



universitätskonzert

donnerstag, 5.07.01, 20 uhr
musikhalle, großer saal

A
m
L o v e
U
r

ELGAR:
Falstaff op. 68

VAUGHAN WILLIAMS:
In Windsor Forest

FAURÉ:
La Naissance de Vénus

BIZET:
L' Arlésienne

leitung: bruno de greeve

Programmheft

Internetversion

Edward Elgar

Edward Elgar wurde am 2. Juni 1857 in England im Dorf Broadheath in der Nähe von Worcester geboren. Sein Vater besaß einen Musikalienhandel und arbeitete als Klavierstimmer sowie als Organist. Edward wuchs also in einem sehr musikalischen Umfeld auf. Er studierte die im Laden seines Vaters verfügbare Musik und brachte sich selbst verschiedene Instrumente bei. Auch zum Komponisten wurde Elgar weitestgehend autodidaktisch.

Zunächst arbeitete Elgar als Dirigent und Komponist für lokale Musikgesellschaften, gab Geigenunterricht und spielte Orgel in Worcester. Um sich als Komponist internationalen Ranges zu etablieren, musste er gegen widrige Umstände ankämpfen: Als Sohn eines einfachen Ladenbesitzers gegen das im spätviktorianischen England sehr ausgeprägte Klassenbewusstsein, als Mitglied der katholischen Minderheit im überwiegend protestantischen England gegen religiöse Bigotterie und gegen Vorurteile und Ressentiments aus den Reihen eines eingefleischten Musikestablishments. 1889 heiratete er gegen den Willen ihrer Familie seine Schülerin Caroline Alice Roberts, Tochter eines Generalmajors.

Allmählich und durch Frühwerke wie die *Froissart-Ouvertüre* (1890), den *Imperial March* (1897) und die Kantaten *King Olaf* (1896) und *Caractus* (1898) verbreitete sich sein Ruf über die regionalen Grenzen Worcestershires hinaus. Seine *Variations on an Original Theme (Enigma)* waren 1899 sein erster großer Erfolg. 1900 fand in Birmingham die Uraufführung einer der größten sakralen Kompositionen Elgars, *The Dream of Gerontius*, statt. Er erlebte infolge unzulänglicher Proben einen katastrophalen Misserfolg, gelangte aber kurz darauf zu internationalem Ruhm. Richard Strauss, der 1902 eine Aufführung des Werkes hörte, würdigte Elgar als den ersten wirklich progressiven englischen Komponisten. Von 1907 - 1911 entstanden unter anderem zwei Symphonien und ein Violinkonzert. 1913 wurde *Falstaff* uraufgeführt. Elgar sah die symphonische Dichtung als eines seiner besten Werke an - dennoch wird sie heute selten gespielt.

Der Erste Weltkrieg deprimierte Elgar zutiefst, es entstanden kaum große Werke. Erst nach Kriegsende komponierte er seine drei kammermusikalischen Werke: Die *Violinsonate e-moll*, das *Streichquartett e-moll* und das *Klavierquintett a-moll* sowie das berühmte *Cellokonzert*, das heute zum Standardrepertoire jedes Cellisten zählt.

1920 starb Elgars Frau, die ihm immer zur Seite gestanden und viel lästige Arbeit - wie zum Beispiel das Rastrieren (das Ziehen der Notenlinien auf Papier) - abgenommen und ihn auch seelisch sehr unterstützt hatte. Mit dem Tod seiner Frau endete Elgars produktive Phase mehr oder weniger. Er lebte abgeschieden in Worcestershire und kam nur gelegentlich nach London, um als Dirigent aufzutreten oder um eine Schallplatte einzuspielen. Er arbeitete jedoch an größeren Werken, unter anderem an einer Oper (*The Spanish Lady*) sowie an einer dritten Symphonie. 1933 flog er nach Paris, um dort sein Violinkonzert zu dirigieren. Solist war der junge Yehudi Menuhin. Im Oktober 1933 wurde bei Elgar ein bösartiger Tumor entdeckt, an dem er am 23. Februar 1934 starb.

Petra Eisenhardt (Orchester)

Falstaff

Es gibt Personen, die so authentisch sind, dass sie nur erfunden sein können. Personen, deren Bild uns alltäglich in den Sinn kommt, ohne dass wir mit Bestimmtheit sagen könnten, was es eigentlich ist, das sie so speziell macht. Dies trifft mit Sicherheit auf die Figur des Sir John Falstaff zu, wie sie in William Shakespeares zweiteiligem Königsdrama *Henry IV* auftritt. Falstaff gehört in die Reihe jener literarischen Figuren wie beispielsweise Don Juan, Don Quixote oder Till Eulenspiegel, die im Denken der Menschen so real sind, dass ihr Ursprung unwichtig wird.

Bemerkenswert ist, dass die Bekanntheit einer literarischen Figur nicht selten auf einem Irrtum beruht. Im Falle Falstaffs liegt dieser Irrtum in der Annahme, der "originale" Falstaff sei jener aus den *Merry Wives of Windsor*, von der Elgar in einer Analyse seines *Falstaff* selbst sagt, dass sie und die Karikatur Falstaffs darin besser dem Vergessen anheim fielen (Elgar 1913); ein Stück, das angeblich auf Geheiß Elisabeths I in großer Hast zusammengeschrieben wurde.

Edward Elgar ist es hingegen in seiner musikalischen Verarbeitung um den tragisch-komischen Falstaff in all seiner Widersprüchlichkeit zu tun; um weit mehr als um den Cliché-Falstaff, der bacchantisch in den Tag hineinlebt und der nur an Trunk und Speise Interesse findet - daher um weit mehr als um den recht eindimensionalen Falstaff der *Merry Wives of Windsor* und damit den *Falstaff* Giuseppe Verdis, Ralph Vaughan Williams' und Otto Nicolais.

Ungeklärt ist die Namensgebung. Ob der Name Falstaff von einem als Feigling bekannten Söldner Elisabeths I (zur Zeit Shakespeares) - genannt Fastolfe - herrührt, ist kaum belegt. Ursprünglich hieß der im ersten Teil des *Henry IV* gleich zu Beginn jovial gegenüber dem Thronerben Prinz Harry (oder Hal) auftretende Genussmensch Oldcastle (Name eines Anführers einer vorprotestantischen, antipapistischen Sekte, der sogenannten Lollarden), der aus Rücksicht auf die noch lebenden Nachkommen vermutlich später zu Falstaff geändert wurde. Welchen Ursprungs auch immer der Name sei, Falstaff ist als "Typus", als Charakter und als tragende Rolle aus den Werken Shakespeares, wie aus der kulturellen Welt überhaupt nicht mehr wegzudenken.

Die Geschichte Falstaffs ist die Geschichte seiner Zeit. Nach der Machtübernahme Harry Bolingbrokes von Lancaster (nun Henry IV) durch Sturz und Ermordung Richard II steht England im Umbruch. Noch ist es Schauplatz zahlreicher Rebellionen; unklar ist auch, ob der Königssohn Prinz Harry je die Krone übernehmen, die Lancaster-Dynastie an der Macht bleiben wird und ob England als nationale Einheit Bestand haben können.

