

universitätskonzert
sonntag, 23. juni 2002, musikhalle, großer saal, 20:00 uhr

D CLAUDE EBUSSY Trois Nocturnes	B HECTOR ERLIOZ Sara la Baigneuse
F GABRIEL AURÉ Masques et bergamasques	G CHARLES OUNOD Ainsi que la brise légère
S FLORENT CHMITT Chansons à quatre voix	

chor und orchester universität hamburg
unter leitung von bruno de greeve
karten von eur 5,- bis 15,- bei konzertkasse gerdes, an den bekannten vorver-
kaufsstellen und an der abendkasse (schüler- und studentenermäßigung)

Programmheft

Internetversion



PROGRAMMFOLGE



Claude Debussy

Nocturnes (1899)

Nuages

Fêtes

Sirènes



Florent Schmitt

Chansons à quatre voix op.39 (1903-05/1931)



Pause



Hector Berlioz

Sara la Baigneuse op.11 (1834/1850)



Gabriel Fauré

Masques et bergamasques op.112 (1864-9/1919)

Ouverture

Pastorale

Madrigal op.35

Menuet

Gavotte

Pavane op.50



Charles Gounod

Ainsi que la brise légère (1859)

(Finale des II. Aktes von *Faust*)



von Wiebke Preuß (Chor)

Claude Debussy wurde am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye nahe Paris geboren. Mit neun Jahren erhielt er Klavierstunden. Seine erste Lehrerin, eine Schülerin Chopins, erkannte sein musikalisches Talent und erreichte, dass er 1872 am Pariser Conservatoire Unterricht erhielt (Klavier und Harmonielehre).

1879 erhielt er das Angebot, Nadedja von Meck - die Förderin Tschaikowskys - als Musiklehrer und Pianist auf ihren Reisen nach Florenz, Venedig, Wien und Moskau zu begleiten. Wiederholte Reisen bis 1882 boten zugleich Gelegenheiten, Musik anderer Länder kennen zu lernen, speziell Musik russischer Komponisten wie Mussorgski, den Debussy besonders schätzte.

1884 erhielt er für die Kantate *L'enfant prodigue* den ersten *Prix de Rome*, die höchste französische Auszeichnung für junge Künstler. Das muss für ihn ein sehr zwiespältiges Erfolgserlebnis gewesen sein: er hatte mit dem *verlorenen Sohn* seinen (sich freilich erst entwickelnden) eigenen Stil verleugnet und ein „gefälliges“, eher konventionelles Stück geschrieben. Der Preis verhielt einen dreijährigen Arbeitsaufenthalt in Rom, den er widerwillig antrat. Er verließ Italien vorzeitig. Bald distanzierte er sich auch vom Conservatoire.

Fortan trat er nur noch selten als Pianist in Erscheinung und verstand sich als Komponist. Zunächst mied er engeren Kontakt mit Musikern, suchte umso mehr die Gesellschaft von Malern und Dichtern. Dies schlug sich schnell in der Wahl seiner Sujets für seine Kompositionen nieder: So war sein erstes wichtiges Orchesterwerk *L'Après-midi d'un faune* (1892-1894) von einem Gedicht Mallarmes inspiriert.

Etwa zur gleichen Zeit widmete er sich erstmals den *Nocturnes*, auch die durch ein französisches Gedicht angeregt. Mit beiden Werken leitete er eine etwa 20 Jahre währende, produktive Schaffensperiode ein. In diese Zeit fielen schwere seelische Krisen, ständige finanzielle Not und Beziehungsprobleme, die durch die Heirat mit Rosalie (Lily) Texier 1899 vorläufig ein Ende fanden.

1902 wurde seine Oper *Pelléas et Melisande* uraufgeführt. Debussy begann, unter dem Pseudonym *Monsieur Croche* (*Herr Achtelnote*) eine Reihe von kritischen Artikeln zu publizieren. Diese Betätigung verdross ihn jedoch schnell, bald übte er sie nur noch gelegentlich aus. Zwischen 1903 und 1910 komponierte Debussy einige seiner wichtigsten und populärsten Werke, wie *La Mer* für Orchester, und *Estampes*, *Images* sowie den ersten Band der *Préludes* für Klavier. 1908 heiratete er Emma Bardac - seit 1905 hatten sie eine Tochter namens Chouchou. *The Childrens Corner* hatte Debussy dem kleinen Mädchen gewidmet. In den folgenden Jahren unternahm er einige Konzertreisen, unter anderem nach England, Italien und Holland. Die *Préludes Band II*, *Images* für Orchester und das Ballett *Jeux* sind Werke aus dieser Zeit.

1910 erkrankte Debussy schwer. Der Erste Weltkrieg soll ihn zusätzlich sehr belastet und seine Schaffenskraft beeinträchtigt haben. Begonnene Projekte blieben unvollendet. Er starb 1918 während eines Bombardements von Paris durch die deutsche Artillerie.



Debussy war schon als Schüler recht rebellisch gewesen. Am Konservatorium schockierte er seine Lehrer mit „bizarren“ Harmonien und Aussagen wie „*Es gibt keine Theorie. Man braucht nur zu hören. Vergnügen ist das einzige Gesetz.*“ Er blieb zeitlebens ein Querdenker, der es hasste, sich durch überkommene Regeln und Normen schöpferisch einengen zu lassen.

Seit der Barockzeit war das tonale System funktionaler Harmonik Grundlage und Rahmen des Musizierens von 1600 bis etwa 1900. Vorstellungen, was wohlklingend sei und was nicht und entsprechende Hörgewohnheiten wurden durch sie nachhaltig geprägt.

Debussys Werke waren durchdrungen von dem Bestreben, „*die Musik von dem Erbe einer schwerfälligen, falsch interpretierten Tradition zu befreien*“ (Debussy) und damit auch von den musikalischen Gestaltungsprinzipien ihrer Vertreter wie Beethoven, Wagner oder Franck.

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten löste sich Debussy von diesen harmonischen, melodischen, rhythmischen, symphonischen Gepflogenheiten: An Stelle der üblichen Dur- und Molldreiklänge setzte Debussy Quart- und Quintklänge, benutzte Akkorde (vor allem Septakkorde), die er

nicht im Sinne der funktionalen Harmonik weiterführte, sondern parallel verschob. Er arbeitete mit Ganztonleitern, mit der (um einen Halbton) verminderten Quinte als charakteristischem Intervall; Debussy „spielte“ gern mit dem Tritonus (ein drei Ganztonschritte umfassendes Intervall), der als *diabolus in musica* in alter Musik verfehmt war. Zudem bediente er sich der Pentatonik.

Klangfarben wurden ein Kompositionsmittel, das Orchester war seine Palette, auf der er sie zu feinsten Nuancen mischte.

❁ NOCTURNES (1899) ❁

Alle genannten Eigenheiten bringt Debussy auch in den *Nocturnes* zur Geltung. Das „*sinfonische Triptychon für Orchester und Chor*“ entstand hauptsächlich in den Jahren 1897-1899. Dieses Werk hatte einen Vorgänger, das für Sologeige und Orchester vorgesehen war. Der belgische Geiger Eugène Ysaÿe sollte das Solo spielen. Diese Fassung gelangte nie zur Aufführung, höchstwahrscheinlich fußen die drei *Nocturnes* von 1899 jedoch auf diesem Material.

Debussys wollte die *Nocturnes* nicht mit den in der Romantik beliebten „*Nachtstücken*“ gleichgesetzt wissen. Vielmehr sollten sie klanglich alles, „*was dieses Wort an besonderen Eindrücken und Lichtwerten in sich birgt*“ veranschaulichen. Man vermutet, dass er sich dabei an dem Maler James McNeill Whistler (1834-1903) orientierte: Der gab durch Abenddunst und Dämmerchein verschleierte Szenerien mit monochromatischer Maltechnik sehr stimmungsvoll wieder. Whistler scheint seinerseits Berührungspunkte seiner Malerei mit der Musik wahrgenommen zu haben: Er reagierte begeistert auf die Anregung eines Musiker-Freundes und nannte einige seiner Arbeiten *Nocturnes*.

Ähnlich wollte Debussy seine Tonfarben setzen, um nächtliches Geschehen und Erleben tonmalerisch abzubilden. Dies geht aus einem Briefwechsel mit Ysaÿe hervor; die Komposition war als „*Versuch über die Klangmöglichkeiten für eine einzige Farbe; zum Beispiel einer Studie in Grau in der Malerei entsprechend*“ gedacht.

Und das gelang im vorzüglich. Die beiden ersten Sätze *Nuages* und *Fêtes* begeisterten die Hörer und die Kritiker gleichermaßen - sie machten den Namen Debussy einem breiten Publikum bekannt. Die *Sirènes* gelangten erst 1901 zur Uraufführung. Noch immer ist dieses *Nocturne* „das Mauerblümchen“: Aus aufführungstechnischen (finanziellen) Gründen wird es weniger gespielt.

Was aber war es, das unbefangene Hörer und Fachleute gleichermaßen faszinierte? Claude Debussy schätzte Analysen und Erläuterungen seiner Kompositionen gar nicht - drohten sie doch stets das unbefangene Hörerlebnis und das „*Geheimnis*“ des musikalischen Werks „zu töten“.

