, ehe er zunächst einige „kleine“ Organistenposten in Paris einnahm und schließlich 1877 Kapellmeister an der Madeleine-Kirche wurde. Zwanzig Jahre später als Nachfolger Jules Massenets zum Kompositionslehrer am Conservatoire ernannt, gewann er immer mehr Einfluß auf Musikleben und Musikentwicklung Frankreichs, unter anderem auch durch die Ausbildung seiner Schüler Florent Schmitt, Maurice Ravel und Nadia Boulanger. 1905 übernahm er schließlich die Leitung des Pariser Conservatoire, die er nun 15 Jahre lang innehaben sollte. Vier Jahre nach seiner Pensionierung, am 4. November 1924, starb Fauré in Paris, bis zuletzt kompositorisch tätig und an vorderster Front des Musiklebens stehend.

Zu den bedeutendsten Werken des Meisters zählen die Oper „Pénélope“, die Musik zu Maeterlincks „Pelléas et Mélisande“, das Divertissement „Masques et Bergamasques“, ein Requiem, zwei Symphonien sowie zahlreiche Liederzyklen, Kammer- und Klaviermusik. Von der spätromantischen Haltung eines César Franck oder Camille Saint-Saëns ausgehend, griff Fauré in seinem Oeuvre aber auch zahlreiche formale Elemente der Klassik auf und ließ sich – unter anderem – durch Robert Schumann stark beeinflussen. In seiner Harmonik überaus farbenreich, nahm er bereits Elemente des Impressionismus vorweg, ohne aber dessen spätere Überwindung der funktionalen Tonalität mitzuvollziehen. Viel zu wichtig war ihm die Zielstrebigkeit der tonalen Ordnung, aus deren Spannungsfeld er die interessantesten Impulse seines harmonischen Gefalles bezog. Dementsprechend besticht auch seine Melodik immer durch eine deutliche Zielrichtung, wodurch sich sowohl die Welt expressiver Verhaltenseinheit als auch die Sphäre dramatischer Intensität ergeben kann. In den Werken mit solistischer Oberstimmenmelodik (also in Liedern, Duosonaten und klavierbegleiteten Vortragsstücken) tritt die Klavierbegleitung oft hinter die Melodie zurück und findet insbesondere bei zarten, träumerischen Stücken zu zauberhaften Stimmungen. Die Intimität vieler dieser Werke ist zusätzlich durch den Aufführungs-ort, für den sie geschrieben worden waren, geprägt: es war dies

der bürgerliche oder aristokratische Pariser Salon, in dem Fauré ein gerne gesehener Gast war und die Gesellschaften durch seine neuesten Schöpfungen entzückte.

Faurés Opern, die der Gattung des „Drama lyrique“ angehören, bevorzugten zumeist Stoffe aus Sage und Geschichte mit märchenhaftem Einschlag, was der duftigen, nahezu frühimpressionistischen Musiksprache des Komponisten äußerst entgegenkam. Dieser ästhetischen Ausrichtung entsprang auch die Bühnenmusik zu Maurice Maeterlincks Drama „Pelléas et Mélisande“, das später durch seine Symbolhaftigkeit etliche Vertreter des Impressionismus zur Vertonung anregte. Gabriel Fauré schrieb diese Bühnenmusik für die Uraufführung des Maeterlinckschen Dramas, die am 21. Juni 1898 in London stattfand, bearbeitete sie jedoch 1901 selber als Orchestersuite.

Der erste Satz, „Prélude“, ein in seinem Charakter betont lyrisch gehaltenes Stück, führt uns in die Stimmung des Werkes ein. Das erste Thema (1), das durch seine Statik besonders

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧

mf quasi p *p* *dolce* *p* *mf* *p* *pp* *p*

träumerisch wirkt, wird zunächst in mannigfaltiger Weise sequenziert und variiert, bevor nach einer kurzen Steigerung ein zweiter, „dolce“ vorgetragener Gedanke (2) zur ruhigen Stimmung des Beginns zurückkehrt. Nach kurzer Durchführung wiederholt Fauré die Abfolge, dann rundet ein neuerliches Zitat des Hauptthemas den Bogen.

