

hr sinfonie
orchester

FRANKFURT RADIO SYMPHONY

JUNGE KONZERTE

2018/19

Unterrichtsmaterial
Netzwerk »Musik und Schule«

INHALT

1. EINFÜHRUNG

03

2. »FAKE NEWS: HAYDN!«, 31.10.2018

FRANÇOIS LELEUX DIRIGENT/OBOE

2.1 HAYDNS OBOENKONZERT C-DUR

2.2 BRAHMS' HAYDN-VARIATIONEN

UNTERRICHTSANREGUNG

3. »BAGUETTE UND VOLLKORN«, 21.11.2018

JEAN-YVES THIBAUDET/KLAVIER; MAREK JANOWSKI/DIRIGENT

3.1 RAVELS KLAVIERKONZERT IN G-DUR (1931)

3.2 SCHUMANNS 4. SINFONIE D-MOLL OP. 120

UNTERRICHTSANREGUNG

4. »FLÜGEL DER FREIHEIT«, 27.01.2019

VILDE FRANG/VIOLINE; PETER EÖTVÖS/DIRIGENT

4.1 BARTÓKS 1. VIOLINKONZERT

4.2 EÖTVÖS' »THE GLIDING OF THE EAGLE IN THE SKY«

4.3 KODALLY'S »PSALMUS HUNGARICUS«

UNTERRICHTSANREGUNG

- 5. »RAVE ROYAL«, 20.02.2019**
LAURENCE CUMMINGS DIRIGENT/ORGEL
- 5.1 HÄNDELS 4. ORGELKONZERT F-DUR OP. 4**
5.2 HÄNDELS 1. WASSERMUSIK-SUITE F-DUR
UNTERRICHTSANREGUNG
- 6. »TANZ DIE KLARINETTE«, 27.02.2019**
MARTIN FRÖST/KLARINETTE; CARLOS MIGUEL PRIETO/DIRIGENT
- 6.1 HILLBORGS KLARINETTENKONZERT »PEACOCK TALES«**
6.2 TSCHAIKOWSKYS 4. SINFONIE
UNTERRICHTSANREGUNG
- 7. »EINFACH UNVERBESSERLICH«, 15.05.2019**
GIL SHAHAM/VIOLINE, SUSANNA MÄLKKI/DIRIGENTIN
- 7.1 PROKOFJEWS 2. VIOLINKONZERT**
7.2 SIBELIUS' 2. SINFONIE
UNTERRICHTSANREGUNG

1. EINFÜHRUNG

Liebe Kolleginnen und Kollegen im Netzwerk »Musik und Schule«,

nachstehend erhalten Sie das Unterrichtsmaterial zu den **Jungen Konzerten** des **hr-Sinfonieorchesters** in der **Saison 2018/19**. Die wichtigste Neuerung für Sie ist das 3er-Wahl-Abo. Im Wahl-Abo müssen Sie entweder das Eröffnungskonzert der Jungen Konzerte **Fake News: Haydn!** mit François Leleux als Solist und Dirigent oder **Rave Royal** mit Laurence Cummings als Organist und Dirigent fest wählen, zu einem dieser feststehenden Konzerte können Sie nun 2 Konzerte Ihrer Wahl kombinieren. Das gibt Ihnen die Möglichkeit die Jungen Konzerte noch flexibler in Ihre Schuljahresplanung einzubinden. Für das Unterrichtsmaterial hat das zur Folge, dass dieses sich nicht mehr an der Struktur der 3er-Abos orientiert sondern alle 6 Jungen Konzerte zusammenfasst. Sie können dann auswählen, welche Unterrichtsmaterialien Sie für Ihr individuelles Abo brauchen.

Inhaltlich bietet die neue Saison der Jungen Konzerte eine gelungene Mischung aus klassischen Highlights seien es die große Sinfonik bei **Brahms, Schumann, Tschaikowsky** oder **Sibelius** oder das virtuose Repertoire bei **Ravel, BARTÓK** und **Prokofjew** und noch Unentdecktem wie bei **Eötvös** oder **Hillborgs** Klarinettenkonzert. Die Liste der Solisten und Dirigenten ist mit **François Leleux, Marek Janowski, Jean-Yves Thibaudet, Martin Fröst** und **Gil Shaham** prominent. In der Gestaltung der Jungen Konzert-Abende wollen wir diese großen Musiker in dieser Saison stärker zu Wort kommen lassen, damit Sie ihre Begeisterung für die Musik weitertragen können.

Das Unterrichtsmaterial bietet Ihnen einführende Texte für Ihre Schülerinnen, zeigt aber auch immer wieder multimediale Möglichkeiten der Einführung in Internet basierten Podcasts oder Videos, die sie je nach Vorliebe oder medialer Ausstattung verwenden können. Die Unterrichts Anregungen sind tatsächlich als solche zu verstehen und deshalb bewusst offen gehalten, dennoch werden immer unterschiedliche Zugangsweisen berücksichtigt, seien diese eher historisch oder kontextbezogen, affektiver oder praktischer Natur.

Ich hoffe, Sie können das beigefügte Material in unserer aller Sinn nutzen, nämlich junge Menschen für die faszinierende Welt der klassisch, sinfonischen Musik zu öffnen. Für diese mitunter nicht einfache Aufgabe und Ihre Bereitschaft dankt Ihnen das hr-Sinfonieorchester herzlich. Über Anregungen und Feedback zum Material oder den Jungen Konzerten freue ich mich in diesem Zusammenhang immer!

In diesem Sinne grüßt Sie herzlich

Jochen Doufrain

2. »Fake News: Haydn!«, 31.10.2018

KÜNSTLER:

François Leleux, Dirigent/Oboe
hr-Sinfonieorchester



KOMPOSITIONEN:

Joseph Haydn (1732-1809)
Konzert für Oboe und Orchester C-Dur Hob VIIg:C1

PAUSE

Johannes Brahms (1833-1897)
Haydn-Variationen op. 56a

ABLAUF:

- 19:00 Uhr erster Konzertteil moderiert durch François Leleux
- 19:30 Uhr Pause
- 19:50 Uhr zweiter Konzertteil moderiert durch François Leleux

Veranstaltungsende ca. 20:30 Uhr

ZUM PROGRAMM:

»Whodunit« – im Genre Krimi ist das ein beliebtes Konzept. »Who has done it?«, also »Wer hat es getan?« Im Genre Klassik wird in diesem Fall kein Mörder gesucht, vielmehr ein Komponist. Wer hat das beliebte Haydn-Oboenkonzert geschrieben? Die Antwort »Joseph Haydn« ist da nur eine falsche Fährte – Fake News. Diesen Namen hat ein Dresdner Bibliothekar aus der Mitte des 19. Jahrhunderts auf ein anonymes Manuskript eines Oboenkonzerts geschrieben, das so gut ist, so groß und musikalisch gehaltvoll, dass es kein Kleinmeister gewesen sein kann. Haydn aber war es auch nicht, da ist die Forschung sicher. War es Mozart? Beethoven? Ein Unbekannter namens Ignaz Malzat? Solange man es nicht besser weiß, bleibt erst einmal der Name Haydn stehen, die Musik hat immerhin seine Qualität. Als übrigens Johannes Brahms seine berühmten »Variationen über ein Thema von Haydn« komponierte, griff er eine besonders markante Melodie heraus, einen Choral – der aber nun leider ausgerechnet auch nicht von Haydn ist.

2.1. Haydns Oboenkonzert C-Dur Hob VIIg:C1

Sätze:

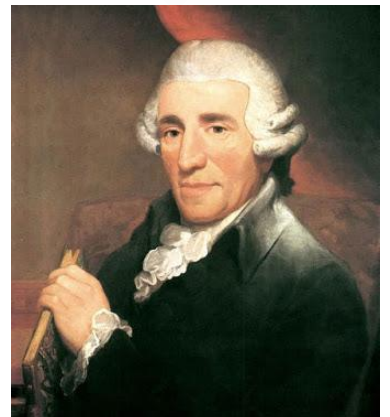
1. **Allegro spiritoso**
2. **Andante**
3. **Rondo. Allegretto**

Dauer ca. 23' Minuten

Die Solokonzerte von Joseph Haydn sind bis heute ein großes Rätsel. Dutzende von Werken für Soloinstrument mit Orchester werden unter seinem Namen geführt, darunter auch das Konzert für Oboe und Orchester C-Dur, das im Hoboken-Verzeichnis unter der Nummer VIIg:C1 katalogisiert ist. Von etlichen Konzertkompositionen Haydns weiß man, dass es sie geben oder gegeben haben muss, doch ging das Notenmaterial über die Jahrhunderte verloren. So stehen in der Liste der möglichen Solokonzerte Haydns neben den bekannten Werken für Violoncello, Klavier, Violine und Trompete mit Orchester auch solche für Horn, Orgel, Kontrabass, Baryton, Flöte und Radleier - was für eine Vielfalt!

Bekanntermaßen war Joseph Haydn ein ungemein fleißiger Komponist. Viele Solokonzerte schrieb er als Gelegenheitskompositionen für einen bestimmten Anlass oder eine bestimmte Aufführung. Die Solopartien der Violinkonzerte beispielsweise spielte Luigi Tomasini, Konzertmeister der Hofkapelle am Fürstenhaus Esterházy, in dessen Diensten Haydn als Kapellmeister etwa drei Jahrzehnte lang stand. «Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selber irre machen und quälen, und so mußte ich original werden», notierte Haydn zurückblickend. Mag es auch zu seinen Aufgaben als Kapellmeister gehört haben, das musikalische Leben am Hof mit Solokonzerten zu bereichern, nicht zuletzt, um die solistischen Qualitäten seiner Musiker zu präsentieren und zu fördern: Seine größten Verdienste erwarb Haydn mit dieser musikalischen Gattung nicht. Seine Leistungen auf dem Gebiet der Sinfonie, des Streichquartetts, der Klaviermusik und der Klavier-Kammermusik sind, musikgeschichtlich gesehen, ungleich umfassender und richtungsweisender für nachfolgende Komponistengenerationen - was der Qualität seiner Solokonzerte freilich in keiner Weise abträglich ist, ebenso wenig wie der Freude, die sie für Publikum und Ausführende etwa 250 Jahre nach ihrer Entstehung bereithalten.

Doch stammen all diese Solokonzerte wirklich von Haydn? Nein, etliche sind es nicht. Haydns Urheberschaft der beliebten Cellokonzerte in C-Dur und in D-Dur etwa ist gesichert. Ebenso gesichert ist, dass das Oboenkonzert C-Dur nicht von Haydn stammt, obschon es im



Joseph Haydn (1732-1809)

Konzertleben nach wie vor unter seinem Namen firmiert. Gleichwohl stellt das an kontrastierenden Stimmungen überaus reiche und auch ansonsten recht üppig ausgestattete Werk eine wundervolle Aufgabe für jeden Solo- Oboisten dar und erweist sich der Wiedergabe allemal als würdig: mit Haydns geschätzter Autorenschaft ebenso wie ohne sie. Überdies erfreut der Bläsersatz mit zwei zusätzlichen Oboen, Hörnern und Trompeten, die Spieldauer von mehr als 20 Minuten gründet vor allem im ausschweifenden langsamen Satz.

Der Kopfsatz, Allegro spiritoso, sprüht vor Einfallsreichtum, erfinderischer Prägnanz und Melodienseligkeit und verzaubert mit seinem ebenso schlichten wie zu Herzen gehenden Melos, mit raffinierter Orchesterbehandlung und kurzweiligen, mitunter überraschenden harmonischen Wendungen. Der Mittelsatz wird praktisch komplett von der Oboe bestritten. Das nachhaltig berührende Andante mit seinem elegischen Thema gehört mit Sicherheit zum

The image shows the first system of a musical score. It includes five staves: Solo-Oboe, Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello u. Kontrabaß. The Solo-Oboe part is the most prominent, featuring a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The other instruments provide a harmonic accompaniment with simpler rhythmic patterns. A piano (p) dynamic marking is present at the beginning of the Solo-Oboe part.

The image shows the beginning of the Andante movement. It includes five staves: Solo-Oboe, Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello u. Kontrabaß. The Solo-Oboe part is the most prominent, featuring a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The other instruments provide a harmonic accompaniment with simpler rhythmic patterns. A piano (p) dynamic marking is present at the beginning of the Solo-Oboe part.

Ergreifendsten, was jemals für die Oboe komponiert worden ist.

- Das 8taktige offene Hauptthema des Andantesatzes

Mit Rondo. Allegretto ist der dritte Satz überschrieben, ein Variationsatz im Menuett-Charakter, formal dem Rondo nahe stehend. Das schlichte, volksliedhafte Thema wird zunächst von der Oboe vorgetragen und anschließend in mehreren Abwandlungen zwischen Orchester und Soloinstrument hin und her gespielt, durch die Tonarten jongliert, in Triolen gekleidet und einmal sogar nach c-Moll verschoben, wobei die Oboe auch hier die mit Abstand virtuoseste Rolle innehat. Wer auch immer jener Zeitgenosse Haydns war, dem dieses Konzert aus der Feder floss: Er hat sein Fach meisterlich beherrscht.

Quelle: <https://www.tonkuenstler.at/de/contents/opus/konzert-fur-oboer-und-orchester-c-dur-hob-viig-c1> (25.07.18)

[...]

[Die] Frage der Zuschreibung:

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren Werke Haydns international äußerst beliebt und garantierten den Herausgebern hohen Profit. So wurden oft die Werke anderer Komponisten wie zum Beispiel Karl Stamitz, Michael Haydn, Christian Cannabich oder Leopold Hofmann unter dem Namen Joseph Haydn veröffentlicht. Es steht mittlerweile fest, dass auch das Oboenkonzert kein Haydn-Original ist, was den Musikbetrieb nicht daran hindert, das Werk nach wie vor unter dem Namen Haydns zu produzieren und so der außerordentlichen Beliebtheit dieses Werkes Vorschub zu leisten.

Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Konzert_f%C3%BCr_Oboe_und_Orchester_C-Dur_Hob_Viig:C1 (25.07.18)

EMPFEHLENSWERT:

- In den drei folgenden Links finden Sie einen Livemitschnitt von Francois Leleux mit dem Norwegian Chamberorchestra, wo er - genau wie in unserem Jungen Konzert – als „Playing Conductor“ agiert:
 - Allegro spiritoso: <https://www.youtube.com/watch?v=-vpyFH0eui0>
 - Andante: <https://www.youtube.com/watch?v=QsJtWhBGfo8>
 - Rondo: Allegretto: <https://www.youtube.com/watch?v=z7OBgWDIchM>
- Dem Allroundtalent Francois Leleux ist außerdem das beigefügte Alphaforum des Bayerischen Rundfunks gewidmet, in dem man ihn sprechend und natürlich auch spielend erlebt, wobei sprechen, spielen und singen für ihn -so sagt er es - wohl alles das Gleiche ist:
 - Alphaforum: <https://www.br.de/mediathek/video/alpha-forum-francois-leleux-solist-oboist-und-dirigent-av:5a3c3d334197220018881817>



2.2 BRAHMS' HAYDN-VARIATIONEN OP. 56A

Thema, 8 Variationen und Finale

Dauer ca. 20' Minuten

Brahms takes Five

Johannes Brahms: Haydn-Variationen op. 56a

Das Thema dieser Orchestervariationen stammt (wie man heute weiß) gar nicht von Haydn. Aber das ist hier nebensächlich: Brahms hat sich mit diesem farbenfrohen Stück einen großen Schritt weiter herangewagt an die Welt der Sinfonie. [...]



Primzahlen, Fünftakter und asymmetrische Taktgruppen sind für klassische musikalische Themen eigentlich ungeeignet; die meisten Komponisten greifen lieber zu Zwei- und Viertaktgruppen, weil sie sich wesentlich besser in Fluss von Auf und Ab einfügen. Brahms wollte etwas Anderes ausprobieren. Für seine Haydn-Variationen wählte er kein abgezirkelt-klares Thema, sondern eines mit einer merkwürdig schiefen Architektur: Dieser „Chorale St. Antoni“ ist zusammengesetzt aus 5+5+4+4+5+5 Takten; was seinem damals schon etwas verstaubten Charme eine fast

Brahms
Variations on a Theme by Haydn
Op. 56a

Chorale St. Antoni
Andante

Kleine Flöte

2 Flöten

2 Oboen

ländlich-naive Frische einhaucht.

- Beginn des Chorals >>St. Antoni<< mit den beiden 5-Taktphrasen. Das Thema geht wohl auf einen niederösterreichischen Prozessionschoral zurück

Ein Archivfund ...

Brahms fand diesen „Chorale“ 1870 im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Er gehört zu einer „Feldpartita“, deren Noten Joseph Haydn zugeschrieben sind; was sich

allerdings als Fehlzuschreibung erwiesen hat. [Heute sind sich Musikwissenschaftler ziemlich sicher, dass dieser kleine Bläserchoral eher einem Schüler Haydns, Karl Ferdinand Pohl, zuzuschreiben ist.] Ursprünglich ist der Choral für ein Bläserensemble instrumentiert: je zwei Oboen, Hörner, Fagotte und Serpent (ein Bass-Instrument aus der Familie der Zinken, das seinen Namen – „Schlange“ – den schlangenförmigen Windungen verdankt). Brahms übernimmt für sein Orchesterwerk diese Instrumentation. Er ersetzt lediglich den Serpent durch ein Kontrafagott und reichert die Stimmen etwas an: um Flöten, Trompeten und (gezupfte) Streicher.