Gegen Henry IV empört sich unter anderem Henry Percy (genannt Hotspur), der Sohn des Earl of Northumberland. Prinz Harry, zunächst noch im Banne des ausschweifenden Lebenswandels seines Freundes Falstaff, wendet sich im Verlauf des Konflikts zunehmend der späteren Königsrolle zu, besiegt in offenem Kampf Hotspur und erweist sich damit in den Augen seines zuvor zweifelnden Vaters als der Erbfolge würdig. Sein Preis ist die Loslösung und Verstoßung des von Henry IV gehassten Falstaff, der nach dem Tod des Königs und der Krönung Harrys zu Henry V vom Königshof verbannt wird und kurz darauf gebrochenen Herzens stirbt.

Falstaff wird gewöhnlich identifiziert mit Bauernschläue und Einfältigkeit, Gefräßigkeit, Feigheit und Überheblichkeit. Und all diese Charakterisierungen treffen in der Tat Wesenszüge dieser Figur. Allerdings steht diesem Falstaff noch ein anderer gegenüber. Es ist dies der Falstaff, der mit Witz und Humor seinen Kopf immer wieder aus der Schlinge zieht und der dem heranwachsenden Thronfolger Prinz Harry als Vaterersatz für den kaltherzigen, humorlosen und lebensfeindlichen Henry IV dient und ihn in die der Königsmacht abgewandte lebensfreudige Seite des Lebens einführt. Dieser "originale" Falstaff erkennt seine inspiratorische Kraft:

„...ich bin nicht nur selbst witzig, sondern ich bin Ursache, dass andere Männer Witz haben.“

Es ist auch der Falstaff, der durch Schlagfertigkeit glänzt und damit immer wieder seiner Entlarvung als Maulheld trotzt, dessen Abenteuer, auch seine erotischen, im wesentlichen nur in seinen Erzählungen stattfinden und der dennoch manches Mal seinen Reiz auf das andere Geschlecht ausübt. Er vereinigt in sich unvereinbare Gegensätze. Er ist "... ein Schuft ohne Bosheit, ein Lügner ohne Betrug; ein Ritter, Gentleman und Soldat ohne Würde, Anstand oder Ehre" (M. Morgann (1777) zit. und übers. nach E. Elgar (1913)).

Elgars "musikalische Interpretation" oder "Charakterstudie Falstaffs" entlang des Abstiegs bis zur Verstoßung ist in vier Abschnitte unterteilt und folgt verkürzt im wesentlichen der Szenenabfolge des *Henry IV* mit Ausnahme der Einfügung eines Traum-Intermezzos am Ende des zweiten Teils.

I

Der Auftritts-Satz Falstaffs (hier noch Oldcastle genannt) - eine Frage - markiert seine Stellung zum Prinzen, zum Königshof, zu seiner Zeit:

„Na, Harry! Welche Tageszeit ist es, Junge?“

Er weiß die Zeit nicht, man meint, er wisse nichts von der Zeit. Er selbst wähnt sich ewig jung und im ausgelassenen, ausschweifenden Leben sucht sich stets seiner Jugend zu versichern. Und die

Nähe zum jungen Prinzen, den er über alles liebt, ist ihm eine wichtige Bestätigung seiner Alterslosigkeit. Zugleich aber ist er Symbol eines Vergangenen und Vergehenden. Sein Äußeres, seine übermäßige Körperfülle, sein dem Trunk und Gourmand-Leben geschuldeter körperlicher Verfall ist unübersehbar. Oft treibt Prinz Harry seinen Spott mit Falstaff, spielt ihm Streiche und fordert seinen Einfallsreichtum heraus. Doch in seinen vermeintlich unernsten Spott mischt sich die Vorahnung:

„Leb wohl, du später Frühling, du Allerheiligensommer!“

In dieser groß besetzten sinfonischen Studie kommt Sir John Falstaff selbst als erster zu Wort. Sein Thema wird vornehmlich von den tiefen Streichern und dem Fagott gespielt. Es ist ein behäbiges und absteigendes Thema, dem jedoch eine kindliche Naivität und ein gewisser Witz nicht fehlt. Ganz im Gegensatz dazu steht das aufstrebende und erhabene Thema des Prinzen Harry. Es wird zum ersten Mal nach einer großen absteigenden Linie in den Holzbläsern von den Trompeten und einem leuchtenden Hornsatz gespielt, in den das ganze Orchester einfällt. Im Weiteren umspielen sich diese Themen. In einer Schenke kommt es zu folgender Szene...

II

Falstaff lebt in ständiger Geldnot. Aus diesem Grunde organisiert er einen Überfall, um Geld zu beschaffen. Die verkleideten Prinz Harry und sein Gehilfe nehmen den Räubern ihre Beute ohne nennenswerten Widerstand wieder ab. Alle treffen sich in der Schenke wieder, wo Falstaff, stetig die Übermacht der "Angreifer" größer schildernd, von Harry gefoppt wird.

Diese Begebenheit setzt Elgar musikalisch um: Falstaff beginnt zunächst bescheiden, dann immer ausschweifender mit seiner Erzählung der Raubes und dem anschließenden Verlust des Diebesgutes. Angestachelt von Prinz Harry in Form des Prinzenthemas als Staccato in den Holzbläsern wird seine Geschichte immer unglaublicher. Sie gipfelt in einem großen Fagottsolo gefolgt von einem schnatternden und crescendierenden Holzbläserthema. Als der Prinz das Lügenmärchen aufdeckt, kann Falstaff sich herausreden.

Bei Shakespeare ergibt sich folgende Entwicklung ...

Harry's allmähliche Distanzierung von Falstaff, die am Ende des zweiten Teils des Henry IV im Augenblick der Krönung des neuen Königs im offenen Bruch und in der Verbannung vom Hof endet, ist die Lebensspanne Falstaffs, die Shakespeares Werk umgreift. Spielerisch wird sie schon zu Beginn des Henry IV angedeutet, in jener Szene, in der Falstaff und Harry wechselweise den König mimen und dessen Urteil über den Prinzen-Kumpanen aus erwünschter Perspektive (Falstaff) oder antizipatorischer Sicht (Harry) sprechen. In dieser Szene leuchtet die ganze Tragik der Konstellation Prinz Harry - Falstaff und des zu erwartenden Niedergangs Falstaffs auf.

Zunächst spielt Falstaff den König und bittet darum, den "tugendhaften" Falstaff nicht aus der Gesellschaft Harrys zu verbannen. Prinz Harry, nun in der Rolle des Königs, lässt sein zukünftiges Verhältnis zu Falstaff aufschimmern:

... dich verfolgt der Teufel in Gestalt eines fetten alten Mannes ... Worin ist der gut außer im Kosten und Trinken von Sekt, ...worin ist er lobenswert außer in überhaupt gar nichts?

Den Prinzen spielend versucht Falstaff in einer ergreifenden Rede den "König" umzustimmen:

... Dass er alt ist, das ist zu bemitleiden, seine weißen Haare bezeugen es. ... Nein, mein edler Vater, den lieben Ritter John Falstaff, den freundlichen, guten, ehrlichen John Falstaff, den tapferen John Falstaff (und desto tapferer, weil er der alte John Falstaff ist), den verbannt nicht! Oh, den verbannt nicht aus Eures Harry Gesellschaft, denn wenn Ihr den wohlbeleibten Sir John verbannt, dann verbannt ihr die Welt.