Der 2. Satz der Suite war auf der Bühne die Zwischenmusik zwischen zweitem und drittem Akt des Dramas; er versetzt den Zuhörer in die Atmosphäre der 1. Szene des 3. Aktes, in der Mélisande am Spinnrad sitzt. Stilmittel hierfür ist das den ganzen Satz konsequent durchziehende Begleitmotiv der Violinen (3), über welchem die Bläser abwechselnd zwei gesangliche Themen (4, 5) exponieren. – Der dritte Satz, „Sicilienne“, ist sodann die ergreifende Ausdeutung der Schlußszene des Dramas, in welcher Mélisande stirbt. Zwei Themen im typischen Siziliano-Rhythmus bilden hier eine dreiteilige Liedform: Das erste (6) wird vom aufsteigenden g-Moll-Akkord geprägt, das zweite (7) stellt eine absteigende Kette dar und gibt dem Schmerz über den Tod aus „mitfühlend“ mit chromatischer Eintrübung Ausdruck.

Das Finale schließlich ist als Trauermarsch (8) gestaltet, arbeitet mit den scharf punktierten Rhythmen dieses Genres und taucht die Szene in fahles, bisweilen noch zusätzlich eingetrübtes d-Moll. In ausnehmend düsterer Stimmung endet die Suite.

Hartmut Krones

Béla Bartók

Zwei Portraits, op. 5

Béla Bartók zählt zu jener Gruppe von Komponisten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts begannen, die Volksmusik und ihre Stilmerkmale wieder in die Kunstmusik einzuführen. Die Beweggründe, die ihn dazu veranlaßten, waren dreifacher Natur: zunächst einmal ist das rein musikalische bzw. musikwissenschaftliche Interesse zu erwähnen, das er dieser Musik entgegenbrachte. Dazu traten nationale Bestrebungen: Béla Bartók, dessen erste Lebensjahrzehnte noch in die Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie fielen, wollte die ungarische Musik von der damals als besonders stark empfundenen Dominanz der deutsch-österreichischen Elemente befreien. Und schließlich muß das gesellschaftlich-soziologische Interesse erwähnt werden, das der Komponist an der von ihm sehr verehrten „Bauernklasse“ hatte. Die menschliche Ursprünglichkeit, die er an den Bauern äußerst schätzte, sah er in ihren Melodien widergespiegelt – fernab von jeglichem „Salonzigeunertum“ (Theodor Wiesengrund Adorno) war hier eine wirklich noch unverfälschte Musik erhalten geblieben, auf der Bartók nun bewußt eine volksverbundene Kunstmusik aufbauen wollte.

Das für diese Bestrebungen wichtigste Stilmerkmal schien ihm die eigenartige, von Kirchentonarten und Pentatonik stark beeinflusste Tonalität der ungarischen und rumänischen Folklore zu sein. „Das Studium all dieser Bauernmusik war deshalb von entscheidender Bedeutung für mich, weil sie mich auf die Möglichkeit einer vollständigen Emanzipation von der Alleinherrschaft des bisherigen Dur- und Moll-Systems brachte“, schrieb er in seiner Autobiographie. Bartók gelangte so schließlich zu einer „vollkommen freien Verfügung über jeden einzelnen Ton unseres chromatischen Zwölftonsystems“, die aber immer noch tonal erscheint, da sie nur durch chromatische Verschiebungen und modulatorische Umdeutungen zustande kommt.

Neben dieser modernen Tonalität ist insbesondere die große rhythmische Eigenwilligkeit und Vielfalt der Kompositionen Béla Bartóks den Beeinflussungen durch die Folklore zu verdanken. Am hervorstechendsten ist hier der häufige Wechsel von Zweier- und Dreier-Gruppen, vornehmlich in $\frac{5}{8}$ - und $\frac{7}{8}$ -Takt, die aus Kombinationen dieser beiden Elemente zusammengesetzt sind.