... mit dem sinfonischen Farbkasten aufgefrischt

In den acht Variationen und dem anschließenden Finale klappt Brahms dann den sinfonischen Farbkasten immer weiter auf: Klarinetten und Fagotte sorgen für neue Klänge, natürlich die Streicher (zwischen durch auch mit Dämpfer), Oboen- und Hornsoli. Jede Variation beleuchtet eine neue kompositorische Fragestellung: Mal stehen verschiedene Rhythmen einander gegenüber, mal wechselt die Tonart von B-Dur ins schattenhafte b-Moll, mal wechselt der Charakter vom Feierlichen ins kichernd-Luftige, dann ins schattenhaft-Trübe. Jede Variation ist eine Stufe innerhalb einer großen Steigerung, in der nicht nur das Tempo allmählich anwächst, sondern sich auch die Motive zunehmend verdichten: Aus den Kerngedanken entwachsen neue musikalische Ideen. „Entwickelnde Variation“ nannte Arnold Schönberg später dieses kompositorische Prinzip, das so typisch ist für Brahms' musikalisches Schaffen.

Kulminationspunkt und Krönung dieses Variationszyklus ist das Finale: eine große Passacaglia mit ostinatem Bass – also eine Variation innerhalb der Variationsreihe. Zuletzt erscheint



nochmals in allem Glanz der ursprüngliche Choral.

- 5taktiges Passacaglienthema aus dem Finale der Variationen

Die Uraufführung in Wien 1873 war ein großer Erfolg, und längst wäre der Weg zur großen Sinfonie frei gewesen. Aber Brahms, der Zweifler und Infragesteller, verbrachte noch ein paar Jahre mit Zögern und Ringen.

Quelle: <https://www.swr.de/swr2/musik/musikstueck/brahms-johannes-haydn-variationen-op-56a/-/id=2937886/did=13352612/nid=2937886/nd4bni/index.html> (25.7.18)

Passacaglia

(von span. "pasar una calle" = durch eine Straße gehen) Ursprünglich ein spanisches Tanzlied, das wohl bei Straßenumzügen gesungen wurde. Seit dem 17. Jahrhundert ist die Passacaglia in der spanischen Gitarrenmusik nachweisbar. Sie verbreitete sich zunächst nach

Italien und Frankreich, wo sie sogar zum Hofanz wurde und Eingang in die Instrumentalmusik fand. Charakteristisch für die Passacaglia ist eine ostinate, d.h. gleichbleibend wiederholte Baßfigur im ungeraden Takt bei der Kadenzfolge I-IV-V-I. Im Unterschied zur Chaconne werden Molltonarten und langsamere Tempi bevorzugt. Mit dem Ende des Generalbaßzeitalters verschwand auch die Passacaglia. Erst im 19./ 20. Jahrhundert wurde die Ostinato-Technik von Komponisten wieder aufgegriffen (Reger, Berg, Webern, Bartók, Hindemith u.a.).

Quelle: http://www.klassik-heute.com/4daction/www_infothek_lexikon_einzeln/237
(25.7.18)

UNTERRICHTSANREGUNG!



Zur Oboe:

Kontext:

- Wussten Sie schon: Die Oboe ist das Instrument des Jahres 2017. Hierzu ein nettes Educationvideo zur Oboe als Instrument des Jahres 2017 mit dem Staroboisten Albrecht Meyer und der Hornistin Sarah Willis. Hier geht es ums „Ausatmen“:

<https://www.youtube.com/watch?v=DkvoMK9vsvs>

Zu den Haydn-Variationen:

Analyse/ Werkbetrachtung:

- In der WDR 3 Werkbetrachtung erläutert der Dirigent David Marlow das Variationsprinzip der „entwickelnden Variation“ der Haydn-Variationen mit Klangbeispielen aus dem Werk heraus:

<https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/wdr3-werkbetrachtungen/haydn-variationen-brahms-100.html>

- Ggf. könnte der Podcast mit den SuS gehört werden und die erläuterten Passagen anhand der Partitur nachvollzogen werden. Die Partitur finden Sie hier:

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP01077-Brahms -
Variations on a Theme by Haydn.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/29/IMSLP01077-Brahms-_Variations_on_a_Theme_by_Haydn.pdf)

Praxis:

- Mit einer guten Bläserklasse könnten Sie versuchen, den Choral St. Antoni aus der Feldpartita von Joseph Haydn zu musizieren. Die Noten hierzu finden Sie hier:

[http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP97265-PMLP200015-
Haydn Divertimento Hob II.46 score.pdf](http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d6/IMSLP97265-PMLP200015-Haydn_Divertimento_Hob_II.46_score.pdf)

3. »Baguette und Vollkorn«, 21.11.2018

KÜNSTLER:

Jean-Yves Thibaudet, Klavier
hr-Sinfonieorchester
Marek Janowski, Dirigent



KOMPOSITIONEN:

Maurice Ravel (1875-1937)
Klavierkonzert G-Dur (1931)



PAUSE

Robert Schumann (1810-1856)
4. Sinfonie d-Moll op. 120

ABLAUF:

- 19:00 Uhr erster Konzertteil moderiert durch Christiane Hillebrand hr2-kultur
- Pause
- 19:50 Uhr zweiter Konzertteil moderiert durch Christiane Hillebrand hr2-kultur

Veranstaltungsende ca. 20:30 Uhr

Zum Programm:

Mit nationalen Eigenheiten gerät man ja schnell in die Nähe zum Klischee. Aber: Dass französisches Baguette ganz anders schmeckt als deutsches Vollkornbrot, kann man völlig wertfrei sagen. Und so klingen auch eine Schumann-Sinfonie und ein Ravel-Klavierkonzert komplett verschieden. Warm und breit die Sinfonie, romantisch natürlich und nach viel Herz und Horn. Ravels G-Dur-Klavierkonzert dagegen ist ein Stück voll Witz und Esprit, der Pianist wird zum Schlagwerker und das Klavier zum Hammerinstrument. Und auch der Jazz klingt mit, die 1930er Jahre waren eine quirlige Zeit – atemlos durch die Nacht mit Ravel. Wie so ein motorisch-rasantes Jagen am besten beginnen kann? Mit einem Peitschenknall, einem Startschuss gleich – das Schlaginstrumente Peitsche hat hier den ersten Ton.

3.2 RAVELS KLAVIERKONZERT IN G-DUR (1931)

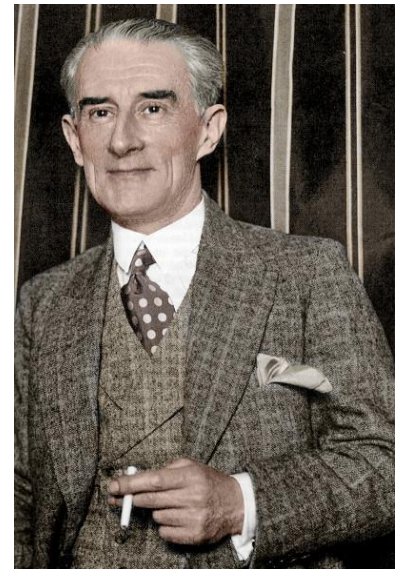
Sätze:

1. Allegramente
2. Adagio Assai
3. Presto

Dauer ca. 20' Minuten.

Maurice Ravel über sein Klavierkonzert in G-Dur: [...] [Das Klavierkonzert], in dem ich selbst den Solopart spielen werde, ist ein Konzert im echten Sinne des Wortes: Ich meine damit, dass es im Geiste der Konzerte von Mozart und Saint-Saëns geschrieben ist. Eine solche Musik sollte meiner Meinung nach aufgelockert und brillant sein und nicht auf Tiefe und dramatische Effekte abzielen. [...]

Quelle: Programmheft des hr-Sinfonieorchesters vom 10.12.2009



Maurice Ravel (1875-1937)

- Zum Zeitpunkt der Komposition war Ravel bereits am Gehirn erkrankt, der es ihm unmöglich machte, das Konzert noch selbst als Pianist uraufzuführen. Schon kurze Zeit später war es ihm auch unmöglich, Musik niederzuschreiben. Das Klavierkonzert G-Dur wird sein letztes großes Werk bleiben. Nach Aussagen Ravels hatte er noch eine komplette Oper „im Kopf“, die er aber aufgrund der fortschreitenden Erkrankung seines Gehirns nicht mehr zu Papier bringen konnte, für ihn eine unendliche Qual. So übertrug er die Uraufführung „seines“ Klavierkonzertes an die französische Pianistin Marguerite Long, die sich im Jahr 1965 – kurz vor ihrem Tod - hierzu wie folgt äußerte:

"Hauptsache, Sie schreiben ein Konzert!"

"Eines Tages hat er [Ravel] mir bei einem großen Diner erzählt: 'Wissen Sie, Marguerite, ich schreibe gerade ein Klavierkonzert für Sie'. Ich war begeistert! Und er fragte mich, ob es mir was ausmache würde, wenn es mit Triller und pianissimo ausklingen würde. Ich sagte, das ist mir doch völlig egal! Hauptsache, Sie schreiben ein Konzert! Und als er mir das Manuskript brachte, am 11. November 1931, da hab ich mich an die Arbeit gemacht. Nicht sofort, die Aufführung sollte am 14. Januar 1932 sein. Er war wahnsinnig ungeduldig, er wollte immer was hören.



Maguerite Long (1874-1966)

Ich hab ihm gesagt: 'Wenn Sie so weiter machen, kann ich es nicht erarbeiten. Das geht nicht.' Ich hatte Schwierigkeiten, seine Noten zu lesen. Aber als ich dann die Musik darin entdeckt habe, war ich aufgeregt und zutiefst bewegt. Als ich im großartigen Andante zum Thema des Englisch Horn kam, das über den 32steln im Klavier aufblüht, so unbeschreiblich schön, da sind mir die Tränen runtergelaufen ... klar!

Ravel dirigierte die Uraufführung. Das war eine große Premiere, es kamen so viele, wir mussten manche Leute wieder wegschicken. Ein großer Tag!"

Quelle: <https://www.swr.de/swr2/musik/musikstueck/ravel-klavierkonzert-g-dur/-/id=2937886/did=10213076/nid=2937886/1q3ntbu/index.html> (26.7.18)

Schon wie es beginnt - mit einem Peitschenknall, der den Zuhörer unvermittelt in eine Zirkusmanege versetzt. Hervorgerufen wird der Peitschen-Effekt durch zwei Hölzer, die mit einem Scharnier verbunden sind und aneinandergeschlagen werden. Nach einem tonal nicht

A. MARGUERITE LONG I MAURICE RAVEL

Allegretto (♩=116) Solo

The image shows a page from a musical score for Maurice Ravel's Piano Concerto in G major. The title is 'A. MARGUERITE LONG I MAURICE RAVEL'. The tempo is 'Allegretto (♩=116)' and the key signature is one sharp (F#). The score is for a full orchestra and piano. The Piccolo flute part is marked 'Solo'. The percussion part includes a 'FRUSTA' (whip) with a rhythmic pattern of notes labeled 'MI, FA, SOL, LA' and 'SI, DO, RE'. An image of the whip is overlaid on the score.

eindeutig bestimmbar Geflüster von Tönen spielt die Piccoloflöte einsam das erste Thema.

- Der Beginn von Ravels Klavierkonzert mit der Melodik in der Piccoloflöte und der „Frusta“ genannten Peitsche im Schlagwerk.
- Der erste Satz des Konzertes ist in der Sonatenhauptsatzform abgefasst, die Exposition umfasst dabei ganze 106 Takte.

Heiter und unterhaltsam

Mit etwa 20 Minuten Länge ist das Klavierkonzert von Ravel kein bombastisches Stück, mit dem ein Pianist brillieren kann. Es soll leicht klingen, heiter, klassisch-unterhaltsam im besten Sinne. Leicht zu spielen ist es deshalb noch lange nicht - weder für den Pianisten, noch für das schlank besetzte Orchester, das vor allem für die Bläser einiges an Herausforderung bietet.

Anklänge an Ravels Heimat

Der zweite, der langsame Satz des Klavierkonzerts wird oft als eines der schönsten 'Lieder ohne Worte' der Musikgeschichte bezeichnet. Er ist eingebettet in das surreale Zirkusambiente des ersten Satzes mit Anklängen an die baskische Heimat Ravels, Blues- und Jazz-Souvenirs von seiner jüngsten Amerika-Reise und den ebenso rasanten Schlusssatz in der Art eines perpetuum mobile. Dieser stellt eine Jagd durch die Instrumente mit ebenso

II



abruptem Ende wie Anfang dar.

- Beginn des 2. Satzes als „Lied ohne Worte“, die linke Hand unterstreicht den tänzerischen Gestus des „Zirkusambientes“.

Mühsames Puzzle aus Einzeltakten

Was wie aus einem Guss wirkt, hat dem Komponisten unendliche Mühe bereitet. Takt für Takt habe er die Musik zusammensetzen müssen, sagte Ravel und sei darüber "fast krepirt". Das G-Dur-Konzert sollte denn auch seine letzte größere Partitur bleiben.

Quelle: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-ravel-klavierkonzert-100.html> (26.07.18)

- Die unendlichen Mühen der Niederschrift des Konzerts, an denen Ravel „fast krepirt“, sind Symptome seiner fortschreitenden Erkrankung (Pick-Krankheit), die letztendlich zu seinem Tod führen wird:

Ravels »mysteriöse Erkrankung«

[...] Und auch das verbirgt der markante Kopf, eine seltene Krankheit (Pick-Krankheit), die ebenso konsequent und martialisch wie der Bolero vorschreitet, der mit seinem bohrenden, leise einsetzenden Rhythmus, ohne eine Sekunde still zu stehen, monoman den Raum ergreift, und mit einem explosiven Crescendo endet. [...] In diesem genialen Hirn wird es langsam immer dunkler.

Dieser schleichende Prozess, der sich in aller Stille vollzieht, ist das eigentliche Drama, das Echenoz ohne pathetische Kommentierung (mit Flaubertscher Akkuratess) diskret erzählt. Es beginnt unauffällig mit kleinen Fehlhandlungen und Gedächtnislücken. Doch von Tag zu Tag steigert sich die Symptomatik:

"er vergisst alles: seine Termine, seine Lackschuhe, sein Gepäck, seine Uhr, seine Schlüssel, seinen Pass, die Post in seiner Tasche.

"auch seinen Namen. Die Fotos der Autogrammjäger würde er sofort signieren, wüsste er nur, wie er heißt und wie die Buchstaben lauten. Er vergisst auch seine eigene Musik. Spielt man sie ihm vor, sagt er nur mit tonloser Stimme, als wüsste er nicht genau, was man von ihm will: ja, ja. Ovationen, die ihm gelten, nimmt er fassungslos hin, als habe er sich verhöhrt. Einfache Bewegungen misslingen ihm plötzlich.

"Er sieht genau, dass seine Bewegungen ihr Ziel verfehlen, dass er ein Messer bei der Klinge greift, dass er das glimmende Ende der Zigarette auf seine Lippen zuführt All das beobachtet er klar, Opfer seines Verfalls und aufmerksamer Beobachter zugleich, lebendig begraben in einem Körper, der seiner Intelligenz nicht mehr folgt, er sieht zu, wie er von einem Fremden bewohnt wird." [...]

Heroisch unterzieht er sich einer gewagten Operation:

"Mit bloßen Händen sägt man ihm den Schädel auf, um das rechte Stirnbein zu isolieren und zu entfernen, dann wird die Dura Mater geöffnet. Man kann keinen Tumor entdecken und



Ravel um 1930 bereits gezeichnet durch die sog. Pick-Krankheit

punktiert daher, um etwas Flüssigkeit abzunehmen, den Seitenventrikel, wobei dieser nur hervortritt, wenn man den untersuchen Bereich zusammendrückt. Mehrmals wird in der Hoffnung auf Erweiterung etwas Wasser injiziert: Das Gehirn schwillt an, fällt aber sofort wieder zusammen, der Hirnschwund scheint irreversibel, kurz, man kommt nicht weiter."

Als der berühmte Patient nach der Operation erwacht, glauben seine Ärzte, er "sei aus dem Schneider". 10 Tage später ist er tot. Dieses vorgezogene Ende erscheint rückblickend wie eine Hinrichtung - als ein sinnloses Opfer an den technischen Fortschritt und die medizinische Kunst.

Quelle: https://www.deutschlandfunk.de/hinter-der-undurchschaubaren-maske.700.de.html?dram:article_id=83172 (26.7.18)

Durch die Pick-Krankheit verlor Ravel „nicht die Fähigkeit, Musik zu komponieren, sondern er verlor die Fähigkeit, sie auszudrücken“.

Am Morgen des 28. Dezember 1937 schlief Maurice Ravel nach längerer Krankheit ohne Schmerzen ein. Ravel litt an der Pick-Krankheit. Arnold Pick (Prag) beschrieb erstmals 1892 eine spezielle degenerative Hirnerkrankung [...].

Ravel beobachtete an sich seit 1918 eine zunehmende Schlaflosigkeit, ein vorzeitiges Ergrauen der Haare [...]. Anfang der 30er-Jahre traten Konzentrationsstörungen, Antriebslosigkeit und Depression hinzu. In den letzten Jahren kam es zunehmend zu einer Sprachverarmung. Er verlor also ganz langsam seine Fähigkeit, zu sprechen und Klavier zu spielen. Der französische Neurologe François Boller beschrieb es so: „Er verlor nicht die Fähigkeit, Musik zu komponieren, sondern er verlor die Fähigkeit, sie auszudrücken.“ [...]