Zu dieser kritischen Haltung mag beigetragen haben, dass eine treffende Sprache zur Beschreibung und Analyse von Werken, deren Aufbau, Gliederung und Entwicklung (absichtlich) nur noch wenig mit traditionellen Kompositionen gemein hatten, fehlte (und sie fehlt faktisch noch immer):

„*Debussys Musik könnte die ‚Verzweiflung der Kritiker‘ genannt werden ... für die Ausdrücke ‚der Analyse zu trotzen‘ und ‚undefinierbar‘ geschaffen zu sein (scheinen) ... Sie ist für ihn die Kunst des Unaussprechlichen, die da zu singen anhebt, wo das Wort ohnmächtig verhaucht*“ (de Bréville nach der Uraufführung, zit. n. Vallas 1961).

Debussy selbst behalf sich in seiner Eigenschaft als *Herr Achtelnote* damit, dass er Fachausdrücke und die Beschreibung musikalischer Einzelheiten mied, wo immer er konnte. Zu den drei *Nocturnes* gab er stattdessen „*Erläuterungen malerischer Natur*“, die im Folgenden auch zitiert werden - sein Biograf Barraqué nennt dieses Verfahren unverhohlen „*bequem*“.

Jede verbale Kennzeichnung „*des Unaussprechlichen*“ dürfte daher eine Gratwanderung bleiben zwischen leicht in die Irre führenden, mindestens ablenkenden „*Zerstückelungen*“ und allzu „*bequemem*“ bildhaften Umschreibungen von Besonderheiten der Musik Debussys, die kaum geringere Tücken birgt.

❁ Nuages ❁

Das ist der Anblick des reglosen Himmels mit dem langsamen, schwermütigen Zug der Wolken, der in einem grauen, sanft mit Weiß getönten Sterben endet.

Das erste *Nocturne Wolken* ist eine Art Vorspiel, das auf die Dämmerung, den Einbruch der Nacht einstimmt. Klarinetten und Fagotte setzen mit wellenförmigen Quint-Terzklängen in gleichmäßigen

(sechs) Vierteln ein - ausgehend von einem „h-Klang“ und wieder zu ihm zurückkehrend; um den Ton h pendelt alles. Die wiegende Linie mit ihren typischen Intervallen stammt Note für Note aus der Liedersammlung *Ohne Sonne* des von Debussy hoch geschätzten Mussorgski, und zwar aus dem Lied „*Zu Ende ging der lange Tag*“. Bald tritt das Englischhorn hinzu, sein Motiv mit aufsteigendem Tritonus kehrt sieben Mal wieder, in der Melodik und im Klang kaum variiert, nur der „Ausklang“ wird mit jeder Wiederholung ein wenig stärker verkürzt.

In ihrer Verschiedenartigkeit bilden beide Motive die inhaltliche Klammer für die klangliche Schilderung eines Naturphänomens: Belebtere Bewegung (langsam dahinziehende Wolken) und Ruhe (ein „regloser“ Himmel).

Nach dieser Einstimmung setzen gedämpfte Streichinstrumente ein, greifen die beiden ersten Takte von *Nuages* auf, führen sie aber verändert weiter, schrittweise kommen Hörner, Holzbläser und tiefe Streicher hinzu, die entweder auf das erste oder zweite Motiv „anspielen“, es wiederum abwandeln und drängender und in der Lautstärke anschwellend einem Forte-Höhepunkt zuführen. Der wird unvermittelt durch ein pianissimo des ganzen Orchester abgebrochen.

Es kehrt Ruhe ein, der Klang wird zunehmend ausgedünnt. Zu einem Bratschensolo gesellen sich Oboen, die noch einmal die Einleitung aufnehmen und zum zweiten, etwas belebteren Teil von *Nuages* überleiten; der wird zunächst von einem Flötensolo und einer Harfe getragen, später von einer Solovioline und Solobratsche und -cello variiert. Auch diese Bewegung verebbt, nur von der Flöte fortgeführt, in deren Spiel sich das Englischhornthema mischt.

Der letzte Abschnitt ist eine Art Reprise des ersten. Er beginnt mit einer scharfen Dissonanz eines Tritonus (h-f) der Holzbläser, Hörner variieren und wiederholen es echoartig. Auf das Englischhornmotiv taucht wieder auf und verhallt. Das Tempo verlangsamt sich, der Klang wird bis ins *pianissimo* zurückgenommen, Zweistimmigkeit wird in Einstimmigkeit aufgelöst. Wie vereinzelt Wolkenfetzen scheinen noch einmal die Motive von *Nuages* auf. Mit einem kaum hörbaren h von Streichern und Pauke erlischt das erste *Nocturne*.



Das ist der tanzende Rhythmus der Atmosphäre, von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt; ein Aufzug phantastischer Gestalten nähert sich dem Fest und verliert sich in ihm. Der Hintergrund bleibt stets der gleiche, setzt sich immer wieder durch, das Fest mit seinem Gewirr von Musik und Lichtem, die in einem kosmischen Rhythmus tanzen.

Der Szenenwechsel zu den *Festlichkeiten* wird schnell, im *fortissimo*, mit heftig wirbelndem Rhythmus vollzogen - er platzt förmlich in die vorangehende andächtige Stimmung hinein. Violinen spielen eine stehende Quinte in einem ostinaten Achtelrhythmus - er bildet den von Debussy gemeinten stets gleichen Hintergrund. Holzbläser spielen in verschiedenen Klangfarben quirlig fließende Triolenachtel, die in kreisender Bewegung vor diesem Hintergrund steigen und fallen und schließlich in den Streicherrhythmus einschwenken. Ein Blechbläserwurf, ein Harfenglissando und ein Paukenwirbel lassen innehalten und bereiten auf Neues vor:

Im zweiten Abschnitt „jagen sich die Ereignisse“ in Form von raschem Wechsel schon bekannter und neuer Themen, Rhythmen, Klangfarben: „*von grellen Lichtbündeln für Augenblicke erhellt*“ (?).

Auf einem dynamischen Höhepunkt werden sie abrupt angehalten, um einer breiten und ausdrucksreichen Schilderung des Herannahens eines Festzugs Gehör zu verschaffen: Ein ausgedehnter geheimnisvoll verhaltener Marschrhythmus, zunächst allein von einer Pauke geschlagen, dann von einer Militärtrommel und Kontrabässen mit rhythmischen Abwandlungen unterfüttert, bannt die Aufmerksamkeit. Da kündigt wie aus weiter Ferne eine Fanfare einen Festzug an - in Gestalt eines von gedämpften Trompeten vorgetragenen Tritonus. Immer lauter werdend, durchläuft die Fanfare alle Bläsergruppen. Nach und nach wird das ganze Orchester einbezogen, bald übernimmt es den Trommelrhythmus und liefert den Violinen und Bratschen ein „Stichwort“ für eine Variation der munteren Triolenachtel des ersten Abschnitts, diese werden immer stärker verkürzt zu einem *unisono* von Fagott und Streicherstimmen, bis sie vom Blech übertönt werden.

Dies leitet zugleich die Reprise ein. Es entsteht die Illusion, dass der Festzug näher und näher kommt und sich am Ende wieder im Festgetümmel verliert. Wie ein Erinnern an das sich dem Ende zuneigende Fest werden Teile der Motive in sich immer stärker reduzierender Besetzung angestimmt - vor dem noch immer präsenten Hintergrundrhythmus -, eine Reminiszenz an die Quint-Terzklänge der *Nuages* scheint kurz auf. Noch einmal erinnern Trommel und gedämpfte Blechbläser an den festlichen Aufzug, während die Bässe kaum hörbar verklingen und sich somit endgültig zu entfernen scheinen.

Das ist das Meer und seine unzähligen Rhythmen; dann vernimmt man, wie in den mondversilberten Wellen der geheimnisvolle Gesang der Sirenen auflacht und in der Unendlichkeit verhallt.

Im letzten *Nocturne* wird die Mitwirkung von Frauenstimmen (Soprane und Mezzosoprane) verlangt; sie verkörpern die *Sirenen*, doch sie singen ohne Text und fügen sich vollkommen in den Orchesterklang ein. Bereits im zweiten Takt werfen sie einen Lockruf ein - dazu werden Quinten aus einem steigenden und einem fallenden Ganztonschritt (dis-cis und gis-ais) zu einer Terz bzw. einem Dreiklang geführt; sie werden von den einzelnen Stimmen durch einen steigenden oder fallenden Vorhalt im Sekundschritt erzeugt: wiederum ein Rückbezug auf die *Nuages*. Dieser kurze Ruf wird zum Ursprung vieler melodischer Vorgänge, rhythmischer Varianten und Veränderungen der vertikalen und horizontalen Führung von Chor- und Instrumentalstimmen.

Zunächst sind es nur kleine Einwüfe. Dann verstetigen sie sich im Medium eines neuen, ebenfalls von Chor- und Instrumentalstimmen abgewandelten Themas: in Ganztonschritten und in charakteristischem Wechsel von Duolen und Triolen, erst fallend, dann steigend und fallend. Außerdem gehen nun Vokal- und Instrumentalstimmen eine engere Verbindung im Sinne des vokalen Vortrags eines Themas und von instrumentalen Gegenstimmen ein - dies mündet in einen Dialog zwischen Orchester und Singstimmen, der ruhig und leise ausschwingt.