Falstaff fällt hierauf in einen tiefen Schlaf, träumt von seiner verlorenen Jugend und "entkommt" auf diese Weise dem Sheriff, der in der Schenke nach ihm sucht.

An dieser Stelle treffen Elgar und Shakespeare wieder zusammen. Der angetrunkene und müde Falstaff meldet sich noch einmal in einem von einzelnen Holzbläsern begleiteten Fagottsolo zu Wort und schläft dann schnarchend ein. Die Geigen blenden in einen versöhnlichen Traum über. Eine Solovioline bringt Falstaff zurück in seine Jugend. Bis Falstaff erwacht ...

III

Zum Kampf gegen die Rebellen bei Shrewsbury wird Falstaff eingesetzt. Er marschiert mit schnell aufgebotenen und schlecht ausgebildeten Soldaten in die Schlacht. Alle seine Soldaten fallen mit Ausnahme des nicht sonderlich tapferen Falstaff.

Angeführt von den Blechbläsern und der kleinen Trommel zieht Falstaff in den Krieg. Ein fast stolperndes, zum Teil triolisches Thema, das in den Holzbläsern beginnt und sich durch das ganze Orchester fortsetzt, zeigt an, dass es um den Mut und die Kampfeslust des Sir Falstaff nicht sonderlich gut gestellt ist.

Es wird eine große Schlacht. Zum ersten Mal tritt auch das groß besetzte Schlagwerk in Erscheinung. Durch eine List rettet sich Falstaff vor dem sicheren Tod. Die Armee des Königs ist siegreich und Prinz Harry tötet Hotspur. Falstaff kehrt aus der Schlacht - seine Heimat Gloucestershire durchquerend - zurück.

Elgar lässt musikalisch an dieser Stelle gewissermaßen erinnernd die vergangenen gemeinsamen Zeiten von Falstaff und Harry aufleuchten. Ähnlich wie in Falstaffs Traum an seine Jugend wird Gloucestershire in einem fast kammermusikalischen Interlude verarbeitet. Oboe, Klarinette und Tambourin führen das Thema an. Die Schlacht ist gewonnen und auch in der Musik tritt Ruhe ein.

Dann jedoch wird Falstaff die Krönung Harrys zum König vermeldet. Das Volk - bzw. die Geigen - feiern Sieg und Krönung von Prinz Harry zum König. Das Prinzenthema taucht auf, größer und grandioser als je zuvor. Falstaff eilt zur Krönung; doch er wird von Harry verstoßen. Die Festgesellschaft - nun vertreten durch die Holzbläser - verhöhnt ihn mit schnatterndem Gelächter ...

IV

Das flehentliche Bitten Falstaffs um die Gunst des Prinzen bleibt ungehört. Die Tragik erfüllt sich, als Falstaff, voll naiver Freude über die Krönung seines langjährigen Freundes, zum Hof eilt, um sich dessen Gunst zu versichern. Henry V, erfüllt von der neuen Rolle als König, antwortet kalt, grausam.

Ich kenne dich nicht, Greis, - Knie nieder und bete! Wie schlecht steht einem Narren weißes Haar! Ich träumte lang von einem solchen Mann, alt, lästerlich und fett von Völlerei; nun bin ich wach, und meinen Traum veracht ich! ... Wenn du je hörst, ich bin so, wie ich war, dann komm, und dann sollst Du sein, was du warst, der Lehrer und Verpfleger meiner Wildheit. Bis dann bist du verbannt, bei Todespein, Du und die übrigen meiner Verführer: Zehn Meilen weit bleibt unserer Person.

Für Falstaff ist kein Platz in der neuen Machtordnung. Mit ihm verbannt Henry V seine Jugend und seine Erinnerung daran. Mit leeren, zur Mäßigung mahnenden altväterlichen Phrasen bedenkt er Falstaff, um damit eigene Abschließung von der Welt zu vollenden und der kalten Realität der Macht den Vorzug zu geben. *"Der jugendliche Monarch war tatsächlich immer schon ein alter Mann, während sein grauhaariger Untertan so durchschaubar und naiv wie ein Kind ist"* (J. Naremore 1978). So naiv, dass er nicht einmal erkennt, wie sein eigenes Herz bricht. Auf diese Weise ereilt ihn der Tod.

Die Krönung ist vorüber. Fast liebevoll lässt Elgar die Erinnerung an Falstaff noch einmal durch das Orchester wandern. Das „Gelächter“ in den Holzbläsern verwandelt sich in fallende Tränen. Der Prinz hat triumphiert: Sein Thema bildet den Abschluss. Aber hat er wirklich gesiegt?

Roland Kröger (Chor) zu Figur und literarischem Hintergrund des Falstaff
Claudia Habenicht (Orchester) zur musikalischen Interpretation Elgars
(Shakespeare in der Übersetzung von Erich Fried)

Ralph Vaughan Williams

Ralph Vaughan Williams wurde am 12. Oktober 1872 in Gloucestershire, England, geboren. Als Kind lernte er Klavier, Violine und Orgel spielen. Achtzehnjährig trat er in das Royal College of Music in London ein, 1892 wechselte er an das Trinity College in Cambridge und schloss 1901 mit einem „Doctor of Music“ ab. Er gehörte zu den ersten, die Volkslieder sammelten, sie aufzeichneten, um sie der Nachwelt zu bewahren. Er studierte bei Gustav Holst, bei Max Bruch in Berlin, bei Ravel in Paris (der bemerkte, Vaughan Williams sei der einzige Schüler gewesen, der nicht so komponiert habe, wie er). Danach wagte er sich an größere musikalische Formen: 1910 schloss er die Arbeit an der *„Sea-Symphony“* (No. 1) ab, vier Jahre später die *„London-Symphony“* (No. 2).

Als der Erste Weltkrieg ausbrach, trat er trotz seines Alters in die Armee ein, um in Frankreich und Griechenland in einem medizinischen Corps Dienst zu tun. Nach dem Krieg wurde er Professor für Komposition in Oxford (1919-1938).

Vaughan Williams bezog Anregungen aus vielfältigen Quellen. Er wollte sich jedoch nie von Konventionen einschränken lassen und entwickelte einen ganz eigenen Stil, der als besonders kraftvoll und ausdrucksstark gilt. Vielen seiner Werke ist die Begeisterung für die englische Folklore anzumerken. Gern besann er sich auf das reiche Erbe der englischen Volksmusik insbesondere der elisabethanischen und jakobinischen Epoche - und der Poesie.

Er ließ in seinem Schaffen kaum ein musikalisches Genre aus: Er schuf Konzerte für Klavier, für Violine, für Oboe, Bühnen- und Ballettmusik, Filmmusik, sakrale und weltliche Chormusik, Liederzyklen und neun Sinfonien, von denen keine wie die andere ist, schließlich auch fünf Opern, wobei sich keine auf der Bühne halten konnte - unter ihnen ist auch *Sir John in Love* (1929).

Vaughan Williams starb am 26. August 1958 in London, man setzte ihn in der Westminster Abbey bei, unweit eines anderen Großen englischer Musik - Henry Purcell.

