

hr sinfonie
orchester

FRANKFURT RADIO SYMPHONY

JUNGE KONZERTE 2017/18

**Abo-Reihe B
»Schicksalssinfonie«**

**Unterrichtsmaterial
Netzwerk »Musik und Schule«**

INHALT

1. EINFÜHRUNG	03
2. »BAROCKMEISTER AUF AUGENHÖHE«, 29.11.2017	04
2.1 HÄNDELS »DIXIT DOMINUS«	05
2.2 BACHS »MAGNIFICAT«	09
UNTERRICHTSANREGUNG	10
3. »OPIUM UND HEXENSABBAT«, 24.01.2018	16
3.1 BERLIOZ' »SYMPHONIE FANTASTIQUE«	17
UNTERRICHTSANREGUNG	21
4. »SCHICKSALSSINFONIE«, 21.03.2018	23
4.1 MACMILLANS »BRITANNIA«	24
4.2 TSCHAIKOWSKYS 5. SINFONIE	31
UNTERRICHTSANREGUNG	33

1. EINFÜHRUNG

Das vorliegende Unterrichtsmaterial zur Abo-Reihe B »Schicksalssinfonie« der Jungen Konzerte des hr-Sinfonieorchesters in der Spielzeit 2017/18 gibt einen Gesamtüberblick zu den wesentlichen Werken der Reihe. Die Zusammenstellung soll es ermöglichen, die Konzertbesuche langfristig in die Unterrichtsplanung einzubinden. Das Unterrichtsmaterial versteht sich hierbei als *Steinbruch* und *Arbeitshilfe* im Sinne einer Vorleistung an Recherche. Es kann jederzeit durch eigenes Material und Ideen erweitert oder ergänzt werden.

Die Werkbetrachtungen sollen eine kurze Übersicht und Einführung in die aufgeführten Werke geben. Die Unterrichts Anregungen versuchen verschiedene musikalische Zugangsweisen (hörend, praktisch, analytisch betrachtend) zu berücksichtigen.

Neben den Werkinformationen hier im Material, erhalten Sie in zeitlicher Nähe zu den Konzerten evtl. noch weitere Informationen sowie die Dramaturgie-Texte für das Programmheft, sodass eine optimale Vorbereitung möglich sein sollte.

In den Konzerten der Abo-Reihe kann somit an Vorerfahrungen aus dem Unterrichtsgeschehen angeknüpft und durch die Begegnung mit Künstlern und den Werken im Konzertsaal diese vertieft werden.

2. »Barockmeister auf Augenhöhe«, 29.11.2017

KÜNSTLER

Emőke Baráth | Sopran
Lea Desandre | Sopran
Damien Guillon | Countertenor
Patrick Grahl | Tenor
Victor Sicard | Bass



Le Concert d'Astrée
hr-Sinfonieorchester

Emmanuelle Haïm, Dirigentin

Im Rahmen des Projekts
»Das Händel-Experiment –
Ein ARD-Konzert macht Schule«



KOMPOSITIONEN:

Georg Friedrich Händel (1685-1759)
»Dixit Dominus« HWV 232

PAUSE

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
»Magnificat« BWV 243 (Fassung D-Dur)

ABLAUF:

- 19:00 Uhr erster Konzertteil: Moderiert
- Pause
- 20:10 Uhr zweiter Konzertteil: Moderiert

Veranstaltungsende ca. 20:50 Uhr

2.1 Händels »Dixit Dominus« HWV 232

Georg Friedrich Händel

Der Popstar des Barock

Egal ob im Hyde Park oder im englischen Königspalast – wurde irgendwo Georg Friedrich Händel gesichtet, fingen die Leute an zu tuscheln. Seit es seine Musik an königliche Theater in London geschafft hatte, war der Mann mit der weißgepuderten Perücke ein Star und die Menschen liebten ihn.



Händelgraffiti an einer Stadtmauer

Was für ein Theater! Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685 in Halle an der Saale geboren, einer Stadt mitten in Deutschland. Während andere Kinder durch die Straßen liefen und spielten, saß er vor den Tasten seines Clavichords und übte. Händel wollte Musiker werden, auch wenn sein Vater alles andere als begeistert von dieser Idee war. Er wünschte sich einen »vernünftigen« Beruf für seinen Sohn und drängte ihn zu einem Jurastudium.

Obwohl sein Vater starb, als Händel noch ein Kind war, erfüllte er ihm diesen Wunsch, hielt es aber nur ein Jahr an der Universität aus. Dann brach er das Studium ab und zog nach Hamburg. Am neu eröffneten Opernhaus wirkte Händel als Geiger und Cembalist. Sein Talent war nicht zu überhören. Deshalb bot man ihm die Produktion einer eigenen Oper an, also eines großen Musiktheaterstücks. »Almira« wurde Händels erster Erfolg und die Bühne sein neues Element.



Der junge Händel übt heimlich auf dem Clavichord und wird von seinen Eltern erwischt.

Raus in die Welt! Mit dem Vorhaben Opernkomponist zu werden, setzte sich Händel in eine Kutsche und reiste von Venedig bis Rom durch alle großen Städte Italiens. Hier lebten nicht nur die aufregendsten Musiker Europas, hier wurde auch Operngeschichte geschrieben. Erst 3 ½ Jahre später kehrte Händel zurück und wurde Kapellmeister am Hof von Hannover. Aber weil Händel nichts mehr liebte, als das Gefühl frei und unabhängig zu sein, blieb er nur kurz – »London was calling«!



London live! Zum ersten Mal in seinem Leben hatte Händel das Gefühl, zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu sein. London entwickelte sich gerade zu einer der wichtigsten Musikmetropolen Europas. Künstlerinnen und Künstler aus allen Ländern lebten Tür an Tür und arbeiteten an einer neuen Zukunft. Für seine erste Opernpremiere

fuhr Händel groß auf: Er engagierte die besten Sängerinnen und Sänger aus Italien und ließ echte Vögel über die Bühne fliegen. Über Nacht wurde aus Händel Londons angesagtester Komponist. Sogar die Königsfamilie war von ihm begeistert. Ob für eine Bootsfahrt auf Londons Themse (»Wassermusik«) oder die Krönungszeremonie von George II. (»Zadok the Priest«) – ab sofort war Händel »ihr« Mann.



George II. von England

Das große Comeback _ Händel war ziemlich hart im Nehmen. Selbst als der Hype um seine Opern vorbei war und er dringend eine Pause gebraucht hätte, gab er nicht auf, sondern schaffte es mit einem Geniestreich zurück auf die Bühne. Er schuf die englische Variante des ebenfalls aus Italien stammenden Oratoriums und landete mit »Der Messias« seinen vielleicht größten Hit. Händel hatte ein gutes Herz. Er veranstaltete viele Benefizkonzerte mit seiner Musik und spendete große Summen seines Geldes an Waisenhäuser. Als Händel am 14. April 1759 in London starb, nahmen fast 3.000 Menschen an seinem Trauergottesdienst teil. Unter Tränen riefen sie: »Unser Händel«, denn im Laufe der Jahre war aus dem Star-Komponisten einer von ihnen geworden.



Händelstatue mit der Heiligen Cäcilia, der Patronin der Kirchenmusik. Händel blickt nach London.

Quelle:

<http://www.mdr.de/haendlexperiment/unterrichtsmaterialien/material-klasse-neun-und-zehn-100.html> (7.9.17)

Zum »Dixit Dominus« HWV 232

Für 5 Solisten (SSATB), fünfstimmigen gemischten Chor (SSATB), 2 Violinen, 2 Violen und Basso Continuo

Georg Friedrich Händel schloss seine Vertonung des 110. Psalms »Dixit Dominus« (Vulgata: Psalm 109) der Datierung des Autographs zufolge im April 1707 zu Rom ab. Bereits kurz nach seiner dortigen Ankunft (wahrscheinlich Anfang Januar 1707) fand er, nicht zuletzt aufgrund seiner stupenden Fertigkeiten als Cembalist, Zutritt zu den musikalisch maßgeblichen Kreisen des römischen Mäzenatentums; hier sind sowohl die Kardinäle Benedetto Pamphilij, Carlo Colonna und Pietro Ottoboni als auch der reiche Marchese Francesco Maria Ruspoli zu erwähnen. Wann und wo genau das Händel'sche *Dixit Dominus* HWV 232 uraufgeführt worden ist, lässt sich nicht sicher sagen. Möglicherweise erklang es bereits während der Oster-Vesper 1707 in Ottobonis Titularkirche S.