Quelle: [https://www.aerzteblatt.de/archiv/56604/Maurice-Ravel-\(1875-1937\)-Zwischen-Hoffnung-und-Mutlosigkeit](https://www.aerzteblatt.de/archiv/56604/Maurice-Ravel-(1875-1937)-Zwischen-Hoffnung-und-Mutlosigkeit) (26.07.18)

3.3 SCHUMANNS 4. SINFONIE D-MOLL OP. 120

Die 1851 veröffentlichte Version hat vier Sätze, welche ohne Pause („attacca“) aufeinander folgen:

1. Ziemlich langsam – Lebhaft
2. Romanze. Ziemlich langsam
3. Scherzo. Lebhaft – Trio
4. Langsam – Lebhaft – Presto

Dauer ca. 34' Minuten

Roberts Frau Clara erinnert sich am 31. Mai 1841 in ihrem gemeinsamen Ehetagebuch: „(Robert) hat gestern eine Symphonie wieder begonnen, welche aus einem Satz bestehen, jedoch Adagio und Finale enthalten soll. Noch hörte ich nichts davon, doch sehe ich aus Roberts Treiben, und höre manchmal das d-Moll wild aus der Ferne her tönen, dass ich schon im Voraus weiß, es ist dies wieder ein Werk aus tiefster Seele geschaffen.“ Dem großen Feuereifer folgt jedoch ein langer, über Jahre sich hinziehender Prozess.



Clara (geb. Wieck) und Robert Schumann – Yoko Ono und John Lennon des 19. Jahrhunderts

Quelle: <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/wdr3-werkbetrachtungen/robert-schumann-vierte-sinfonie-100.html> (26.07.18)

Schumanns 4. Sinfonie ist eigentlich, was das Entstehungsdatum angeht, seine Zweite. Er schrieb sie 1841, gleich im Anschluss an seine Erste, die den Beinamen Frühlings-Sinfonie erhielt, zu einer Zeit, als er einen der wichtigsten Kämpfe seines Lebens gewonnen hatte, den Kampf um seine Braut Clara, die Tochter seines alten Klavierlehrers Friedrich Wieck. Endlich hatte er sie heiraten können und überdies ein Lehramt an dem neuen, von Mendelssohn gegründeten Konservatorium für Musik in Leipzig übernehmen können. Während er bisher in erster Linie Werke kleineren Stils, vor allem für Klavier, geschrieben hatte, wollte er von nun an im Überschwang der Gefühle am liebsten überhaupt nur noch für Orchester komponieren. [...]



Robert Schumann: Sinfonie Nr. 4 d-Moll, Titelblatt der eigenhändigen Notenhandschrift (Anfang des 1. Satzes)

Das auffälligste äußere Merkmal von Schumanns 4. Sinfonie besteht darin, dass sie nicht, wie sonst üblich, in einzelne abgeschlossene Sätze unterteilt ist, sondern durchkomponiert, als Sinfonie in einem Satz vor uns erscheint. Dabei lassen sich die klassischen 4 Sinfonie-Teile auch hier durchaus noch verfolgen: rascher Sonatenhauptsatz mit langsamer Einleitung als Beginn und Finale, der zweite Satz insgesamt langsam, hier als Romanze angelegt, an dritter Stelle ein lebhaftes, fünfteiliges Scherzo. Doch die Formerwartungen werden nicht immer erfüllt, oft drängt es einfach weiter, Reprise fallen weg, Schlusswendungen und Tonartbestätigungen unterbleiben, Wiederholungen werden nur angedeutet oder sind in Wirklichkeit bereits Übergänge zum nächsten Abschnitt. Damit das Werk bei all dieser Offenheit nicht zerfällt, hat Schumann ein ausgeklügeltes Beziehungssystem melodisch-thematischer Art quer durch das ganze Werk gelegt: was auf den ersten Blick vielleicht nur wie romantisches Schwelgen in einer Vielzahl von Einfällen und unterschiedlichen Gedanken erscheinen mag, stellt sich bei genauerem Hinhören und beim Studium der Partitur als ein Netz von Themenverwandtschaften heraus, wo eine ständige Weiterentwicklung stattfindet, wo aus zunächst nur beiläufig geäußertem nach und nach ein Hauptgedanke wird.

- Als Beispiel hierfür eine Passage aus der langsamen Einleitung:
- Zu Beginn der langsamen Einleitung (3 Takt vor 2/4-Takt) exponiert die erste Violine noch im $\frac{3}{4}$ -Takt ein drängendes Sechzehntelmotiv, das hier noch dominantisch zu d-Moll in A-Dur steht:



- Dieses wird in den 2/4-Takt überführt und im Tempo gesteigert (Stringendo)



- Um letztlich das Kopfmotiv des eigentlichen Sonatenhauptsatzes in „lebhaftem Tempo“ zu bilden:



- Über diese und ähnliche Formen der thematisch- motivischen Arbeit schafft Schumann innerhalb des durchkomponierten Werkes innere Bezüge, Übergänge und Zusammenhang.
- Die Sinfonie wird, wie oben bereits erwähnt, zur Zeit von Claras und Roberts „Eheerlaubnisprozess“ geführt. Die beiden gelten noch weit über das 19. Jahrhundert hinaus als das Künstlerpaar, eine Art Yoko Ono und John Lennon des 19. Jahrhunderts. Um heiraten zu können, mussten Sie sich die „Eheerlaubnis“ von Claras Vater, Friedrich Wieck, der beider Klavierlehrer war, erstreiten. Clara war zu Beginn der Beziehung mit Robert noch minderjährig. Die Geschichte hat in der Verklärung von Roberts Kompositionsgenie die Rollen klar verteilt: Auf der einen Seite das junge wilde Künstlerpaar auf der anderen Seite der „böse Schwiegervater“. Ein etwas anderes Licht wirft hier Wolfram Goertz in der ZEIT auf das „Eiskalte Genie“ des Komponisten:

Das eiskalte Genie

Wen das Glück ereilt, von den Musen und von einer jungen Frau geküsst zu werden, der wird diesen romantischen Himmel auf Erden wie eine Bastion verteidigen – vor allem gegen böse Mächte von außen. Sollte die Gunst der Welt nicht auf der Seite des einsamen, kämpferischen und unvergleichlich begabten Künstlers stehen?



So sah es auch Robert Schumann, oder besser: So hat es eine Nachwelt gesehen, die ihn idealisierte. Dass Schumann, im Reich der Töne ein Götterliebhaber, charakterliche Schwächen besaß, war vielen Biografen peinlich. Sie haben zum Zweck der Heldenverehrung das wirkungsvollste Fleckensalz eingesetzt – das Verdrängen. Den Säuer Schumann haben sie ausgeblendet und heruntergespielt, dass er seine erste Braut Ernestine von Fricken verstieß, als er von ihrer Armut erfuhr. Schumanns Verehrer haben verneinend auf die Frage geantwortet, ob denn Unreife Sünde sein könne, und stattdessen ein Opfer-Täter-Profil gezeichnet. Darin steht das Genie Schumann auf der unschuldigen Seite – und auf der schuldigen der missgünstige Schwiegervater Friedrich Wieck, der ihm seine minderjährige Tochter Clara nicht zur Frau geben wollte und deshalb sechs "Ehekonsensbedingungen" formulierte. Als geschichtliche Gerechtigkeit haben die Verehrer bejubelt, dass Schumann 1840 aus dem berühmtesten Eheprozess der Musikgeschichte, den er gegen Wieck führte, als Sieger hervorging. [...]

Eine archetypische Situation: zwei Männer im Duell, dazwischen eine junge Frau als vermeintlicher Zankapfel. Zwar stand man damals hoch in der Aufklärung, doch galt das "königlich-sächsische Recht", und das war, was die Rolle der Frau betrifft, immer noch traditionell formuliert. Wohnte sie (minderjährig) zu Hause, unterstand sie der "väterlichen Gewalt"; war sie verheiratet, hatte sie sich dem "ehelichen Vormund" zu beugen. Das sind Vokabeln von Macht und Abhängigkeit, und Preiß beweist, wer wirklich Besitzansprüche auf den Spielball Clara erhob – es war Schumann, nicht Wieck. Wieck, der weithin bekannte, erfahrene Klavierpädagoge und liebend-kluge Manager seiner Tochter im internationalen Konzertzirkus, befürchtete, dass Clara in einer Ehe mit Robert ihre Karriere würde abhaken

müssen. Und er durfte annehmen, dass Claras Vermögen, allerorten mit Triumph eingespielt, vom ehelichen Haushalt völlig verzehrt wurde. Wieck kannte Robert sehr gut, der war mal sein Klavierschüler gewesen, er kannte auch den Lebenswandel und das Portemonnaie des jungen Künstlers. Wieck ahnte, dass Schumann die Rolle des Ernährers einer Familie kaum ausfüllen konnte. Vor Gericht wurde aus der Ahnung ebenfalls eine "Ehekonsensbedingung", die Schumann durch beglaubigte Dokumente erfüllen sollte.

In der Tat hatten sich Schumanns Vermögensverhältnisse über die Jahre dramatisch verschlechtert. Die Richter aber ließen alles Finanzielle ungeprüft, weil Schumann sie meisterlich belogen hatte: Auf dem Weg zur "gerichtlichen Erlaubnis-Supplierung" bezifferte er seine Einnahmen höher, als sie in Wirklichkeit waren. Die Honorare aus seinen Tätigkeiten als Komponist wie als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik* waren geradezu mickrig; am journalistischen Gewerbe hatte er bald die Lust verloren. Die schönen Zinsgewinne, die seine angeblich festen und ausreichenden Einkünfte hätten abwerfen müssen, gab es nicht. Den Richtern hätte nur einer von Schumanns Bettelbriefen zu Augen kommen müssen, sie hätten Bescheid gewusst. Gern hätten sie auch erfahren, dass Schumann mit Syphilis infiziert war. Das wäre erst recht ein Ausschlusskriterium für eine Eheerlaubnis gewesen.

Schumann selber wusste seit langem, dass seine Situation zu bejammern war. Er hatte sein Jurastudium abgebrochen, um zu komponieren und Pianist zu werden, doch übte er sich einen Finger in einer Schlinge lahm. Weil er als Komponist damals kaum bekannt war, konnte er mit Clara nicht konkurrieren. Sie war begehrt, er war ein Niemand. Sie war reich, er hing am Tropf des elterlichen Erbes. Sie hätte täglich zu neuen Reisen aufbrechen können, er sehnte sich nur nach einem "kleinen, warmen Nest". Für Clara wollte er es zum Käfig ausbauen, diese Vision hatte er schon vor der Ehe. In einem Brief schrieb er ihr im Juni 1839: "Erreiche ich nur das, dass Du gar nichts mehr mit der Öffentlichkeit zu tun hättest, wäre mein innigster Wunsch erreicht. Das bisschen Ruhm auf dem Lumpenpapier, was Dein Vater als höchstes Glück auf der Welt betrachtet, verachte ich."

Da schwingt eine lieblose Rigorosität mit, die Wiecks Lebensentwurf für seine Tochter völlig zuwiderlief. Er wollte Clara mitnichten vereinnahmen, sondern ihren Platz in der Welt sichern. Das Klischee vom kindlichen Augapfel, den der Vater in der Vitrine eigenen Ruhmes ausstellen wollte, ist abwegig. Gewiss hatte Wieck viel Zeit und Geld in Clara investiert, doch war es sogar eine "Ehekonsensbedingung", dass "Ihr, solange ich lebe und in Sachsen wohnen bleibe, nicht in Sachsen leben wollt". Wieck war sich sicher, dass Clara in einer Weltstadt zu Hause sein musste, um ihren pianistischen Alltag und dessen repräsentative Seiten zu erfüllen. Sie selbst sah das genauso. Deshalb exekutierte Schumann ein weiteres, diesmal privates Täuschungsmanöver. Lange signalisierte er ihr seine Bereitschaft, ein gemeinsames Leben in einer Metropole zu führen. Als der Prozess gewonnen war, brach er sein Versprechen, beide gingen ins provinzielle Leipzig, und Claras Karriere kam im Trott des Nähens und Gebärens ins Stocken. Zehn Schwangerschaften, acht Kinder – die Pianistin blieb weitgehend auf der Strecke. Von Claras frühem Nimbus etwa in Wien war für die Clara Schumann von 1846 bei einer Konzerttournee kaum noch etwas zu spüren. Wenn sie auftrat, dann vornehmlich als Interpretin der Werke ihres Gatten.

Trotzdem blieben solche Konzerte zu Schumanns Lebzeiten die Ausnahme, sie waren nur als "Zubrot" zur Bestreitung des Haushalts gestattet. Ohnedies fröstelte ihn bei dem Gedanken, Clara auf Reisen zu begleiten; lieber wollte er ungestört komponieren und sie als dienendes

Weib an seiner Seite haben, das den Gästen etwas vorspielen konnte. Clara verstörte es, wie oft Robert ihr diese Reisen verbot. "Ich bin es ja auch meinem Rufe schuldig, dass ich mich jetzt noch nicht ganz zurückziehe", ließ sie ihn in ihrem gemeinsamen Tagebuch wissen. Schumann überlas es geflissentlich.

Wie überholt jenes Opfer-Täter-Profil ist, zeigt auch die Tatsache, dass Schumann es in den Jahren nach dem Prozess nicht übers Herz brachte, Wiecks Wünsche nach Versöhnung zu erhören. Daran konnte ihm, seit er Clara in den Prozess mit ihrem eigenen Vater getrieben hatte, nicht gelegen sein. Auch dieses Faktum haben die meisten Biografen der Nachzeit gefällig ausgeblendet. Für sie ging es einzig um die Verklärung Schumanns, bei der Wieck die Rolle des eifersüchtigen Ehestörenfrieds zugewiesen wurde. Sein Nachteil war es, der Schwiegervater eines Mannes zu sein, der als ehelicher Egomane, Talentkiller und Stubenhocker genauso brillant war wie als Komponist.

Quelle: https://www.zeit.de/2005/07/R_Schumann/seite-2

UNTERRICHTSANREGUNG!



Zu Ravels Klavierkonzert G-Dur (1931)

Praxis:

Film zur Musik:

- Gerade der zweite Satz von Ravels Klavierkonzert trägt viele Elemente der Filmmusik und hat auch Eingang in diese gefunden.
- In einem größeren Unterrichtsprojekt könnten die SuS einen Film oder filmische Sequenzen zum 2. Satz von Ravels Klavierkonzert entwickeln.
- Ggf. könnte der Film auch Ravels Schicksal im Kontext seiner im Material beschriebenen „mysteriösen Krankheit“ stehen.
- (Sollte das jemand mit seinen Klassen vorhaben, freuen wir uns über Einsendungen über musik-und-schule@hr.de)

Worte zum „Lied ohne Worte“:

- Ähnlich wie der Film, könnten die SuS auch einen Text, ggf. innerer Monolog, imaginärer Tagebucheintrag, zum 2. Satz des Konzertes schreiben, der Ravels Situation zum Zeitpunkt der Komposition reflektiert.

Zu Schumanns 4. Sinfonie:

Analyse/ Werkbetrachtung:

- Der Dirigent und Oboist Heinz Holliger erläutert in der WDR 3 Werkbetrachtung Schumanns 4. Sinfonie in d-Moll op. 120 in Form eines Podcasts:

<https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/wdr3-werkbetrachtungen/robert-schumann-vierte-sinfonie-100.html> (26.07.18)

- Der Podcast könnte mit den SuS angehört werden und anhand der Partitur nachvollzogen werden.
- Die Partitur finden Sie hier:

http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e6/IMSLP293498-PMLP11051-Schumann,_Robert_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_1_RS_4_Op_120_scan.pdf (25.07.18)

Kontext:

- Der ZEIT-Artikel zur Beziehung Robert und Clara Schumanns könnte mit den SuS gelesen werden. Die Rolle der Frau im 19. Jahrhunderts – zumal in der Musik - könnte anhand des Artikels kritisch beleuchtet werden.

4. »Flügel der Freiheit«, 27.01.2019

KÜNSTLER:

Vilde Frang, Violine
István Kovácshási, Tenor
Chor
hr-Sinfonieorchester
Peter Eötvös, Dirigent



KOMPOSITIONEN:

Béla Bartók (1881-1945)
1. Violinkonzert (1907/08, 1956)

Peter Eötvös (*1944)
The Gliding oft he Eagle in the Skies
(2012)



PAUSE

Zoltán Kodály (1882-1967)
Psalmus Hungaricus für Tenor, gemischten Chor (1923)

ABLAUF:

- 18:15 Uhr Ausstellung des Multimedialen Musikprojekts zum Konzert
- 19:00 Uhr erster Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Spielzeitschule des hr-Sinfonieorchesters
- Pause mit Ausstellung des Multimedialen Musikprojektes zum Konzert
- 20:00 Uhr zweiter Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Spielzeitschule des hr-Sinfonieorchesters

Veranstaltungsende ca. 21:00 Uhr

ZUM PROGRAMM:

»Hätte der Herr mir Flügel gegeben, wär ich nimmer hier, wär längst schon entfliegen«, heißt es in Zoltán Kodály's »Psalmus Hungaricus«. Genau solche Flügel der Freiheit hatte Peter Eötvös vor Augen, als er sein »The Gliding of the Eagle in the Skies« komponierte. Einen Adler sah er vor sich, »hoch am Himmel gleitend, bewegungslos, mit weit gespannten Schwingen«. Er spürte, so der Komponist, »den endlosen Raum und das Gefühl vollkommener Freiheit«. Zwei Cajones, baskische Kistentrommeln, werden dafür prominent im Orchester platziert, ein Tamburin wird zum wichtigen Element. Der dritte ungarische Komponist dieses Programms wollte gar nicht so weit hinaus: Béla Bartóks 1. Violinkonzert will nicht mehr sein als ein weit ausschwingendes Liebeslied. »Dieses Werk ist so lebendig, so voller Leidenschaft, so rein und aufrichtig«, schwärmt die Geigerin Vilde Frang. »Der erste Satz ist eine der ehrlichsten Liebeserklärungen überhaupt.«

4.1 BARTÓKS 1. VIOLINKONZERT

Sätze:

1. Andante Sostenuto
2. Allegro giocoso

Dauer ca. 23' Minuten

„Dieses Werk ist so lebendig, so voller Leidenschaft, so rein und aufrichtig. Der erste Satz ist eine der ehrlichsten Liebeserklärungen überhaupt. [...] Die Herausforderung besteht darin, im ersten Satz diese junge Frau zu beschreiben und dann im zweiten Satz ihn selbst, den jungen Mann. Hier wollte er ihr zeigen, wer er wirklich ist und was er kann - mit viel Stolz und Selbstdarstellung. [...] (Vilde Frang)

Quelle: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-bartok-violinkonzert-eins-100.html>



(27.7.18)

- Das „Thema des Mädchens“, mit dem das Konzert – mit einem vom Orchester unbegleiteten Solo der Violine - beginnt und das ein musikalisches Porträt von Stefi Geyer ist.