Die Jahre, in denen sich die erwähnten Stilmerkmale in Bartóks Œuvre immer mehr zu finden beginnen, sind gleichzeitig die seiner ersten großen Expeditionen in abgelegene Gebiete Ungarns und Rumäniens. Den Sommer 1906 verbrachte er zu einem großen Teil mit seinen Forschungen, und auch in den nächsten Jahren widmete er sich intensiv dieser Tätigkeit. 1908 publizierte er seine erste wissenschaftliche Untersuchung, der nun regelmäßig weitere Abhandlungen folgen sollten. Augenfällig ist nun der Hand in Hand mit diesen Arbeiten sich vollziehende Stilwandel Bartóks. Die von Liszt und Wagner übernommenen deutschen sowie die von Debussy initiierten französischen Elemente verschwinden immer mehr zugunsten jener Eigenständigkeit, die den „echten“ Bartók kennzeichnen, über welchem aber seine frühen Kompositionsperioden oft zu Unrecht allgemeiner Vergessenheit anheimfallen.

Eines der wichtigsten Werke jener Übergangsjahre bzw. eines der ersten Werke jenes „neuen“ Stiles ist die Orchesterkomposition „Deux portraits“, op. 5, die sich allerdings nur aus zwei ursprünglich nicht für diese Besetzung gedachten Stücken zusammensetzt. Der erste Teil stellt nämlich eine Orchesterübertragung des 1. Satzes aus Bartóks 1. Violinkonzert dar, das der Komponist seiner geliebten Stefi Geyer im Jahre 1908 widmete. Der zweite Teil hingegen ist eine Instrumentierung des letzten Stückes der 14 Bagatellen für Klavier, die im selben Jahr entstanden.

Die Zusammenstellung der „Zwei Portraits“ erklärt sich aus der Biographie Bartóks: Kurz nach der Vollendung des Violinkonzertes war die Verbindung mit Stefi Geyer in Brüche gegangen, jene Verbindung, die er dort mit intensivsten Farben nachgezeichnet hatte. Insbesondere der 1. Satz war gleichsam ein Portrait der Geliebten gewesen, wie wir aus vielen Kommentaren des Meisters wissen. Der Schmerz über die Trennung schlug sich dann in der Komposition der in Arbeit befindlichen 14 Bagatellen nieder, und das letzte Stück jener Sammlung ist vollends ein Musik gewordenes Abbild von Bartóks Seelenzustand. Hier verarbeitete er die Motive seines Violinkonzertes, um auch durch diese Verwandtschaft die autobiographischen Zusammenhänge deutlich zu machen. Die starken Kontrastwirkungen der zwei Stücke veranlaßten Bartók dann, sie beide für Orchester zu bearbeiten und als selbständiges Werk unter dem Namen „Zwei Portraits“ zu veröffentlichen, wobei der 1. Satz den Titel „Ein Ideal“ erhielt, der 2. Satz „Ein Zerrbild“ genannt wurde.

Sonntag

27

September 2009
13.00 – 19.00 UHR

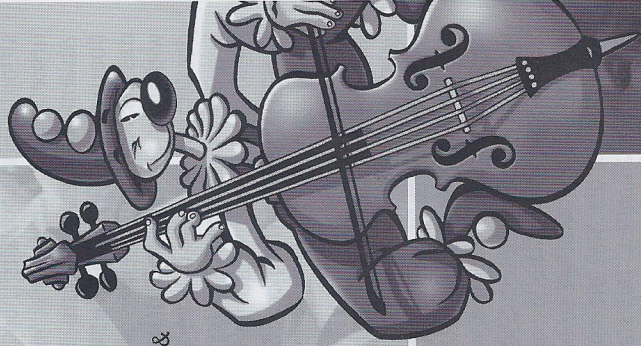
Jubiläum 20-09

allegretto

20 Jahre Jugendprojekte im Musikverein

Festkonzerte in allen Sälen des
Musikvereinsgebäudes
Programme für alle Altersgruppen
Workshops für Gesang,
Tanz und Instrumentenspiel

