



MUSIKFEST KASSEL
MOMENTS MUSICAUX 2011
2.–7. Mai | documenta-Halle

MUSIKFEST KASSEL
MOMENTS MUSICAUX 2011
2.–7. Mai | documenta-Halle



Veranstaltungsort

documenta-Halle – Friedrichsplatz – Kassel

Den Zaubergärten französischer Musik widmet sich das Musikfest Kassel in seinem dritten Jahr.

Zur gleichen Zeit, in der die impressionistische Malerei den Aufbruch in die Moderne wagt und die Gedichte Baudelaires, Rimbauds und Verlaines den Weg in den Kosmos des Unbewussten suchen, entwickeln die Komponisten Camille Saint-Saëns, Ernest Chausson und Gabriel Fauré ein spezifisch französisches Klangideal. Noch schwingt in ihren Werken die Begeisterung für Beethoven und Wagner, die Frankreich erfasst hatte, unüberhörbar nach. Mit der Erfindung des musikalischen Impressionismus durch Claude Debussy ereignet sich dann ein Quantensprung: Formung von Struktur durch Klang – ein Prinzip, das bis in die Gegenwart fortwirkt. Im 20. Jahrhundert wird die Klarheit des südfranzösischen Lichtes für Komponisten wie Maurice Ravel und Darius Milhaud zum imaginativen Ideal farbnancierter Kompositionen. Viele dieser Entwicklungslinien bis hin zur Neuen Musik sind durch den intensiven Ideenaustausch zwischen den Nachbarn Frankreich und Deutschland beeinflusst und wirken darin nach.

Namhafte Ensembles aus Paris werden gemeinsam mit Musikerinnen und Musikern aus New York, München und Kassel diese verschiedenen Facetten französischer Musik zum Leuchten bringen.

Die Begegnung von Publikum und Künstlern bei öffentlichen Proben und Konzerten, die neu geknüpften Kooperationen erstrangiger Interpreten, die Beteiligung Kasseler Künstler und Institutionen und nicht zuletzt die Projekte für Schüler und Studenten werden das Musikfest wieder zu einem Raum lebhafter Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur machen.

Allen Ideengebern, Helfern und Förderern des Musikfestes sei an dieser Stelle für ihr Engagement herzlich gedankt, besonders auch Herrn Oberbürgermeister Bertram Hilgen für die Übernahme der Schirmherrschaft.

Wir wünschen Ihnen eine intensive, anregende Zeit!

Walter Lehmann, Sabine Schaub, Rainer Lorenz
Vorstand des konzertvereins kassel e. V.



Das Kasseler Konzertpublikum unserer kulturell reich beschenkten Stadt blickt mit Vorfreude auf das MUSIKFEST KASSEL – MOMENTS MUSICAUX 2011. Die junge Festival-Reihe, die sich der klassischen Musik in kleiner Besetzung verpflichtet fühlt, hat bereits viele begeisterte Anhänger gefunden und ist Dank des Engagements des Konzertvereins Kassel auf dem besten Weg, zu einem etablierten und weit über die Grenzen der Region beachteten Format zu reifen.

In diesem Jahr erwarten die Musikliebhaber Werke der französischen Musik, vorgetragen und interpretiert von namhaften französischen Ensembles sowie herausragenden Künstlern aus New York, München und Kassel. Öffentliche Proben, Konzerte mit Einführungsvorträgen von Schülern und der Video-Wettbewerb in der anregenden Atmosphäre der documenta-Halle versprechen wieder aufregende Konzerterlebnisse.

Ich danke dem Veranstalter und allen Mitwirkenden sowie den Sponsoren für ihre großzügige Unterstützung sehr herzlich. Ich wünsche dem MUSIKFEST KASSEL 2011 viel Erfolg und dem Publikum unvergessliche Stunden.

A handwritten signature in black ink, which appears to read "Bertram Hilgen". The signature is stylized and cursive.