Lorenzo in Damaso. Vielleicht wurde es aber auch erstmals im Juli präsentiert, als Händel für Kardinal Colonna weitere Psalmvertonungen (*Laudate pueri* HWV 237 und *Nisi Dominus* HWV 238)¹ schuf, welche in Santa Maria in Monte Santo an der Piazza del Popolo zur Aufführung gelangten. [...]

Der 110. Psalm verdankt seine reiche Vertonungsgeschichte vor allem seiner kirchlich-zeremoniellen Positionierung als Eröffnungsstück der sonntäglichen Vesperliturgie. Zwischen Monteverdis *Dixit Dominus*-Version innerhalb der *Marienvesper* (1610) und Mozarts Fassung des Textes zu Beginn der *Vesperae solennes de Confessore* KV 339 (1780) hat eine Vielzahl von Komponisten sich des 110. Psalmes angenommen. Verwiesen sei hier etwa auf Vertonungen von Francesco Cavalli, Johann Rosenmüller, Dieterich Buxtehude, Marc-Antoine Charpentier, Johann Ernst Eberlin, auf das klangprächtige doppelchörige *Dixit Dominus* RV 594 von Antonio Vivaldi² oder die etwas »bescheidenere«, einsätzigige Version Johann Adolf Hasses³. Während Monteverdis sechsstimmige, mehrfach durch Instrumentalritornelle gegliederte Vertonung circa acht Minuten in Anspruch nimmt und das einsätzig »durchkomponierte« *Dixit* aus KV 339 gar nur gute vier Minuten währt, sind die entsprechenden Werke Händels und Vivaldis großangelegte, mehrsätzigige Kompositionen von jeweils etwa halbstündiger Dauer. [...]

Quelle: <https://www.carusmedia.com/images-intern/medien/50/5523200/5523200x.pdf> (7.9.17)



Händel >>Dixit Dominus<< No. 5 Coro >>Tu es sacerdos in aeternum<<, T. 6-9, Autograph der Partitur.



Psalm 110 aus einem Stundenbuch 1511

Dixit Dominus Domino meo

Satz	Lateinischer Text (Vulgata)	Deutsche Übersetzung
1	Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis, donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.	Der Herr sprach zu meinem Herrn: Setze dich zu meiner Rechten, bis ich hinlegen werde deine Feinde als Schemel deiner Füße.
2	Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: dominare in medio inimicorum tuorum.	Das Zepter deiner Macht sendet der Herr aus Zion: Herrsche inmitten deiner Feinde!
3	Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum. Ex utero ante luciferum genui te.	Mit dir (ist) das Königtum am Tage deiner Macht, im Glanz der Heiligen. Aus dem Schoß habe ich dich vor dem Morgenstern gezeugt.
4	Iuravit Dominus et non paenitebit eum.	Geschworen hat es der Herr und es wird ihn nicht gereuen.
5	Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.	Du bist Priester in Ewigkeit nach der Ordnung Melchisedeks.
6	Dominus a dextris tuis, confregit in die irae suae reges.	Der Herr (ist) zu deiner Rechten, er zerschmettert am Tag seines Zorns Könige.
7	Judicabit in nationibus implebit ruinas. Conquassabit capita in terra multorum.	Er wird richten unter den Nationen; anhäufen wird er Tote. Zerschmettern wird er die Häupter im Land vieler (Völker).
8	De torrente in via bibet: propterea exaltabit caput.	Aus dem Bach am Weg wird er trinken: Darum wird er erheben das Haupt.
9	Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto: sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.	Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, wie es war im Anfang, so jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

Quelle: <http://www.chorverband-kepler.de/wp-content/uploads/2016/05/Dixit-Dominus-Text.pdf> (7.9.17)

EMPFEHLENSWERT:

- Die Seite der ARD-Schulsinfonie »Das Händelexperiment« liefert gutes Unterrichtsmaterial nach Jahrgangsstufen:
<http://www.mdr.de/haendelexperiment/unterrichtsmaterialien/index.html>
(6.9.17)
- Händel in 120 Sek.:
http://www.mdr.de/haendelexperiment/video-115110_zc-91356225_zs-70804ae4.html
(7.9.17)



Johann Sebastian Bachs Magnificat

BWV 243 für 5 Solisten (SSATB), 5-stimmigen gemischten Chor (SSATB) und Orchester

(Bachs Magnificat) ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert. Im Zeitrahmen einer großangelegten Kantate verarbeitet Bach den *Magnificat*-Text, der noch im Leipzig des 18. Jahrhunderts eine große Rolle im kirchenmusikalischen Jahreslauf spielte. Bach hat bei aller Kürze der Form den Text mustergültig, mit aller Pracht und Inhaltsschwere des Spätbarock zu einem einzigartig geschlossenen und zugkräftigen Werk gebunden. Ursprünglich entstand das *Magnificat* für das Weihnachtsfest des Jahres 1723, ein halbes Jahr nach seinem Dienstantritt an der ehrwürdigen Thomaskirche. Diese frühere Version BWV 243a stand in der typisch weihnachtlichen Tonart Es-Dur und war mit vier Einlagesätzen in Choralform, die Musik an der Wiege des Jesuskinds darstellen sollten, ganz direkt auf die Weihnachtszeit bezogen. Etwa sieben Jahre später beschäftigte er sich noch einmal mit seinem *Magnificat* (BWV 243). Das gesamte Werk wurde um einen Halbton tiefer in die für Trompeten günstige Tonart D-Dur transponiert und die Blockflöten durch Querflöten mit wesentlich reichhaltigeren Partien ausgetauscht: von der weichen, feierlichen Weihnachtsmusik zur glänzenden Festmusik.

- Beginn des Eröffnungssatzes »Magnificat« mit der feierlichen Eröffnungsmotivik in den Oben, die Bach im Schlusssatz »Sicut erat in principio« wieder aufgreift.

Im *Magnificat* bilden Anfangs- und Schlusssatz durch die Verwendung der gleichen Motivik eine Klammer, stehen sich sozusagen wie zwei Buckdeckel gegenüber, ein wohl im 18. Jahrhundert gebräuchliches Mittel, für Bach jedoch eher untypisch. Entsprechend »des« lateinischsprachigen Hauptwerks Bachs, der h-Moll-Messe, ist auch das *Magnificat* mit einer weitergehenden Stimmteilung komponiert: mit der Verwendung eines zweiten Sopranes entsteht die festliche Fünfstimmigkeit im Chorsatz. Auch in Sachen technischer Schwierigkeit steht das Werk trotz der Kürze der h-Moll-Messe in nichts nach. [...] Eröffnungs- und Schlusssatz Nr. 1 und 12 rahmen in kunstvoll gearbeiteten Chorsätzen klangprächtig und »goldglänzend« (Trompeten) die vielfach gegliederte zwölfsätzliche Magnificat-Musik ein.

In Nr. 2 schlägt die äußerlich festliche Repräsentationsmusik ins Gegenteil: ganz nach innen gekehrt aber beschwingt singt »Maria« als Sopran die Worte »und mein Geist jubelt (wörtlich: aufspringen)«, von Bach tonsymbolisch in eine sprunghaft aufsteigenden Motivik gegossen.

et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us

- Beginn der Sopranarie »Et exultavit«

[...]

Es folgen die schlicht begleitete, anrührende Bassarie Nr. 5 »Quia fecit mihi magna«, und danach das von Flöten und gedämpften Streichern begleitete Alt-Tenor-Duett Nr. 6 »Et misericordia«, das die zur barocken Leidensdarstellung gebräuchliche Figur eines absteigenden chromatischen Bases aufweist.

Organo
(e Violoncelli,
e Violone e Fagotti)

et misericordia

- Chromatische Bassfigur des »Et misericordia«

[...]