Es fällt leicht, sich dazu empor wogende, sich kräuselnde, zurückweichende und wieder hochschnellende Wellen des Meeres vor Augen zu führen, aus denen zunächst kurze Rufe, dann aber wiegender, süßer Gesang der Sirenen auftaucht und in den Fluten versinkt.

Odysseus musste an den Inseln der Sirenen vorbeifahren. Diese hatten das Antlitz von Mädchen, aber die Füße und Federn von Vögeln. Es werden verschiedene Geschichten davon erzählt, um diese Eigenart zu erklären. Eine davon ist, dass „*Aphrodite sie in Vögel verwandelte, weil sie aus Stolz ihre Jungfernschaft weder den Göttern, noch den Männern hingeben wollten. Sie konnten jedoch nicht mehr fliegen, da die Musen sie in einem musikalischen Wettbewerb besiegt und ihnen die Flugfedern ausgerufen hatten, um sich daraus für sich selbst Kronen zu machen. Nun saßen sie und sangen sie auf einer Wiese zwischen den angehäuften Knochen der Seeleute, die sie in den Tode gelockt hatten. „Verstopfe die Ohren Deiner Männer mit Bienenwachs“ rief Kirke, „und wenn Du die Musik hören willst, lasse Dich von Deiner Mannschaft mit Händen und Füßen an den Mast fesseln und sie schwören, Dich nicht loszubinden, wie grausam Du ihnen auch drohen würdest“ ... Und er segelte davon, wieder von günstigen Winden getragen. Als sich das Schiff näherte, gedachte Odysseus Kirkes Rat. Die Sirenen sangen so süß und versprachen ihm das Wissen über alle künftigen Geschehnisse auf Erden, dass er nach seinen Kameraden schrie und ihnen den Tod androhte, wenn sie ihn nicht losließen. Aber sie gehorchten seinem ersten Befehl und banden ihn um so fester an den Mast. So passierte das Schiff sicher die Insel, und die Sirenen begingen aus Ärger Selbstmord“* (Ranke-Graves, Bd. II).

Jeder Teil der *Nocturnes* hat eine eigene Farbe, fast ist man geneigt hinzuzufügen, auch seine besondere Temperatur: In *Nuages* herrscht eine melancholisch verdunkelte Stimmung vor, grau und in grau, und ein wenig Kühle; in *Fêtes* gibt es frische, teils grelle Tönungen, eine lebhaftere, erhitzte Stimmung, die nur einmal gedämpft und überlagert wird, wenn sich aus der Ferne ein unwirklicher Festaufzug nähert. Im letzten Teil, den *Sirènes*, glaubt man, zartes Pastell wahrzunehmen - silberne Reflexe des Mondes auf sanften Wogen des Meeres zu weichen, warmen Sirenentönen.

Trotz dieser weitgehenden unterschiedlichen Entfaltung der drei Teile - die sich in jeweils charakteristischer Bewegung und musikalischen Figuren fortsetzt - werden sie am Ende doch als Einheit zusammengehalten. Dies schafft Debussy, in dem er „*die Sätze tonal durch eine subtiles Verwandtschaftsverhältnis miteinander*“ verbindet (Barraqué) und durch die Wiederkehr typischer Intervalle und anderen musikalischer Bausteine in vielfältiger Abwandlung, die verschiedene Perspektiven und „*Lichtwerte*“ ein und desselben zu beleuchten scheinen.

❁ FLORENT SCHMITT (1870-1958) ❁

von Veronika Roth (Orchester)

Florent Schmitt wurde am 28.9.1870 in Blamont im Département Meurthe-et-Moselle geboren. Seine Eltern liebten die Musik und machten ihn schon früh vor allem mit Werken der klassischen und romantischen Epochen vertraut. Sein Vater war Amateurmusiker und gab seinem Sohn die ersten Klavier- und Orgelstunden. Mit 17 Jahren erhielt Florent Schmitt ein Jahr lang Klavierunterricht und Harmonielehre in Nancy bei Henri Hess und Gustave Sandré. Danach wechselte er ans Pariser Konservatorium. Seine Eltern wünschten sich ein Orgelstudium, doch er entschied sich für die Fächer Harmonie, Kontrapunkt und Komposition bei Théodore Dubois, Albert Lavignac, André Gédalge, Jules Massenet und Gabriel Fauré.

1900 gewann er (wie auch schon Debussy) den ersten *Prix de Rome* mit seiner Kantate *Sémiramis*. Während des damit verbundenen vierjährigen Stipendiums in der Villa Medici unternahm er Reisen, die ihn fast durch ganz Europa und in den Orient führten. Diese Reisen beeinflussten sein Schaffen durch die Einarbeitung von neuen, fremdländischen musikalischen Themen und Motiven sehr.

Nach seiner Rückkehr nach Paris wurde er durch eine Reihe Aufsehen erregender Aufführungen von Werken aus dieser Periode einem größeren Publikum bekannt. Er konzentrierte sich ganz auf das Komponieren und lebte als freischaffender Künstler.

Feste Anstellungen hatte er nur für kurze Zeit: als Direktor des Konservatoriums in Lyon (1921-24) und als Musikkritiker der Zeitung *Le Temps* (1929-39). Trotz seiner Popularität hatte er keine Schüler, da ihm, nach eigener Einschätzung, die pädagogische Begabung fehlte.

Die Bewunderung und Anerkennung, die ihm entgegen gebracht wurde, zeigt sich auch daran, dass er zum Mitglied der größten französischen Musikgesellschaften und -institute gewählt wurde: Seit 1909 gehörte er der *Société Musicale Indépendante* an. 1936 entschied sich das Wahlkomitee des Institut de France entgegen aller Erwartungen nicht für Igor Strawinsky, sondern für Florent Schmitt als Nachfolger für den verstorbenen Komponisten Paul Dukas.

1938 wurde er schließlich Präsident der *Société Nationale de Musique*. Außerdem bekleidete er den Rang eines Commandeur in der Ehrenlegion und erhielt ein Jahr vor seinem Tod den *Grand Prix Musical* der Stadt Paris.

Am 17.8.1958 starb Florent Schmitt in Neuilly-sur-Seine bei Paris. Sein Lebenswerk umfasst 138 veröffentlichte Werke, darüber hinaus zahlreiche nicht veröffentlichte oder in seiner Jugend komponierte Arbeiten in fast allen musikalischen Gattungen.

Florent Schmitt lebte zur Zeit des Übergangs von der Spätromantik zum Impressionismus und Realismus. Er war Zeitgenosse von Maurice Ravel, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Erik Satie, Arnold Schönberg und Richard Strauß, die seine Musik auch stark beeinflussten. Dennoch blieb er sein Leben lang Pionier und bewahrte sich seinen eigenen unabhängigen Komponierstil. Er entfernte sich mit seiner Musik von den beiden Hauptströmungen der Zeit, der Schola und dem Impressionismus und entwickelte so die französische Musik in eine neue Richtung, die später von anderen Komponisten aufgenommen und weiter entwickelt wurde. Seine Kompositionen sind oft durch eine rhythmische Figur, häufige Taktwechsel und ungewöhnliche Taktarten gekennzeichnet, die der Melodik eine eigene Lebendigkeit verleihen. Mit seiner systemlosen Harmonik, den Tritonushäufungen und dem häufigen Einsatz von Chromatik kann er als Wegbereiter für Strawinsky, Ravel, Honegger und Roussel gelten. Seine Werke weisen eine farbige Orchestrierung, reiche Fantasie, starke Emotionen und extreme Kontraste auf und wirken großartig, streng, kraftvoll und willensstark.

Schmitts bedeutendste Arbeiten sind die schon erwähnte Kantate *Sémiramis*, der *Psaume XLVI* (1907) op.51, sein Ballett *La tragédie de Salomé* (1907), op. 50 sowie sein Klavierquintett, op. 38.

❁ Chansons op.39 (1903-05/1931) ❁

Die *Chansons à quatre voix* sind als *Liebeslieder* geschrieben, alle im Dreivierteltakt, doch sind sie, wie ihre Untertitel wiedergeben, von unterschiedlichem Temperament: zart, wehmütig und naiv bis

ungestüm und kämpferisch. Um die Liebe zu besingen, bedient sich Schmitt verschiedener Metaphern: Von der Jagd, der Erinnerung (an das Glück vergangener Tage), dem Nordwind (als Symbol erkalteter Liebe), von Nina (einem „Schwarm“) und der Unsinnigkeit, in den Kampf zu ziehen (aus der Sicht einer zurückbleibenden Geliebten) ist die Rede.

Musikalisch sind die Chansons weniger als Lieder zu verstehen, sondern besser als *Chansons polyphoniques*, wie sie im 16. Jahrhundert Frankreichs üblich waren; ein mehrstimmiger weltlicher Gesang, oft beruhend auf einer einstimmigen Vorlage, die dann sehr kunstvoll ausgearbeitet wurde - eine Parallele zum italienischen Madrigal.

Polyphon bedeutet, dass alle Stimmen gleichberechtigt sind, denn Melodien oder Teile davon werden über alle Stimmen „verstreut“; auch werden kürzere Motive in kurzer Folge imitiert, so dass der mehrstimmige Gesang wie ein Kanon wirkt.

Dieser Stil war zu der Zeit sehr beliebt und wurde von vielen Renaissancekünstlern wie de Semisy, Certon und Janequin gepflegt.