Stefi Geyer (1888-1956), die Widmungsträgerin des Konzertes und Bartóks große unglücklich Liebe

Musik einer gescheiterten Liebe – Béla Bartóks 1. Violinkonzert

Bisweilen sind Kunstwerke so eng mit persönlichen Erlebnissen ihrer Autoren verknüpft, dass sie kaum je in die Selbstständigkeit einer autonomen öffentlichen Wahrnehmung entlassen werden. Im Falle von Béla Bartóks 1. Violinkonzert verlief dieser Prozess besonders schwerfällig. Eine ganz und gar private Liebesgeschichte war nicht nur schuld daran, dass das Konzert ein halbes Jahrhundert lang seiner Uraufführung harren musste,



Bela Bartok (1881-1945) um 1902

sondern besetzte, als diese 1958 durch den Solisten Hansheinz Schneeberger endlich erfolgte, auch weiterhin den interpretatorischen Blick auf die Musik. Die Geschichte begann 1907, als der damals 26jährige Bartók in Budapest der jungen Geigerin Stefi Geyer (1888 – 1956) begegnete, sie umwarb, tatsächlich einige hoffnungsvolle Monate mit ihr verbrachte und sogleich mit der Komposition eines ihr gewidmeten Violinkonzerts begann. Die Geschichte mündete bald schon in fundamentale Auseinandersetzungen zwischen den beiden – unter anderem stieß der bekennende Atheist Bartók in religiösen Fragen auf Stefi Geyers Ablehnung –, zwei Sätze des Konzerts waren inzwischen vollendet und wurden der verlorenen Geliebten gewidmet: «Für Stefi, aus glücklicheren Zeiten – auch wenn diese schon halbherzig waren.»



Die persönlichen Anspielungen der Musik sind zahlreich: Das in Terzen aufsteigende Viertotonmotiv des Anfangs bezeichnete Bartók als «ihr Leitmotiv» (s.o.). Das Zitat eines Kinderlieds gegen Ende des Konzerts, versehen mit der Fußnote «Jásberény, 28. Juni 1907» verweist auf einen gemeinsamen Ausflug.



- Das Kinderliedzitat in den Flöten vom Ende des 2. Satzes

Der ganze erste Satz sollte «ein musikalisches Portrait der idealisierten Stefi Geyer, transzendent und vertraulich» sein, der zweite stellt «die lebendige Stefi Geyer, fröhlich, witzig und unterhaltend» dar. Dass ein dritter Satz schließlich nicht mehr geschrieben wurde, ist ebenso auf das Scheitern der Liebe zurückzuführen wie die Tatsache, dass weder Bartók noch Stefi Geyer das Konzert der Öffentlichkeit überantworten mochten. Jedenfalls nicht in der ursprünglichen Gestalt. Das musikalische Material hingegen publizierte Bartók sehr wohl: indem er es in anderen Kompositionen wiederverwendete. Im ersten («Das Ideal») der Zwei Portraits op. 5 taucht die Musik aus dem ersten Satz des Violinkonzerts auf; das zweite «Portrait» («Ein Zerrbild») ist eine Instrumentierung der letzten der 14 Bagatellen op. 16, die wie die 13. Bagatelle (mit dem Titel «Sie ist gestorben») das Geyer-«Leitmotiv» enthält (welches übrigens auch im 1. Streichquartett erscheint).

[...] Auch Wagner tritt mit einem «Tristan»-Zitat im 2. Satz des Violinkonzerts kurz auf, das sich im Übrigen mit seiner Spannweite zwischen schwärmerisch ausschwingender Melodik im ersten und zerklüfteter, bohrender Rhythmik im zweiten Satz als ein Schlüsselwerk des jungen Bartók auf seinem Weg vom Abschied von der Romantik zu pionierhafter Moderne erweist.

Quelle: http://www.texthalde.ch/Texthalde/Bartok_1_Violinkonzert.html (27.07.18)

- Zur Programmatik des Konzertes schreibt Adam Gellen in einem Programmheft des hr-Sinfonieorchesters aus dem Jahr 2010:

[...] Ursprünglich sollte das Werk drei Sätze umfassen, doch während des Kompositionsprozesses kam es von Seiten der Geigerin zu einer merklichen Abkühlung der Beziehung und Anfang 1908 schließlich zum endgültigen Bruch. So blieb es bei den bis dahin fertiggestellten beiden Sätzen: Den ersten konzipierte Bartók als »ein musikalisches Porträt der idealisierten Stefi Geyer, entrückt und intim«, den zweiten als ein Abbild der »temperamentvollen Stefi Geyer, lustig, geistreich und unterhaltsam«. Der dritte Satz hätte nun »die gleichgültige, kühle und stumme Stefi Geyer« darstellen sollen, und das wäre »eine hassenswerte Musik« gewesen (die Bartók dann einige Wochen später als das letzte Stück seiner **14 Bagatellen op. 6** für Klavier schrieb). [...]

EMPFEHLENSWERT:

- Die Solistin des Jungen Konzerts, Vilde Frang, beim Bayerischen Rundfunk im Gespräch mit Ulrich Möller-Arnsberg über Bartóks 1. Violinkonzert:

<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-bartok-violinkonzert-eins-100.html> (27.07.18)

- Janine Jansen bespricht Bartóks 1. Violinkonzert mit Antonio Pappano (Englisch):

https://www.youtube.com/watch?v=9_iGDF7yQaQ



4.2 EÖTVÖS' »THE GLIDING OF THE EAGLE IN THE SKIES«

Dauer ca. 12' Minuten

Eötvös' Auseinandersetzung mit baskischer Folklore

Ich muss gestehen, dass ich nicht viel über baskische Musik wusste, bevor ich den Auftrag für ein kurzes Orchesterstück zum 30. Geburtstag des Euskadiko Orkestra Sinfonikoa erhielt – nur, dass es in dieser Musik ein erstaunliches Instrument gibt: das baskische Tamburin. Glücklicherweise fand ich in Ximun Harans Sammlung bei Google viele traditionelle Lieder mit diesem Instrument; außergewöhnliche Stücke, die ohne Worte, ohne Text singen.

Besonders ein Lied blieb mir im Gedächtnis. Als ich es hörte, sah ich ein Bild vor meinem inneren Auge: einen Adler, hoch am Himmel gleitend, bewegungslos, mit weit gespannten Schwingen. Ich sah den Blick des Adlers, hörte das Rauschen der Flügel im Wind, spürte den endlosen Raum und das Gefühl vollkommener Freiheit. *Peter Eötvös*

Quelle: <https://de.schott-music.com/shop/the-gliding-of-the-eagle-in-the-skies-no278976.html> (27.07.18)

Some people believe that the Hungarian and Basque languages are related to one another. Although this theory is certainly wrong, the two are alike in that neither has anything to do with the languages of their neighbours. We may assume, then, that Peter Eötvös, the world-famous Hungarian composer/conductor, had some thoughts of his own about linguistic and cultural isolation when composing his short orchestral piece for the Basque National Orchestra in 2011/12.

One of the most popular Basque folk instruments are pipes like the high-pitched *xirula* and its somewhat larger cousin, the *txistu*. The Basques also use a great variety of drums and other percussion. (One may even find musicians who play the pipe with one hand and a drum with the other.) Accordingly, Eötvös uses a large percussion battery, including two *cajóns*—instruments shaped like wooden boxes that originated in Peru.



Baskische Flöte Xirula

Percussion 2
Cajon (high)
ff p

Percussion 3
Cajon (low)
ff p

- Hohes und tiefes Cajon in Eötvös' Partitur, die Cajons



Txistu-Spieler mit Flöte und Trommel

sind vor dem Orchester rechts und links des Dirigenten platziert.

His wind choir includes three piccolos, each tuned differently to evoke a folk instrument that is not always perfectly in tune.

The image shows a musical score for three piccolos, numbered 24 to 27. The score is written on three staves. The first staff is labeled 'Picc. 1: tune slightly sharper than Picc. 3'. The second staff is labeled 'Picc. 2: tune slightly lower than Picc. 3'. The third staff is labeled 'Picc. 3: keep the original tuning'. The music begins at measure 25 with a dynamic marking of *fp* and a tempo marking of *molto espr.*. The notes are beamed together and include a triplet of eighth notes in measure 26. The dynamics change to *f* in measure 26 and remain there through measure 27.

- Chor der „verstimmten“ Piccoloflöten

At the other end of the sound spectrum, the low brass (trombones and tuba) looms as a nearly-constant presence, playing their melodic fragments in majestic slow motion. The juxtaposition of very high and very low registers gives an idea of the vast spatial expanse in which the eagle of the title soars.

The image shows a musical score for low brass instruments, numbered 1 to 4. The instruments are labeled 'Trb. 1', 'Trb. 2', 'B. trb.', and 'Tuba'. The music is written in bass clef and features a melodic line with dynamic markings of *mf* and *p*. The notes are beamed together and include a triplet of eighth notes in measure 4. The dynamics change from *mf* to *p* and back to *mf* throughout the section.

- Tiefe Klangschicht der Posaunen und der Tuba

What begins as a trio of piccolos with percussion accompaniment soon expands into a section involving the full orchestra, with the slow, deep notes of the trombones and tuba against the faster, repeated-note patterns of the bassoons, horns and trumpets.

- Schnell repetierende Klangsicht der Fagotte.

A rhythmically active passage, using the asymmetrical meters characteristic of Basque folk music, is followed by a cadenza for solo violin in the highest register, a recall of the piccolo melody, and a surprise ending.

The first performance of *The Gliding of the Eagle in the Skies* was given in Pamplona by the Basque National Orchestra under Andrés Orozco-Estrada on October 15, 2012. The composer revised the score in 2015.

Peter Laki

Quelle:

http://eotvspeter.com/index.php?node=compositions&id=112&function=&targetpage=texts¤t_menu=compositions_commissions (27.07.18)

EMPFEHLENSWERT:

- Im beigefügten Video wird die baskische Dreilochflöte Xirula gespielt und erläutert, allerdings muss man die Übersetzung aus dem Baskischen leider selbst besorgen 😊:



<https://www.youtube.com/watch?v=9qg4XTeA8qg> (27.07.18)

- Die große Schwester der Xirula, die Txistu, wird traditionell zusammen mit der baskischen Tommel gespielt, hier meist von einem Spieler ausgeführt:

https://www.youtube.com/watch?v=5OSmUY_x7AY

- Außerdem verlangt Eötvös' Partitur das Tamburo basco (baskisches Tambourin), das im beigefügten Video anhand ausgewählter Stellen der Orchesterliteratur demonstriert wird:

<https://www.youtube.com/watch?v=xbhk5yYgUxl>

4.3 KODALYS »PSALMUS HUNGARICUS« FÜR TENOR UND CHOR (1923)

Oratorium ca. 23' Minuten

Zoltán Kodály, der vor fünfzig Jahren in Budapest starb, wurde als Exponent ungarischer Musik weltberühmt. Der international Durchbruch gelang ihm mit dem „Psalmus hungaricus“, der nun, am 16. März 2017, mit dem ORF RSO und dem Wiener Singverein auf dem Programm steht.



Zoltan Kodály (1862-1967)

Der „Psalmus hungaricus“ verdankt seine Entstehung einem eher unspektakulären Anlass: 1923 fand in Budapest ein Festakt statt, der das 50-Jahre-Jubiläum der Vereinigung der ehemals selbstständigen Städte auf beiden Seiten der Donau – Buda (Ofen) und Pest – zur Hauptstadt Budapest feierte. Höhepunkt war ein Galakonzert am 19. November 1923 in der Budapester Redoute mit drei neuen Kompositionen, die der Stadtrat bei den führenden Komponisten der Zeit in Auftrag gegeben hatte: Ernst von Dohnányi, Béla Bartók und Zoltán Kodály.

Dreimal Ungarn

Die musikalische Momentaufnahme bildet ziemlich präzise die Stilbereiche ab, in denen sich ungarisches Komponieren dieser Zeit bewegte: Ernst von Dohnányi trat als Repräsentant der Vergangenheit in Erscheinung, als Komponist im Gefolge deutscher Romantik, die sich ungarischer Themen bediente. Seine Festouvertüre „Ünnepi Nyitány“ zitiert patriotische Melodien von Ferenc Erkel und Béni Egressy und verharret dabei in der Sprache der Wagner- und Brahms-Nachfolge. Deutlich kontrastieren dazu die Werke der beiden Neuerer, denen es um den Aufbau einer zeitgenössischen Musikkultur in Ungarn zu tun war. Béla Bartók schrieb eine „Tanz-Suite“, in der sich ungarische und rumänische Themen zu einem Klangbild von rhythmisch-dynamischer Wucht verbinden, und Kodály – der ursprünglich ebenfalls eine Tanz-Suite komponieren wollte, dies aber aus Rücksicht auf seinen Freund Bartók unterließ – steuerte den „Psalmus hungaricus“ bei, ein oratorisches Werk für Tenorsolo, Chor und Orchester.

Festgesang in gedrückter Stimmung

Ein Chorwerk für ein Jubiläum, geschrieben für ein patriotisches Fest – da ließe sich wohl Freudig-Festliches erwarten. Doch es sind eher düstere, expressive Klänge, in die Kodály seinen „Psalmus“ kleidet, und auch der Beginn des Chores lässt in getragener, strengem Unisono keinen Zweifel über den Ernst und die Gedrücktheit der Stimmung aufkommen. Hier feierte sich eine Stadt, aber die Worte, die ihr entgegengerufen werden, sind die eines strafenden Propheten: „Als könnt die Stadt nur zürnen und hassen,/ Hader und Streit füllt Mauern und Straßen,/ Solch Taumel des Goldes, solch Gier der Reichen,/ Trägt die Erde wohl nirgends ihresgleichen.“ Weniger ein Festgesang, eher ein „De profundis“ ist diese Jubiläumskomposition, und so stellt sich die Frage, welchem Zeitgefühl der Komponist hier unterlag und wie er von seinem Publikum verstanden werden wollte.

Quelle: <https://www.musikverein.at/magazin/2017/maerz/ungarns-leid-ungarns-stolz>

Text:

Chor

Als König David manch schwere Leiden,
Hass und Verfolgung litt von den Freunden,
Da er im Herzen bitteren Gram trug,
Niedergebrochen rief er zu Gott empor:

Tenor:

Ewiger Herrgott, Vater, höre mich,
Wende mir zu Dein heiliges Auge,
Du mein Erlöser, Gott erbarme Dich,
Denn allzuschweres Herzeleid trage ich.
So wein' ich, klag' ich Tage wie Nächte.
Trüb ist mein Sinn, verzehrt meine Kräfte,
Schwer ist mein Herz von bitterem Leid,
vor Zorn über elend heuchlerische Feinde.
Hätte der Herr mir Flügel gegeben,
Wär' ich nimmer hier, wär' längst schon
entflogen. Hätt' es mein guter Gott zugegeben,
Wäre ich lange schon entflohen.
Und ich wollt' lieber Wüsten bewohnen,
Irren in düstren Wäldern, verloren,
Als in der Mitte derer zu wohnen,
Die mich verfolgen, weil ich die Wahrheit sprach.

Chor:

Als König David manch schwere Leiden,
Hass und Verfolgung litt von den Freunden,
Da er im Herzen bitteren Gram trug,
Niedergebrochen rief er zu Gott empor.

Tenor:

Ach, sie ersinnen gottlose Pläne,
Streuen Zwist und Verleumdung jederzeit,
Um mich in ihre Fallen zu locken,
Und laut zu jubeln überall mein Weh und Leid.
Als könnt' die Stadt nur zürnen und hassen.
Hader und Streit füllt Mauern und Straßen.
Solch einen Goldrausch, solch' Gier der Reichen,
Trägt die Erde wohl nirgends ihresgleichen.

Tenor und Chor:

Oft halten Frevler Rat unter ihnen,
Witwen und Waisen arg zu betrügen,

Nicht Gottes Geist lenkt ihr Tun und Sinnen,
Die Seinen Namen in Hochmut entheiligen.

Chor:

Als König David manch schwere Leiden,
Hass und Verfolgung litt von den Freunden,
Da er im Herzen bitteren Gram trug,
Niedergebrochen rief er zu Gott empor.

Tenor:

O, leichter wär's, die Qual zu erdulden,
Wenn's Feinde wären, die mich verfolgen;
Wären's Feinde, so könnt' ich mich wehren,
Müsste nicht leeren bitteren Leidens Kelch.
Doch er, mein Freund, mein liebster Gefährte,
Er, dem mein Herz Vertrauen gewährte,
Sind wir doch einen Weg einst gegangen,
Der war mein Feind, mein ärgster Feind von
allen. Strafe ihn furchtbar, strafe sie alle,
Macht und Gewalt der Heuchler verfalle,
Fluch ihrem eitlen, gottlosen Spotte,
Fluch ihrer wüsten, frevlerischen Rotte.

Tenor und Chor:

Höre mein Jammern, Herr, ich rufe dich,
Rufe dich abends, ruf' dich am Morgen,
Sende Errettung, sende Erlösung.
Wenn Feind und Leid mich fürchterlich bedrohen.

Tenor:

Doch du mein Herz sei froh und zage nicht,
Gott ist dein Tröster, Gott dein Sonnenlicht.
Er nimmt der Seele alle Erdennot,
Und leuchtet dir im Leben und im Tod.