Agathes Wunderkoffer / Amarcord /
Martin Grubinger & Ensemble / Omer
Ihsas & Ensemble from Sudan /
KlingKlang / Mondial: Albert Kessler &
Ensemble & Jugendliche nach
Sommerworkshops / Mnozil Brass /
Peter und der Wolf: Marko Simsa
& Camerata Wien & Erke Duit /
Schuh-wie-Du: Christian Zmek &
Ensemble / Wiener Sängerknaben &
Gerald Wirth: Singen für und mit
Publikum



Tagespass Euro 20.-
an der Tageskassa 1010 Wien, Bösendorferstraße 12
Infos unter allegretto@musikverein.at und
tickets@musikverein.at.
Tel 01 505 81 90

Foto: Dieter Nogl

Langsam und mit verhaltener Lyrik eröffnet die Solo-Violine den 1. Satz mit dem Motiv d-fis-a-cis – das der Komponist selbst als „Leitmotiv“ Stefi Geysers bezeichnet hatte –, um dann mit freien Fortführungen die imitatorischen Einsätze der Orchesterstreicher zu kontrapunktieren. Die Tonalität wandelt sich von der anfänglichen „Tristan“-ähnlichen Chromatik nach und nach zu volkstümlicher Pentatonik, geht aber durch ihren verselbständigten dissonanten Ausdruck auch über diese wesentlich hinaus. Die Klangwelt des Satzes, der durch den häufig blockartigen Einsatz der Bläser nach wie vor auch der impressionistischen Wirkungen nicht entbehrt, erinnert streckenweise bereits an den Stürmsatz der 1936 entstandenen Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Nach großem, thematisch initiiertem Aufschwung des gesamten Orchesters bildet sich schließlich das Geschehen zurück und endet mit gleichsam entrückter, schwärmerischer Stimmung, die Makellosigkeit jenes „Ideals“ noch einmal darstellend.

Im Rhythmus eines schnellen Walzers bringt der 2. Satz „eine karikierte Fassung des vorherigen Melodiematerials“ (Tadeusz Zieliński) und kündigt durch eine scharfe, „höhnische“ Klanglichkeit von der „Auflehnung des Künstlers gegen sein eigenes Gefühl“. Rein musikalisch erscheint hier schon der dämonische Schluß der „Mandarin“-Suite vorgebildet, der mit ähnlich „barbarischer“ Wildheit die negativen Seiten des Lebens symbolhaft nachzeichnet. Zunächst intonieren tiefe Bläser und Streicher die Walzer-Begleitung, die nach dem Anfangsdreiklang sogleich eine scharfe Dissonanz bringt, die sich mit Fortdauer des Stückes immer mehr verselbständigt und zu autonomer Bedeutung gelangt (wichtig sind insbesondere große Sekund und kleine Sept). Das nun erklingende „Stefi“-Motiv erscheint rhythmisch stark verfremdet; die dissonante, klanglich bewußt uneinheitlich gehaltene Begleitung stempelt es vollends zum „Zerrbild“ jenes lyrischen Gedankens des ersten Teiles. Immer wilder wird das Geschehen, dann zerbricht es plötzlich gleichsam in seine Bestandteile und beschränkt sich auf kleinstgliedrige motivische Zitate, die sich nur allmählich wieder zum Hauptthema zusammensetzen. Aber auch dieser neuerliche Aufschwung endet schnell in nahezu unhörbaren Staccati der tiefen Streicher. Nach einer langen Generalpause beenden einige wilde, motivisch anhebende Fortissimo-Takte des gesamten Orchesters die Szene.