Alle genannten Merkmale der *Chansons polyphoniques* findet man auch in den Chansons von Florent Schmitt.

Schmitt verwendet sehr klangvolle, einprägsame Melodien, die von einer Chorstimme eingeführt und von immer anderen Stimmen ein wenig abgewandelt übernommen wird. Auch die Steigerung von immer dichter aufeinanderfolgenden Einsätzen - ein in Madrigalen regelmäßig verwendetes Verfahren, das *stretto* genannt wird - benutzt Schmitt wie in alten Zeiten. Dazu werden in der harmonischen Gestaltung immer neue, oft unerwartete Wege eingeschlagen. Komplizierte chromatische Vorgänge und „moderne“ Akkorde werden nicht gescheut - doch kurz vor Schluss kommt stets alles wieder „richtig“ zusammen.

❁ Véhémente - Animé (Ungestüm - Bewegt) ❁

*Ah, Assez dormir, la belle
Ta cavale Isabelle
Hennit sous tes balcons:
Allons, en chasse!*

*Ah, genug geschlafen, du Schöne
deine Stute, Isabelle
Wiehert unter deinem Balkon:
Auf zur Jagd!*

*Vois tes piqueurs alertes
Et sur leurs manches vertes
Les pieds noirs des faucons:
Allons, en chasse!*

Sieh' deine flinken Jagdführer
Und auf ihren grünen Ärmeln
Die schwarzen Falkenkrallen:
Auf zur Jagd!*

*Vois écuyers et pages
En galants équipages,
Sans rochet ni pourpoint
têtes chaperonnées,
Traîner les haquenées,
leur arbalète au poing!*

*Sieh' die Armbrustschützen und die Junker
In galanten Wagen,
Ohne Chorhemd oder Wams
käppchenbewerte Köpfe
Die Karren ziehend
ihre Armbrüste fest im Griff!*

*Vois bondir dans les herbes
les lévriers superbes.
les chiens trapus crier!
En chasse et chasse heureuse!
Allons, l'amoureuse,
le pied dans l'étrier!*

*Sieh' springend durch die Gräser
lie wunderbaren Windhunde
jauchzende stämmige Hunde
Zur Jagd, zur Jagd Glückliche!
Auf, Verliebte
den Fuß in den Steigbügel!*

*Allons, mon intrépide!
Ta cavale rapide
Frappe du pied le sol:
Allons, en chasse!*

*Auf, meine Kühne!
Deine schnelle Stute
Stampft den Huf auf die Erde
Auf zur Jagd!*

*Et ton bouffon balance
Comme un soldat sa lance
Son joyeux parasol!
Allons, en chasse!*

(d'après Alfred de Musset)

*Und dein Hofnarr balanciert
Wie ein Soldat die Lanze
Seinen fröhlichen Sonnenschirm!
Auf zur Jagd!*

(nach Alfred de Musset)

**piqueurs heißt Hauer, bedeutet hier Jagdführer*

❁ Nostalgique - Sans lenteur (Wehmütig - Ohne Langsamkeit) ❁

*Fugitive, l'heure s'envole,
rien ne peut arrêter sa course folle;
o symbole, triste symbole
de nos plaisirs, de nos beaux jours.*

*Fliehend entschwindet die Stunde,
nichts hält ihre Flucht;
oh Symbol, trauriges Symbol
unserer Freuden, unserer glücklichen Tage.*

*D'un bonheur trop vite effacé,
le souvenir nous reste éternellement.
Par lui, le présent monotone se colore
des reflets plus brillants du passé.
D'un bonheur enfui rapidement
Le souvenir nous reste éternellement.*

*Von einem schnell verblässenden Glück
bleibt uns ewig die Erinnerung.
Durch sie färbt sich die monotone Gegenwart
mit glänzendstem Schimmern der Vergangenheit.
Vom Glück, das rasch entflieht
Bleibt uns ewig die Erinnerung.*

❁ Boréale - Animé sans exagération ❁
(Nordwind - Bewegt ohne Übertreibung)

*O nuage aux doux contours,
léger nuage aux flancs neigeux,
vers quelle plage, sous quels cieux
t'emportent les grands vents d'orage?*

*Oh du sanft umrissene Wolke,
leichte Wolke an verschneiten Hängen,
gen welche Strände, unter welchen Himmel
reißen dich die großen Gewitterwinde fort?*

*O fils d'une zone plus brûlante,
Ne viens-tu pas.
Arrives-tu du sein profond des mers
pour servir à la parure
d'un autre horizon
bien plus vermeil ?*

*Oh Sohn einer glühenden Zone,
Wo kommst Du her.
Kommst du aus den Tiefen der Meere
um einen anderen
noch purpurneren Horizont
zu schmücken?*

❁ Naïve - Paisiblement (Kindlich - Ruhig) ❁

*Nina, ton frais sourire,
Nina, ton cœur qui soupire,
ta voix, tes yeux,
qui font dire qu'on croit au bonheur d'aimer.
Nina, ces chères années,
Nina, ces douces journées,
ces roses fanées,*

*Nina, dein kühles Lächeln
Nina, dein seufzendes Herz,
deine Stimme, deine Augen,
sagen, man kann an das Glück der Liebe glauben.
Nina, diese teuren Jahre,
Nina, diese süßen Tage,
diese verblühten Rosen,*

*toutes choses mortes sur ton cœur.
Nina, ô ma charmante,
pendant la tourmente,
la mer écumante grondait à nos yeux.*

*alle Dinge sterben auf deinem Herzen.
Nina, oh meine bezaubernde,
im Sturm,
schäumt das tosende Meer vor unseren Augen.*

*Aimable et belle Italie,
sagesse ou folie,
Jamais, jamais ne t'oubliera
qui t'a pu contempler une fois,
qui a vu un jour ton bleu ciel.
Toujours, toujours plus chérie,
tu seras la patrie,
toujours ta rive fleurie
restera la patrie que désire l'amour!
(d'après Alfred de Musset)*

*Reizendes und schönes Italien,
Weisheit oder Wahnsinn,
Niemals, niemals wird dich vergessen
wer einmal dich betrachtet,
wer einen Tag deinen blauen Himmel gesehen hat.
Immer, immer meine Teure,
wirst du die Heimat sein,
immer wird deine blumentumrankte Küste
die Heimat des Liebesverlangens sein!
(nach Alfred de Musset)*

❁ Martiale - Gaiement et d'une militaire précision de rythme ❁
(Kämpferisch - Freudig und mit militärischer Genauigkeit)

*Beau chevalier qui partez pour la guerre,
qu'allez-vous faire aussi loin d'ici ?
loin de nous ?
Voyez-vous pas que la nuit est profonde
et que le monde n'est que souci ?
J'en vais pleurer moi qui me laissais dire
que mon sourire était si doux.
(d'après Alfred de Musset)*

*Schöner Ritter, der ihr in den Krieg zieht,
was wollt ihr in der Ferne?
Weit von uns?
Seht ihr nicht, dass die Nacht so tief
Und die Welt voller Sorge ?
Ich werde weinen obgleich man sagt
Mein Lächeln sei so süß.
(nach Alfred de Musset)*

Übersetzung: Solange Lipprandt

❁ HECTOR BERLIOZ (1803-1869) ❁

von Volker Bartsch (Orchester) und Claudia Habenicht (Orchester)

❁ Die etwas andere Biographie: Suche nach Liebe ? ❁

Abweichend von den üblichen Kurz-Informationen der Musiklexika wollen wir Ihnen hier einen etwas anderen Blick auf Berlioz anbieten, der sich weniger auf seine Werke, sondern mehr auf seine möglichen Inspirationsquellen richtet, die Liebe: Mit ähnlich unerschöpflicher Energie nämlich, mit der er komponierte, bemühte sich Berlioz lebenslang, die wahre Liebe zu finden. Schon mit zwölf Jahren verliebte er sich in Estelle, die Nichte eines Nachbarn, die mit ihren 19 Jahren bereits eine viel umworbene Dame war und auf ihren „kleinen Verehrer“ ziemlich hochnäsiger herabsah. 50 Jahre sollten vergehen, ehe sie seine Zuneigung erwiderte. Dazwischen liegt ein von Triumphen und bitteren Niederlagen gespicktes „Künstlerleben“.

Luis Hector Berlioz wurde am 11. Dezember 1803 in La Côte Saint André in der Dauphiné, einer südfranzösischen Landschaft, die sich von der Rhône bis zu den Alpen erstreckt, geboren. Sein Vater unterrichtete ihn selbst und weckte ungewollt auch das Interesse an der Musik, indem er ihm („um der nervtötenden Pfeiferei wegen“) beibrachte, eine Flöte richtig zu spielen. Berlioz studierte, wie vom Vater gewollt, Medizin in Paris und bestand sein Examen mit 21 Jahren. Trotzdem war er fest entschlossen, seine medizinische Laufbahn an den Nagel zu hängen. Nach einigen Vorbehalten, die im Wesentlichen durch Berlioz bestimmtes und überzeugendes Auftreten ausgeräumt wurden, unterstützte ihn auch seine Familie. Zeit seines Lebens war er von starkem Geltungsdrang beherrscht, und er konnte selten etwas aufgeben.