Die Chorfolge Nr. 11 »Sicut locutus est« führt zu einem kraftvollen Abschluss, bevor das dreimalige »Gloria patri« Nr. 12 in seiner eigentümlichen Pracht seinen besonderen Zauber musikalisch offenbart, wie der Blick in eine goldglänzende Schatzkammer. Der schwingvolle Chor »Sicut erat in principio« schließt mit der Motivik von Satz 1 das Werk überaus wirkungsvoll ab. Das Amen wird einzigartig kurz nur mit zwei Akkorden vertont.

Bachs Verwendung der heiligen Zahl zwölf findet, abgesehen von den zwölf Sätzen, als drei mal vier besonders ihren Niederschlag in der Person Marias: wie auch das Blau und Rot ihrer Kleidung symbolisiert, ist Maria die Auserwählte, die den göttlichen Jesus in sich trägt und auf die Welt bringt. Gerade im 12. Satz wechseln sich Triolen und gerader Vierteltakt ab.



Festtagsikone >>Maria bei Elisabeth«

Tenore

Glo - ri - a, glo -

Glo - ri - a, glo

- Beginn des »Gloria Filio« mit geradem Vierteltakt und triolischen Motiven

Magnificat anima mea

Magnificat anima mea
 Dominum,
 et exsultavit spiritus meus
 in Deo salutari meo.
 Quia respexit
 humilitatem ancillae suae.

Meine Seele erhebt
 den HERRN,
 und mein Geist freuet sich Gottes,
 meines Heilands;
 denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd
 angesehen.

Ecce enim ex hoc
 beatam me dicent
 omnes generationes.

Siehe, von nun an
 werden mich selig preisen
 alle Kindeskinde;

Quia fecit mihi magna,
 qui potens est,
 et sanctum nomen eius.
 Et misericordia eius
 a progenie in progenies
 timentibus eum.

denn er hat große Dinge an mir getan,
 der da mächtig ist
 und des Name heilig ist.
 Und seine Barmherzigkeit währet immer
 für und für
 bei denen, die ihn fürchten.

Fecit potentiam in
 brachio suo,
 dispersit superbos mente
 cordis sui.

Er übet Gewalt mit
 seinem Arm
 und zerstreut, die hoffärtig sind
 in ihres Herzens Sinn.

Deposuit potentes de sede
 et exaltavit humiles.

Er stößt die Gewaltigen vom Stuhl
 und erhebt die Niedrigen.

Esurientes implevit bonis
 et divites
 dimisit inanes.

Die Hungrigen füllt er mit Gütern
 und lässt
 die Reichen leer.

Suscepit Israel
 puerum suum,
 recordatus misericordiae
 suae.

Er denkt der Barmherzigkeit
 und hilft seinem
 Diener Israel auf,
 wie er geredet hat
 unsern Vätern,
 Abraham und
 seinem Samen
 ewiglich.

Sicut locutus est
 ad patres nostros,
 Abraham et
 semini eius
 in saecula.

EMPFEHLENSWERT:

- Nicht ganz ernst aber sehr komprimiert, das Wichtigste zu Bachs Magnificat auf ARTE-Concert:
<http://concert.arte.tv/de/mimopsis-magnificat-von-bach> (7.9.17)

**UNTERRICHTSANREGUNG!**

- Aus dem Unterrichtsmaterial für die 9. Und 10. Klasse des mdr zur ARD-Schulsinfonie »Das Händelexperiment«:

**Händel in 100 Sekunden**

Vorbereitung _ Ausgehend von Händels Biografie, die Ihre Schülerinnen und Schüler bereits kennengelernt haben, können Sie die Klasse auf die Aufgabe mit einem Video aus dem letzten ARD Schulkonzert einstimmen. Im Rahmen des Abschlusskonzertes wurde ein Clip präsentiert, in dem der Komponist Antonio Vivaldi in 100 Sekunden vorgestellt wurde (Ein kleiner Dude namens Antonio Vivaldi, <http://www1.wdr.de/radio/vivaldi/dabei-108.html>).

Ablauf Geben Sie Ihren Schülerinnen und Schülern Zeit, ergänzend zur Biografie zusätzliche Informationen, aber auch kuriose Geschichten über Händel zu recherchieren. Teilen Sie die Klasse danach in Kleingruppen ein, die jeweils das Konzept für ein Händel-Portrait erarbeiten. Welche Momente waren besonders spannend in seinem Leben? Welche Anekdote muss unbedingt erzählt werden? Und welche Musik von ihm darf niemals vergessen werden? Ob gesprochen oder gerappt, als Poetry oder kurzes Szenenspiel – bei der Gestaltung der Videos sind der Kreativität Ihrer Schülerinnen und Schüler keine Grenzen gesetzt. Um sich im Chaos der Ideen nicht zu verlieren, gehen Sie schrittweise vor:

1. Jedes Team entwickelt ein **Storyboard**. Darin hält es genau fest, was im Clip wann passieren wird und definiert Anfang und Ende. Ebenfalls festgehalten werden mögliche Requisiten, die ggf. vor dem Dreh vorbereitet oder mitgebracht werden müssen. Sprechen Sie die Storyboards mit jedem Team im Einzelcoaching durch und weisen Sie auf Stolpersteine o.ä. hin.

2. Mit einem Handy drehen Ihre Schülerinnen und Schüler einen **One-Cut-Clip**, also ein Video ohne Schnitt. Das erübrigt die spätere Nachbearbeitung. Falls das Video doch nachjustiert werden muss, können Ihre Schülerinnen und Schüler auf entsprechend vorinstallierte Bildbearbeitungs-Apps auf ihren Handys zurückgreifen oder am Computer mit leicht bedienbaren Videoschnittprogrammen arbeiten (z.B.: Windows Movie Maker oder iMovie). Diese finden Sie zum freien Download im Internet, genauso wie Tutorials, mit deren Hilfe Sie sich in die Bearbeitung einfinden können. Ob im Internet oder in der Bücherei – überall tummeln sich Biografien über Georg Friedrich Händel. Fast alle Geschichten, die über ihn geschrieben wurden, haben Erwachsene als Adressatinnen und Adressaten. Mit »Händel in 100 Sekunden« produzieren Ihre Schülerinnen und Schüler einen Videoclip, in dem sie den Komponisten auf ihre eigene Weise anderen Kindern und Jugendlichen vorstellen.

Das **Storyboard** ist eine Art gezeichnetes Drehbuch. Es wurde in den Disney-Studios erfunden und half, Bildideen für einen neuen Film in eine Reihenfolge zu bringen. Dafür wurde ein weißes Blatt Papier mit kleinen Kästen angelegt und mit Bildern ausgefüllt. In seiner Form erinnert das Storyboard deshalb an einen Comic.

3. _ Verwandeln Sie den Klassenraum in ein **Kino**! Schauen Sie sich zum Abschluss alle fertigen Videos gemeinsam an und diskutieren Sie mit Ihren Schülerinnen und Schülern sowohl über die unterschiedlichen Filmansätze als auch über die Erfahrungen, die bei der Projektarbeit gesammelt wurden.

Teilen Sie die Arbeitsergebnisse Ihrer Schülerinnen und Schüler mit uns! Laden Sie die fertigen Videos im Uploadbereich **unserer Website** hoch. Bei dieser Aufgabe steht die Herausforderung, in kurzer Zeit viel Wissen kreativ und anregend darzustellen, im Vordergrund. Dabei erhalten die Schülerinnen und Schüler den Auftrag, sich ihren Mitschülerinnen und Mitschülern sowie durch den Upload der Öffentlichkeit mitzuteilen, was sowohl der Aufgabe Sinn und Notwendigkeit gibt als auch zur gelungenen Umsetzung motiviert. Während die Recherche, die organisatorische und kreative Planung des Storyboards und die Aufnahme des Videos eine Prozessorientierung darstellen, steht am Ende ein Produkt, das eigeninitiativ umgesetzt wurde.