Bertram Hilgen
Oberbürgermeister der Stadt Kassel

Meine sehr verehrten Damen und Herren,
liebe Freunde klassischer Musik,

zum dritten Mal freuen wir uns in diesem Jahr auf ein Musikfest, das sich schon einen wichtigen Platz in der Musikstadt Kassel erobert hat. Neben den reichhaltigen Programmen der Kasseler Musiktage, den Sinfoniekonzerten des Staatsorchesters und vielen anderen musikalischen Angeboten besetzt das Musikfest mit der Konzentration auf die kleinere Form kammermusikalischer Werke eine wichtige und unverzichtbare Position. Die kleine Form, vor allem wenn sie so hochkarätig besetzt wird wie bei MOMENTS MUSICAUX 2011, gewährt tiefe Einblicke in die Struktur der Werke. In höchstem Maße transparent und zugleich intim, bringt sie uns die musikalischen Schöpfungen viel näher, als es manchmal der große Gestus der Sinfonik vermag.



Natürlich lässt sich nicht jeder so gern unvoreingenommen auf diese unmittelbare musikalische Begegnung ein. Dass das Musikfest mit seinen öffentlichen Proben auf einem bislang selten beschrittenen Weg auf die Hörer zugeht, freut mich daher besonders. Das äußerst reizvolle Programm mit Musik des französischen Impressionismus sowie die Begegnung international geschätzter Interpreten und prominenten Künstlern der Region lassen dieses Musikfest darüber hinaus ganz sicher zu einem Erfolg werden.

Ich wünsche den Zuhörern bleibende musikalische Erlebnisse.

Ihre

Eva Kühne-Hörmann

Eva Kühne-Hörmann
Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst



Sehr geehrte Damen und Herren,

es ist mir eine Freude, Sie zum Musikfest 2011 in der documenta-Stadt Kassel willkommen zu heißen. Die diesjährige Veranstaltung befasst sich mit der impressionistischen Bewegung, welche ihre Wurzeln in Frankreich hatte und sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der europäischen Malerei, Literatur und Musik verbreitete.

Berühmte Schriftsteller aus jener Zeit wie Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine oder Stéphane Mallarmé – um nur die wenigsten zu nennen – prägten damals mit ihrem »Spleen« die infolge der Industriellen Revolution in die Moderne aufbrechende Gesellschaft. Genauso eindrucksvoll waren auch die Kompositionen von Claude Debussy und Maurice Ravel, die den musikalischen Impressionismus einläuteten.

Vielen Dank an die Stadt Kassel, den Veranstalter und alle Mitwirkenden, die sich zum Ziel gesetzt haben, uns Frankreich und diese Epoche näherzubringen. Mögen die Impressionen dieser Begegnung allen Gästen und Besuchern noch lange in Erinnerung bleiben.

A handwritten signature in black ink, which appears to read 'Lanapats'.

Pierre Lanapats
Consul général de France

Wir fördern Zukunft.

Zukunft braucht Energie. Deshalb arbeiten Erschließung und Entwicklung neuer Erdöl- Mit modernster Technologie und starken Nordafrika, Südamerika, Russland und dem verfügen wir über ein hohes Maß an regionaler und technologischer Expertise. Als größter Erdöl- und Erdgasproduzent mit Sitz in Deutschland sorgen wir so für eine sichere Energieversorgung. Heute und in Zukunft.

wir international an der Suche, und Erdgaslagerstätten. Partnern. Vor allem in Europa, Raum am Kaspischen Meer

www.wintershall.com



■ BASF Gruppe

Verglichen mit der Geschichte der Kammermusik der Jahre 1840 bis 1870 in Deutschland, wo Robert Schumann und Johannes Brahms als leuchtende Beispiele stehen, macht Frankreich eine eher blasse Figur: Da sich die öffentliche

Jean-Michel Nectoux

DIE KAMMERMUSIK BEI FAURÉ, DEBUSSY UND RAVEL

Aufmerksamkeit dort ganz auf Erfolge an der Grand Opéra fixierte, hatten etwa Hector Berlioz oder Charles Gounod erheblichen Schwierigkeiten zu begegnen, um sich ihren Weg zu bahnen. (In diesem Kontext erscheint Camille Saint-Saëns geradezu als revolutionäre

Figur; man bedenke nur, dass *Samson et Dalila*, von Liszt in Weimar 1877 verspätet uraufgeführt, erst 1890 an der Opéra in Paris angenommen wurde.)