Chor:

Der Du Gericht hältst, Ewig Gerechter,
Die blut'gen Frevler duldest Du niemals,
Du segnest nimmer ihr Treiben,
Langes Leben wird ihnen nicht auf Erden.
Doch den Gerechten wirst Du bewahren,
Dem Treuen bist Du ewig feste Burg.
Wer tief erniedrigt, hoch erhebst Du den,
Die kühn Vermessnen schmetterst Du zu Boden.
Wen Du zuweilen heimsuchst auf Erden,
In glüh'nden Feuers Qualen ihn prüfend.
Dem gibst Du wieder ewige Ehre,
Bald wird Erlösung, Jubel und Licht sein Lohn.

Ihm gibst Du wieder ewige Ehre,
Hebst ihn zum Lohne herrlich empor.
So sagt's die Bibel, so schrieb es David,
So steht's im fünfundfünfzigsten Psalme,
Daraus ein Frommer, traurig im Herzen,
Allen zum Troste diesen Gesang erdacht.

Quelle: [http://www.magic-carpets.de/koelner-kurrende/PGheft Liszt Kodaly 2008](http://www.magic-carpets.de/koelner-kurrende/PGheft_Liszt_Kodaly_2008)
(28.07.18)

[...] Description

At the beginning of the first movement, a terse orchestral prelude yields quickly to a brief subdued choral entry. The solo tenor follows closely with the rhapsodic aria, "Oh, that I had wings like a dove". After the first tenor solo section, the chorus responds with a brief, gentle passage, but the tenor reacts vehemently, indicting those sinners who plot the downfall of innocents. This provokes a wordless female choral lamentation, and their cries joined by the tenor's part propel the work to the climactic choral assertion that "God shall hear, and afflict them". A dramatic monologue sung by the tenor ensues, continuing nearly to the movement's finale, when the chorus erupts.

The second movement follows *attacca* without pause, in a contrasting pensive mood, featuring extended solos for clarinet and violin, over a shimmering undercurrent of harp and pizzicato strings. The tenor returns with a lyrical, yearning aria, "But reassure my heart", which combines fervor and tenderness.

The final movement primarily features the entire chorus, alternating sounds of martial bombast with words of defiance. The work ends with a hushed prayer.

Although Kodály never literally quotes Hungarian folk songs in *Psalmus*, he integrates folklike pentatonic motifs with plagal cadences that combine to make this music an intense national experience for generations of Hungarians.^[2] One of Kodály's genuine masterworks, *Psalmus Hungaricus* has rarely been performed or recorded outside of Hungary. [...]

Quelle: [https://en.wikipedia.org/wiki/Psalms_Hungaricus_\(Kod%C3%A1ly\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Psalms_Hungaricus_(Kod%C3%A1ly)) (28.07.18)

KODALY WAS MORE THAN A COMPOSER/ By JOHN ROCKWELL

Zoltan Kodaly, the Hungarian composer who died at the age of 84 in 1967, would have been 100 years old this Thursday. A number of New York musical organizations have marked this anniversary by programming Kodaly works. Among them is the New York Philharmonic, which will present his "Peacock" Variations and the Suite from his opera "Hary Janos" on its subscription concerts this week, starting Thursday in Avery Fisher Hall.

But there has been no real deluge of Kodaly, with a decided lack of the more unusual choral and vocal works that formed the basis of his compositional career. Kodaly remains in the eyes of posterity a pleasing but decidedly minor figure, eclipsed forever by the brilliance of Bartok.

That seems not unjust. Kodaly and Bartok, who was the elder by one year, formed their close friendship in 1905, the year of Kodaly's first field explorations of Hungarian folk song. It was a friendship that lasted until Bartok's death in 1945, and it extended far beyond ethnomusicology. Each man was the first and best explicator of the other's compositions, and they shared a deep interest in the musical education of the young.

Indeed, in retrospect, Kodaly's contributions to folk music and musical education seem as important today as his compositions. Before Bartok and Kodaly trekked through the back country of Hungary, notating and recording folk tunes in their pure and fast-disappearing state, the world's notions of Hungarian music were discolored by Liszt's fascination with Gypsy music, which derived in fact from a quite different musical tradition.

Bartok and Kodaly thus represented a pioneering instance of the then still-young science of ethnomusicology - the careful, scholarly documentation and exploration of folk styles unclouded by imperialist notions of the West's or the ruling classes' divine superiority. But they also represented something else - examples of the growing tendency among late 19th and 20th-century composers to allow their compositional ideas to be shaped by folk inspirations.

One measure of Bartok's superiority as a composer is that this process was more completely fulfilled with him than it was with Kodaly. Kodaly's style, once it coalesced between 1905 and 1907, remained largely unchanged thereafter. It consisted of a Hungarian-flavored Germanic symphonic style with a leavening of Impressionism derived from Debussy. Essentially, Kodaly treated folk materials as Dvorak or Smetana had done: as tunes and harmonic colorings applied to a technique that had evolved from the German and Austrian symphonists of the early mid-19th century. Bartok began that way, but his avant-gardism and indeed his very musical personality soon developed in specific response to the modal, asymmetrical folk songs he collected in the countryside. His greatest music is at once more faithful to folk music than Kodaly was, and more exotic for that very fidelity, yet at the same time it is strange, wild and individualistic in a way that the more placid Kodaly rarely dared.

Kodaly is best known to us in his pictures from his extreme old age, a kindly, benevolent figure often surrounded by adoring schoolchildren. But in his youth he cut a rather more dashing figure, and so did his music. The scores of Kodaly's old age are sweet but settled, while those of his youth suggest a braver spirit that never quite developed.

That judgment is based largely on his orchestral scores, which were taken up in the 20's and 30's by conductors - Toscanini, Furtwangler, Mengelberg - who still sought out new music but who shied away from dissonant modernism. His chamber and piano works are sometimes encouraged here, too. But the essence of Kodaly's composition is found in his choral scores, from the grand to the intimate, his many songs, and his stage works, all of which are rarely done in this country. Fortunately, Hungaroton, the state Hungarian record company, has issued a lavishly boxed, first-rate new version of his "Hary Janos" for his centenary year (SPLX 12187-89, three disks), and others of his less frequently encountered works are also available from that same label. But they don't often crop up in our mainstream, midtown concert halls.

If Kodaly's compositions failed to keep pace with the forward march of 20th-century modernism, he remained active and beloved. He is especially beloved in Hungary, since he remained in his native country after the Communists took over, and was amply rewarded for his loyalty or at least his acquiescence.

The rewards took several forms. As the patriarch of Hungarian composition, and an exemplar of just the sort of folkish, popularly oriented music the Communists want their composers to compose, he was frequently performed. The state showed an interest in his folksong editions and recordings that no previous Hungarian Government had evinced. And his educational ideas were at last put into practice, as well. Along with Carl Orff, Kodaly stands as one of the two principal 20th-century composer-theoreticians of musical education. His ideas, aimed both at the cultivation of musical literacy in children and at the involvement of the adult population in musical performance, took various forms. He composed a large body of choral music for adults and educational pieces for children, all designed to increase the singer's familiarity with the materials of music through actual performance, and to provide pleasure in the process. And he managed to get his theories accepted at elementary schools throughout Hungary. The results have been impressive and widely influential. Although music education remains in sad disrepair in the United States, Kodaly Institutes exist here, eagerly propagating the composer's educational ideas to legions of music teachers.

Ultimately, what Kodaly's long life and estimable career suggest is that the providing of imperishable masterpieces may not be a composer's sole function. That remains the prime goal, to be sure, and in no sense can Kodaly's accomplishments strictly as a composer be compared with those of Bartok or the other masters of this century.

But composers do more than compose in the abstract. They function as citizens of a musical state, as Virgil Thomson likes to put it. As such, they owe debts to their native traditions and to their less musically gifted fellow citizens. They should, ideally, have some larger sense of how their music relates to society, how it can best affect people, and how they can help others better appreciate not only their music, but all music.

On those terms, Kodaly deserves a recognition that his actual scores may not by themselves command. He was a good musical citizen, not just of Hungary but the world, and he should be honored more for the generous breadth of his achievements than for their depth.

Quelle: <https://www.nytimes.com/1982/12/12/arts/music-kodaly-was-more-than-a-composer.html> (28.07.18)

UNTERRICHTSANREGUNG!



Zu Bartóks 1. Violinkonzert:

Praxis: »Broken-Love-Songs«

- Das Thema „gescheiterte Liebe“ steht im Mittelpunkt von Bartoks Konzert, in dem er eine solche verarbeitet und reflektiert.
- Das Thema der „gescheiterten“ oder auch „unerfüllten“ Liebe könnte auch ein Thema der Lebenswirklichkeit der Schülerinnen und Schüler sein.
- Je nach dem Vertrauensverhältnis mit der Lehrkraft könnte dieses auch im Unterricht thematisiert werden.
- Die SuS stellen hierzu ggf. „Broken-Love-Songs“ vor, die selbst suchen.
- Ggf. könnte aus diesen „Broken-Love-Songs“ eine Collage geschnitten oder je nachdem ein Medley arrangiert werden, das die verschiedenen „Broken-Love-Songs“ der SuS mit dem Thema „Stefi-Thema“ (als z.B. Chorus) aus Bartoks Violinkonzert verbindet.

Zu Eötvös:

Kontext:

- Die verschiedenen bei Eötvös benutzten Perkussionsinstrumente in Schülerreferaten vorgestellt und die Verwendung bei Eötvös thematisiert.

Praxis:

Improvisation mit Perkussion und unterschiedlich gestimmten Melodieinstrumenten:

- Mit unterschiedlichen Perkussionsinstrumenten, deren Besetzung sich an Eötvös' Partitur orientiert, wird zunächst eine rhythmische Fläche gestaltet.
- Verschiedene Flöten oder andere Melodieinstrumente werden leicht gegeneinander verstimmt (bei SuS meist sowieso der Normalzustand).
- Mit den SuS wird die Ästhetik des „schwebenden“ Klangs erkundet und verschiedene Elemente ausprobiert.
- Im letzten Schritt werden Perkussionsfläche und Melodik zu einer Gesamtimprovisation zusammengesetzt.

Zu Kodály/Bartók:

Kontext:

- Anhand des beigegebenen Artikels zu Kodály und Bartok wird deren musikethnologische Arbeit beleuchtet und der Einfluss der Folklore auf die klassische Kompositionsweise aller Stücke im Jungen Konzert besprochen.

5. »RAVE ROYAL«, 20.02.2019

KÜNSTLER:

Laurence Cummings Dirigent/Orgel
hr-Sinfonieorchester



KOMPOSITIONEN:

Georg Friedrich Händel (1685-1759)
Orgelkonzert F-Dur HWV 292 (op.4 No. 4)

Pause

Georg Friedrich Händel (1685-1759)
1. Wassermusiksuite F-Dur

ABLAUF:

- 19:00 Uhr Erster Konzertteil moderiert von Tabea Süßmuth hr2-kultur
- 19:30 Uhr Pause
- 19:50 Zweiter Konzertteil moderiert durch Tabea Süßmuth hr2-kultur

Veranstaltungsende ca. 20:30 Uhr

ZUM PROGRAMM:

So könnte eine Love Parade im London der Barockzeit ausgesehen haben: Der König unternimmt eine prächtige Bootsfahrt auf der Themse, begleitet von einem feiernden Gefolge und jeder Menge Musiker. Drei solche »königliche Wasserfahrten« sind dokumentiert, für die erste im August 1715 ist von einem 50 Mann starken schwimmenden Orchester mit zahlreichen Trompeten, Hörnern und Pauken die Rede. Zu diesem royalen Rave steuerte Georg Friedrich Händel vermutlich seine erste »Water Music«-Suite bei. Händel war des Königs liebster Komponist, er war der Master of Ceremonies der Boom Town London. Und sein Reiz ist ungebrochen – »Händels Musik verdient es, in der Luft zu knistern«, so der britische Dirigent und Händel-Spezialist Laurence Cummings.

5.1 HÄNDELS 4. ORGELKONZERT F-DUR OP. 4

SÄTZE:

1. Allegro
2. Andante
3. Adagio
4. Allegro

Dauer ca. 13' Minuten

„Public players on keyed instruments,
as well as private, totally subsisted on these concertos for near thirty years“

(Spieler öffentlicher Aufführungen auf Saitenclavieren blieben ebenso wie Privatleute fast 30 Jahre lang auf diese Konzerte angewiesen). Charles Burney 1789

Händels Orgelkonzerte gehören seit ihrem Erscheinen 1738 zu seinen populärsten Werken und schrieben schon in wenigen Jahrzehnten eine bemerkenswerte Rezeptionsgeschichte, der später nur Ludwig van Beethovens (1770–1827) Klaviersonaten nahe kamen. Charles Burney (1726–1814) notierte 1789: „Public players on keyed instruments, as well as private, totally subsisted on these concertos for near thirty years“ (Spieler öffentlicher Aufführungen auf Saitenclavieren blieben ebenso wie Privatleute fast 30 Jahre lang auf diese Konzerte angewiesen). Opus 4, die bekanntere der beiden Sammlungen, wurde bis ca. 1770 nicht weniger als mindestens 13mal neu aufgelegt, und zwar 12 mal nur als Solostimme, was tatsächlich beweist, dass Clavierspieler die Werke zuhause solistisch, also ohne Orchester, oder mit Streichquartett-Begleitung so häufig vortrugen wie um 1800 Sonaten von Haydn und Clementi. Das eigentliche Soloinstrument der Orgelkonzerte blieb daher für lange Zeit das Clavier, also das ein- oder zweimanualige Cembalo oder das Spinett, weshalb sämtliche Editionen bis an die Wende zum 19. Jahrhundert For the Harpsichord or Organ erschienen.

Die Orgelkonzerte und ihr Entstehungsanlass

Ihre ursprüngliche Bestimmung als Orgelkonzerte, welche bald zu Repräsentanten der Gattung schlechthin wurden, verdanken die Kompositionen indes zwei Umständen, die eng mit Händels Biographie seit 1732 und hier vor allem mit dem Niedergang seiner italienischen Opera seria verflochten sind. Dieser wurde vom enormen Erfolg jüngerer Komponisten mit Singspielen englischer Sprache, darunter sein Schüler John Christopher Smith junior (1709–1795) und Thomas Augustine Arne (1710–1778), sowie durch den Wettbewerb mit dem Konkurrenzunternehmen der sog. *Opera of the Nobility* unter Nicola Porpora (1686–1768) beschleunigt, dem es 1734 gelungen war, fast sämtliche Gesangstars Händels abzuwerben und den Virtuosen der Zeit schlechthin, den Soprankastraten Carlo Broschi (1705–



Carlo Broschi (1705-1782) genann
Farinelli – der Opernstar zu
Händels Zeit

1782), genannt Farinelli, für drei Jahre nach London zu holen. Farinelli avancierte unverzüglich zum Publikumsmagneten, so dass Händel nun mit aller Macht um die Existenz seiner eigenen Opernkompanie zu ringen hatte. Mangels teurer Vokalsolisten ersann er noch vor Ankunft des Kastraten im Spätherbst 1734 eine Doppelstrategie: Zum einen ersetzte er italienische Opern zunächst in der Fastenzeit durch die neue Teilgattung des englischsprachigen Oratoriums, das er bereits 1732/33 in Gestalt von *Esther* HWV 50b und *Deborah* HWV 51 erprobt hatte. Nach der Rückkehr aus Dublin (1742) weitete er die Oratorien spielzeiten schließlich ganzjährig aus und strich die Oper vollends vom Spielplan. Vom 5. März 1735 an wurden Orgelkonzerte (gelegentlich auch Concerti grossi) als Zwischenaktmusiken, vielleicht sogar Vorspiele zu festen Bestandteilen der Oratorienvorstellungen, welche 15 Jahre lang ausschließlich im Theater und erst seit 1750 als Wohltätigkeitsveranstaltungen auch in der Kapelle des Foundling Hospital stattfanden, eines Londoner Waisenhauses, zu dessen Governor der Komponist damals gewählt worden war. Der wachsende Erfolg der Orgelkonzerte blieb daher mit dem phänomenalen Aufstieg des Händelschen Oratoriums verknüpft; beim Lesen der Aufführungsberichte fragt man sich zuweilen sogar, ob die Hörer am Abend nun der Vokalwerke, Gesangssolisten oder eben Orgelkonzerte wegen ausgingen.

Andererseits bestand die Funktion der Orgelkonzerte darin, sich Farinelli persönlich als Solist gegenüberzustellen. Als Medium hierfür kam nur die klangmächtigere Orgel, nicht das traditionelle Tasteninstrument des Theaters, das Cembalo, in Frage. Händels Orgelkonzerte wurden somit als direkte Pendants zu den Arien des Kastraten entworfen, der Ton der Orgel trat unmittelbar mit dem damaligen Ideal der menschlichen Stimme in Wettstreit. [...]

Quelle: <https://www.gdo.de/fileadmin/gdo/pdfs/AO-0902-Rampe.pdf> (29.07.18)

EMPFEHLENSWERT:

- Wer tiefer in die Welt von Händels Theaterorgeln einsteigen möchte, dem sei der hervorragende Artikel von Siegbert Rampe empfohlen, der sich auf den Seiten der Gesellschaft der Orgelfreunde findet:



<https://www.gdo.de/fileadmin/gdo/pdfs/AO-0902-Rampe.pdf> (29.07.18)

- Eine virtuose und barock inspirierte Aufnahme mit La Divina Armonia und Lorenzo Ghielmi (Orgel, Dirigent) finden Sie hier:

<https://www.youtube.com/watch?v=Lvs5z2KHzi0> (29.07.18)

- Der Kopfsatz ist durch ein prägnantes Ritornellthema, das unisono von Orgel und Orchester, das hier noch durch 2 Oboenstimmen ergänzt wird, vorgetragen wird:
- Die Prägnanz im Hauptthema kommt durch die Dreiklangsbrechungen des F-Dur-Dreiklangs zustande.
- Die Statik wird erst durch sequenzierende Sechzehntel der Orgel aufgelöst, die

Allegro.