1827 entflammte sein Herz für die schöne Harriet Smithson, eine britische Schauspielerin. Diese Liebe wurde erst nach drei Jahren ohne Erwidern schwächer. Seine Gefühle flossen in seine *Symphonie fantastique* die von einem „jungen, verliebten Künstler“ handelt, der von seiner Angebeteten schmählich im Stich gelassen wird. Kritiker meinten teilweise, dass diese bitteren Hinweise auf Harriet primär aber nur dem Wunsch entsprangen, das Interesse der Öffentlichkeit auf sich zu lenken.

So verschmäht, übertrug er seine ganze Leidenschaft auf die schöne Pianistin Camille Moke und wollte sie sobald wie möglich heiraten. Als er während eines Romaufenthaltes erfuhr, dass sie die Verlobung gelöst hatte, machte er sich sogar auf, um sie und sich selbst zu erschießen. Von Selbstmitleid überwältigt, sann er jedoch darüber nach, was ihm, ja der ganzen Welt durch seinen verfrühten Tod verloren ginge, und er kehrte unverrichteter Dinge nach Rom zurück.

Fünf Jahre nachdem sein Herz zum ersten Mal für Harriet Smithson entflammt war, brach die alte Leidenschaft mit neuer Heftigkeit wieder hervor. Und endlich schien sie ihn zu erhören. Ihre Unschlüssigkeit jedoch wurde für Berlioz zur Qual: Einen Tag gelobte sie ihm ewige Treue, um schon am nächsten zu erklären, ihn nie wieder sehen zu wollen. Erst als Berlioz eines Tages vor ihren Augen ein Fläschchen Laudanum leerte (Gegengift hatte er aber zur Vorsicht gleich bei sich), gab sie ihm endgültig das Ja-Wort. 1833 wurde das Paar getraut.

Doch schon 1842 war das Glück getrübt. Harriet hatte sich, beruflich frustriert und allzuoft von Berlioz allein gelassen, dem Alkohol ergeben. Davon, und von ihrer krankhaften Eifersucht aus dem Haus getrieben, hatte sich Berlioz eine Mätresse „zugelegt“. Marie Recio, eine kleine Sängerin an der Pariser Oper von „sehr reizvoller Gestalt“. Fortan galt es zwei Haushalte mit Geld zu versorgen, was zunehmend zu Problemen führte, nicht zuletzt, da Marie auch darauf bestand, in allen seinen Konzerten aufzutreten. Aber Berlioz konnte sich weder dazu durchringen, seine pflegebedürftige Frau zu verlassen noch seiner streitsüchtigen Mätresse den Laufpass zu geben.

Neben dieser privaten Belastung blieb ihm auch die musikalische Anerkennung in Paris fortwährend verwehrt, so dass er in ausgedehnten Konzertreisen durch Europa Entspannung suchte und fand. Nebenbei bot sich die Gelegenheit zu dem einen oder anderen Techtelmechtel mit Musikerinnen, bei denen sein liebebedürftiges Herz zumindest kurzzeitig entflamte.

Während einer dieser „Fluchten“ besuchte er auch sein Elternhaus und das Haus seiner großen Liebe der Kindheit in Dauphiné. Von seinen Erinnerungen überwältigt, warf er sich auf die Knie, wie es in seinen Memoiren heißt: „*Ich rufe Estelle! Estelle! ... Die Einsamkeit fällt mich an ... unbeschreiblich ... wütend*“. Er gestand einem Vetter sogar, dass er Estelle immer noch liebe!

1854 starb Harriet. „*Ich küsste ihre bleiche Stirn ein letztes Mal. Inmitten des Bedauerns über die erloschene Liebe wollte ich schier zerfließen in unendlichem, furchtbarem, unermesslichem Selbstmitleid.*“ Im Oktober darauf heiratete er aus Mitgefühl seine Mätresse Marie. Diese starb jedoch einige Jahre später an einem Herzinfarkt. Aber auch jetzt zeigte sich dem mittlerweile 60-Jährigen noch einmal ein 8-monatiger Liebesfrühling. Das Mädchen hieß Amélie. „*Eine Liebe, die sich mir lächelnd nahte, die ich nicht suchte. Aber ein gebieterisches Bedürfnis nach Zärtlichkeit hat mich besiegt. Ich habe mich lieben lassen, dann habe auch ich wieder geliebt.*“

Vielleicht war es diese Sehnsucht nach Liebe und Jugend, mit der er sich seine letzten innigen Liebe zuwandte: Estelle. Er machte ihre Adresse ausfindig und schrieb ihr: „*Bedenken Sie doch, dass ich Sie seit 49 Jahren liebe und immer noch lieben werde.*“ Sie antwortete: „*Es gibt Illusionen, denen man lernen muss zu entsagen, wenn die weißen Haare gekommen sind.*“ Trotzdem erwuchs zwischen beiden eine warme und stille Zuneigung.

Berlioz starb am 8. März 1869. Erst gegen Ende seines Lebens begann man, ihn auch in Frankreich anzuerkennen. Berlioz meinte dazu: „*Entschieden würde meine Karriere ganz bezaubernd werden, wenn ich nur 140 Jahre lebte.*“

Im Übrigen war Berlioz auch ein hervorragender Schriftsteller. In finanziell schweren Zeiten besserte er seine kargen Kompositionshonorare mit Artikeln (überwiegend musikalischen Inhalts) auf. Alleine seine beiden Bücher *Euphonia* (die Beschreibung eines musikalischen Utopias) und *Großes Lehrbuch der modernen Instrumentation und Orchestration* hätten ihm schon einen Platz in der Geschichte der Musik gesichert. Berlioz würzte seine Ausführungen mit einer Fülle amüsanter Vergleiche: „*Die Violinen haben Kraft, Leichtigkeit, Anmut ... Sie sind treu, verständig, fähig und unermüdet im Dienste. Die Oboe zeigt Schüchternheit, die Klarinette Schärfe. Das Horn ist schwermütig und das Fagott durchaus ohne Glanz und Adel.*“

Auf die gleiche Weise, wie er seine Musik in Partitur setzte und Anweisungen gab, wie sie zu spielen sei, vergrößerte er auch das Orchester. Als Ideal schwebte ihm ein 467 Mann starker Klangkörper vor, und bei einer Gelegenheit leitete er sogar ein Orchester mit Chor, bestehend aus 1200 Mitwirkenden. Glücklicherweise forderte er diese Besetzung nicht für *Sara la baigneuse!*

Das kleine, bezaubernde Stück von der *badenden Sara* ist die Vertonung eines Gedichtes von Victor Hugo (1802-1885) aus dem Zyklus *Les Orientales*. Hugo, das anerkannte Haupt der französische Romantik, schrieb die großen Werke *Les Misérables* und *Der Glöckner von Notre-Dame*; für die Franzosen ist er nach wie vor einer ihrer berühmtesten Schriftsteller. Hugo und Berlioz standen während ihrer gemeinsamen Zeit in Paris im Briefwechsel und so wie Hugo die Aufführungen von Berlioz besuchte, so trafen sie sich mit anderen in Paris lebenden Künstlern wie beispielsweise Liszt. Man kann also davon ausgehen, dass die zwei Herren freundschaftlich verbunden waren. Der große Unterschied zwischen ihnen war jedoch, dass Hugo schon zu Lebzeiten in Frankreich verehrt wurde, was Berlioz verwehrt blieb. Berlioz hielt im Allgemeinen nicht viel von der Vertonung der kleinen, dem damaligen Zeitgeist entsprechenden Romanzen von Hugo und Hugo schrieb seinerseits auch keine Gedichte, die von Musik begleitet werden sollten. Die Geschichte der badenden Sara ist eines der wenigen Gedichte von Hugo, die Berlioz komponierte. Während eines Italienurlaubes in den Bergen im Jahr 1834 setzte er 14 von 19 Versen des Gedichtes in ein kleines, lebhaftes Stück um.

Folgende Szene können Sie sich beim Hören dieses Stückes vorstellen: Sara schwingt in einer Hängematte sitzend über einem Brunnen. Der wiegende Walzertakt der Musik gibt diese schwingende Bewegung wieder. Sie zieht sich durch das ganze Stück, ohne dabei ermüdend zu wirken. Andere Motive geben ihr Vergnügen am Wasser wieder oder symbolisieren ihre schönen Füße und den schlanken Hals. Sie träumt von einem Leben in Luxus und Frieden. Berlioz zaubert ein Bild unverhüllter Wonne.

Dieses Stück zeigt einen schönen Einklang zwischen dem Gedicht, der Orchester-, und der Chorpartie. An vielen Stellen werden Textpassagen lautmalerisch vom Orchester begleitet. Beispielsweise wird das „*reste ici ...*“ („*bleibe hier ...*“ im fünften Vers) mit Flöten-Pirouetten und „trüdelnden“ Fagotten dargestellt.

Energieausbrüche in den Streichern stehen für „*Rit de la fraîcheur de l'eau*“ („*Lacht über die Frische des Wassers.*“ im vierten Vers) und in den Bläsern für „*folâtrer nue*“ („*nackt herumspringen ...*“ im dreizehnten Vers).

Eine weiteres schönes Beispiel für geschickte Orchestrierung kann man beim Verfolgen der schwingenden Bewegung (hin und zurück) finden. In der Wiederholung dieses Auf und Ab im vorletzten Vers ist die Intensivierung der ruhigen fallenden Töne mittels steigender Septimen und vibrierender Holzbläser für „*leur troupe frivole*“ („*ihre fröhliche Truppe ...*“) dargestellt.