Katarina Kring (Chor)

In Windsor Forest

Die Kantate *In Windsor Forest* ist eine Folge von fünf Stücken die Ralph Vaughan Williams anlässlich eines Festivals seiner Oper *Sir John in Love* entnommen und für Chor und Orchester arrangiert hat. Dazu soll er sinngemäß resignierend gesagt haben: „*Alle wollen nur die Rosinen und nicht den Kuchen*“.

Anders als bei Elgar bezieht sich diese Interpretation des Sir John Falstaffs auf die Figur aus Shakespeares *Die lustigen Weiber von Windsor*. Vaughan Williams steht damit in der Tradition von Verdi und Nicolai, die sich für ihre Opern auch dieser Komödie bedienten. Die Oper ist geprägt von der Verarbeitung englischer Volkslieder und elisabethanischer Gedichte, welche der Oper viel Charme und eine selten gehörte Vitalität verleihen - auch wenn sich das Publikum nicht einig war, ob ein Volkslied der hohen Form der Oper angemessen ist. Das berühmteste in der Oper zitierte Volkslied ist sicherlich *Greensleeves*.

Ursprünglich wollte Vaughan Williams die Oper *The Fat Knight* betiteln, doch im Verlauf der Arbeit wurden Musik und Text so lieblich und romantisch, dass er sich genötigt sah, den Titel in *Sir John in Love* zu ändern.

Interessant ist Vaughan Williams Interpretation der Hauptfigur: Falstaff ist weder monströser Fettwanst und Possenreißer, noch ist er die quasi tragische Figur wie in Elgars *Falstaff*. Vaughan Williams gibt ihm eine große Eingebildetheit, aber auch Würde mit. Sir John ist so dargestellt, dass der Gedanke von einer Liaison zwischen ihm und einer Dame nicht grundsätzlich lächerlich ist.

Drinking Song

Bardolph, Nym, Pistol und Host, allesamt Freunde von Falstaff, treffen sich nach einem Raubzug in einer Schenke und singen ein Trinklied. Dieses Lied wurde von Vaughan Williams so authentisch komponiert, dass es fast nicht von einem traditionellen Volkslied zu unterscheiden ist.

*Back and side go bare,
Both foot and hand go cold;
But, belly, God send thee good ale enough,
Whether it be new or old.
Jolly good ale and old.*

*I cannot eat but little meat,
my stomach is not good,
But sure I think that I can drink
With him that wears a hood.
Though I go bare, take ye no care
I (am) nothing am acold;
I stuff my skin so full within
Of jolly good ale and old.*

*And Tib, my wife, that as her life
Loveth well good ale to seek,
Full oft drinks she till ye may see
The tears run down her cheek.
Then doth she trowl to me the bowl,
Ev'n as a maltworm should;
And saith "sweetheart, I've take my part
Of this jolly good ale and old."*

*Now let them drink, till they nod and wink,
Even as good fellows should do;
They shall not miss to have the bliss
Good ale doth bring men to.
And all poor souls that have scoured black bowls,
Or have them lustily trowled,
God save the lives of them and their wives
whether they be young or old.*

(William Stevenson, 1530?-1575;
John Still, 1543-1607)

*Kopf und Seit' sei kahl, sei kahl,
der Fuß, die Hand sei kalt,
Dir Bauch, send' Gott gutes Bier genug,
ob es jung ist oder alt.
Gutes Bier, jung oder alt.*

*Auf mein Geheiß bringt wenig Speis,
mein Magen ist recht schlapp,
Jedoch ich trink auf einen Wink
gar jeden Mönch hinab.
Nicht stör' Eu'rn Takt, wenn ich auch nackt,
Denn mir ist gar nicht kalt;
Ich füll' mich voll ganz ohne Groll
mit gutem Bier jung und alt*

*Gleichwohl auch Tib - das ist mein Weib,
sie liebt das Bier - gar so wie Ihr.
Sie trinkt ohn' Furcht und Bangen
bis Tränen rinnen über Wangen.
Den Kelch sie reicht mir voller Stolz
ganz wie ein echter Trunkenbold:
„Mein Liebster hier - ich danke Dir.
Das Bier ist gut - ganz voller Glut“.*

*Drum immer sauft, bis ihr schwankt und schnauft,
wie es feinen Kerls beschert,
Es werd' ihr Teil das Segensheil
des Bieres höchster Wert.
Ihr liebe Leut' drum seid gescheut
der Gesang noch nicht verhallt:
Gott schütz' den Leib und Kind und Weib
ob sie nun noch jung oder alt.*

(Deutsch: Ina Ehlert (3. und 4. Strophe))

The Conspiracy

In der Oper von Mrs. Quickly, Mrs. Page und Mrs. Ford gesungen, handelt dieses Lied von der Verschwörung der genannten Damen gegen Sir John Falstaff. Dieser hat sowohl Mrs. Page wie auch Mrs. Ford aus rein materiellen Gründen denselben Liebesbrief geschrieben. Als die beiden sich davon erzählen, bemerken sie den Betrug und sie beschließen, sich mit Falstaff einen Spaß zu erlauben, um sich so für diese Dreistigkeit zu rächen.

*Sigh no more, ladies, sigh no more,
Men were deceivers ever,
One foot in sea, and one on shore,
To one thing constant never,*

*Then sigh not so, but let them go,
And you blithe and bonny,
Converting all your sounds of woe,
Into hey nonny nonny.*

*Sing no more ditties, sing no mo
Of dumps so dull and heavy,
The fraud of men was ever so,
Since summer first was leavy,*

Then sigh not so, ...

(Shakespeare,
much ado about nothing II,3)

*Klagt, Mädchen, klagt nicht Ach und Weh,
Kein Mann bewährt die Treue,
Am Ufer halb, und halb zur See
Reizt, lockt sie nur das Neue.*

*Weint keine Thrän' und laßt sie gehn,
Seid froh und guter Dinge,
Dass statt der Klag und dem Gestöhn
Juchheisasa erklinge.*

*Singt nicht Balladen trüb und bleich,
In Trauermelodien:
Der Männer Trug war immer gleich
Seitdem die Schwalben ziehen.*

Weint keine Thrän' ...

Masquerade

Dieses Stück ist ein Zusammenschnitt mehrerer Stücke aus der Oper. Die bereits genannten Damen haben Falstaff zu einem Stelldichein in den Windsor Forest gebeten. Er möge sich dort als Hirsch kostümiert einfinden.

Die Damen haben derweil das gesamte Dorf eingeladen, sich - als Elfen und Waldgeister verkleidet - im Wald zu verstecken. Sie wollen Falstaff einen gehörigen Schrecken einjagen und ihn ausgiebig zwicken und necken.

Zu spät erkennt Sir John Falstaff bedauernd, dass er hinters Licht geführt wurde. Er trägt es mit Humor.

Ein weiterer Zweck der Zusammenkunft im Wald ist die Vermählung von Anne, der hübschen Tochter von Mrs. und Mr. Page. Jedoch über den passenden Bräutigam herrscht Uneinigkeit. Mrs. Page möchte ihre Tochter mit einem Doktor vermählen. Mr. Page will hingegen die Hand seiner Tochter an einen gut betuchten Freund geben. Anne hat wiederum ihre eigenen Pläne.