Oboe I. II.
Violino I. II.
Viola.
Organo.
Bassi.

antithetisch zu den Dreiklangsbrechungen in Achtelbewegung stehen:

- Insgesamt werden alle wesentlichen Entwicklungsprozesse innerhalb des Konzertes durch das Soloinstrument angestoßen, während dem Orchester eher eine Ripienofunktion zukommt.
- Hier wird deutlich, dass sich Händel als Solist der Orgelkonzerte selbst in den Mittelpunkt stellen wollte, um sich seinem Konkurrenten, Farinelli, gegenüber als Virtuose zu profilieren.
- Der Schwerpunkt des Konzertes liegt hierbei dann auch auf den virtuoson Ecksätzen, in denen Händel seine Fingerfertigkeit zeigen konnte. Der dritte Satz, Adagio, hat mehr überleitende Funktion zwischen dem lyrisch reich verzierten Andante und dem furiosen Schlusssatz:

Andante.

Violino I.
Oboe I.

Violino II.
Oboe II.

Viola.

Organo.
*Open Diapason,
stopt Diapason
& Flute.*

Bassi.

The musical score consists of seven staves. The top two staves are for Violino I and Oboe I, and Violino II and Oboe II. The third staff is for Viola. The fourth and fifth staves are for the Organ, with the fifth staff also serving as the Bass line. The Organ part is marked with 'Open Diapason, stopt Diapason & Flute.' The Viola part is marked with '(f)' at the end. The tempo is 'Andante.'

5.2 HÄNDELS 1. WASSERMUSIK-SUITE F-DUR

SÄTZE:

Suite Nr. 1 in F-Dur, HWV 348

1. Ouvertüre (Largo – Allegro)
2. Adagio e staccato
3. Allegro – Andante – Allegro da capo
4. Menuett
5. Air
6. Menuett
7. Bourrée
8. Hornpipe
9. Allegro

Dauer ca. 30' Minuten

„Am Mittwochabend, ungefähr um acht, begab sich der König bei Whitehall in eine offene Barke, in der die Herzogin von Bolton, die Herzogin von New Castle, die Gräfin von Godolphin, Frau Kilmaseck und der Graf von Orkney waren, auf eine Bootsfahrt. Und sie fuhren flussaufwärts nach Chelsea. Viele andere Boote mit Personen hohen Ranges folgten, und so bedeckte diese große Anzahl von Booten den ganzen Fluss. In einem Schiff der Stadtgilde spielten die Musiker, die über 50 Instrumente jeglicher Art verfügten. Sie spielten den ganzen Weg von Lambeth (während die Boote mit der Strömung ohne Rudern nach Chelsea trieben) die schönsten, besonders für diesen Anlass von Mr. Händel komponierten Sinfonien, welche Seiner Majestät derart gefielen, dass sie auf dem Hin- und Rückweg dreimal wiederholt werden mussten. Um elf bestieg Seine Majestät wieder eine Barke und legte den gleichen Weg zurück, während die Musik wieder zu spielen begann, bis er an Land ging.“



Georg Friedrich Händel auf einer Bootsfahrt mit König George I von England

Quelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/Wassermusik_\(H%C3%A4ndel\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wassermusik_(H%C3%A4ndel)) (29.07.18)

Sitzplätze für ein Konzert auf dem Fluss zu verkaufen, war auch im London des Jahres 1717 ein unlösbares organisatorisches Problem. König Georg I. von England hatte die Idee, ein Konzert "auf Subskription", d. h. mit im Voraus bezahlten Plätzen, auf der Themse zu veranstalten. Er beauftragte seinen Haushofmeister, Baron Kielmannsegge, mit der Durchführung, dieser wiederum wandte sich an den Schweizer Impresario Heidecker, der die Londoner durch seine Karnevalsmaskeraden beeindruckt hatte, doch der erfahrene Veranstalter riet dem Baron von einem Konzert auf dem Fluss ab. Um den König nicht zu verstimmen, musste sich Kielmannsegge entschließen, das Konzert aus eigener Tasche zu bezahlen – bei freiem "Eintritt" für die zahllosen kleinen und großen Boote, die sich an dem

bewussten 17. Juli 1717 um die königliche Yacht drängten. Sie durften gratis der “Water Musick” lauschen, die Georg Friedrich Händel eigens für diesen Anlass komponiert hatte und die den Baron allein 150 Pfund an Künstlerhonoraren kostete.

Der preußische Botschafter in London, dem wir diese Hintergrundinformationen zur Wassermusik verdanken, beschrieb auch genau deren Ausführung: “Neben der Barke des Königs war die der Musiker, über 50 an der Zahl, die alle möglichen Instrumente spielten, wie Trompeten, Hörner, Oboen, Querflöten und Blockflöten, Violinen und Bässe. Dieses Konzert war eigens von dem berühmten Händel, einem Hallenser und dem ersten Komponisten der königlichen Musik, komponiert worden. Es fand so allgemeinen Beifall, dass es dreimal wiederholt werden musste, obwohl jede Aufführung eine Stunde dauerte, nämlich zweimal vor und einmal nach dem Souper.” Die Fahrt des Königs führte vom Palast in Whitehall bis nach Chelsea, wo das erwähnte “delikate Souper” auf ihre Majestäten wartete. Danach, um drei Uhr nachts (!), begab man sich auf die Heimreise, die die Musiker – wie erwähnt – mit einem weiteren Durchlauf der “finest Symphonies of Mr. Handel” zu garnieren hatten. Die Wassermusik war also – im Sinne unseres Titels gesprochen – zugleich eine Nachtmusik – eine Freiluft-Serenade, wenn auch eine auf dem Wasser.

Gedruckt wurde das Stück wenig später in 22 Einzelsätzen, die sich anhand ihrer Besetzungen zwanglos zu drei Suiten fügen: Nr. 1 in F-Dur für Hörner, Oboen, Fagott und Streicher, Nr. 2 in D-Dur mit Trompeten zusätzlich, Nr. 3 in G-Dur für Flöte und Streicher. Eine verbindliche Satzfolge für die Suiten gibt es nicht, sodass man sie auch mischen und einzelne Sätze weglassen kann. Von einem Cembalo oder sonstigen Tasteninstrumenten zur Ausführung des Basso continuo ist in den Beschreibungen der Uraufführung nicht die Rede. Wir haben uns deshalb entschlossen, unsere Suite ohne Cembalo zu musizieren. Außerdem werden die Bläser um Flöten bereichert, die der preußische Botschafter ja ausdrücklich erwähnte.

Quelle: <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/2461> (29.07.18)

- Die 1. Wassermusiksuite folgt dem klassischen Aufbau einer barocken Suite, eingeleitet von einer getragenen Ouvertüre des vollen Orchesters mit schnellem Mittelteil, folgen die Tänze Bourée, Menuett und die für England typische Hornpipe. Gerade die Hornpipes in den ersten beiden Wassermusiksuiten sind es, die Händels Wassermusik die Beliebtheit bis heute sichern.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Handel's Water Music. The score is written for five parts: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello e Basso, and Cembalo I. The tempo is marked 'Allegro. (♩ = 96)'. The key signature is one flat (F major). The score includes various musical notations such as dynamics (mf), articulation (accents), and performance instructions like 'a. ten' and 'a. Viv. ten'. The Cembalo part is written in a grand staff with both treble and bass clefs.

- Hornpipe a aus Händels 1. Wassermusik

Zur Hornpipe:

Charakteristisch für Hornpipe-Stücke in der Musik des Hochbarock ist eine gewisse Vorliebe für Synkopen und Akzentverschiebungen: Passagenweise spielt eine Stimme oder eine Gruppe von Stimmen gegen den Rhythmus der anderen Stimme an. Vor allem die Bassstimme hält in der Regel ein durchgängiges Metrum fest, nicht selten in Form von 'stur' durchgehaltenen, beinahe 'stampfenden' Halben (in 3/2) oder Vierteln (in 3/4). Neben den synkopischen Verschiebungen und/oder Akzenten ist die Melodik oft ausgesprochen lebhaft und fröhlich, und von charakteristischem Laufwerk durchbrochen. [...] Die barocke Hornpipe fand u. a. durch Henry Purcell und Georg Friedrich Händel ihren Eingang in die englische Hochmusik. Purcell verwendete sie häufig in seinen Theater- und Bühnenmusiken, [...]. Berühmt sind auch die Hornpipes in Händels Wassermusik-Suite in F-Dur und in seinem Concerto grosso op. 6, Nr. 7 – letztere ist allerdings wesentlich länger als ein normaler Tanz. Händel benutzte gelegentlich *alla hornpipe* als Charakter- und Tempoangabe, solche Musikstücke sind kein eigentlicher Tanz, sondern nur im Stil der Hornpipe geschrieben. Ein berühmtes Beispiel dafür ist in der Wassermusik-Suite in D-Dur: Ein Stück mit konzertierenden Trompeten und Hörnern, das im Gegensatz zu einer 'echten' Hornpipe nicht zweiteilig ist (mit Reprise), sondern in der Dacapo-Form (A-B-A). Händel schrieb sogar Arien im Stil der Hornpipe, z. B. die (Dacapo-)Arie des Ariodante „Dopo notte, atra e funesta“ im 3. Akt der Oper *Ariodante* (1735).

Die Hornpipe war zwar ein typisch englisches Phänomen, trotzdem findet man einige seltene Beispiele bei deutschen Komponisten wie Telemann und Gottlieb Muffat, vielleicht angeregt durch Händel.

UNTERRICHTSANREGUNG



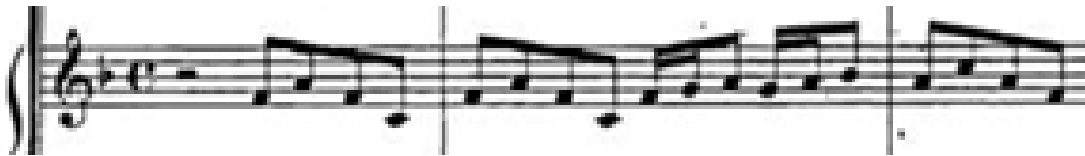
Zu Händels Orgelkonzert:

Kontext: Händel-Farinelli-Battle

- Das im Artikel von Rampe angesprochene „Battle“ zwischen Händel und dem Kastraten Farinelli, wird als Grundlage zum Verständnis des Orgelkonzertes besprochen.
- Das „Battle“ erklärt die besondere und dominierende Rolle der Orgel, die von Händel selbst gespielt wurde, innerhalb des Konzertes

Praxis: Ritornell-Fortspinnungen

- Mit praxisaffinen SuS können aus dem beigegebenen Themenkopf des Orgelkonzertes durch Sequenzierung oder Kontrastierung eigene kleine Ritornelle der SuS komponiert werden.



- Evtl. kann der Themenkopf auch im Klassensatz unisono musiziert werden, sehr fitte SuS können zwischen die Ritornelle kleine Soli improvisieren, die Klasse antwortet dann mit dem Ritornell.

Zu Händels Wassermusik:

Kontext: Tänze in der Wassermusik:

- Die in der Wassermusik vorkommenden barocken Tänze werden mit der Klasse besprochen.
- Mit bewegungsaffinen SuS könnte z.B. das Menuett auch nach barocker Schrittfolge getanzt werden.

6. »TANZ DIE KLARINETTE«, 27.02.2019

KÜNSTLER:

Martin Fröst, Klarinette
hr-Sinfonieorchester
Carlos Miguel Prieto, Dirigent



KOMPOSITIONEN:

Anders Hillborg (*1954)
Klarinettenkonzert »Peacock Tales«
Millenium version (1997/98)



Pause

Peter Tschaikowsky (1840-1893)
4. Sinfonie f-Moll op. 36 (1877)

ABLAUF:

- 18:15 Uhr Ausstellung des Multimedialen Musikprojektes zum Konzert
- 19:00 Uhr Erster Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Spielzeitschule des hr-Sinfonieorchesters
- 19:35 Uhr Pause mit Ausstellung des Multimedialen Musikprojektes zum Konzert
- 19:55 Uhr Zweiter Konzertteil moderiert durch Schülerinnen und Schüler der Spielzeitschule des hr-Sinfonieorchesters

Veranstaltungsende ca. 21:00 Uhr

Zum Programm:

Da wird der Solist zum Performer, er interpretiert mit seinem gesamten Körper: Für Anders Hillborgs Klarinettenkonzert »Peacock Tales« wird Martin Fröst eine Tiermaske tragen und während des Musizierens tanzen – ein Street Dancer und ein klassisch ausgebildeter Ballett-Tänzer haben mit ihm eine Choreografie für diese schillernde, ganz auf sein außerordentliches Können zugeschnittene Pfauenrad-Musik erarbeitet. Fröst, der charismatische Schwede, geht eben gerne über Grenzen, seine Konzerte stellen die Musik ebenso wie die klassische Konzertsituation buchstäblich in ein neues Licht. Ganz aus sich heraus ging auch Peter Tschaikowsky mit seiner 4. Sinfonie. Es ist reine Empfindungsmusik, mal melancholisch dunkel, mal gleißend hell, mal verstörend still, mal brachial lärmend. So wechselhaft eben wie das Leben selbst.

6.1 HILLBORGS KLARINETTENKONZERT »PEACOCK TALES«

Klarinettenkonzert in einem Satz

Dauer ca. 30' Minuten

»Ein Konzert mit einem Solopart samt Tanz«

Das Klarinettenkonzert »Peacock Tales« von Anders Hillborg

Als der schwedische Klarinetttist Martin Fröst in einem Interview gefragt wurde, welche Gestalt sein Instrument wohl in der Tierwelt hätte, gab er zur Antwort: „Für viele Menschen wäre es sicher eine Katze, was auch mit Prokofjews Peter und der Wolf‘ zu tun hat. Aber es gibt auch eine starke Vogel-Komponente, in Richtung Möwe. Der Komponist Anders Hillborg hat ein Konzert geschrieben, in dem



Martin Fröst

ein Pfau das Alter Ego der Klarinette ist. Also vielleicht eine Mischung aus Katze und Vogel, aber kein sehr schneller Vogel, sondern einer mit größeren Schwingen.“ „Peacock Tales“ lautet denn auch der Titel dieses Klarinettenkonzerts von Anders Hillborg, der sich mit „Pfaugeschichten“ ebenso wie mit „Pfaunräder“ übersetzen ließe – jenen großen Schwingen, die Fröst selbst mit der Klarinette verbindet. Außergewöhnlich ist das Konzert alleine schon deshalb, weil der Solist hier nicht nur als Musiker auftritt, sondern auch als Tänzer. Eine solche Möglichkeit zu bekommen, war schon lange ein Wunsch Martin Frösts. Denn, so schreibt er im Booklettext der CD-Einspielung des Hillborg-Konzerts aus dem Jahr 2011, nicht nur die Musik war die „zentrale Kraft“ im Familienleben seiner Kindheit, vielmehr auch „bis zu einem gewissen Grad der Tanz“. Fröst erinnert sich an regelmäßig veranstaltete Partys, bei denen es ausgiebige Tanzeinlagen seiner stilistisch recht unterschiedlich das Tanzbein schwingenden Eltern gegeben habe – sein Vater tanzte wie ein „gänzlich ungezügelt Duracell-Häschen“, seine Mutter geschmeidig wie eine Katze“.

Musik und Tanz als Einheit: Durch seinen Lehrer Hans Deinzer kam Martin Fröst in Berührung mit Lutosławskis Tanzpräludien aus dem Jahr 1954 wie auch mit Avantgardewerken von Boulez oder Stockhausen; Stücken, die mit Bewegung und Musik experimentieren. Einige Jahre später, so Fröst, „als ich genug Mut beisammen hatte, waren es solche Experimente, die mich den Komponisten Anders Hillborg um ein Konzert mit einem Solopart samt Tanz bitten ließen.“

Anders Hillborg, 1954 in Stockholm geboren, gilt als einer der einflussreichsten Komponisten seines Landes, 1996 wurde er mit dem Swedish Gramophone Award in der Kategorie „Komponist des Jahres“ ausgezeichnet. Als Komponist agiert er außerhalb jeder Schublade: Er schreibt Orchester-, Chor- und Kammermusik ebenso wie Film- und Popmusik. Hillborgs Musik, so sagte es der Dirigent Esa-Pekka Salonen einmal, lebe von der Gegenüberstellung von „Statik und Hyperaktivität, von edler Schönheit und banaler Brutalität, von komischen und berührenden Momenten“. Die Surrealität, die Salvador Dalí mit seinen berühmten schmelzenden Uhren ins Bild gesetzt hat, würde Hillborg in Töne setzen, so Salonen. Bei seinen



Anders Hillborg *1954

Vorbereitungen zu „Peacock Tales“ arbeitete Martin Fröst mit zwei verschiedenen Choreographen zusammen: dem Street Dancer David Dallmo und dem klassisch ausgebildeten Tänzer Niklas Ek. „Ich habe das Konzert nun unzählige Male in der ganzen Welt aufgeführt, und Anders Hillborg war so freundlich, unterschiedliche Fassungen des für Klarinette und Symphonieorchester geschriebenen Originals anzufertigen.“ Der Pfau kann sein Rad also mit Orchestern verschiedener Größe, nur mit Streicherbegleitung oder auch alleine mit Tonband-Begleitung schlagen. [...]