Uplaud Händelexperiment: <http://www.mdr.de/haendelexperiment/upload-haendelexperiment-100.html> (7.9.17)

Quelle: <http://www.mdr.de/haendelexperiment/unterrichtsmaterialien/index.html> (7.9.17)

3. »OPIUM UND HEXENSABBAT«, 24.01.2018

KÜNSTLER:

hr-Sinfonieorchester
Andrés Orozco-Estrada, Dirigent



KOMPOSITIONEN:

Erläuterungen durch Andrés Orozco-Estrada

PAUSE

Hector Berlioz (1803-1869)
»*Symphonie fantastique*« op 14

ABLAUF:

- 19:00 Uhr erster Konzertteil moderiert durch den Chefdirigenten des HR-SINFONIEORCHESTERS
- Pause
- 19:50 Uhr Konzert

Veranstaltungsende ca. 20:50 Uhr

3.1 Berlioz' »Symphonie fantastique« op. 14

Fantastische Szenen aus einem Künstlerleben

Hector Berlioz: Symphonie fantastique

Die **Symphonie fantastique** zählt zu den populärsten Werken der Romantik. Mit ihrem von Berlioz selbst verfassten fantastischen Programm gilt sie als Prototyp einer Programmmusik, die über bloß nachahmende Schilderungen hinaus literarischen und dramatisch-darstellenden Anspruch erhebt. In Berlioz zugleich aber den Begründer und glühenden Verfechter der Programmmusik sehen zu wollen, wäre falsch, denn er hat aus jener spezifischen Verknüpfung von Musik und Programm, wie sie die **Fantastique** so geglückt präsentiert, kein kompositorisches Prinzip gemacht. In einer Reihe groß angelegter Werke, die er nach der **Symphonie fantastique** konzipierte und die man zusammenfassend als »dramatische Sinfonien« bezeichnen könnte, hat Berlioz vielmehr immer wieder neu experimentiert und ein neues Verhältnis zwischen Musik und Text gestaltet: **Lélio ou Le retour à la vie**, das als Fortsetzung der **Fantastique** geschriebene *Monodrame lyrique*, verbindet etwa die Musikstücke durch gesprochene Monologe, in der Konzert-Sinfonie **Harold en Italie** für Solobratsche und Orchester werden – ähnlich der »**Pastorale**« Beethovens – charakterisierende Satzüberschriften eingesetzt, **Roméo et Juliette** ist als eine *Symphonie dramatique* mit doppelter Exposition vokal-instrumental angelegt und **La damnation de Faust** tendiert der Form nach zur konzertanten Oper.



Hector Berlioz (1803-1869)

Die im Frühjahr 1830 entstandene **Symphonie fantastique** war das erste große Werk, das der junge Rom-Preisträger nach seinem Studienabschluss am Pariser Conservatoire komponierte. Eigentlich mit *Épisode de la vie d'un artiste* überschrieben und nur im Untertitel als »Fantastische Sinfonie« bezeichnet, liegen der Komposition in der Tat persönliche Erlebnisse und Erfahrungen zu Grunde: 1827 hatte Hector Berlioz die irische Schauspielerin Harriet Smithson gesehen, die mit einer englischen Schauspieltruppe nach Paris gekommen war und im Odéon-Theater Shakespeare spielte. Der doppelte Eindruck – Shakespeare und ihre Schauspielkunst – wirkte überwältigend auf den jungen Komponisten. In seinen Memoiren erzählt Berlioz später, dass er Monate lang im Zustand des Deliriums in den Straßen umhergeirrt sei, ohne die Qualen einer Leidenschaft ertragen zu können, die ihm hoffnungslos erschien. 1829 fasst er den Plan zu einem spektakulären Werk, einer »gewaltigen Instrumentalkomposition«, die ein Monument dieser Leidenschaft werden sollte und mit der er zugleich die Anerkennung nicht nur der Öffentlichkeit sondern auch Harriet Smithsons gewinnen wollte. Ersteres erfüllte sich für den jungen Komponisten mit der Uraufführung der **Fantastique** im Dezember 1830; das Aufsehen war groß, und er wurde bald über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt. Die Aufmerksamkeit und die Gunst der Schauspielerin Harriet Smithson zu gewinnen, bedurfte jedoch noch eines langen und leidvollen Weges. 1832 erst lernt Berlioz sie persönlich kennen. Im darauf folgenden Jahr dann konnte er seine so angebetete Ophelia aber wirklich zum Altar führen – eine Verbindung, die sich letztlich allerdings recht unglücklich entwickeln sollte.

Das autobiografische Erlebnis der unerfüllten Leidenschaft erscheint in der **Symphonie fantastique** nicht unmittelbar umgesetzt, sondern durch überlagerte Identifikationsmodelle aus der Literatur gleichsam maskiert und gebrochen: Chateaubriands »Reng«, Goethes »Faust«, de Quinceys »Opium eater« und andere zeitgenössische Literaturwerke haben deutliche Spuren in

dem Programmtext hinterlassen, der wie die Skizze zu einem fantastischen Schauerroman anmutet. Bereits Monate vor der Uraufführung des Werkes ließ Berlioz eine sensationslüsterne Pressenotiz kursieren, die auf das Programm hinwies. Da war die Rede von einem Künstler, der von geradezu abartigen Obsessionen auf eine begehrte Frau befallen sei, die schließlich in einer Verhöhnung der Totenmessen-Sequenz *Dies irae* im blasphemischen Schlund einer Walpurgisnacht untergehe, nachdem sie ins Gemeine gezerrt worden sei. Kein bloßer Musiker war hier also mehr am Werke, vielmehr ein mit Geschick agierender romantischer Künstler, der die in Frankreich aufgekommene Begeisterung für die »Schauerromantik« E.T.A. Hoffmanns und die Welt des Goethe'schen »Faust« gleichermaßen erfolgreich für die eigene kompositorische Arbeit wie zu persönlichen Werbezwecken nutzte.

Das Programm der **Symphonie fantastique**, das Berlioz in zwei leicht verschiedenen Fassungen veröffentlichte, erfüllt dabei nicht die Funktion eines laufenden Kommentars zur Musik, sondern dient als Einstimmung und Hinführung zu einzelnen Szenen; Szenen voller Drastik und psychologischem Gehalt, die durch die Musik selbst erst in der Imagination des Hörers entstehen: »Öffnet sich etwa in Beethovens »Pastorale«, so der Berlioz-Biograf Wolfgang Dömling, »gleichsam ein freier Raum, eine weite luftige Ebene, bevölkert von Menschen und Dingen der Natur, so führt die **Fantastique** in Räume, die nicht nur weit sind – weit, weil ihre Grenzen nie deutlich werden –, sondern vor allem tief: Der Blick geht in Abgründe, wir nehmen teil an geheimnisvollen Szenen von Angst, Schrecken und Alptraum, an Obsessionen. Nicht die freie Natur öffnet sich jenseits der Zäune der Konventionen, sondern der Abgrund des Ich tut sich auf, bevölkert von Gespenstern, Schimären.«

Als zentrales Mittel der Integration dient Berlioz kompositorisch hierbei jene in allen Sätzen wiederkehrende Melodie, die er mit dem aus der medizinischen Pathologie entlehnten Ausdruck *idée fixe* bezeichnete. Gleich einer Zwangsvorstellung kehrt diese Melodie, zusammen mit dem Bild der Geliebten, für das sie steht, in der Fantasie des Helden beständig wieder. Die Technik hierfür hat Berlioz der französischen und deutschen vorromantischen Oper entnommen, wo musikalische »Erinnerungsmotive« schon des öfteren eine Rolle spielten. Jedoch ist er der erste, der sie in die Instrumentalmusik überträgt und damit für die Programmmusik des 19. Jahrhunderts entscheidende Bahnen absteckt. Zudem führt er Instrumente wie Harfe, Englischhorn, Glocken und mehrfache Pauken, die zuvor ebenfalls nur im Opernorchester eingesetzt waren, im Konzertsaal ein und entwickelt so ganz nebenbei das moderne sinfonische Instrumentarium. Ein Element der Oper auch ist das Evozieren unmittelbar bildhaft-szenischer Wirkungen, etwa durch die Glocken im *Dies irae* des Finale, die laut Anweisung *derrière la scène*, also hinter der Bühne, aufzustellen sind. Dort postiert ist zu Beginn des dritten Satzes auch die Oboe, die im Duett der beiden Hirten dem Englischhorn die zweite, antwortende Stimme zuspiziert – ein Satz, der mit seinem Titel *Scène aux champs* unzweifelhaft auf die *Szene am Bach* aus Beethovens »Pastorale« anspielt und dank des neuartigen Raumeffekts eine ungeahnte Tiefenwirkung erzielt. Auch das Mittel der »Verräumlichung« wird von Berlioz zum ersten Mal in der Musikgeschichte in den Zusammenhang einer Musik gestellt, die keine Bühnenhandlung begleitet, einer Musik, die dafür selbst umso mehr zum Dramatisch-Szenischen tendiert. Und es scheint fast überflüssig anzumerken, dass die neue klangräumliche Dimension als gleichsam imaginäre Szenerie fortan aus der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken ist, bis hin zu den großen Sinfonien Mahlers, in denen Fernwirkungen eine geradezu konstitutive Bedeutung gewinnen.