Aber die Niederlage im Deutsch-französischen Krieg löste unter den Komponisten der jungen Generation eine Bewegung aus, die in der Société nationale de musique, 1871 unter dem Vorsitz von César Franck gegründet, ihre Umsetzung fand. Camille Saint-Saëns, César Franck und Édouard Lalo hatten bereits beispielhaft schöne Werke für Kammermusik geschrieben, aber erst die Gründung dieser Gesellschaft bewirkte eine tiefgehende Erneuerung der intimeren Gattungen, die bis dahin lediglich von Liebhabern und ausschließlich in wenigen aufgeschlossenen Salons gepflegt wurden.

In diesem günstigeren Umfeld konnte sich Claude Debussy ebenso wie Maurice Ravel, beide mit Anfang dreißig (1893 und 1902), mithin sehr früh in ihrer Karriere, zum ersten Mal der Gattung Streichquartett zuwenden. Dies ganz im Gegensatz zu ihren Vorgängern, wie etwa Gabriel Fauré, dem weit älteren, der bis zu seinem Lebensende wartete, bis er es wagte, sich mit dieser anspruchvollsten aller Gattungen auseinander zu setzen. »In diesem Genre hat Beethoven sich ganz besonderes ausgezeichnet,« schrieb er am 9. September 1923 an seine Frau, »deshalb haben alle, die nicht Beethoven heißen, davor eine *Heidenangst!* Saint-Saëns hatte immer Angst davor und sich darin erst gegen Ende seines Lebens versucht. Es ist ihm nicht so gelungen wie andere kompositorische Gattungen. Also kannst Du Dir denken, ob ich meinerseits Angst habe.«

Ein solches einziges Streichquartett ist ein allgemeines Phänomen bei vielen französischen Komponisten dieser Epoche: bei César Franck, Ernest Chausson, Édouard Lalo oder Albert Roussel bis hin zu Henri Dutilleux'

»Ainsi la nuit« (1977), der in ihrer Nachfolge steht. Zweifellos ließ diese »Heidenangst« vor der Gattung Streichquartett Fauré 1880 und 1887 seine beiden wunderbaren Klavierquartette schreiben, weniger unter dem Einfluss der drei Klavierquartette von Brahms (von 1863 und 1875), der damals in Frankreich wenig geschätzt wurde, als aus Liebe zum *Klavierquartett* in Es-Dur von Robert Schumann (von 1842), einem seiner bevorzugten Komponisten, dessen Musik er gerne in öffentlichen Konzerten am Klavier vortrug. Auch seine Gefährten Camille Saint-Saëns, Ernest Chausson und Vincent d'Indy widmeten sich diesem Genre, das den Vorteil hatte, seit Mozarts und Beethovens Zeit weit weniger als das Streichquartett weiter entwickelt worden zu sein.



Gabriel Fauré

In erheblichem Unterschied zu Debussy und Ravel beschäftigte sich Fauré mit der Kammermusik während seines gesamten schöpferischen Lebens, angefangen mit der *Sonate Nr.1* für Violine und Klavier von 1875 bis hin zum *Streichquartett* von 1924. Seit Beginn des Ersten Weltkriegs war in Frankreich dann, vielleicht unter dem Einfluss einer gewissen Rückkehr zur französischen Klassik (im Sinne etwa der Flötensonaten Jean-Marie Leclairs), eine Bevorzugung der Sonate für zwei Instrumente zu bemerken. Claude Debussy stimulierte diese Tendenz mit seiner *Sonate* für Violoncello und Klavier (1915), der ersten eines Projekts von *Sechs Sonaten*, das sein vorzeitiger Tod ihm nicht erlaubte, weiter als bis zur dritten zu verfolgen. Dann folgte Gabriel Fauré mit seiner *Sonate Nr. 2* für Violine und Klavier (1916) und zwei *Sonaten* für Violoncello und Klavier (1917 und 1921), während Maurice Ravel eine sehr originelle *Sonate en duo* für Violine und Violoncello (1922) sowie seine *Sonate* für Violine und Klavier (1927) schrieb.