*Round about in a fair ring-a,
thus we dance and thus we sing-a
Trip and go, to and fro, over this green-a,
All about, in and out, over this green-a.*

*Rund herum Ringelreihen
tanzen wir und singen wir.
Trippelt hin, trippelt her, über das Grün,
All herum, rund und um, über das Grün.*

*Fairies black, grey, green and white,
You moonshinerevellers and shades of night,
You orphan heirs of fixed destiny,
Attend your office and your quality.*

*Feen, schwarz, grün, weiß und grau,
Ihr Schwärmer in des Mondscheins feuchtem Tau,
Verwaiste Pflegekinder ew'ger Mächte,
Tut eure Pflicht, schirmt eure heil'gen Rechte!*

*But till 'tis one o'clock,
Our dance of custom, round about the Oak
Of Herne the Hunter, let us not forget.*

*Doch bis es eins geschlagen,
Läßt den gewohnten Tanz uns nicht versagen
Und Herne, des Jägers, Eiche rasch umkreisen.*

*Lock hand in hand, yourselves in order set,
and twenty glow-worms shall our lanterns be
to guide our measure round about the Tree.
About, Fairies, about.
But stay, I smell a man of middle earth.
Vile worm,
thou wast o'erlook'd even in thy birth.*

*Schließt Hand in Hand, nach unserm alten Weise
Zwanzig Glühwürmer solln Laternen sein,
Zu leuchten unterm Baum dem Ringelreihn.
Heraus, Feen, heraus!
Doch halt! ich witr' ein Kind der Mittelwelt!
Du Wurm,
den Geburt schon niedrig hingestellt!*

*A trial, come.
Corrupt, corrupt, and tainted in desire.
Come, will this wood take fire?*

*Die Probe, komm!
Verderbt, verderbt durch sündliches Verlangen!
Komm, wird dies Holz wohl Feuer fangen?*

*About him, Fairies,
sing a scornful rhyme,
And as you sing, pinch him to your time.*

*Umringt ihn, Feen,
ihn mit spött'schen Versen plagt;
und wenn Ihr's tut, kneift ihn nach dem Takt.*

*Pinch him, pinch him black and blue,
Saucy mortals must not view
What the Queen of stars is doing,
Nor pry into our fairy wooing.
Pinch him blue, and pinch him black,
let him not lack
Sharp nails to pinch him blue and red,
Till sleep has rocked his addle head.
Pinch him, Fairies, mutually,
Pinch him for his villainy.
Pinch him and burn him and turn him about,
till candles and starlight and moonshine be out.*

*Kneift ihn, kneift ihn schwarz und blau,
Doch kein Sterblicher erschau
Wie die Sternenkön'gin waltet
Und mit dem Übeltäter schaltet.
Kneift ihn blau und kneift ihn grün
dass ihm erschien
Scharfe Nägel, kneift ihn blau und rot
Bis Schlaf umfängt ihn wie der Tod,
Kneift ihn, Elfen, nach der Reih',
Kneift ihn für die Büberei;
Kneift ihn und brennt ihn und lasst ihn sich drehn,
Bis Kerzen und Sternlicht und Mondschein vergehn.*

(Shakespeare, *Merry Wives*, V,5)

Epilogue

Nach all dieser Verwirrung führt Falstaff die Pages wieder zusammen und stimmt den großen Schlusschor an: „*Whether men do love or weep...*“ Die Oper endet mit einem bunten und prachtvollen Tanz: „*And the world is but a play.*“

*Whether men do laugh or weep,
Whether they do wake or sleep,
Whether they die young or old,
Whether they feel heat or cold,
There is underneath the sun
Nothing in true earnest done.*

*All our pride is but a jest;
None are worst and none are best.
Grief and joy and hope and fear
Play their pageants everywhere;
Vain opinion all doth sway,
And the world is but a play.*

(Philip Rosseter, A Book of Airs, 1601)

*Ob der Mensch weint, oder lacht,
mag er schlafen, ob er wacht,
Stirbt er jung und stirbt er alt,
fühlt er Hitze, ist ihm kalt,
Unterm lieben Sonnenlicht
nichts in vollem Ernst geschicht.*

*Alles ist ja nur ein Scherz
Keiner bricht uns unser Herz
Kummer, Freude, Hoffnung, Leid
spielen närrisch weit und breit,
Keiner weiß davon sehr viel,
und die Welt ist nur ein Spiel.*

(Deutsch: Anton Mayer)

Gabriel Fauré

Fauré wurde in der südfranzösischen Stadt Parmier als jüngstes von sechs Geschwistern geboren. Als er neun Jahre alt war, entdeckte ein Lehrer sein musikalisches Talent. Daraufhin wurde er nach Paris auf die École Niedermeyer geschickt. Einer seiner Lehrer wurde Saint-Saëns, mit dem ihn eine lange Freundschaft verband. Von 1866 bis 1870 war Fauré als Organist in Rennes tätig, ab 1871 in Paris.

1870 nahm er am Französisch-Preußischen Krieg teil. Nach Paris zurückgekehrt, nahm Fauré regen Anteil am Salon-Leben der Stadt, er gewann dort einflussreiche Freunde, die ihn förderten. In den Künstler-Zirkeln lernte er nicht nur Musiker und Komponisten kennen, sondern auch Maler und Schriftsteller; Fauré vertonte Gedichte von Hugo und Baudelaire und arbeitete mit Verlaine zusammen. Fauré war die musikalische Interpretation des Textes immer sehr wichtig. Er konnte in seiner Musik die wirkliche Bedeutung der Worte einfangen.

1883 heiratete Fauré Marie Fermiet, die Tochter eines berühmten Bildhauers. Aus dieser Ehe entstammten zwei Söhne.

1896 wurde er Kompositionslehrer am Pariser Konservatorium, später von 1905 bis 1920 dessen Leiter. Zu seinen Schülern gehörten Nadia Boulanger, Maurice Ravel und Georges Enesco.

Zusammen mit Camille Saint-Saëns hatte Fauré großen Einfluss auf die französische Musik. Er blieb den klassischen Formen verbunden, aber er gehörte zu den Lehrmeistern der Impressionisten und war ein Bindeglied zwischen Tonkünstlern wie César Franck und der Generation eines Claude Debussy.

Fauré entwickelte eine „*sehr individuelle, sparsam-diskrete Formensprache, die französische Klarheit mit dem Gespür für Nuancen in einzigartiger Weise verbindet*“ (Encarta 1998). Fauré war ein Meister der kleinen Formen. So komponierte er 60 Lieder und fünf Liederzyklen und eine große Anzahl von Kammermusikwerken: neben etwa 50 Klavierstücken mehrere Violin- und Cellosonaten. Aber er schuf auch Opern und Bühnenmusiken. Als wichtige Werke gelten ferner die Ballade für Klavier und Orchester (1881), die Suite *Pelléas et Mélisande* und sein *Requiem* (1887).

1902, also im Alter von 57 Jahren, bemerkte Fauré Hörprobleme, die ihn zunehmend beim Komponieren und auch bei der Wahrnehmung seiner Lehrverpflichtungen einschränkten. Aber

trotz seiner Ertaubung ging er auf Konzerttourneen und setzte auch das Komponieren fort; so entstand z.B. eine Oper *Pénélope* (1913).