Andreas Maul

Quelle: Programmheft des Abonnementkonzerts vom 14./15.9.2000 des hr-Sinfonieorchesters

Berlioz' Programm

Vorbemerkung

Ziel des Komponisten war es, verschiedene Situationen im Leben eines Künstlers zu schildern, soweit diese musikalisch darstellbar sind. Da dieses Instrumental-Drama durch keinen Worttext unterstützt wird, bedarf sein Plan einer vorherigen Erklärung. Das folgende Programm ist daher wie der gesprochene Text einer Oper zu betrachten, der in die einzelnen Sätze der Musik einführt und ihren Charakter und ihre Aussage erklärt.

Erster Satz

Träume – Leidenschaften

Der Komponist stellt sich vor, dass ein junger Musiker, der unter dem Einfluss jenes seelischen Leidens steht, das ein berühmter Schriftsteller als *le vague des passions* bezeichnet, zum ersten Mal eine Frau sieht, die in sich alle Reize des Idealwesens vereinigt, das er sich in seiner Vorstellung erträumt hat, und dass er sich sterblich in sie verliebt. Eigentümlicherweise zeigt sich das geliebte Bild dem geistigen Auge des Künstlers nie, ohne mit einem musikalischen Gedanken verbunden zu sein, in welchem er einen gewissen leidenschaftlichen, aber noblen und schüchternen Charakter erkennt, wie er ihn auch dem geliebten Wesen zuschreibt.

Dieses musikalische Bild und dessen Vorbild verfolgen ihn unaufhörlich wie eine doppelte *idée fixe*. Dies ist der Grund, warum das Anfangsmotiv des ersten *Allegro* konstant in allen Sätzen der Sinfonie wieder erscheint. Der Übergang aus dem Zustand melancholischen Träumens, unterbrochen durch einige Anwandlungen zielloser Freude, zu jenem einer verzückten Leidenschaft mit ihren Regungen von Zorn und Eifersucht, ihren Rückfällen in Zärtlichkeit, ihren Tränen, ihrem Streben nach religiösen Tröstungen – dies ist der Gegenstand des ersten Satzes.



Harriet Smithson (später Smithson Berlioz), die Berlioz in einer Aufführung von Shakespears »Hamlet« sieht und zunächst unerwidert liebt. Später wird sie seine erste Frau, die Ehe verläuft nicht glücklich. Sie zeichnet Berlioz musikalisch in seiner *idée fixe*.

Zweiter Satz

Ein Ball

Der Künstler ist in die verschiedensten Lebensumstände versetzt: mitten in den Tumult eines Festes, in friedvolle Betrachtung der Schönheiten der Natur; aber überall, in der Stadt, auf dem Lande, erscheint das teure Bild vor seinem Auge und versetzt seine Seele in Unruhe.

Dritter Satz

Szene auf dem Lande

Eines Abends auf dem Lande hört er in der Ferne zwei Hirten, die zusammen einen Kuhreigen spielen; dieses ländliche Duo, der Ort des Geschehens, das leise Rauschen der sanft vom Wind bewegten Bäume, gelegentliche Anflüge neu aufkeimender Hoffnung – all dies bringt seinem Herzen einen ungewohnten Frieden und stimmt seine Gedanken freudiger. Er sinnt über seine

Einsamkeit nach: er hofft, bald nicht mehr allein zu sein . . . Doch wie, wenn sie ihn täuschte ... Diese Mischung von Hoffnung und Furcht, diese Gedanken von Glück, durch dunkle Vorahnungen gestört, bilden den Gegenstand des *Adagio*. Am Schluss wiederholt einer der Hirten den *ranz des vaches* (Kuhreigen); der andere antwortet nicht mehr ... Fernes Donnergerollen ... Einsamkeit ... Stille ...

Vierter Satz

Gang zum Richtplatz

In der sicheren Erkenntnis, dass seine Liebe missachtet werde, vergiftet sich der Künstler mit Opium. Die Dosis des Narkotikums ist zwar zu schwach, um ihm den Tod zu geben, versenkt ihn aber in einen von den schrecklichsten Visionen begleiteten Schlaf. Er träumt, er habe die Frau, die er liebte, getötet, er sei zum Tode verurteilt, werde zum Richtplatz geführt und helfe bei *seiner eigenen Hinrichtung*. Der Zug nähert sich unter den Klängen eines bald düsteren und wilden, bald prächtigen und feierlichen Marsches, in dem das dumpfe Geräusch schwerer Marschritte ohne Übergang auf Ausbrüche von größter Lautstärke folgt. Am Ende des Marsches erscheinen die ersten vier Takte der *idée fixe* wieder wie ein letzter Gedanke der Liebe, unterbrochen durch den tödlichen Schlag.

Fünfter Satz

Traum einer Sabbatnacht

Er sieht sich beim Hexensabbat inmitten einer abscheulichen Schar von Geistern, Hexen und Ungeheuern aller Art, die sich zu seiner Totenfeier versammelt haben. Seltsame Geräusche, Stöhnen, schallendes Gelächter, ferne Schreie, auf die andere Schreie zu antworten scheinen. Das Motiv seiner Liebe erscheint noch einmal, doch es hat seinen noblen und schüchternen Charakter verloren; es ist nichts mehr als ein gemeines Tanzlied, trivial und grotesk; s i e ist es, die zum Sabbat gekommen ist ... Freudengebrüll begrüßt ihre Ankunft ... Sie mischt sich unter das teuflische Treiben ... Totenglocken, burleske Parodie des *Dies irae*, Sabbat-Tanz. Der Sabbat-Tanz und das *Dies irae* zusammen.

Hector Berlioz



Hexensabbat

EMPFEHLENSWERT:

- Louis Langrée erklärt die »Fantastique« mit dem Gürzenichorchester Köln:
<https://www.youtube.com/watch?v=ErFTdPEkpk0>
- »Fantastique« entdecken mit br-Klassik:
<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-berlioz-symphonie-fantastique-102.html> (7.9.17)
- Andrés Orozco-Estrada und das hr-Sinfonieorchester zur Eröffnung des Rheingau-Musik-Festivals 2017 im Kloster Eberbach:
<https://www.youtube.com/watch?v=AgXW-57UDMc>

**UNTERRICHTSANREGUNG!****Die *idée fixe* und ihre Abwandlungen in drei Hörschritten**

- Im Material werden die unterschiedlichen Metamorphosen der *idée fixe* in den unterschiedlichen Sätzen der »Fantastique« dargestellt.
- Die Ausschnitte können nun in ganz unterschiedlicher Form im Unterricht eingesetzt werden, je nach Intensität der Auseinandersetzung können auch alle drei Höraufgaben miteinander verknüpft werden:

I Hörpuzzle: Die Ausschnitte werden nach dem Zufallsprinzip durch einander gemischt, die SuS müssen die Beispiele durch Hören zuordnen.

II Hören und Charakterisieren: Die SuS hören die unterschiedlichen Ausschnitte und charakterisieren diese. Ggf. können die so entstandenen Höreindrücke und Bilder an Berlioz' Programm zur »Fantastique« rückgekoppelt werden.

III Hören und Analysieren: Die SuS hören alle Ausschnitte und vergleichen diese auf Ebene des vorliegenden Notenmaterials miteinander (Welche Töne/ Intervalle bleiben gleich? Was ändert sich im Rhythmus, was in der Dynamik). Diese Ergebnisse können ggf. mit den Ergebnissen aus II rückgekoppelt werden.