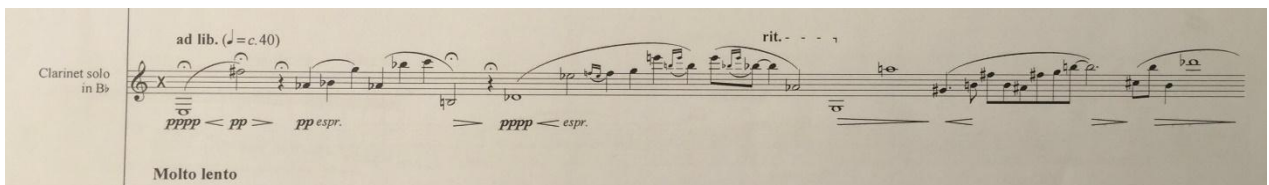
Quelle: https://www.ndr.de/orchester_chor/radiophilharmonie/programmheft1232.pdf
(29.07.18)

„[...] Das Federrad des Pfaus steht hier symbolisch für ein in Musik und Choreographie erkennbares, eitles Umsichselbstkreisen. Die Musik umkreist immer wiederkehrende zentrale Motive, in der Choreographie bewegt Fröst sich häufig kreisförmig auf der Stelle oder umkreist sein Instrument. [...]“

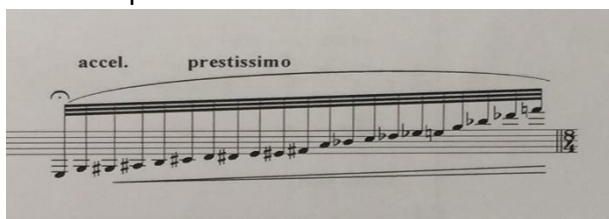


Quelle: Hannoversche Allgemeine vom 28. April 2018, Michael Meyer-Frerichs

- Das Stück beginnt mit einer ausgedehnten, lyrisch expressiven Solokadenz der Klarinette, die den Klang- und Tonraum des Instrumentes auslotet:



- Im letzten Takt der Solokadenz erfolgt ein glissando, wie ein Auffächern des Pfauenrades als Impuls für den Einsatz des Orchesters:



- Das Streichorchester baut vom Diskant fallend einen farblich oszillierenden Halbtoncluster als Klangfläche auf, dieser schillert wie das entfaltete Pfauenrad in allen Farben. Hillborg zitiert diesen u.Ä. Klangflächen immer wieder innerhalb des Konzertes als oben zitiertes zentrales Motiv:

The image displays a page of a musical score for a symphony, featuring staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *ppp* and *ff*, along with the instruction *non vib.* (non-vibrato). The notation shows various musical symbols, including notes, rests, and slurs, indicating a complex and dynamic piece of music.

- Das Konzert baut sich dynamisch langsam auf und lebt im ersten Teil von den leisen Farben in der Interaktion zwischen Soloklarinette, Klavier Streichern und Holzbläsern. Die anderen Orchesterfarben der Blechbläser und des Schlagwerkes wachsen erst langsam hinzu.
- Der dynamische Höhepunkt wird mit einer *hämmernden* Struktur der Perkussionsinstrumente erreicht. Hämmernde Viertelnoten in Pauken und Percussion unterlegen kreisende Sechzehntelbewegungen der Klarinette wie in einem irren Perpetuum-Mobile:

- Danach kommt die Partitur langsam zum Erliegen und baut sich dynamisch ab, der Pfau klappt das Rad ein.

EMPFEHLENSWERT:

- Der beigefügte Youtubelink ist rechtlich sicherlich *diskutabel* und offensichtlich per Handy bei einer Probe von Martin Fröst mitgeschnitten. Er gibt einen guten Einblick in die Atmosphäre des Stückes auch in Bezug auf Beleuchtung und Choreographie. Entscheiden Sie selbst, was sie damit machen. Zumindest hat das sicherlich Medien affine Management von Martin Fröst den Link noch nicht sperren lassen:



<https://www.youtube.com/watch?v=oNSY6mn9a-8>

- Einfach für die Faszination am Instrument der Klarinette und für den Interpreten Martin Fröst. Ein bisschen Klezmer:

<https://www.youtube.com/watch?v=o7OaQMijc3o>

https://www.youtube.com/watch?v=O_JkhFuzEoo

- Auf Euronews ein kurzes Feature zur Klünstlerpersönlichkeit von Martin Fröst:

<https://www.youtube.com/watch?v=SF5EZwcdj7Y>

- Der folgende Link zur pädagogischen Arbeit von Martin Fröst mit Kindern in Paris (die Glücklichen!):

https://www.youtube.com/watch?v=ZFkl7KyP_xY

6.2 TSCHAIKOWSKYS 4. SINFONIE

SÄTZE:

1. **Andante sostenuto – Moderato con anima – Moderato assai, quasi Andante – Allegro vivo**
2. **Andantino in modo di canzona**
3. **Scherzo: Pizzicato ostinato – Allegro**
4. **Finale: Allegro con fuoco**

Dauer ca. 48' Minuten

Sinfonie mit Programm oder Programmmusik?

„Ehe ich meinen Wunsch äußere, möchte ich eine Frage an Sie richten: Halten Sie mich für Ihren Freund? Falls Sie diese Frage mit einem Ja beantworten können, so würde ich mich sehr freuen, wenn die Widmung der Sinfonie ohne Namensnennung einfach lauten könnte: „Meinem Freunde gewidmet.“



Nadeschda von Meck (1831-1894), Tschaikowskys Gönnerin und (beste) Freundin

- Die Unternehmerswitwe, Gönnerin, Freundin und Mutter von 18 Kindern, Nadeschda von Meck, die zugleich auch Widmungsträgerin der 4. Sinfonie Tschaikowskys ist in einem Brief an den Komponisten, in dem es um die Widmung geht. Die Widmung lautete schlussendlich tatsächlich: *„Für meinen besten Freund“*.
- Interessant an der innigen Beziehung ist, dass es sich um eine intensive über Jahre geführte Brieffreundschaft handelt, die beiden sind sich nie von Angesicht begegnet.
- Ihr offenbarte Tschaikowsky das Programm seiner 4. Sinfonie:

Das Samenkorn des Werkes, aus dem alles wachse, so schreibt er am 17. Februar 1878 aus Florenz, wo er noch immer „auf der Flucht“ ist, sei das Fanfarenmotiv der Einleitung. Es stehe für das „Fatum, die verhängnisvollen Macht, die unser Streben nach Glück verhindert und eifersüchtig darüber wacht, dass Glück und Frieden nie vollkommen werden, eine Macht, die wie ein Damoklesschwert über unserem Haupte hängt und unsere Seele unentwegt vergiftet.“ In einem Brief an seinen Bruder Modest hat er sich hierüber deutlicher in dem Sinne geäußert, dass damit die ständige Angst vor der Zerstörung seiner gesellschaftlichen Stellung angesichts seiner Veranlagung gemeint sei. Vor der Bedrohung, so fährt Tschaikowski gegenüber Frau v. Meck fort, flüchte sich der Mensch in Träume, die ihm das Glück vorgaukeln. Doch letztlich sei „das Leben nur ein unaufhörlicher Wechsel von düsterer Wirklichkeit und flüchtigen Träumen.“ Dies, so Tschaikowski, sei „in etwa“ das Programm des ersten Satzes, der nach



Peter Tschaikowsky um 1877

Länge, Gewicht und kompositionstechnischem Aufwand das Kernstück der Symphonie ist. Für die Deutung des zweiten Satzes imaginiert Tschaikowski eine Person, die das Leben, welches sie müde gemacht hat, vor sich Revue passieren lässt. „Traurig ist es und doch süß“, so resümiert er, „sich in die Vergangenheit zu verlieren ...“ Im dritten Satz kommen, so Tschaikowski, keine besonderen Gefühle zum Ausdruck. Es seien launige Arabesken und flüchtige Bilder, die einem etwa im leichten Weinrausch oder beim Einschlummern durch den Kopf ziehen, „unverständlich, bizarr und zerrissen“. Das Besondere dieses Satzes ist, dass die Streicher hier ausschließlich Pizzicato spielen. Im vierten Satz schließlich sucht der in sich selbst gefangene Mensch, ähnlich wie Faust beim Osterspaziergang, den Ausweg, indem er sich unter das Volk mischt. Der Satz beginnt mit dem „Bild eines Volksfestes an einem Feiertage“. Doch auch hier meldet sich das Fatum. Am Ende aber zeigt dem bedrohten Mensch die Art wie das Volk sich freuen und glücklich sei: „Es gibt doch noch einfache und urwüchsige Freude – Du kannst noch leben!“

Quelle: <https://klheitmann.com/2009/12/31/1877-peter-tschaikowski-1840-1893-symphonie-nr-4-f-moll/> (29.07.18)

Dabei ordnete er den Themen und Gedanken der Sinfonie Begriffe wie »Schicksalsgewalt«, »Hoffnungslosigkeit«, »Freude«, »Glück«, »Schwermut« etc. zu, schloss zugleich aber ein konkretes literarisches Programm ebenso an wie die Vorstellung außermusikalischer Gegenstandsbeschreibungen – etwa einer Naturschilderung.

Bereits im Postscriptum des Briefes überkamen Tschaikowsky allerdings wegen der »Unklarheit und Mangelhaftigkeit des Programms« Zweifel. Dabei belegt das von ihm formulierte »Programm« jenseits seiner grundsätzlichen ästhetischen Problematik deutlich, dass es ihm bei der Komposition nicht um Programmmusik im engeren Sinn gegangen war, sondern darum, den inneren psychisch-emotionalen Reflex auf konkrete Erlebnisse und Erfahrungen, also die Gefühle und Empfindungen, die durch das wirkliche Leben ausgelöst werden, in Töne zu setzen. Die Sinfonie beginnt dabei mit einer Fanfare in Trompeten und Hörnern, die nicht nur die Introduction anzeigt, sondern letztlich an allen Scharnierstellen des Satzes sowie auch im Finale wieder auftaucht, dessen anfänglicher Optimismus durch den Einbruch der Fanfare in Frage gestellt wird, um am Ende dann schließlich umso triumphaler bestätigt zu werden. »Die *Introduction*«, so erläuterte Tschaikowsky in seinem Brief an Nadeschda von Meck, »ist der Kern der ganzen Sinfonie und ohne Zweifel deren Hauptgedanke. Es ist das *Fatum*, jene Schicksalsgewalt, die uns hindert, mit Erfolg um unser Glück zu kämpfen, die eifersüchtig darüber wacht, dass Zufriedenheit und Frieden niemals vollständig oder unumwölkt sind, die wie ein Damoklesschwert über unseren Häuptern hängt und unablässig unsere Seele vergiftet. Sie ist unbesiegbar, sie kann nicht überwunden werden. Man muss sich ihr unterwerfen und zu einem unfruchtbaren Sehnen Zuflucht nehmen...«

Quelle: Programmhefttext des hr-Sinfonieorchesters vom November 2006, Andreas Maul

EMPFEHLENSWERT:

- Im Podcast des Bayerischen Rundfunk erläutert Mariss Janson als Chefdirigent des Bayerischen Rundfunk Sinfonieorchesters Tschaikowskys 4. Sinfonie im Gespräch:



<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-peter-tschaikowsky-symphonie-nr-4-100.html> (29.07.18)

UNTERRICHTSANREGUNG



Zu Hillborg:

Praxis: Streetdance

- Für die Choreographie zu Hillborgs Klarinettenkonzert arbeitete Martin Fröst u.a. mit einem Streetdancer zusammen.
- Anhand des o.a. Videos könnten zunächst Elemente des Streetdance mit den SuS gekennzeichnet werden (in vielen Klassen finden sich SuS, die hier Erfahrungen mitbringen).
- Anhand der im Material zitierten "Perpetuum-Mobile-Stelle" könnte mit bewegungsaffinen Klassen eine eigene kleine Choreographie entwickelt werden.

Zu Tschaikowsky:

Kontext: Homosexualität in unserer Gesellschaft

- Die geheimgehaltene Homosexualität ist eine Triebfeder vieler seiner Werke, vor allem aber der 4. Sinfonie.
- Das Thema Homosexualität im Umfeld von Liberalität und Autorität könnte hier mit den SuS besprochen werden.
- So wird in Deutschland jährlich der Christopher-Street-Day gefeiert, während in autoritären Staaten (Russland) auch heute noch Homosexualität geächtet und verfolgt wird.

6. »EINFACH UNVERBESSERLICH«, 15.05.2019

KÜNSTLER:

Gil Shaham, Violine
hr-Sinfonieorchester
Susanna Mälkki, Dirigentin



KOMPOSITIONEN:

Sergej Prokofjew (1891-1957)
2. Violinkonzert g-Moll op. 63 (1935)



Pause

Jean Sibelius (1865-1957)
2. Sinfonie D-Dur op. 43 (1902)

ABLAUF:

- 19:00 Uhr Erster Konzertteil
- 19:30 Uhr Pause
- 19:50 Uhr Zweiter Konzertteil

Veranstaltungsende ca. 20:30 Uhr

Zum Programm:

Welche Sinfonie ist dein Favorit? 2009 konnten die Hörer eines australischen Radiosenders darüber abstimmen – ein »Classic 100 Symphony«-Countdown, der manch Überraschung bereithält. So belegte die 2. Sinfonie von Jean Sibelius den beachtlichen 9. Platz und ließ so populäre Werke wie Mozarts »Jupiter«-Sinfonie oder Tschaikowskys Fünfte hinter sich. Sie ist eben ein starkes Stück, diese kraftvoll-sinnliche Zweite. Hätte man allerdings nicht in Australien, sondern in Finnland nachgefragt, wäre sie sicher auf Platz 1 gelandet. Für die Finnen ist diese Sinfonie ein nationales Heiligtum. International ganz vorne wäre Sibelius auch, wenn es um ein »Violinkonzerte des 20. Jahrhunderts«-Ranking ginge. Ihm dann gleich auf den Fersen: Sergej Prokofjew mit seinem g-Moll-Violinkonzert aus dem Jahr 1935. Ein Werk der »neuen Einfachheit«, ganz melodiös, ganz (neo)klassisch. Mit einer so herrlichen Serenade im Zentrum gehört man jedenfalls in die Top Ten!

7.1 PROKOFJEWS 2. VIOLINKONZERT

Sätze:

1. Satz: Allegro moderato
2. Satz: Andante assai – Allegretto
3. Satz: Allegro ben marcato

Dauer ca. 30' Minuten

„Ich muss zurück. Ich muss mich wieder in die Atmosphäre meines Heimatbodens einleben. Ich muss wieder wirkliche Winter sehen und den Frühling, der ausbricht von einem Augenblick zum andern. Ich muss die russische Sprache in meinem Ohr widerhallen hören, ich muss mit den Leuten reden, die von meinem eigenen Fleisch und Blut sind, damit sie mir etwas zurückgeben, was mir hier fehlt: ihre Lieder, meine Lieder...“



Sergej Prokofjew (1891-1953)

Sergej Prokofjew

»Fremde – hier in meinem Heim!«, das kann [...] als Stichwort dienen für die Heimatverbundenheit und das Schicksal des russischen Emigranten Sergej Prokofjew, der trotz der herrschenden politischen Widrigkeiten sich 1936 entschloss, in seine Heimat zurückzukehren. Kurz zuvor hatte er in Paris und auf einer Reise durch die Sowjetunion im Auftrag eines französischen Geigers das **2. Violinkonzert** geschrieben, ein energisches, optimistisches Konzert, das die persönliche Aufbruchsstimmung widerspiegelt. Der Stil steht im Banne jener Ideen, die Prokofjew als »Neue Einfachheit« bezeichnete: einer objektiven, motorisch geprägten Musik, in der Individuelles und Psychologisches in den Hintergrund tritt. Vor der Katastrophe der stalinistischen »Säuberungen« und Künstlerverfolgungen erschien die Utopie einer kollektivistischen, Kunst und Leben vereinigenden Musik noch nicht desavouiert, waren die sowjetischen Komponisten noch nicht in die »innere Emigration« getrieben – in eine Situation, in der sich schließlich auch Prokofjew später wiederfinden sollte.

Vom Weg in eine neue alte Heimat

Sergej Prokofjew: 2. Violinkonzert

Die Lebensgeschichte von Sergej Prokofjew erscheint rätselhaft: Warum gab der hervorragende, erfolgreiche und äußerst selbstbewusste Komponist sein komfortables Exil im Westen auf, um stattdessen in der unter Stalin extrem politisierten Kunstszene Russlands sein Glück zu versuchen? Die Entscheidung wirkt umso erstaunlicher, als Prokofjew bis dahin stets auf Unabhängigkeit bestanden hatte. Der Sohn einer wohlhabenden ukrainischen Familie genoss schon am Petersburger Konservatorium den Ruf eines *enfant terrible*. Bereits

als Student komponierte er sein atemberaubendes 1. Klavierkonzert, dessen Uraufführung 1912 in Moskau eine Sensation darstellte. Und auch die folgenden Werke zeugten von seinem außerordentlichen Talent wie von persönlicher Eigenständigkeit: Die geistreiche Symphonie classique, die lyrischen Visions fugitives für Klavier und das melodienreiche 1. Violinkonzert, sie alle entstanden kurz nach Prokofjews 20. Geburtstag und wurden 1917 vollendet, unmittelbar vor Ausbruch der Oktoberrevolution.

Als hautnaher Zeuge der revolutionären Umschwünge lebte Prokofjew zunächst unter weißer, dann unter roter Herrschaft auf dem Land. Mitte 1918 entschloss er sich schließlich, seine Heimat zu verlassen, und machte sich auf den Weg in die USA, wo er allerdings als Pianist wie auch als Komponist nicht wirklich Fuß fassen konnte, obwohl mit seinem 3. Klavierkonzert in Amerika sicherlich eines seiner bedeutendsten Werke entstand. Prokofjews nächstes Ziel war Frankreich, wo er in engen Kontakt zu seinen Landsleuten und Mitexilanten in den »Ballets russes« von Diaghilew kam und als Komponist und Pianist große Erfolge feierte. Schon Ende der 20er Jahre jedoch unternahm er zwei erste Reisen in die Sowjetunion und hielt sich Anfang der 30er Jahre mehrfach länger dort auf. Dabei reifte allmählich der Gedanke, wieder dauerhaft in die Heimat zurückzukehren. Prokofjew wohnte in einem Moskauer Hotel und verbrachte die Sommermonate auf dem Lande, wo er 1935 seine Ballettfassung von Romeo und Julia begann, eines seiner mitreißendsten Werke.