Selbst der fortschreitende Verlust der Sehkraft hinderte ihn nicht, weiter zu komponieren; noch nach seinem Abschied vom Conservatoire entstanden Werke: z.B. ein Klaviertrio (1923) und ein Streichquartett (1924).

Nach längerem Leiden starb Gabriel Fauré am 4. November 1924. In einer seiner Wirkungsstätten, der Madeleine in Paris, würdigte man ihn mit einem Staatsbegräbnis und spielte sein Requiem.

La Naissance de Vénus

La Naissance de Vénus - Die Geburt der Venus - schrieb Fauré im Auftrag der Société chorale d'amateurs, einer Amateur-Chorgesellschaft. Der Text stammt von Paul Collin, einem Schriftsteller und vielbeschäftigten Libretto-Schreiber dieser Zeit.

Das Werk hatte für Fauré immer eine besondere Bedeutung. So wählte er es zum Beispiel aus, um seine Musik auf dem Festival zu der Einweihung des Théâtre des Champs-Élysées im Jahre 1913 zu präsentieren.

Das Stück war ursprünglich für Solostimmen, Chor und Klavier geschrieben. Fauré orchestrierte es im Jahre 1895. Die wohl spektakulärste Aufführung, die der Komponist auch selbst dirigierte, fand 1898 auf dem Leeds-Festival mit einem 400-köpfigen Chor statt. Für diese Aufführung wurde das Stück von Faurés Schülerin und späteren Geliebten Adela Maddisson ins Englische übersetzt.

La Naissance de Vénus trägt den Untertitel *Mythologische Szene*. Sie geht zurück auf die Geschichte der Geburt der Venus (oder Aphrodite wie sie in der Griechischen Mythologie heißt). Danach soll die Göttin der Liebe und der Schönheit auf der Insel Zypern schaumbedeckt dem Meer entstiegen sein:

„Aphrodite, die Göttin der Liebe, erhob sich nackt aus dem Schaume des Meeres und ritt auf einer Muschelschale zum Ufer der Insel Kythera. ... Gras und Blumen entsprangen dem Boden, wohin auch immer sie trat. ... Manche glauben, daß sie dem Schaume entsprang, der sich um die Genitalien des Uranos sammelte, die Kronos ins Meer geworfen hatte; andere, daß Zeus sie mit Dione zeugte ... Aber alle stimmen darin überein, daß sie sich in die Luft erhebt, begleitet von Tauben und Sperlingen (von Ranke-Graves 1965, Bd. 1)

Zeuginnen dieser Geburt waren Meeresnymphen, sogenannte Nereiden.

In dem Vorspiel des Stückes wird die Dämmerung des anbrechenden Tages beschrieben. Die Geburt der Venus deutet sich bereits an, Fauré führt hier ein Thema ein, das im weiteren Stück eng mit der eigentlichen Geburt verknüpft ist.

In dem dann folgenden Rezitativ gibt eine der Nereiden ihrer Verwunderung über das Erschaun des Meeres Ausdruck:

„Pourquoi des mers les profondeurs placides ont-elles tresailli sous un souffle inconnu?“ Der Chor ihrer Schwestern wiederholt das musikalische Thema aus dem Vorspiel.

Der gesamte erste Teil, Vorspiel und Chor der Nereiden ist in D-Dur im 4/4-Takt geschrieben.

Im folgenden Teil kündigt sich das Wunder der Geburt der Venus an: *„Un prodige s'apprête“*. Hier führt der Chor ein neues Motiv ein. Die chromatischen Linien des in B-Dur eingeleiteten Abschnittes und die starke Bewegung der Musik bereiten ein großartiges Ereignis vor.

Auf dem Höhepunkt dieser Bewegung entsteigt Venus dem Meer. Der Chor der Nereiden singt: *„Mais voyez! Sous nos yeux le miracle s'opère“*. Es wird das Thema aus dem Vorspiel wieder aufgenommen. Wieder in D-Dur, diesmal aber im 3/4-Takt.

Ein Bass-Rezitativ kündigt die Ankunft des Jupiter an: *„Faites silence, terre et cieux“*. Die nachfolgende Arie des Jupiter in C-Dur bringt verschiedene Themen des Stückes zusammen. Ein

neues Thema wird eingeführt, das sich mit dem Motiv aus dem chromatischen Teil verknüpft. Aber auch das erste Thema aus dem Vorspiel und dem Chor der Nereiden taucht wieder auf.

Es folgt der Lobgesang des Chores: „*Salut à toi déesse blonde.*“ Wiederum in C-Dur. Dieser wird von Solistenquartett weitergeführt, das später durch den Chor ergänzt wird. Das strahlende C-Dur wird durch As-Dur abgelöst, eine Tonart die eine stärkere Innerlichkeit vermittelt. Der 4/4-Takt wird durch einen 3/4-Takt abgelöst.

Mit „*O Vénus, des grâces suivie,*“ greift Fauré ein Thema auf, das schon in der Jupiter-Arie vorkommt, vermischt mit dem Motiv des Lobgesangs. Im Orchester kehrt zusätzlich das erste Thema aus dem Vorspiel zurück. *La Naissance de Vénus* schließt mit einer Hymne als Synthese, die den Chor zum Ende bis zum unisono führt.

Bemerkenswert an *La Naissance de Vénus* sind die vielfältigen Verflechtungen der einzelnen Themen und Motive, die immer wieder in anderen Ton- und Taktarten auftauchen. Dadurch wird das Stück vielschichtig. Fauré hat seine Themen jedoch als einprägsame, für Zuhörer schnell identifizierbare Melodien komponiert, so dass das Stück trotz seiner Komplexität leicht zugänglich ist.

Barbara Ehlers (Chor)

Recitativo (Mezzosoprano)

*O mes sœurs, blanches Néréides
jusqu'en nos demeures humides,
quel frisson de tendresse est soudain parvenu?
Pourquoi des mers les profondeurs placides
ont-elles tressailli sous un souffle inconnu?*

*Oh! meine Schwestern, bleiche Nereiden,
welch' zärtliches Schauern hat plötzlich
unsere feuchten Gemächer durchdrungen?
Warum sind die stillen Tiefen des Meeres
unter einem unbekanntem Hauch erschauert?*

(Chœur)

*Jamais l'aurore
sur les flots bleus
qu'elle colore
n'a resplendi de si doux feux.
Au libre espace
des vastes cieux
l'écho qui passe
mélodieux,
dit à voix basse
des mots d'amour voluptueux!
Le ciel, l'onde et la terre
dans un commun désir,
annoncent un mystère
de joie et de plaisir.*

*Nie hat die Morgenröte
auf den blauen Wellen,
die sie in Farbe taucht,
von solch' süßen Feuern geglüht.
Im freien Raum
des weiten Himmels
zieht das Echo vorbei,
wie eine Melodie,
spricht mit leiser Stimme
lüsterne Liebesworte!
Himmel, Wasser und Erde
in gemeinsamem Verlangen
verkünden ein Mysterium
von Freude und Vergnügen.*