Wir wünschen Ihnen viel Vergnügen!

❁ Victor Hugo - Sara la Baigneuse ❁

*Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Ilyssus ;*

*Et la frêle escarpolette
Se reflète
Dans le transparent miroir,
Avec la baigneuse blanche
Qui se penche,
Qui se penche pour se voir.*

*Chaque fois que la nacelle,
Qui chancelle,
Passe à fleur d'eau dans son vol,
On voit sur l'eau qui s'agite
Sortir vite*

*Sara, die schöne Träge,
wiegt sich
in einer Hängematte über
dem Becken eines Brunnens
voll des Wassers
aus dem Ilyssus;*

*und die zarte Schaukel
zeigt sich
in dem durchsichtigen Spiegel,
mit der bleichen Badenden,
die sich neigt,
sich neigt, um sich zu sehen.*

*Immer wenn die schwankende Gondel
in ihrem Schwingen
über das Wasser streicht,
spiegelt sich sogleich auf dem
bewegten Wasser*

Son beau pied et son beau col.

*Elle bat d'un pied timide
L'onde humide
Qui ride son clair tableau;
Du beau pied rougit l'albâtre;
La folâtre
Rit de la fraîcheur de l'eau.*

*Reste ici caché: demeure !
Dans une heure,
D'un oeil ardent tu verras
Sortir du bain l'ingénue,
Toute nue,
Croisant ses mains sur ses bras.*

*Car c'est un astre qui brille
Qu'une fille
Qui sort d'un bain au flot clair,
Cherche s'il ne vient personne,
Et frissonne,
Toute mouillée au grand air.*

** Elle est là, sous la feuillée,
Eveillée
Au moindre bruit de malheur;
Et rouge, pour une mouche
Qui la touche,
Comme une grenade en fleur.*

** On voit tout ce que dérobe
Voile ou robe ;
Dans ses yeux d'azur en feu,
Son regard que rien ne voile
Est l'étoile
Qui brille au fond d'un ciel bleu.*

** L'eau sur son corps qu'elle essuie
Roule en pluie,
Comme sur un peuplier;
Comme si, gouttes à gouttes,
Tombaient toutes
Les perles de son collier.*

*Mais Sara la nonchalante
Est bien lente
A finir ses doux ébats ;
Toujours elle se balance
En silence,
Et va murmurant tout bas :*

*„Oh ! si j'étais capitane,
Ou sultane,
Je prendrais des bains ambrés,
Dans un bain de marbre jaune,
Près d'un trône,
Entre deux griffons dorés !*

*„J'aurais le hamac de soie
Qui se ploie*

ihr schöner Fuß und ihr schöner Hals.

*Vorsichtig berührt sie mit dem Fuß
die nasse Welle,
das die klare Oberfläche kräuselt;
vom schönen Fuß errötet der Alabaster;
lacht die Fröhliche
über die Frische des Wassers.*

*Bleib hier versteckt: bleibe!
In einer Stunde
siehst du mit einem glühenden Auge
die Unschuldige aus dem Bade steigen,
ganz nackt,
die Hände über der Brust gekreuzt.*

*So wie ein strahlender Stern
ist ein Mädchen,
das aus den klaren Fluten des Bades steigt,
schaut, ob niemand kommt,
und zittert,
ganz nass, an der Luft.*

** Da ist sie - unter dem Blätterdach
achtsam
auf das geringste unheimliche Geräusch
und errötet - durch eine Fliege,
die sie berührt -
wie eine Granatapfelblüte.*

** Man sieht alles, was sich*
unter Schleier oder Kleid verbirgt;
in ihren leuchtenden himmelblauen Augen
ist ihr Blick, durch nichts getrübt,
wie ein Stern,
der in der Tiefe des blauen Himmels strahlt.*

** Das Wasser, das sie von ihrem Körper streicht,
fließt herab wie Regen
von einer Pappel;
als ob, Tropfen für Tropfen,
herabfielen
alle Perlen ihrer Kette.*

*Aber Sara, die Sorglose,
lässt sich Zeit
mit ihrem sanften Schwingen;
immer noch schaukelt sie
in Ruhe
und murmelt ganz leise:*

*„Oh, wenn ich Herrscherin wäre
oder Sultinin,
würde ich im amberduftenden Wasser baden,
in einem Bad aus gelbem Marmor,
nahe einem Thron,
zwischen zwei vergoldeten Greifen!*

*„Ich hätte eine seidene Hängematte,
die sich um den*

Sous le corps prêt à pâmer;
J'aurais la molle ottomane
Dont émane
Un parfum qui fait aimer.

„Je pourrais folâtrer nue,
Sous la nue,
Dans le ruisseau du jardin,
Sans craindre de voir dans l'ombre
Du bois sombre
Deux yeux s'allumer soudain.

* „Il faudrait risquer sa tête
Inquiète,
Et tout braver pour me voir,
Le sabre nu de l'heiduque,
Et l'eunuque
Aux dents blanches, au front noir !

„Puis, je pourrais, sans qu'on presse
Ma paresse,
Laissez avec mes habits
Traîner sur les larges dalles
Mes sandales
De drap brodé de rubis.“

Ainsi se parle en princesse,
Et sans cesse
Se balance avec amour,
La jeune fille rieuse,
Oublieuse
Des promptes ailes du jour.

L'eau, du pied de la baigneuse
Peu soigneuse,
Rejaillit sur le gazon,
Sur sa chemise plissée,
Balancée
Aux branches d'un vert buisson.

Et cependant des campagnes
Ses compagnes
Prennent toutes le chemin.
Voici leur troupe frivole
Qui s'envole
En se tenant par la main.

Chacune, en chantant comme elle,
Passe, et mêle
Ce reproche à sa chanson:
- Oh ! la paresseuse fille
Qui s'habille
Si tard un jour de moisson!

verzückten Körper schmiegt;
Ich hätte eine weiche Liege,
deren Duft
zur Liebe verführt.

Ich könnte nackt
unter freiem Himmel
in dem Bach des Gartens herumspringen
ohne Furcht vor zwei Augen, die
plötzlich im Dunkel
der Bäume aufleuchten.

* Man müsste riskieren seinen
verwirrten Kopf
und allem trotzen, um mich zu sehen:
dem blanken Säbel des Ulanen
und dem Eunuchen
mit weißen Zähnen und schwarzer Stirn.

„Dann könnte ich, ohne dass man
mich Faule drängt,
meine Kleider herumliegen lassen
auf den großen Fliesen
und meine Sandalen
aus Tuch, mit Rubinen bestickt.“

So spricht sie wie eine Prinzessin,
und unaufhörlich
schaukelt sie sich lustvoll,
das lachlustige Mädchen,
vergessend
das rasche Verfliegen des Tages.

* Wasser vom Fuße
der sorglosen Badenden
spritzt auf den Rasen,
auf ihr gefaltetes Hemd,
das schwankt
an den Zweigen eines grünen Strauches.

Und inzwischen vom Felde
ihre Gefährten.
ziehen alle des Weges
Da ist ihre fröhliche Truppe,
die davonzieht
Hand in Hand

Jede, singend wie sie,
geht weiter und mischt
in ihr Lied diesen Tadel:
„Oh, das faule Mädchen,
das sich erst so spät
an einem Erntetag ankleidet!“

* Mit einem Sternchen versehene Verse sind nicht vertont.
Übersetzung: Jacomijn Klever, Sigrid de Villafrade

❁ GABRIEL FAURÉ (1845-1924) ❁

von Angelika R. Rudolph (Chor)

Fauré wurde am 12. Mai 1845 in Pamiers bei Toulouse als jüngstes von 6 Geschwistern geboren. Sein musikalisches Talent trat schon früh in Erscheinung, wenn auch anfangs von seinen Eltern nicht recht gewürdigt. Dank eines aufmerksamen Lehrers wurde er zum Studium an die neue, streng klassisch ausgerichtete École Niedermeyer in Paris geschickt. Dort war er u.a. Klavierschüler von Camille Saint-Saëns und zeigte eine außergewöhnliche Begabung, die darin gipfelte, dass ihm 1864 die Teilnahme an weiteren Wettbewerben untersagt wurde.

Seine berufliche Tätigkeit begann er im Alter von 20 Jahren als Organist in Rennes. Diese Tätigkeit setzte er ab 1870, mit Unterbrechungen durch Einsätze im französisch-preußischen Krieg, in Paris fort. Seine Kompositionen aus der Zeit, überwiegend Klaviermusik, spiegelten den Stil seiner Ausbildung wider. So schrieb er beispielsweise romantische Liedern, etwa Vertonungen von Gedichten von Hugo, Gautier oder Baudelaire, alle noch streng im klassischen Stil. Genauere Betrachtungen offenbaren jedoch schon frühzeitig seine Suche nach neuen musikalischen Wegen.

1877 wurde er durch den Einfluss von Camille Saint-Saëns und Charles Gounod Kapellmeister an der Kirche Madeleine, wo er fast 20 Jahre überwiegend als Chordirigent arbeitete. 1892 wurde er zum *Inspecteur des Conservatoire de Province* berufen. Im Jahre 1896 schließlich durfte er die Funktion eines Organisten an der Madeleine übernehmen. Darüber hinaus wurde er Lehrer einer Kompositionsklasse am renommierten Conservatoire de Paris, dessen Leitung er von 1905 bis 1920, dem Jahr seiner Pensionierung, inne hatte und dessen Entwicklung er maßgeblich gestaltete.