Hartmut Krönes

Richard Strauss

Don Juan. Tondichtung nach Nikolaus Lenau, op. 20

Im Oktober 1889 verließ Richard Strauss aufatmend seine Vaterstadt München, um seine neue Stellung als Hofkapellmeister in Weimar anzutreten. So unerquicklich ihm auch die drei letzten Jahre gewesen waren, weil er sich als dritter Dirigent außerstande gesehen hatte, die künstlerisch mißlichen Münchner Opernverhältnisse zu bessern, so fruchtbar und bedeutsam wurden sie doch für sein Leben und Schaffen durch die Bekanntschaft mit seiner späteren Gattin Pauline de Ahna und die Freundschaft mit Alexander Ritter sowie durch die Feststellung zahlreicher Lieder, der Violinsonate, der symphonischen Fantasie „Aus Italien“ und des „Macbeth“, vor allem aber durch die Vollendung der Tondichtung op. 20 für großes Orchester, „Don Juan“. Mit ihr stellte er sich im zweiten Abonnementkonzert am 11. November 1889 als Komponist den Weimarerern vor, welche die Novität stürmisch da capo verlangten.

Der „Don Juan“ ist „das erste Werk des Tondichters, das seine Eigenart ganz rein offenbart“ (Richard Specht). Ist auch sein Titel ein Programm, das durch die beigegebenen Zitate aus Nikolaus Lenaus gleichnamigem dramatischen Gedicht zwar nicht nach der Seite faktischer Begebenheiten in bestimmter zeitlicher Ordnung, wohl aber hinsichtlich der grundsätzlichen Auffassung und Charakterisierung jener abenteuerlichen Gestalt präzisiert erscheint, so besitzt doch die Leidenschaft der Straussischen Tonsprache hier so viel mitreißende Überzeugungsgewalt und plastische Ausdrucksfähigkeit, daß sich die musikalischen



Ereignisse zu einem Bild runden, das an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. (Daß auch in absolut-musikalischer Beziehung eine freie, dem Rondo angenäherte Sonatenform nachgewiesen werden kann, sei nur am Rande vermerkt.) Lenau und Strauss' Don Juan ist nicht der „naiv-frohe Kavalier“ Da Pontes und Mozarts, sondern ein triebhaft Suchender, den die echte Sehnsucht nach dem „inkarnierten Weibtum“ einer einzigen, nie gefundenen Idealgestalt taumelnd von einer zur anderen reißt, bis die Unmöglichkeit der Wunscherfüllung in „pessimistischer Lebensverneinung“ endet. Welch herrliche, glühende Orchestersprache zeichnet diesen Weg! Überwältigend schon der erste stürmische Aufschwung (Allegro molto con brio, Notenbeispiel 1), aus dem nach turbulenter Abwärtswendung (2) das erste Don-Juan-Thema (3) in jugendfrischem Ungestüm hervortritt. Schon lockt mit schmeichlerischer Gegenwendung (4) üppig blühende Schönheit zu genießerischem Verweilen unter dem Bogen weitgewölbter Kantilene (5). Doch weiter treibt die Unrast; „molto appassionato“ bietet sich eine neue Episode (6), deren tragischer Trotz sich in die zarte Innigkeit einer Oboenweise (7) auflöst. Aus seligem Versinken hebt sich stolz und siegesbewußt der geniale Hornruf des zweiten Don-Juan-Themas (8): fort zu neuen Abenteuern! Tolles Karnevalstreiben entfacht die Sinne zu höchster Lust, die Töne erster Mahnung werden mißachtet. Da „ein Blitz aus Höh'n, die ich verachtet“ – und „kalt und dunkel“ folgt das bittere Ende.