*Un prodige s'apprête
que le monde charmé devine vaguement,
dont la nature en fête pressent l'avènement.*

*Ein Wunder naht,
das die verzauberte Welt vage erahnt,
dessen Erscheinen die festliche Natur vorfühlt.*

Moderato(Chœur)

*Mais voyez!
Sous nos yeux le miracle s'opère:
Neptune, notre père, fait surgir
de ses flots doucement entrouverts
la beauté sans pareille,
comme un rayon sa grâce éclaire l'univers:
O merveille!*

*Doch seht!
Unter unseren Augen vollzieht sich das Wunder:
Neptun, unser Vater, aufsteigen lässt er
aus seinen sanft geöffneten Wellen
die unvergleichliche Schönheit,
wie ein Strahl erleuchtet ihre Anmut das All:
O Wunder!*

Moderato

Fille de l'onde amère,
Entre au divin séjour,
Toi qui seras la mère de l'amour.
A toi je donne sur la terre,
à toi je donne dans les cieux,
une puissance salutaire;
Tu séduiras les cœurs
en séduisant les yeux!
Car tu verseras dans les âmes
Un impérissable transport,
Et ceux qu'auront touchés tes flammes,
Béniront tes baisers brûlants
jusqu'à la mort.

Tu donneras à la Jeunesse
Ses plus beaux rêves d'avenir,
Même en s'envolant ton ivresse
Lui fera du bonheur avec un souvenir.
Que ton œuvre propice s'accomplisse,
Que par toi tous les fronts redeviennent sereins.
Tu peux prêter des charmes même aux larmes
Parais! à ton aspect s'enfuiront les chagrins.
Sur la terre ou tu passes,
prends pitié des humains.
Dispense leur tes grâces
à pleines mains!

Allegro moderato (Chœur)

Salut à toi, déesse blonde,
Reine du monde, salut à toi!
Reine du monde, gloire à toi!

(Soli)

Enseigne à tous les cœurs la douceur de ta loi.
Ton empire est béni
Car ta gloire est féconde.

(Soli + Chœur)

O Vénus, fais sur nous rayonner ton sourire
Plus frais que le Printemps,
et plus doux que le miel.
C'est dans ton souffle pur que la terre respire,
L'enivrement des délices du ciel.

O Vénus, des grâces suivie,
à tes genoux implorant ta faveur,
L'humanité suppliante et ravie,
Est prosternée et prie avec ferveur
Du plus humble la triste vie
Peut devenir la plus digne d'envie,
Si tu répands sur lui
Ta grâce et ta faveur.

(Paul Collin)

Tochter der bitteren Welle,
tritt ein in den göttlichen Raum,
Du, die Du die Mutter der Liebe sein wirst.
Dir gebe ich auf der Erde,
Dir gebe ich im Himmel
eine heilsame Kraft;
Du wirst die Herzen verführen,
indem Du die Augen verzauberst!
Denn Du wirst in die Seelen gießen
ein unvergängliches Entzücken,
und wen Deine Flammen berührt haben, den
werden Deine brennenden Küsse segnen
bis zum Tod.

Du wirst der Jugend
ihre schönsten Zukunftsträume geben,
Noch im Verfliegen macht Dein Rausch
sie glücklich mit einer Erinnerung.
Möge Dein gutes Werk sich vollziehen,
Möge durch Dich jede Stirn wieder strahlen.
Du kannst selbst den Tränen Zauber verleihen
Erscheine! Bei Deinem Anblick entfliehen die Sorgen
Auf der Erde, wo immer Du gehst,
habe Mitleid mit den Menschen.
Spende ihnen Deine Segnungen
mit vollen Händen!

Gegrüßt seiest Du, helle Göttin,
Königin der Welt, gegrüßt seiest Du!
Königin der Welt, Ehre sei Dir!

Lehre alle Herzen die Süße Deiner Herrschaft.
Dein Reich ist gesegnet
Denn Dein Ruhm ist groß.

Oh Venus, lass auf uns Dein Lächeln strahlen,
Das frischer ist als der Frühling
und süßer als der Honig.
In Deinem reinen Atem nimmt die Erde
den Rausch der himmlischen Freuden auf.

Oh Venus, reich an Gnaden,
zu Deinen Knien, Deine Gunst erbittend,
flehend und entzückt, beugt sich die Menschheit
nieder und betet inbrünstig.
Für den Einfachsten kann das traurige Leben
Zum beneidenswertesten werden,
Ergießt Du über ihn
Deine Gnade und Deine Gunst.

(Deutsch: Jacomijn Klever und
Sigrid de Villafrade)

Georges Bizet

Alexandre-Cesar-Leopold (Georges) Bizet wurde am 25. Oktober 1838 als Kind eines Gesanglehrers und einer talentierten Pianistin in Paris geboren.

Bizets Lebenslauf kann als Musterbeispiel eines tragischen Künstlerschicksals gelten: Wie viele vor ihm und nach ihm hat er darum gerungen, Neues, Herausragendes zu erschaffen und sein Ziel erreicht, ohne jemals gebührende Anerkennung für seine Leistungen erfahren zu haben. Erst nach seinem frühen Tod wurden seine Werke umjubelt.

Der Knabe galt als Wunderkind, trat mit neun Jahren in das Pariser Conservatoire ein und wurde Schüler von Antoine-François Marmontel, Charles Gounod und Jacques Halévy. Unter diesem akademischen Einfluss entwickelte Bizet sich zunächst zu einem brillianten Pianisten. Aber auch als Komponist bewies er früh Talent: Er schrieb Lieder und Klavierstücke; ein besonders bemerkenswertes Frühwerk ist seine Sinfonie in C-Dur, die 1855 fertiggestellt wurde - sie gehört heute zum festen Bestandteil des Konzertrepertoires. Bezeichnend aber ist, dass man die Sinfonie erst 1935 entdeckte und zur Uraufführung brachte.

Mit 19 gewann Georges den begehrten Grand Prix de Rome, der ihm finanziell gesicherte Jahre in Rom ermöglichten. Dort entwickelte er eine lebenslange Zuneigung zur mediterranen Kultur. Dort aber zog er sich chronische Erkrankungen zu, die ihn später das Leben kosten sollten. Hier erlitt er erstmals akute Depressionen, verbunden mit tiefen künstlerischen Selbstzweifeln.

Nach Paris zurückgekehrt, schlug er alle Lehrränge ab und widmete sich der Karriere als Pianist, um sich dem Komponieren widmen zu können. Seine Skrupel und später auch die Reaktionen seiner Hörer hemmten ihn jedoch öfters, begonnene Projekte zu beenden: die Oper *Les Pêcheurs de perles* (*Die Perlenfischer*) war nämlich das einzige Werk, dessen Erstaufführung Kritiker einigermaßen wohlwollend würdigten. Alle übrigen, auch die größeren Werke, wie die komische Oper *Djamileh*, die wie die Schauspielmusik zu Alphonse Daudets *L'Arlésienne* 1872 zur Aufführung gelangte, ja selbst *Carmen*, die 1875 ihre Premiere erlebte, fielen beim Publikum durch.