Bereits seit 1902 hatte sich eine Schwerhörigkeit bemerkbar gemacht, die schließlich zur Ertaubung führte und zusammen mit anderen gesundheitlichen Problemen seine Arbeit zunehmend erschwerte. Aber auch über seine Werke und über seine Schüler nahm er entscheidenden Einfluss auf die französische Musik um 1900. Zu seinen Schülern zählten u.a. der Maurice Ravel, Nadia Boulanger und der ebenfalls in diesem Konzert vertretene Florent Schmitt. Fauré starb am 4. November 1924 im Alter von 79 Jahren in Paris.

Die Musik von Gabriel Fauré lässt sich kennzeichnen durch Begriffe wie Ruhe, Gelassenheit und heitere Eleganz. Es gibt dort nichts Eruptives, keinen Weltschmerz, keine romantischen Verzückungen und Seelenlasten. Debussy sprach von Fauré als dem „*Meister des Anmutigen*“. Fauré war nicht darauf aus, äußerliche Effekte zu erzielen. Für ihn galten nur Klavier- und Kammermusik als wahrer Ausdruck kompositorischen Schaffens.

❁ MASQUES ET BERGAMASQUES op.112 (1864-69/1919) ❁

Das Stück *Masques et Bergamasques* entstand als Auftrag des Opernhauses von Monte Carlo am Anfang des Jahres 1919. Fauré verspürte wenig Lust, für einige wenige zu erwartende Aufführungen ein neues Werk zu komponieren. So verwendete er überwiegend lang zurückliegende Kompositionen, zumeist für Klavier, stellte sie für dieses Auftragswerk neu zusammen und orchestrierte sie. Daher weist es, obwohl ein spätes Werk Faurés, kaum die üblichen Charakteristika seiner Alterswerke auf.

Masques et Bergamasques, eines der bekanntesten Werke von Gabriel Fauré, ist eine aus einem Akt bestehende Mischung aus Ballettmusik und Divertissement, der französischen Variante des italienischen Divertimento - einer Unterhaltungsmusik, die auf das 17. Jahrhundert zurückgeht.

Fauré setzt sein neues Werk aus acht Teilen zusammen: *Ouverture, Pastorale, Madrigal (op. 35), Le Plus doux chemin (op. 87/1), Menuet, Clair de lune (op. 46/2), Gavotte, Pavane (op. 50)*.

Fauré wollte sich erneut mit früheren Vertonungen der *Fêtes galantes* auseinandersetzen. Verlaines Dichtung faszinierte Fauré, wie viele seiner Zeitgenossen, sie regten ihn an: zum Ende des Jahrhunderts hatte er innerhalb von sieben Jahren nicht weniger als achtzehn seiner Gedichte vertont. Er übertrug René Fauchois, ihm Texte im Stile von Verlaines *Fêtes Galantes* zu schreiben, die einen gewissen Zusammenhang zwischen den Instrumental- und Gesangsstücken stiften sollten. Der Titel *Masques et Bergamasques* ist Verlaines Text entlehnt.

Die Handlung: *Harlequin*, *Gilles* und *Columbine*, Komödianten des italienischen Theater, der *Commedia dell'Arte*, treten auf. Ihre Aufgabe ist es gewöhnlich, ihr adliges Publikum zu unterhalten. Unvermutet finden sie sich in der Rolle von Zuschauern eines *galanten Festes* auf der Insel Cythera. Meist sind es die Adligen, die den Komödianten ergötzt Beifall zollen, nun aber sind sie es - liebestolle *Lindors*, *Clymènes*, *Clitandres* und *Lydés* - die, ohne es zu bemerken, durch ihr kokettes Verhalten für gute Unterhaltung sorgen. Versteckt hinter Büschen, erleben die Komödianten ein unerwartetes Schauspiel mit.

Masque et bergamasques ist Faurés späte Verneigung vor der *commedia dell'arte*, und zwar unter Verwendung der musikalischen Mittel der alten Tanzmodelle.

❁ Overture ❁

Die *Ouverture* basiert auf einem *Intermède Symphonique* aus dem Jahre 1869, wie im übrigen auch die nachfolgenden Teile *Menuett* und *Gavotte*. Hier ist das früheste Material verwertet, „eine reife Überarbeitung“ Faurés „eines hoch talentierten Studenten, der seinen Haydn und Mozart kannte“ (Nectoux 1991).

❁ Pastorale ❁

Allein die *Pastorale* ist eine Originalkomposition aus dem Jahre 1919. In eben dieser *Pastorale* finden sich die interessantesten musikalischen Bewegungen des Gesamtwerkes, die glücklichsten melodischen Entwicklungen.

Die *Pastorale* kann als das Herzstück des Gesamtwerkes betrachtet werden. Hier beginnt ein Gespräch zwischen den *Commedia-dell'arte*-Figuren, das unterbrochen wird durch die Ankunft der Aristokraten. Harlekin hat eine gute Idee: „Kommt, verbergen wir uns und beobachten wir sie. Es ist Zeit, dass sie zur Abwechslung uns unterhalten.“

❁ Madrigal op.35 ❁

Das Madrigal erinnert ein wenig an den Wohlklang und die Klarheit von „*Madrigalisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*“ (Schmieder), also an Renaissancemusik, und in dem Titel deutet sich an, dass dies kein Zufall ist. Andererseits entnimmt Fauré das Thema des Madrigals einer Kantate von Bach - hier kommt erstmals der Chor zum Einsatz - er besingt die Unbeständigkeit der Liebe - und die unbeständig Liebenden.

*Inhumaines, qui sans merci
Vous raillez de notre souci
Aimez quand on vous aime.*

*Unmenschliche, die ihr gnadenlos
unsere Sorgen verspottet,
liebt, wenn man euch liebt!*

*Ingrats, qui ne vous doutez pas
Des rêves éclos sur vos pas
Aimez quand on vous aime.*

*Undankbare, die ihr nicht
die Träume ahnt, aufgeblüht auf euren Spuren,
liebt, wenn man euch liebt!*

*Sachez, ô cruelles Beautés
que les jours d'aimer sont comptés.
Sachez, Amoureux inconstants
Que le bien d'aimer n'a qu'un temps!*

*Wisst, oh ihr grausame Schönheiten,
dass die Tage der Liebe gezählt sind.
Wisst, ihr unbeständige Liebende,
dass das Glück zu lieben nicht ewig dauert !*

*Un même destin nous poursuit
Et notre folie est la même
C'est celle d'aimer qui nous fuit
C'est celle de fuir qui nous aime.*

*Ein gleiches Schicksal verfolgt uns
Und unser Wahn ist derselbe :
zu lieben, wer uns flieht,
und zu fliehen, wer uns liebt.*

Armand Silvestre

Übersetzung: Jacomijn Klever, Sigrid de Villafrade

Eine kurze gesprochene Passage leitet über zu *Le Plus doux chemin*, das 1904 ursprünglich für Singstimme und Klavier komponiert wurde. In *Masque et bergamasques* ist es eine Szene, in der *Clitandre* - vor sich eine Gitarre - auf einer Bank sitzend zu seinem eigenen Vergnügen singt. Das Stück wird nicht gespielt.

❁ Menuet ❁

Das *Menuet* ist ein reines Orchesterstück, das seine Motive aus einem Klavierstück von 1910 bezieht.

❁ Clair de lune ❁

Traditionell musste in einer Orchestersuite einem Menuett ein zweites folgen. *Claire de lune* ist eines, das für Singstimme und Orchester gesetzt ist. Es wird nicht gespielt, doch da Verlaines *Leichtigkeit des Seins* zum Leitmotiv des ganzen Sommerprogramm geworden ist, darf sein Poem hier nicht fehlen.

Paul Verlaine

aus *Fêtes galantes (Galante Feste) (1869)*

Clair de lune

Mondenschein

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

*Dein herz ist ein erlesenes gefild
Bezaubert von dem takt der bergamasken
Von lautenspielen und von tanz - ein bild
Fast traurig trotz der ausgelassnen masken.*

*Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,*

*Wenn sie in sanften tönen auch besingen
Der liebe siege und das leichte sein:
Will ihnen rechte freude nicht gelingen
Und ihr gesang verschmilzt im mondenschein -*

*Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.*

*Im stillen mondenscheine schön und fahl
Vor dem die vögel träumen in den hecken
Und in verzückung schluchzt der wasserstrahl
Der grosse schlanke strahl im marmorbecken.*

Übertragung: Stefan George, 1923)

❁ Gavotte ❁

Die nostalgische Stimmung des vorangehenden Stückes wird hinweggefegt von einer quirligen und heiteren Gavotte.

❁ Pavane op.50 ❁

Mit der abschließenden *Pavane* op. 50 gewinnt man - Chor und Orchester illustrieren es eindrücklich - den unmittelbarsten Einblick in das oben nur kurz skizzierte Treiben auf der Insel Cythera.