- Für mehr Material sei die Zusammenstellung des SWR empfohlen:
https://schulmusik-online.de/anlagen/swr/BERLIOZ_Sinfonie_fantastique_2013.pdf



I Die *idée fixe* (1. Satz, 4 Takte nach Ziffer 5, Vereinfachung):

Musical score for 'Die *idée fixe*' (1. Satz, 4 Takte nach Ziffer 5, Vereinfachung). The score consists of six staves of music in treble clef, 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line with various ornaments, including slurs, accents, and triplets. Measure numbers 9, 16, 23, 30, and 36 are indicated at the beginning of their respective staves.

II. A Ball

Fl., Cl.
p espressivo

Musical score for 'A Ball' for Flute and Clarinet. The score is in treble clef, 3/8 time signature, and key of D major. It begins with a dynamic marking of *p* and the instruction 'espressivo'. The music features a melodic line with slurs and accents.

III. Scene in the Countryside

Fl., Ob.
p espressivo

Musical score for 'Scene in the Countryside' for Flute and Oboe. The score is in treble clef, 3/8 time signature, and key of B-flat major. It begins with a dynamic marking of *p* and the instruction 'espressivo'. The music features a melodic line with slurs and accents.

IV. March to the Scaffold

Cl.
pp dolce assai ed appassionato *ff* 8va₁

Musical score for 'March to the Scaffold' for Clarinet. The score is in treble clef, 2/4 time signature, and key of B-flat major. It begins with a dynamic marking of *pp* and the instruction 'dolce assai ed appassionato'. The music features a melodic line with slurs and accents, ending with a dynamic marking of *ff* and an octave sign (8va₁).

V. Dream of a Witches' Sabbath

Cl.
ppp

Musical score for 'Dream of a Witches' Sabbath' for Clarinet. The score is in treble clef, 3/8 time signature, and key of B-flat major. It begins with a dynamic marking of *ppp*. The music features a melodic line with slurs and trills (tr).

4. »Schicksalssinfonie«, 21.03.2018

KÜNSTLER:

hr-Sinfonieorchester
Manfred Honeck, Dirigent



KOMPOSITIONEN:

James MacMillan (*1959)
»Britannia« (1994)

PAUSE

Peter Tschaikowsky (1840-1893)
5. Sinfonie e-Moll op. 64 (1888)

ABLAUF:

- 18:15 Uhr Ausstellung des Multimedialen Musikprojekts zum Konzert
- 19:00 Uhr erster Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Christian-Wirth-Schule Usingen als SPIELZEITSCHULE DES HR-SINFONIEORCHESTERS
- In der PAUSE Ausstellung des Multimedialen Musikprojektes zum Konzert
- 19:50 Uhr zweiter Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Christian-Wirth-Schule Usingen als SPIELZEITSCHULE DES HR-SINFONIEORCHESTERS

Veranstaltungsende ca. 20:50 Uhr

4.1 MacMillans »Britannia«

- Für das folgende hervorragend recherchierte und zusammengestellte Material möchte ich mich ganz herzlich bei **Michaele Schoeder (LiV)** von der **Christian-Wirth-Schule Usingen** als **Spielzeitschule des hr-Sinfonieorchesters** bedanken. Michaele Schoeder betreut das Multimediale Musikprojekt zu »Britannia« und wird hierzu auch Ihre Staatsexamensarbeit schreiben.



James MacMillan (*1959)

MacMillans Musik

- Merkmale: Diatonische Melodien und Harmonien, vorwärtsdrängende Rhythmen und eine dynamische Gestaltung
- MacMillan grenzte sich von der seriellen Musik ab → eröffnete seine Musik so einer breiteren Zuhörerschaft
- Dennoch ist seine Musik »modern« → er orientiert sich an der »alten« Musik nur insofern, dass seine Musik eine klare Richtung und ein Ziel hat *und* auch die Absicht dieses dem Publikum glasklar aufzuzeigen
- MacMillan bevorzugt groß angelegte Formen (z.B. in *The Confession of Isobel Gowdie* (1990); *Veni, Veni, Emmanuel* (1992))
- Dennoch sind seine Werke eher kurz gehalten, aber deshalb nicht weniger herausfordernd

»Britannia«

- wurde 1994 zur Feier der nationalen Orchester Großbritanniens, die ja einen wesentlichen Anteil am Musikleben haben, komponiert
- bot allen bedeutenden Orchestern Großbritanniens eine neue Konzertouvertüre in der Spielzeit 1994-95
- Grundlage für Britannia: die Skizze »Mémoire Impériale« (1993), die auf einer Marschmelodie des Generals Reid basiert (Gründer der Musikfakultät der Universität von Edinburgh im 18. Jh.)
 - ➔ In der orchestralen Miniatur geht es um den Konflikt einer traurigen, melancholischen Melodie mit einem bedrohlichen, militärischem Thema; der Dialog zwischen musikalischem Material kann Sinnbild sein für kulturelle und politische Konflikte, die in Schottland seit dem Jakobineraufstand (1745-46) bis heute andauern
- Fantasie auf Grundlage »patriotischer Themen«
- Keine Programmmusik, jedoch können Anspielungen auf populäre Melodien aufgrund des ungewohnten Kontextes im Kopf des Zuhörers überraschende Szenarien entstehen lassen
- teilweise politische Motivation der Komposition; Bezug »auf eine Zeit, in der engstirniger Chauvinismus sich wieder einmal über Europa auszubreiten drohte«
- Ausnahmsweise gewinnt in diesem Werk das Böse; es wird aufgezeigt, was uns in der Zukunft erwarten könnte, wenn wir unseren Kurs nicht ändern (vergleichbar mit Dickens »Ghost of Christmas yet to Come«)

Analyse

Exposition (T. 1-114)/ Zitate und Einflüsse

- Irischer/keltischer Reel, der später zu einer Jig wird (Reel steht urspr. im 2/2-Takt; Jig im 6/8-Takt) → Tonart: D Mixolydisch
- Edward Elgar: Cockaigne Overture "In London Town", a concert overture for orchestra

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=PGEZ-kxQ0Z0> (7.9.17)

→ der fröhliche Lärm wird in Britannia verstärkt

- God save the Queen; engl. Nationalhymne
- James MacMillan: **The Confessions of Isobel Gowdie**

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=6JRhWAv1hUo> (7.9.17)

- Cockney Classic: Knees Up Mother Brown

Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=X7q3PxD_VA (7.9.17)

→ Lineare und rasche Präsentation der Themen/Motive; erinnert dennoch an »on the razzle" von C. Ives

Motive der Exposition

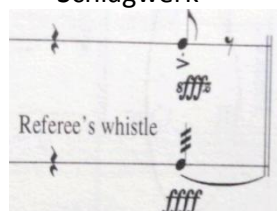
- Gowdie-Motiv



- Reel



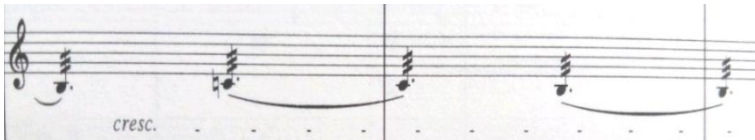
- Schlagwerk



- Jig



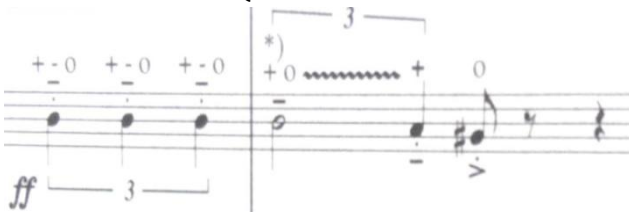
- Tremolo-Motiv



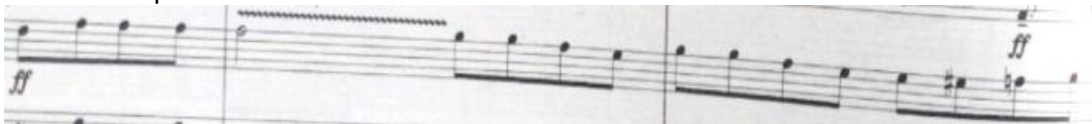
- Marsch-Motiv



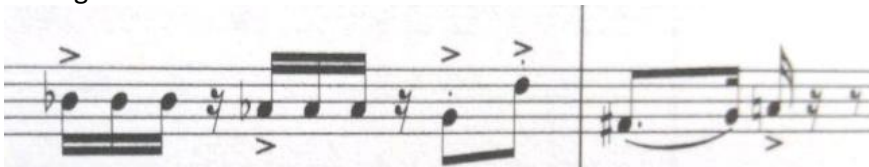
- God Save The Queen



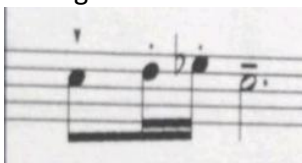
- Knees Up Mother Brown



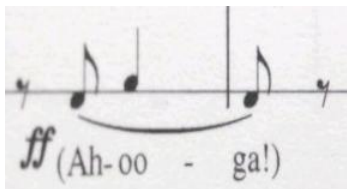
- Elgar 1



- Elgar 2



- Ahooga



- Geigensolo

A musical score for a violin solo. It features three staves: 'I. solo' (Violin I), 'Vl. I' (Violin I), and 'gli altri' (the rest of the orchestra). The 'I. solo' staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including 'mp', 'pp', 'mf', and 'p'. The 'Vl. I' and 'gli altri' staves show accompaniment with dynamics like 'pp' and 'mf'. The score includes triplets, a quintuplet, and other rhythmic markings.