Fritz Racek



Michail Fokin und Vera Fokina als *Daphnis und Chloé*
Foto aus: Galina Dobrowolskaja: Michail Fokin, St. Petersburg 2004

Maurice Ravel

Daphnis und Chloé. Suite Nr. 2

Wie für Igor Strawinsky, so wurde auch für Maurice Ravel die Begegnung mit Sergej Diaghilew bedeutsam. Der Direktor des Russischen Balletts in Paris, dessen großzügige Förderung schon vielen Musikern und Malern zum entscheidenden Durchbruch verholfen hatte, wandte sich an den französischen Komponisten mit dem Vorschlag, das Tanzgedicht „Daphnis und Chloé“ seines Ballettmeisters Michail Fokin zu vertonen. Ravel nahm freudig an und schuf in mehrjähriger intensiver Arbeit (1909–1912) die umfangreichste seiner Partituren, von der später kein Geringerer als Strawinsky neidlos feststellte: „Es ist sicherlich nicht nur eines der besten Werke Ravels, sondern auch eines der schönsten Erzeugnisse der französischen Musik überhaupt.“

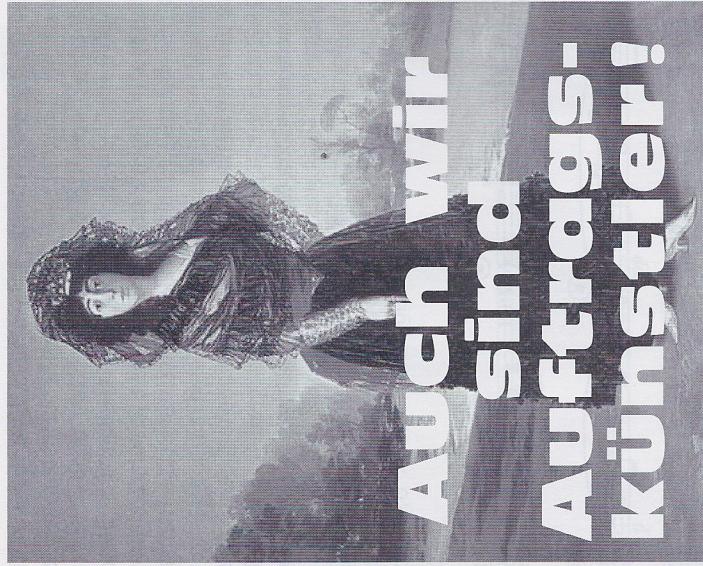
Die Uraufführung des Balletts, für dessen Titelrollen Diaghilew zwei so berühmte Künstler wie Vaclav Nijinskij und Tamara Karsavina aufgeboten hatte, fand am 8. Juni 1912 unter der musikalischen Leitung von Pierre Monteux im Pariser „Châtelet“ statt. Seiner Handlung liegt der Schäferroman „Pojmenika“ des altgriechischen Sophisten Longos (3. Jahrhundert n. Chr.) zugrunde, für dessen kunstvolle Naivität schon Goethe bewundernde Worte gefunden hatte. „Als ich die Musik dazu schrieb“, berichtet Ravel selbst, „war es meine Absicht, eine ausgedehnte Klangfreske zu komponieren, wobei ich mich weniger um Archaismus kümmerte als um die Treue eines Griechenlands meiner Träume, das ziemlich genau jenem Griechenland verwandt ist, wie es sich die französischen Künstler am Ende des 18. Jahrhunderts eingebildet und ausgemalt haben. Das Werk ist symphonisch nach einem sehr strengen tonalen Plan aufgebaut, vermittels einer kleinen Anzahl von Motiven, deren Entwicklung symphonische Einheit schafft.“ Losgelöst von der Bühne hat diese farbenprächtige Musik, im Lyrischen wie im Ekstatischen gleichermaßen bezaubernd, seither in zwei Orchestersuiten längst ihren Siegeszug um die ganze Welt vollendet. Während deren erste aus den Geschehnissen der beiden ersten Ballettbilder – dem Aufkeimen der Liebe zwischen der schönen Chloé und dem jungen Schäfer Daphnis, der Entführung des Mädchens durch die Piraten und ihrer wunderbaren Errettung durch das Eingreifen des Hirtengottes Pan – die wichtigsten Partien herausgreift, gibt die zweite Suite die Musik zum Schlußteil des Balletts vollständig wieder.