*C'est Lindor! c'est Tircis! et c'est tous nos
vainqueurs!
C'est Myrtil! c'est Lydé! les reines de nos cœurs.*

Sopran: *Da ist ja Lindor ! Da ist Tircis! Und all' unsere
Besieger!
Bass: Da ist ja Myrtil ! Da ist Lydé! Die Königinnen unserer
Herzen!*

*Comme ils sont provocants!
Comme ils sont fiers toujours!*

Alt: *Wie aufreizend sie sind !
Alt: Wie stolz sie stets sind !*

Comme on ose régner sur nos sort et nos jours!

Alle: *Wie können sie es wagen,
über unser Schicksal und unsere Tage zu gebieten!*

Faites attention!

Sopran: *Gebt acht !*

Observez la mesure!

Bass: *Beachtet den Takt !*

O la mortelle injure!

Sopran: *Oh, Welch tödliche Beleidigung !*

La cadence est moins lente

Tenor: *Das Tempo ist weniger langsam*

Et la chute plus sûre,

und der Sturz umso sicherer,

Nous rabattrons bien leurs caquets!

Alt: *Wir werden ihnen schon die Flügel stutzen!*

Nous serons bientôt leurs laquais!

Bass: *Wir werden bald ihre Lakaien sein!*

Qu'ils sont laids!

Alt: *Wie hässlich sie sind!*

Chers minois!

Bass: *Die lieben Gesichtchen !*

Qu'ils sont fols!

Sopran: *Die sind doch verrückt !*

Airs coquets!

Bass: *Kokette Mienen !*

Et c'est toujours de même, et c'est ainsi toujours!

Tenor: *Und es ist immer das Gleiche,*

On s'adore! on se hait! on maudit ses amours!

Bass: *und so ist es immer!*

Alle: *Man betet sich an! Man hasst sich! Man verwünscht
seine Liebschaften!*

Adieu Myrtil! Églé! Chloé! démons moqueurs!

Tenor: *Nun adieu Myrtil! Églé! Chloé! Spöttische Teufel !*

Adieu donc et bons jours aux tyrans de nos cœurs!

Alt: *Nun adieu und gute Tage den Tyrannen unserer Herzen !*

Übersetzung: Jacomijn Klever, Sigrid de Villafrade

Mit *Masques et bergamasques* gelingt Fauré eine ironische, kunstvolle Stilisierung sowohl auf die musikalischen Inhalte als auch auf die mosaikhafte Zusammenstellung des Werkes selbst bezogen. Hier bietet er uns eine „Re-vue“ (im wörtlichen Sinne) seines musikalischen Schaffens.



CHARLES FRANÇOIS GOUNOD (1818 - 1893)



von Wiebke Preuß (Chor)

Gounod wurde 17. 06. 1818 als Sohn eines bekannten Malers in Paris geboren. Früh begann er seine Musikstudien, studierte zunächst bei Anton Reicha, später am Pariser Conservatoire, unter anderem bei Jacques François Halévy. Von 1839-1842 lebte er in Rom, nachdem er den Rompreis gewonnen hatte. Während seines Aufenthalts dort konzentrierte er sich auf Werke Komponisten früher geistlicher Musik. Die Beschäftigung mit Palestrina regte in später zur Komposition eigener Kirchenmusik an (z. B. die *Cäcilienmesse* oder auch *Mors et Vita*). Nach Paris zurückgekehrt, wirkte er als Organist und ging auf das Priesterseminar. Dieses Studium gab er jedoch auf.

Er komponierte in der Folge vorwiegend Opern und geistliche Musik. Sein erster Erfolg stellte sich erst ein, als er bereits vierzig Jahre alt war: Es war die Oper *Le médecin malgré lui* (Der Arzt wider Willen) nach der gleichnamigen Komödie des französischen Schriftstellers Molière. Seinen größten und anhaltenden Erfolg hatte er mit der Oper *Faust* (1859) nach dem Theaterstück von Johann Wolfgang von Goethe. Auch *Mireille* (1864) und *Roméo et Juliette* (1867) zählen zu seinen wichtigen Bühnenwerken.

Während des Krieges 1870-1871 ging er nach London, gründete dort einen Chor und veranstaltete Konzerte. Seit 1875 lebte er wieder in Paris. Er schrieb auch im Alter bedeutende Kirchenmusik. Gounod schrieb insgesamt 16 Messen, liturgische Chorwerke und Lieder. Bei weitem nicht sein bestes, doch vielleicht bekanntestes Werk ist seine *Méditation* über das erste C-Dur-Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier von Johann Sebastian Bach für Sopransolo, Violine, Klavier und Harmonium mit einem Ave-Maria-Text.

Von Ehrungen überhäuft starb er am 18. 10. 1893 in Saint Cloud, zu einer Zeit, als die Hochromantik, die er repräsentiert hatte, längst ihren Höhepunkt überschritten hatte und verschiedene Strömungen bereits nach neuen Wegen suchten.

Gounods lyrischer Stil brachte der französischen Oper eine Erneuerung, die nicht das allgemeine oder auch politische Aspekte, sondern das Individuum mit seinen Emotionen ins Zentrum der Musik und der Bühne rückte.

Auch aus Goethes *Faust* (deutsch *Margarethe*) macht er eine *Opéra lyrique*, mit reizvoller Melodik und farbiger Instrumentation, welche die dramatischen Umstände von Liebe und Tod der Heldin Margarethe in den Vordergrund rückte. Zudem schrieb er bei allen Starsängern beliebte Paraderollen; allein dies hat seiner Oper Dauergeltung verschaffen können.

Inhalt: *Der alte Faust, am Sinn seiner Wissenschaft und seines Lebens zweifelnd, verschreibt sich der Hölle, will durch Jugend, Reichtum und Liebe sein Glück finden. Dabei stürzt er ein Mädchen ins Verderben und tötet deren Bruder. Während es dem starken und wissenden Faust nicht gelingt, seine Seele zu retten, kann sich die schwache und unwissende Margarethe der Hölle entziehen* (Batta 1999).

Frankreich erlebte zu dieser Zeit eine wahre „Faustwut“: Verschiedene Übertragungen ins Französische, Adaptationen, Schauspiele und Musikwerke zu dem Thema wurden hervorgebracht (so z.B. auch *Fausts Verdammnis* von Hector Berlioz).

Manche Kritiker warfen Gounod vor, er habe den *Faust* Goethes verballhornisiert, doch muss die Oper die geistigen und musikalischen Ansprüche des Publikums und die französische Empfindungsart in idealer Weise getroffen haben.

Faust ist zugleich eine Oper über den allgemeinen Wertverlust, der - als dämonische Machteinwirkung (in Gestalt des Mephisto) mystifiziert - die an sich gefühlvolle Liebe zwischen Margarethe und Faust verdirbt.

„Daß die Welt grundsätzlich verdorben sei, entsprach nur allzu gut den alltäglichen Erfahrungen der Bürger in der Ära Napoleons III. Vielleicht war es dieses gefällig verkleidete Zeitbild, das zum Erfolg von Gounods *Faust* beitrug“ (Batta 1999).

❁ Ainsi que la brise légère ❁

Der ‚Kehraus‘-Walzer *Gleichwie eine leichte Brise ...*, von dem Bruno de Greeve eingangs spricht, stammt aus dem Finale des II. Aktes der Oper *Faust*

Studenten, Soldaten und Bürger flüchten in Alkohol und Vergnügungen, um dem tristen Alltag zu entfliehen. Soldat Valentin muss in den Krieg. Er vergöttert seine Schwester Margarethe und übergibt sie der Obhut seines Freundes Sièbel, der das Mädchen liebt. Mephisto macht sich einen Spaß, die Menge aufzuhetzen und die niedrigsten Instinkte zu entfesseln.

Voll Ungeduld verlangt Faust von Mephisto, er solle seine Versprechen einlösen; er will Margarete sehen. Mephisto verspricht Faust:

„... Hab Geduld!
Bald erscheint beim Klang der Festmusik
sittsam das schöne Kind
und erfreut deinen Blick.“

Studenten und junge Mädchen kommen Arm in Arm, Bürger und Ehefrauen folgen ihnen, Musikanten (Geigenspieler) gehen ihnen voraus und steigen auf die Bänke - der Walzer beginnt:

*Ainsi que la brise légère
Soulève en épais tourbillons
La poussière
Des sillons.
Que la valse vous entraîne,
Faites retentir la plaine
De l'éclat de vos chansons!
Valsons, valsons, valsons toujours!*

*Gleichwie eine leichte Brise
in die Lüfte wirbelt
den Staub
aus der Furchen,
möge der Walzer euch beschwingen,
damit der Boden widerhülle
von eurer Lieder lautem Schalle!
Tanzet, walzet, tanzet nur zu!*

*Jusqu'à perdre haleine
Jusqu'à mourir
Un Dieu les entraîne,
C'est le plaisir!
La terre tourne
Et fuit loin d'eux!
Quel bruit, quelle joie
Dans tous les yeux!*

*Bis der Atem vergeht,
bis zum Sterben.
reißt ein Gott sie mit,
das ist eine Lust!
Die Erde dreht sich
und entschwindet ihnen!
Welch ein Klang, welche Freude
in aller Blicke!*

Dem mitreißenden Klang und dem Schwung dieses Walzers kann man sich kaum entziehen. Vom Schicksal der armen Margarethe ahnt zu diesem Zeitpunkt noch niemand.

Redaktion und Gestaltung: Wiebke Preuß