Mittelteil (T. 115-237)

- Beginnt ruhig, gelassen; im Vordergrund: Sologeige, Holzbläser, Harfe, Vibraphon, Streicher
- kanonartig, Imitation, zarte Klangflächen
- Gelassene Stimmung wird allmähliche durch militärischen Anspielungen der Blechbläser und des Schlagzeugs untergraben; »Militär-Motive« der Exposition werden aufgegriffen; die Streicher, gezwungen von dieser Garstigkeit, gehen allmählich zurück, das strahlend schimmernde keltische Idyll wird durch widerspenstige »imperialistische« Unstimmigkeiten gestört
 - ➔ Großes crescendo bis zum ersten Höhepunkt T. 157, Generalpause T. 158
- Neustart in T. 159 Streicher, dann übernehmen Holzbläser Imitation
- Wärmedurchflutete Passagen werden von noch abrupter unterbrochen → Brutalität macht sich breit
- Diese Konfrontation führt zu einem Höhepunkt (T. 237)

Coda (T. 238-Ende)

- Der zurückkehrende Reel, aggressiver klingend als in der Exposition, gerät ins Schwanken
- Daneben: Tubasolo, Harfe, irische Trommel und diffus bedrohlich klingender Streicherteppich
 - ➔ Solisten gehen allmählich zurück, Schlagwerk (Hupe, Trillerpfeife...) brechen ein
- Ende: ängstliche Stille (im Gegensatz zum Anfang)

EMPFEHLENSWERT:

- »Britannia« dirigiert vom Komponisten selbst und dem BBC Philharmonic Orchestra
<https://www.youtube.com/watch?v=luHaKmeIYuY> (7.9.17)
- Zu James MacMillan
 - Biographie
<https://www.youtube.com/watch?v=wOvH8sklx6c> (7.9.17)
 - Einfluss schottischer Musik auf MacMillans Werk
<https://www.youtube.com/watch?v=ZMk04BvKwK8> (7.9.17)
 - Wie man Neue Musik hören sollte
<https://www.youtube.com/watch?v=PuRpU2ftf1I> (7.9.17)

**Material (englisch)****Composer's Notes**

In 1994 the Faculty of Music at Edinburgh University celebrated its centenary. The original music department was established in the late eighteenth century by a British army officer, General Reid. A number of Scottish composers were asked to write a variation on one of his march tunes, "Old Gaul", for the centenary concert. *Mémoire Impériale* is one of those.

There is a conflict between plaintive, melancholic Celtic music and a rather threatening, militaristic music in this four-minute orchestra miniature. Perhaps this dialogue of musical materials can be seen as an evocation of cultural and political struggles which have persisted in Scotland from the Jacobite rebellion (1745-46) to the present day.

James MacMillan

Quelle: http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/macmillan_britannia.htm
(7.9.17)

Britannia1994

Britannia was written in 1994 as a celebration of a major force in our musical life, the British orchestra. The work fulfils a commission from British Telecommunications plc with the Association of British Orchestras as part of the BT Celebration Series, and provides all the major UK orchestras with a new concert overture for performance in the 1994/95 season.

Britannia is a ten-minute orchestral fantasy based on 'patriotic themes'. There is no programme of story as such but the tapestry of popular melodies and resonant allusions, given their new and unfamiliar contexts, may provoke some surprising scenarios in the mind of the listener, particularly at a time when petty chauvinism threatens to rear up once again throughout Europe. The piece grows out of a short sketch written earlier this year, *Mémoire Impériale*, which is based on a march tune by General Reid, an 18th century British army officer who established the

music department at Edinburgh University. This theme and the 'imperial' themes of Elgar and Arne are thrown into a volatile concoction with other materials – an Irish reel (which becomes a jig), a Cockney drinking song, other march tunes and a hazy Celtic modality.

All the main ideas are presented in a quick and stark succession during the fast opening section. The slow middle part begins with a serene canon which is gradually undermined by military allusions on brass and percussion. This confrontation leads to the work's climax followed by an unsettled coda.

Britannia is dedicated to Libby MacNamara of the Association of British Orchestras.

James MacMillan

Quelle:

https://www.boosey.com/pages/cr/composer/composer_main?composerid=2799&ttype=INTRODUCTION&ttitle=In%20Focus (7.9.17)

Introduction to the music of James MacMillan by Stephen Johnson

When James MacMillan began to make the musical headlines at the beginning of the 1990s it was clear this was a composer who had cast his net wide in terms of influences: from Celtic folk music to the hard-edged modernism of Harrison Birtwistle; from the radically experimental mysticism of Olivier Messiaen to the darkly humanist symphonic narratives of Dmitri Shostakovich. Of course there were some who grumbled about 'eclecticism'; but to many others who were stirred by such early masterpieces as the orchestral *The Confession of Isobel Gowdie* (1990) and the percussion concerto *Veni, Veni, Emmanuel* (1992), it was clear that this was a composer whose inclusiveness was natural, unforced – as much a reflection of a coherent vision as any narrow ideology.

The key word here is 'catholic', in its original sense of 'universal', 'all-inclusive'. MacMillan is Roman Catholic by birth, and today his faith remains central to his life. His early involvement with Marxism was strongly coloured by Latin American Liberation Theology, and its impact can still be sensed in his work today, right up to his latest opera *The Sacrifice* (2005-06). At the same time MacMillan is keenly aware of the divisions partisan religious thinking can cause. While his works often draw on Catholic liturgy and chant for their basic formal and melodic material, he can also include elements from the Jewish Passover rite in his second string quartet, *Why is this night different?* (1998), or instrumental colours associated with the Japanese Shinto religion in *Symphony No.3: 'Silence'* (2003).

The result is music that embraces a startling variety of musical styles. Dense, thorny atonal textures can suddenly yield to soaring tonal melodies, reminiscent of Wagner (another crucial early influence). Jagged, complex, muscular rhythms may similarly melt into free-floating improvisatory lyricism, or fine-spun polyphony recalling Bach and the renaissance church composers. Thrillingly garish or abrasive colours sit alongside delicate, fragile patterns or velvety warmth. Hymn tunes, folk laments and brash marches float as conflicting layers in vibrant musical tapestries. One may be reminded of the teeming orchestral kaleidoscopes of the pioneering American composer Charles Ives, or the Russian 'polystylist' Alfred Schnittke.

What draws all this together is MacMillan's deeply ingrained feeling for musical storytelling. Today grand narratives are often derided as outdated, irrelevant. MacMillan however has proved through works like *Isobel Gowdie*, *Veni, Veni, Emmanuel* and the massive orchestral

trilogy *Triduum* (1995-97) that this kind of spiritual journey in music, as exemplified by Beethoven in his symphonies and Bach in his great 'Passions', can be recreated in terms which speak both to sophisticated musical intelligences and ordinary music lovers – MacMillan's more recent large-scale works include his own very personal response to the classic *St John Passion* narrative. His choral-orchestral *Quickening* (1998) brought a potent reminder that compelling contemporary music can be inspired by the most common human experiences: in this case the conception and birth of a child. In an age when populism and modernism seem like irreconcilable poles, James MacMillan's music continues to hold out the hope of integration, the healing of painful divisions, of transcendence.