Geheimnisvoll raunende Flötenpassagen (Notenbeispiel 1) und Harfenglissandi über sordinierten Bässen (2) begleiten das Erwachen des jungen Tages („Lever du jour“, 3) über dem „Griechenland meiner Träume“. Unter Vogelgezwitscher und Hirtenschalmeien nimmt seine pentatonische Weise deutlichere Gestalt an (4). Ängstlich sucht Daphnis die Geliebte (5), die aus einer Gruppe auftretender Hirten jubelnd in seine Arme stürzt (6). Mit der Erklärung der Befreiung Chloés beschwört ein alter Schäfer die Erinnerung an die Legende von der Nymphe Syrinx (7). Wie Pan flöteblasend (8, 9) um deren Liebe warb und sie nach anfänglicher Zurückweisung errang, wird nun von Daphnis und Chloé in zärtlicher Pantomime dargestellt, wobei die Identifizierung der beiden Paare in der Verklärung der Liebesmelodie (10 = 6) sinnfälligen musikalischen Ausdruck findet.

The musical score consists of 16 numbered measures. The notation is for a flute (treble clef) and a harp/bass (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The measures are numbered 1 through 16. Measures 1-3 show a flute melody and harp glissandi. Measures 4-6 show a flute melody and harp accompaniment. Measures 7-9 show a flute melody and harp accompaniment. Measures 10-12 show a flute melody and harp accompaniment. Measures 13-15 show a flute melody and harp accompaniment. Measure 16 shows a flute melody and harp accompaniment.

Vor der Grotte der Nymphen schwört Daphnis Treue (11). Mit dem Auftritt einer neuen Gruppe tambourinschlagender, als Bacchantinnen verkleideter Mädchen (12) beginnt das grandiose Finale: Nach frohem Tumult (13) ordnen sich die jungen Leute zu einem allgemeinen Tanz („Danse générale“) im bizarren Fünfteltakt. Ein charakteristisches Bläserthema (14) über ostinater Streicherbegleitung (12) führt aus verhaltenem Beginn in mitreißender Steigerung zu jauchzenden Höhepunkten (15). Das ausgedehnte Crescendo gerafft wiederholend, krönt eine kurze Coda (16) diese überwältigende Apotheose der Tanzlust.

Fritz Racek



Goya, Die Herzogin von Alba, 1797

agens ketterl

Druckerei GmbH

Kreuzbrunn 19
A-3001 Mauerbach
Telefon +43 1 576 10-0
Fax +43 1 576 10-666
ISDN +43 1 576 10-680

bmuk



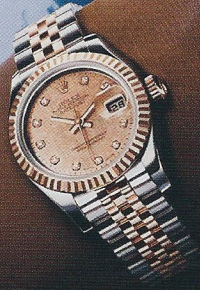
Programmpreis: € 2,70

Medieninhaber (Verleger): Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (A-1010 Wien, Bösendorferstraße 12). – Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Thomas Angyan. – Redaktion: Mag. Ulrike Lampert, Dr. Joachim Reiber. – Public Relations: Thomas Mittermayer. – Graphische Gestaltung: Matthias Fürpaß. – Werkbesprechungen: o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hartmut Krönes, Prof. Dr. Fritz Racek. – Druck: „agensketterl“ Druckerei GmbH, A-3001 Mauerbach/Wien, Kreuzbrunn 19. – Gedruckt auf chlorofreiem Papier.

diepresse.com

Die Presse
FREI SEIT 1848

Für die, die selbst entscheiden.



OYSTER PERPETUAL LADY-DATEJUST

Since 1954, the Rolex Lady-Datejust has epitomised elegance and grace. The first lady's watch to display the date, it can be personalised with countless design combinations. With the legendary waterproof Oyster case, delicate bezel and Cyclops lens, the Lady-Datejust will remain in style from season to season, generation to generation. ROLEX.COM



HABAN
BUCHERER

Uhren und Juwelen.
Wien 1, Körntner Straße 2
Telefon 512 67 50 | www.haban.at