Auf den Tag genau drei Monate nach der Premiere von *Carmen* starb Bizet, nur 36 Jahre alt, in Bougival bei Paris. In der Nacht seines Begräbnisses gab es eine Sonderaufführung seiner letzten Oper, die Berichten zufolge nahezu unerträglich bewegend geriet - und die Berichterstattung, die kurz zuvor die Erstaufführung verdammt hatte, erhob ihn nun zum Meister.

Vielfach wurde sein früher Tod mit der Ablehnung der *Carmen* in Zusammenhang gebracht: Ein weiteres Mal nicht verstanden worden zu sein, das habe ihn zermürbt. Das gehört wohl in das Reich der Legende. Zu dieser Zeit war seine Gesundheit bereits sehr angegriffen, „*der sorglose Umgang mit den Symptomen einer inzwischen chronischen Krankheit*“ (Schwandt 1991) führte zu so schwerwiegenden Komplikationen, dass er starb.



L'Arlésienne



L'Arlésienne war ursprünglich ein abendfüllendes Auftragswerk, ein „Drama in drei Akten und fünf Bildern“. Der Auftraggeber Bizets wollte sein Theater mit Bühnenmusik neu beleben. Aus finanziellen Gründen musste sich Bizet mit 26 Musikern begnügen; ihn scheint das nicht eingengt, sondern eher beflügelt zu haben. Er komponierte für eine ungewöhnliche Besetzung: neben Streichern und Bläsern wurden ein Klavier, ein Harmonium sowie Pauken und Tamburin benötigt und er realisierte ein Werk mit „*unverwechselbaren Klangfarben, die von einem Saxophon ... noch besonders charakterisiert wurden*“ (Schwandt 1991).

L'Arlésienne erzählt die Geschichte einer enttäuschten Liebe und des Selbstmords eines jungen Verwandten von Frédéric Mistral, einem provençalischen Dichter. Daudet, der den Text schrieb, benutzte eine autobiographische Novelle als Quelle (und verarbeitete auch ein Mistral-Gedicht).

Stoff und insbesondere der Ort der Handlung - die Provence - verhiessen Publikumsinteresse; folkloristische Darbietungen wie der Tanz *Farandole* waren sehr beliebt: Wirkten doch „Schauplätze südlich von Arles in Paris fast so fremdartig wie Spanien und Ägypten“ (Dean 1978,1993). Doch die Uraufführung wurde zu einem neuerlicher Fehlschlag für Bizet!

„Ouvertüre und Zwischenaktmusiken wurden fortwährend übertönt: von Unterhaltungen im Publikum, eintretenden und fortgehenden Theatergästen, auf- und zuschlagenden Türen sowie gerückten Stühlen; eine Gruppe von Literaturfreunden fragte laut, warum dieser verfluchte Wagnerianer Bizet sich hier mit seiner Orchester-Kakophonie einmische. „Sie hören nicht einmal hin“, flüsterte Bizet Daudet in größter Aufregung zu. Nur das Intermezzo (das Menuett der späteren ersten „L'Arlesienne“-Suite fand breitere Zustimmung. ...

Daudet berichtete .. , dass er und Bizet, je weiter der Abend fortschritt, mehr und mehr das Gefühl hatten, von einem steinernen Halsband erwürgt zu werden. Er ging „entmutigt und verschüchtert“ aus dem Theater; „das unsinnige Verlachen der tragischen Stellen gellte mir noch in den Ohren, und ... ich beschloß, keine Theaterstücke mehr zu schreiben ...“ (in Dean 1993).

Manche Kritiker schlossen sich dieser Gleichgültigkeit des Publikums opportunistisch an. Andere erkannten in dem Stück ein Meisterwerk.

Daudet hielt tatsächlich an seinem Vorsatz fest und arbeitete nie mehr fürs Theater.

Bizet hingegen reagierte produktiv: zunächst verwendete er seine Bühnenmusik als Material für die berühmte *L'Arlésienne-Suite No. 1*. Er wählte vier Sätze aus und schrieb sie in kurzer Zeit für großes Orchester um. Diese Suite war auf Anhieb ein durchschlagender Erfolg - das Publikum war begeistert, sie wurde rasch populär. Die Besonderheiten der Originalinstrumentation allerdings - der Zusammenklang eines Altsaxophons mit fünf Violoncelli und einer Bratsche etwa - konnten nicht bewahrt werden.

Nach dem Tod Bizets stellte Ernest Guiraud, er war Mitschüler, Freund Bizets und später Lehrer am Conservatoire in Paris, eine „Zweite *Arlésienne-Suite*“ zusammen, in die Musik aus *La jolie fille de Perth* integriert wurde.

Mittlerweile sind beide Orchestersuiten so gut bekannt, dass ihre ursprüngliche Bestimmung für die Bühne - und das Einbeziehen von Chorgesang - kaum mehr bewusst sind. Die für das Universitätskonzert gewählten Auszüge werden dies jedoch noch einmal in Erinnerung rufen.

Die Pastorale, eine Zwischenaktsmusik für Chor und Orchester, leitete ursprünglich den zweiten Akt des „Dramas“ ein.

Die *Farandole* - ein althergebrachter provençalischer Tanz - bildet das schmissige Finale der *L'Arlésienne*. In einer 16-taktigen Einleitung ist der *Marche des Rois*, auch als *Marche de Turenne* bekanntes Dreikönigslied eingearbeitet, der ebenfalls provençalischen Ursprungs sein soll.

*Sur un char doré de toutes parts,
On voit trois Rois modestes comme d'anges,
Sur un char doré de toutes parts,
Trois Rois debout parmi les étandards!*

*Reich geschmückt Und stolz auf gold'nem Thron
sieht man drei Könige wie Engel stehen,
Gruß und Heil der Menge hoch beglückt,
So lassen sie die Fahnen wehen!*

Deutsch: Ebeling

Später kehrt das Dreikönigsglied, sich rhythmisch und in der Tonart wandelnd, ähnlich einem Kanon, in einen Tanz verwoben wieder.

Mit dem Thema des Tanzes, das auch dem Abschluss der *Zweiten Arlésienne-Suite* bildet, ahmte Bizet den charakteristischen Klang zweier schon im Mittelalter besungener provençalischer Volksinstrumente nach: Tamburin und Galoubet (eine Drei-Loch-Einhandflöte), die stets zusammen und von einem Musiker gleichzeitig gespielt werden.

Man darf vermuten, dass auch der gesungene Text aus der Farandole auf dieses „unzer-trennliche Paar“ anspielt.

Wiebke Preuß (Chor)

*Le flutet se marie
Au panpanpan du tambourin,
Et sa voix si jolie
Met tout en train
Par son refrain!*

*Le flutet se marie
Au panpanpan du tambourin
Et sa voix si jolie
Met tout le monde en train!
Vive Saint Éloi!
Saint Éloy!*

*Die Flöte vermählt sich
mit dem Pompompom des Tamburins
Und ihre schöne Stimme
bringt alles in Schwung
durch den Refrain!*

*Die Flöte vermählt sich
mit dem Pompompom des Tamburins
Und ihre schöne Stimme
bringt allesamt in Schwung!
Es lebe St. Eligius!
St. Eligius!*

(Deutsch: Jacomyn Klever)

Redaktion und Gestaltung: Wiebke Preuß