© Stephen Johnson, 2008

Quelle:

<http://www.boosey.com/shop/composer/James+MacMillan?langid=1&ttype=INTRODUCTION&title=In%20Focus&id=> (7.9.17)

4.2 Tschaikowskys 5. Sinfonie

"Nach jeder Aufführung komme ich immer mehr zu der Überzeugung, dass meine letzte Symphonie ein misslungenes Werk ist.... Es hat sich herausgestellt, dass sie zu bunt, zu massig, zu unaufrichtig, zu lang, überhaupt wenig ansprechend ist. Sollte ich mich schon ausgeschrieben haben? Sollte wirklich schon der Anfang des Endes begonnen haben?" (Peter Tschaikowsky)



Peter Tschaikowsky (1840-1893)

Quelle: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-peter-tschaikowsky-5-symphonie-100.html> (7.9.17)

5. Sinfonie

Die **5. Sinfonie** e-Moll, die Tschaikowsky nach seiner erfolgreichen Europa-Tournee im Sommer 1888 in seinem Urlaubsdomizil Frolowskoje vollendete, gilt den Tschaikowsky-Verächtern seit jeher als Negativexempel für unkritische *décadence* und sinfonische Effekthascherei. Insbesondere der mächtige Finalsatz wird immer wieder für präventöse, aufgedonnert-lärmende Schlussherrlichkeit angeführt, während das berühmte Hornthema des zweiten Satzes als zu vordergründig traurig, zu theatralisch wehmütig und darum zu wenig sinfonisch-ernsthaft getadelt wurde (und noch immer wird); Adorno nannte den Satz sogar »Kitsch« und rückte ihn in die Nähe des Kolportagekinos: »Sonnige Mondnacht (!) an der Krim, Garten des Generals, helle Wolken, Bank unter Rosen...« Freilich hatte Adorno damit, wie schon so viele vor ihm, ein weiteres Mal nur die starke Bildhaftigkeit und Assoziationsfülle von Tschaikowskys Musik bestätigt. Tschaikowsky selbst hatte durch einige unbedachte Äußerungen die Vermutungen bestärkt, dass auch der **5. Sinfonie** eine Art von Programm zugrunde liegen könnte. In sein Tagebuch schrieb er: »Programm des ersten Satzes der Sinfonie, Introduction: Völlige Ergebung in das Schicksal, oder, was dasselbe ist, in den unergründlichen Ratschlag der Vorsehung. Allegro I: Murren, Zweifel, Klagen, Vorwürfe.« Zum zweiten Satz: »Soll ich mich dem Glauben in die Arme werfen???'«

Wie dem auch sei: Kompositorisch-formal ist die **5. Sinfonie** eine völlig korrekt gearbeitete »autonome« viersätzig Instrumentalsinfonie, eine der am stärksten durchgeformten Arbeiten Tschaikowskys überhaupt, der Kopfsatz das Muster eines nach allen klassischen Regeln ausgeführten Sonatensatzes. Das ganze Werk wirkt wie aus einem Guss, fernab von jedem akademischen Schematismus. Tschaikowsky-Biograph Richard Stein würdigte zu Recht »die innere Zusammengehörigkeit aller Themen und Motive, die zwingende Logik der gesamten Entwicklung und das Festhalten an einer Grundstimmung, einer nicht weichlich-wehmütigen, sondern herb-stolzen Resignation«.

Dass die beiden Binnensätze der Sinfonie, das *Andante cantabile* und der Walzer, zu wenig sinfonisch-streng, statt dessen eher statisch und genreartig wirken, liegt nicht an ihrer Faktur, sondern der spezifischen Haltung der Musik, die dem lyrischen Element, der Melodie, der Szenerie, den Vorzug gibt gegenüber der traditionellen dramatischen Sinfoniekonzeption: Die Vorfürhaltung der klassischen Sinfonie muss in diesen Sätzen der Erzählung Tschaikowskys weichen. Die dramatisch-leidvolle Gegenwart der Ecksätze wird hier für kurze Zeit von schönen Erinnerungen an vergangene, teils hoffnungsvoll-beschauliche (zweiter Satz), teils angenehm-

heitere (dritter Satz) Situationen überlagert – wenngleich auch hier das unerbittliche Schicksalsmotiv sich mehrmals in den schönen Traum der Vergangenheit drohend einmischt.

Und dann folgt jenes umstrittene Finale, in dem das dunkelbedrohliche Schicksalsthema sich aufdringlich und lärmend, jedoch nicht ungebrochen sieghaft in sein »optimistisches« Gegenteil verwandelt. Lassen wir dieser Musik wirklich Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir sie weiterhin nur als blanke Selbstbestätigung, als bombastisch-hohle Triumphgeste, als wüste Kosakenherrlichkeit abtun, und wenn wir ihren eigenen inneren Zwiespalt, ihren schmerzlichen Widerspruch, den sie auch ertönen lässt, einfach überhören? Ist es denn undenkbar, dass Tschaikowsky mit der durchaus zwanghaften Wendung des genuinen Moll-Motivs nach Dur nicht auch seine eigene Skepsis ausdrücken wollte gegenüber seinem eigenen, in jener Zeit plötzlich ins Positive umschlagenden Schicksal – und er darum den plötzlich ihn umgebenden Jubel womöglich nur als laute, dröhnende Äußerlichkeit wahrnahm? Wird so besehen im *Allegro vivace*-Teil, der eigentlichen Hauptsache des Satzes, die festliche Fassade des Hauptthemas nicht geradezu »aufgebrochen«, um die wahre innere Gefühlswelt, das innere Leid einer gehetzten, zerrissenen und hoffnungslos verzweifelten Existenz schmerzlich und drastisch vor uns auszubreiten...? Die Mär vom »Salonkomponisten« Tschaikowsky gehörte schon längst auf den Müllhaufen der Musikgeschichte.

Attila Csampai

Quelle: Programmheft des Abonnementkonzerts vom 14./15.9.1995 des hr-Sinfonieorchesters

"Ich denke es ist ein unerfülltes Finale. Es steht in E-Dur, trotzdem empfinde ich es so, dass der vierte Satz vom Anfang bis zur Apotheose der Tanz des Bösen ist. Das klingt jetzt sehr einfach, natürlich die Idee ist der Sieg des Schicksals, aber am Schluss gibt es einen Konflikt. Wir wissen nicht, wie er sich entscheidet. Soll er weiterkomponieren? Soll er sterben? Dieser letzte Satz reflektiert die Konflikte seines Lebens." Andris Nelsons

Quelle: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-peter-tschaikowsky-5-symphonie-100.html> (7.9.17)

EMPFEHLENSWERT:

- Tschaikowskys 5. Sinfonie entdecken bei br-Klassik:
<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-peter-tschaikowsky-5-symphonie-100.html> (7.9.17)



UNTERRICHTSANREGUNG!



James MacMillans »Britannia« - »Germania«/ »Deutschlandia« oder die Frage: Wäre ein solches Stück in Deutschland möglich?

- Vor dem Hintergrund von MacMillans »Britannia« könnte mit den SuS die Frage erörtert werden, wie ein solches Stück in Deutschland aussehen könnte. Dies würde eine Fülle von Fragen nach sich ziehen, wie z.B.: Könnte oder müsste es »Germania« oder »Deutschlandia« heißen (die kritischste Frage gleich vorweg!)? Welche Musiken könnten hier zitiert werden? Welches Bild von Deutschland sollte dargestellt werden? Wie spielen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in die Zusammenstellung hinein?
- In verschiedenen Gruppen könnten dann ggf. kleine Collagen einer »Deutschlandia« erstellt werden und miteinander verglichen werden.

Verschiedene Zugangswege zu Tschaikowskys 5. Sinfonie

- Zu Tschaikowsky seien die Unterrichtsmaterialien des swr erarbeitet durch die Pädagogische Hochschule Freiburg empfohlen. Hier findet sich ein breites Spektrum an Zugangswegen zu Tschaikowskys 5. Sinfonie:
https://schulmusik-online.de/anlagen/swr/TSCHAIKOWSKY_Sinfonie_5.pdf