Claude Debussy en famille – mit den Chaussons in ihrem Haus in Luzany, 1893

In dieser Zeit wurden aber auch neue Formationen kreiert, wie etwa das *Concert* von Ernest Chausson, das zur klassischen Besetzung des Klavierquintetts eine gewichtige Partie einer Solo-Violine assoziierte. Die Kammermusik öffnete sich auch der Beteiligung einer Singstimme. Weit vor den Quartetten mit Stimme von Arnold Schönberg oder Darius Milhaud oder der originalen Fassung der *Lyrischen Suite* von Alban Berg schrieben im selben Jahr (1898) sowohl Chausson (*La Chanson perpétuelle*) als auch Fauré (*La bonne chanson*) ein Vokalwerk mit Begleitung eines Klaviers und eines Streichquartetts bzw. -quintetts. Im Falle Chausson handelte es sich um ein originales Werk geringen Umfangs, während das Stück von Fauré eine Transkription des Komponisten aus seinem großen Verlaine-Zyklus ist, der zwischen 1892 und 1894 ursprünglich für Singstimme und Klavier geschrieben wurde. Auf Wunsch Faurés blieb diese größer besetzte Fassung nach ihrer Londoner Uraufführung aber unveröffentlicht, da der Komponist nicht ohne Grund ihre Notwendigkeit, verglichen mit der lyrischen Kraft der originalen Fassung, bezweifelte.

Sogar wenig gebräuchliche Instrumente finden Eingang in die Kammermusik. 1904 entwickelte das Haus Pleyel die chromatische Harfe, die zum Auftrag für die *Deux Danses*, zweier Tänze für Harfe und Streicher an Debussy



Gabriel Fauré komponiert sein Streichquartett in seinem Arbeitszimmer in Annecy-le-Vieux (1923 oder 1924); Archives le Monde musical

führte, woraufhin das Haus Érard, das seit dem 18. Jahrhundert auf die Fertigung von Pedalarfen spezialisiert war, bei Ravel seine wunderbare *Introduction und Allegro* für Harfe, Flöte, Klarinette und Streichquartett bestellte.

In dieser Zeit wurden den eher homogenen Farben der Streichinstrumente auch die vielfältigen und brillanten Klangfarben der Bläser beigefügt: Ernest Chausson sinnierte ab 1897 über einem *Konzert* für Oboe, Viola, Klavier und Streichquartett, das über das Stadium von Skizzen nicht hinauskam, wie auch später seine *Sonate* für Flöte, Viola und Harfe (1915). Debussy plante zwei weitere Sonaten: für Oboe, Horn und Cembalo sowie für Trompete, Klarinette, Fagott und Klavier. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde diese Bandbreite der Klangfarben von den Musikern der nächsten Generation noch weiter entwickelt, von Francis Poulenc seit seinen frühesten Werken oder auch dem verkannten Jean Françaix.

Hinsichtlich ihrer Biografien lässt sich feststellen, dass sich die französischen Komponisten in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, jenseits der Fassade der glänzenden Kammermusik-Produktion, kannten, sie sich aber in Gruppen oder Rivalitäten aufspalteten, ja sogar Feindschaften nicht selten waren. Dies wirkte

sich bis ins institutionelle Leben aus: Das Conservatoire national de musique (das Pariser Konservatorium), das während der Revolution gegründet worden war und als eine der großen Musikhochschulen Europas galt, erhielt Konkurrenz durch ein rivalisierendes, weit bescheideneres Institut: 1894 wurde die Schola cantorum zum Studium und zur Wiederbelebung der geistlichen Musik gegründet; von dort übten die Vorlesungen Vincent d'Indys zur Geschichte der musikalischen Entwicklung, in denen er einen sehr persönlichen Blickwinkel einnahm, breite Wirkung aus. Dies hinderte Gabriel Fauré, der am Konservatorium erst Kompositionsprofessor (1896), 1905 dann Direktor war, nicht daran, freundschaftliche Beziehungen mit seinem alten Freund d'Indy zu pflegen.