»Die riesigen Erfolge beim wirtschaftlichen und kulturellen Aufbau in der UdSSR wühlten mich auf. Dem Enthusiasmus und dem Tempo dieses Aufbaus hoffe ich in einem meiner künftigen sinfonischen Werke Ausdruck geben zu können.« Äußerungen wie diese spiegelten bereits Ende 1932 die Überlegungen der Rückkehr wieder. 1933 gesteht Prokofjew in einem Gespräch mit Serge Moreux in Paris: »Die Luft der Fremde bekommt meiner Inspiration nicht, weil ich Russe bin... Hier werde ich entnervt. Ich bin in Gefahr, an Akademismus zugrunde zu gehen. Ja, mein Freund, ich gehe zurück.« Allerdings musste sich Prokofjew darum bemühen, seine »westlichen Einflüsse« abzustreifen und sich die nun in der Sowjetunion herrschende neue musikalische Sprache anzueignen, die Sprache des amtlich geförderten und zunehmend geforderten »sozialistischen Realismus«. Die Abkehr vom »Modernismus« vollzog sich in seiner Musik indes nur schrittweise.

Das 2. Violinkonzert war das letzte Werk, das Prokofjew vor der Rückkehr in seine russische Heimat komponierte. Es war ein Auftrag des französischen Geigers Robert Soetans, der es 1935 in Spanien uraufführte und ein Jahr lang exklusiv die Aufführungsrechte erhielt. Geschrieben hatte es Prokofjew in Paris sowie während einer Konzertreise durch die Sowjetunion, und ähnlich wie die Ballettmusik Romeo und Julia erscheint das 2. Violinkonzert von der großen Wende in Prokofjews Leben geprägt: Rückkehr zu klassischen Formen, Einbezug der Tonalität und eine fast volksnahe Melodik sind einige Aspekte des neuen Stils. Lyrisches herrscht vor, vom fast fröhlichen Treiben im Finale abgesehen, in dem tänzerische Rhythmen nach Rondo-Art dominieren, allerdings auch – in einem Duett zwischen Klarinette und Kontrabass – der frühere, brillant-kühne wie grotesk-witzige »alte« Prokofjew.

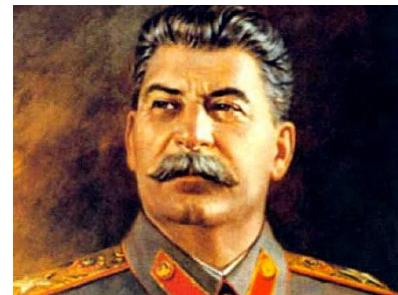
Das Ziel der »Neuen Einfachheit« hatte Prokofjew früher bereits formuliert und im November 1934 in der »Iswestija« gefordert: »Vor allem muss große Musik geschrieben werden, ... in der sowohl die Idee als auch die technische Gestaltung der Größe unserer Epoche angemessen sind.« Diese Worte spiegeln den utopischen Schwung der vorstalinischen Revolutionsperiode, sind aber weniger politisch zu verstehen als künstlerisch.

In der russischen Musik dieser Zeit entwickelte sich eine mehr »erzählende« als »erlebende« Ausdruckshaltung und – dadurch bedingt – eine »epische« Formgebung mit fortschreitenden Reihungen ohne Verklammerung durch Themenwiederholungen. Demgemäß forderte man die »Objektivität« der Musik als Teil überindividueller Erkenntnis, im Gegensatz zu subjektiv geprägten Kompositionen romantischer Provenienz. Prokofjew berichtete, dass er für sein 2. Violinkonzert nach einer anderen Bezeichnung wie etwa »Konzertsonate für Violine und Orchester« gesucht habe, dann aber schließlich doch zu der üblichen Bezeichnung »Konzert« zurückgekehrt sei. »Aber inhaltlich und formal wollte ich etwas ganz anderes als das erste. Es entstand in den verschiedensten Ländern, wodurch es zum Spiegelbild meines nomadenhaften Konzertierens wurde: Das Hauptthema des ersten Satzes in Paris, das erste Thema des zweiten Satzes in Woronesh, die Instrumentation wurde in Baku abgeschlossen, und zum ersten Mal gespielt wurde es im Dezember 1935 in Madrid.«

Quelle: Programmheft des hr-Sinfonieorchesters aus dem Januar 2004, Andreas Maul

Prokofjew und Stalin

Sergej Sergejewitsch Prokofjew starb am 5. März 1953, am gleichen Tag wie Josef Stalin. Angesichts der staatlich verordneten und von vielen sowjetischen Bürgern emotional durchlittenen Trauer um den verstorbenen „großen Führer“ erschien der Tod des Komponisten wie eine marginale Fußnote der Geschichte. Angeblich konnten nicht einmal mehr Blumen für sein Begräbnis aufgetrieben werden. Der gemeinsame Todestag mit seinem Peiniger erwies sich als letzte zynische Wendung von Prokofjews Lebensweg, der von Anziehung und Abstoßung, von Distanz und Nähe zum Sowjetstaat geprägt war.



Josef Stalin (1878-1953)

Wie Dimitri Schostakowitsch war Sergej Prokofjew (1891–1953) ein Shootingstar der klassischen Musikwelt im ausgehenden Zarenreich gewesen. Nach seinem Abschluss am St. Petersburger Konservatorium 1914 hatte er sich als herausragender, rebellischer Komponist und Pianist in der Musikwelt einen Namen gemacht. Als er im Jahr 1914 mit seinem 1. Klavierkonzert einen Wettbewerb für die fünf besten Klavierabsolventen eines Jahrgangs gewann, schien sein kometenhafter Aufstieg auf einem vorläufigen Höhepunkt angekommen zu sein.

Der Erste Weltkrieg, die Oktoberrevolution und der folgende Zusammenbruch des vorrevolutionären kulturellen Lebens waren für ihn Beweggründe, die seit seinen ersten Auslandsgastspielen in London und Paris geknüpften Kontakte nach Westen zu nutzen, um fortan als Klaviervirtuose in den USA zu wirken. Sein Abschied aus Sowjetrußland im Jahr 1918 war also nicht politisch, sondern vor allem ökonomisch motiviert. Die neuen Machthaber gaben gern und rasch grünes Licht für seine Ausreise. Anatoli Lunatscharski, der damalige Volkskommissar für das Bildungswesen, hoffte gar, Prokofjew werde dem sowjetischen Projekt in der Neuen Welt zu Ruhm und Ehre verhelfen. [...]

Anfang der 1930er Jahre begann die „sowjetische Periode“ in Prokofjews Schaffen. Der Komponist legte damals die musikalische und ideelle Grundlage für seine Rückkehr in die

Sowjetunion im Jahre 1936. Seine Musik war nun noch stärker auf das Ziel hin ausgerichtet, durch eine verständliche Klangsprache einen gesellschaftlichen Auftrag zu verrichten. Die unmittelbare Zugänglichkeit seiner berühmtesten Werke *Peter und der Wolf* (1936) und *Romeo und Julia*, die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre entstanden, resultierte aus dieser Programmatik und garantierte letztlich ihren bis heute andauernden Erfolg auf allen Konzertpodien. Die Harmonik kehrte stärker zur Tonalität zurück, Dissonanzen waren häufig nur noch ein Stilmittel, um Chaos und Bedrohung darzustellen. Prokofjew stellte Musik nun verstärkt in den Dienst außermusikalischer Botschaften. Das galt auch und im Besonderen für seine ikonisch gewordene Filmmusik zu Sergej Eisensteins Film *Alexander Newski*. Eisenstein bestellte nicht einfach Hintergrundmusik für seine bewegten Bilder, sondern ließ sich durch Prokofjews Schaffen für das Ballett auch darauf ein, komponierte Musik mit neuen Filmszenen auszudeuten.

Die lebensweltlichen Gründe für Prokofjews Rückkehr in die Sowjetunion, kurz vor dem Beginn des *Großen Terrors*, sind bis heute Gegenstand wissenschaftlicher Debatten. Das sowjetische Projekt bot Prokofjew in jedem Fall Chancen und Möglichkeiten: Künstlerisch bedeutete das Ende der Formalismusdebatte im Jahr 1932 die Einrichtung einer stabilen Kulturlandschaft, in der der Komponistenverband über reichhaltige finanzielle Mittel verfügte. Politisch faszinierte der rasante Aufstieg der Sowjetunion zur industriellen Macht nicht nur Prokofjew, sondern viele Künstler, Literaten und Intellektuelle. Es sollte sich als besondere Tragik erweisen, dass bereits sein erstes Moskauer Projekt, eine gigantische Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution, ins Fadenkreuz ideologischer Kritik geriet. Auf dem Höhepunkt des Stalinschen Terrors sah sich Prokofjew mit Vorwürfen konfrontiert, „[Stalins] Worte, die dem Volk gehören, zu unverständlicher Musik zu setzen“.

Die Erwartung des Komponisten, in der Sowjetunion optimale Arbeitsbedingungen für ein freies Komponieren vorzufinden, sollten sich auch in den folgenden Jahren kaum erfüllen. Während des Zweiten Weltkrieges gelang ihm aber die Fertigstellung seiner fünften Symphonie, die 1944 als heroisch-patriotische Kriegssymphonie triumphal uraufgeführt wurde. Es folgten zwei Schläge, die sein letztes Lebensjahrzehnt entscheidend prägen sollten: Wenige Wochen nach der Uraufführung stürzte Prokofjew schwer auf den Kopf und war fortan auf permanente medizinische Betreuung angewiesen. 1948 erreichte ihn der Bannstrahl der *Schdanowschtschina*. Eine Resolution des Komponistenverbandes verbot einige seiner Werke, darunter viele erst kürzlich fertiggestellte Titel. Die Auswirkungen waren gravierend: Ähnlich wie Schostakowitsch sah Prokofjew sich einer generellen Skepsis gegenüber seinem Werk und seiner Person ausgesetzt, die die absolute Zahl von Aufführungen dramatisch sinken ließ. Prokofjew war nicht nur geächtet, sondern auch finanziell ruiniert. Der Versuch einer Rehabilitierung mit der Oper *Die Geschichte vom wahren Menschen*, die einen Kriegshelden ins Zentrum rückte, misslang. [...]

Als Prokofjew an einem Schlaganfall verstarb endete ein Leben, das mit und durch die Ereignisse in der Sowjetunion unter Stalin geprägt war. Prokofjew konnte sich der utopischen Anziehungskraft des aufsteigenden Staates nicht entziehen, bekam aber auch seinen ideologischen Furor und seine unmenschliche Härte zu spüren. Die *Sowjetskaja Musyka*, eine der wichtigsten Musikzeitungen des Landes, widmete ihm erst auf den hinteren Seiten einen Nachruf.

In den Jahren des sogenannten *Tauwetters* wurde Prokofjew posthum rehabilitiert und gemeinsam mit Dimitri Schostakowitsch in den Olymp der sowjetischen Musik befördert. Seine Werke waren nun wieder auf den Konzertpodien zu hören. Mit dem Ende der

Sowjetunion aktualisierte sich die Frage nach dem Verhältnis des Komponisten zum Regime Stalins ein weiteres Mal: Als der Dirigent Gennadi Roshdestwenski die 1936 komponierte Huldigungskantate aufführen ließ und dafür plädierte, ihren musikalischen Gehalt zu würdigen, debattierten Musiker, Musikwissenschaftler und Konzerthörer darüber, ob ein solches Vorgehen politisch vertretbar sei. Stalins Schatten war auch fünfzig Jahre nach dem gleichzeitigen Tod von Diktator und Komponist zu spüren.

Quelle: <https://www.dekoder.org/de/gnose/sergej-prokofiew-komponist-sowjetunion>
(31.07.18)

7.2 SIBELIUS' 2. SINFONIE

Sätze:

Allegretto

Tempo andante, ma rubato – Allegro – Andante sostenuto

Vivacissimo – Lento e soave – Tempo primo – Lento e soave

Allegro moderato


Dauer ca. 45' Minuten

Im Sommer 1900 erhielt der damals 34-jährige Jean Sibelius folgendes Schreiben eines zunächst anonym bleibenden Bewunderers mit dem Decknamen »X.«: *»Sie haben lange genug zu Hause herumgesessen, Herr Sibelius! Es ist Zeit für Sie zu verreisen. Den Spätherbst und den Winter sollten Sie in Italien verbringen, ein Land, in dem man die Cantabilität erlernt, Proportionen und die Harmonie, Plastizität und die Symmetrie der Linien. Es ist ein Land, in dem sogar das Hässliche schön ist.«* Schon bald darauf lüftete der mysteriöse »Mr. X.« das Geheimnis um seine Person: Es handelte sich bei ihm um Baron Axel Carpelan, einen enthusiastischen Freund von Kunst und Kultur, der schon bald zum engsten Kreis um Sibelius gehören sollte. Obwohl selbst weitgehend mittellos, nutzte er seine vielfältigen Beziehungen, um Sibelius das Stipendium eines reichen Gönners zu verschaffen. So konnte der Komponist Ende Oktober 1900 tatsächlich Finnland verlassen, um über Berlin nach Italien weiterzureisen.



Baron Axel Carpelan, der geheimnisvolle „X“ und Gönner von Jean Sibelius‘

Von Ende Januar bis Mai hielt sich Sibelius mit seiner Familie in Rapallo bei Genua auf und besuchte auch Florenz und Rom. Er schloss während seiner Italien-Reise zwar kein größeres Werk ab, notierte sich aber zahlreiche musikalische Ideen – darunter zwei, die schon bald als die beiden Hauptthemen des zweiten Satzes in seiner **2. Sinfonie** Eingang finden sollten: ein düsteres d-Moll-Thema, in den Skizzen mit der finalen Begegnung zwischen Don Juan und dem »Steinernen Gast« assoziiert, und eine entrückt-tröstliche Dur-Melodie, ursprünglich mit »Christus« überschrieben. [...]



- Das aus dem „Durgedanken“ entstandene pastorale Kopft Thema des 1. Satzes der Sinfonie in den Oboen und Klarinetten

Eines der für Sibelius typischen Charakteristika, das Komponieren mit thematischen Keimzellen, prägt auch seine **2. Sinfonie**. Zwei Motive bestimmen dabei in jeweils vielfach abgewandelter Form das Material aller vier Sätze: eine Figur aus drei stufenweise auf- oder absteigenden Tönen sowie ein lang ausgehaltener Ton, unmittelbar gefolgt von dessen Umspielung und/oder einem fallenden Quintintervall.



- Aus dem 2. Kernmotiv, dem „Mollgedanken“, entspringendes Thema der Oboe im 1. Satz der Sinfonie



- Die apotheotische Wendung des „Durgedanken“ im Finalsatz der Sinfonie

»Es ist, als habe mir der Allmächtige die Teile eines Mosaiks zugeworfen, damit ich sie zu einem Ganzen füge«, umschrieb Sibelius seine »additive« Kompositionsweise, die er in der **2. Sinfonie** – allen voran in dessen Kopfsatz – angewandt hatte. [...]

In Sibelius' Heimat wurde das neue Werk umgehend für die nationale Sache – den Kampf um die ersehnte staatliche Souveränität, das Ende der Annexion durch das russische Zarenreich – vereinnahmt. Immer wieder dementierte der an sich überaus patriotisch gesinnte Komponist entschieden jede außermusikalische Verbindung; Jahrzehnte später sprach Sibelius in einem privaten Brief gar etwas kryptisch davon, seine Sinfonie sei vielmehr »eine Seelenbeichte«. Doch da dem Werk mit seinem hymnisch-triumphal schließenden Finale ein solches politisches Programm tatsächlich relativ mühelos unterlegt werden kann, ließ sich das begeisterte finnische Publikum von seiner (vermeintlichen) Fehlrezeption nicht abbringen. [...].

Quelle: Programmheft des hr-Sinfonieorchesters vom Dezember 2012, Adam Gellen

UNTERRICHTSANREGUNG



Zu Prokofjew:

Kontext: Stalin und Prokofjew

- Ähnlich wie Schostakowitsch verbindet Prokofjew mit Josef Stalin eine ungute Allianz, die im Falle Prokofjews ironisch noch im gleichen Sterbedatum gipfelt.
- Im Unterschied zu Schostakowitsch begab sich Prokofjew sogar freiwillig zurück in das Regime, das ihn dann zeitlebens unterjochte.
- Anhand des beigegebenen Artikels zu Stalin und Prokofjew kann dieses Thema besprochen und beleuchtet werden.
- Aktuell ist dieses Thema für viele Künstler in autoritären Staaten (Türkei, Iran), die von autoritären Herrschern und Zensurministerien abhängig sind.

Praxis: Bildcollage/Film zur Musik

- Der serenadenhafte 2. Satz trägt starke filmische Züge und könnte mit den SuS in verschiedenen Film- oder Bildcollagen visualisiert werden.
- Über Ergebnisse freue ich mich unter: musik-und-schule@hr.de

Zu Sibelius:

Praxis: Musikalischer Gedankenaustausch (Improvisation)

- Der im Material zitierte „Durgedanke“ der Sinfonie könnte mit einer guten Bläserklasse musiziert werden.
- Der Mollgedanke könnte diesem durch einen guten Solisten gegenüber gestellt werden.
- Aus dem motivischen Material der beiden „Gedanken“ könnten die SuS eigene musikalische Ideen entwickeln und in einem musikalischen Gedankenaustausch improvisierend zusammenstellen.