Doch es ist auch aufschlussreich, folgende Konstellationen zu betrachten: Gabriel Fauré war sechzehn Jahre alt, als er den jungen, nur zehn Jahre älteren Camille Saint-Saëns kennen lernte, der 1861 zum Klavierprofessor an die École Niedermeyer berufen worden war. Dies war der Beginn einer Freundschaft, die bis zum Tode des Älteren 1921 aufrecht erhalten wurde; ihre warmherzige Korrespondenz bezeugt dies. Fauré widmete seinem Lehrer und Freund seine *Ballade* für Klavier op. 19 sowie seine Oper *Pénélope*, während Saint-Saëns seinem Lieblingsschüler den Liederzyklus *La cendre rouge* übereignete. Diese lange und tiefe Freundschaft verhinderte aber nicht, dass der Lehrer gegenüber seinem alten Zögling und Freund nicht zuweilen Gereiztheit an den Tag legte. Als er *La bonne chanson* kennen gelernt hatte, erklärte Saint-Saëns Fauré für komplett verrückt. Fauré selbst, dem die Neuheit seines Zyklus' und dessen verblüffend instabile Harmonik durchaus bewusst war, sprach von diesen Liedern übrigens als seinen »extravaganten«. 1905 trat Saint-Saëns im Streit vom Verwaltungsrat des Konservatoriums, an dem Fauré zum Direktor nominiert werden sollte, zurück, »weil man ihn ausgedehnt habe«, so schrieb er ihm fünfzehn Jahre später, »weil man dort Journalisten, Theaterdirektoren und Frauen hineingesteckt habe, weil er also nicht mehr nur aus kompetenten Mitgliedern bestanden und er sich allen Intrigen von Außen ausgeliefert gesehen habe«. 1910 übernahm Fauré den Vorsitz der neuen Société musicale indépendante (SMI), der sog. Freien Gesellschaft für Musik, die von einigen seiner großen Schüler am Konservatorium gegründet worden war: Maurice Ravel, Florent Schmitt, Jean Roger-Ducasse und Charles Koechlin – in Reaktion auf die feindlichen Haltung der Société national gegenüber der neueren Musik, zu deren Gründern Saint-Saëns und Fauré gezählt hatten. Fauré hatte angeblich von



Gabriel Fauré im Kreis seiner Schüler

seinem Lehrer einen Brief erhalten, in dem dieser ihn aufforderte, mit »diesen gefährlichen Revolutionären« zu brechen – selbstverständlich ohne Erfolg.

In der berühmten Kompositionsklasse Faurés am Konservatorium war Ravel der geniale Schüler. Ravel bewies Bewunderung und Zuneigung für seinen Lehrer, dem er zwei seiner frühen Meisterwerke widmete: *Jeux d'eau* und das *Streichquartett*, und noch 1922 schrieb er eine subtile *Berceuse auf den Namen Fauré* für Violine und Klavier. Der Lehrer war, offen gestanden, beunruhigt von der Persönlichkeit des jungen Ravel, der ihn mit der Kühnheit seiner Ideen und der Erlesenheit seiner Manieren verblüffte. Man weiß, dass er 1907 von Ravels Musiksprache im Stil der *Café-concerts* (Kaffeehaus-Musiken) und der Wahl der so wenig lyrischen Texte von Jules Renard für die *Histoires naturelles* (Naturgeschichten) schockiert war, doch würdigte er sieben Jahre später nachdrücklich das *Trio*, das allerdings einer weit braveren Ästhetik folgt.

Die Beziehung zwischen Claude Debussy und Maurice Ravel war delikat. Ravel bewunderte seinen Vorgänger zutiefst und erklärte in vorgerücktem Alter, dass er beim *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* hatte sterben wollen. 1902 gehörte Ravel zu den jungen Leuten, die allen Aufführungen von *Pelléas und Mélisande* beiwohnten. Indessen beschuldigte die Presse Ravel, einerseits nichts als ein Imitator Debussys zu sein, wohingegen der »impressionistische« Klavierstil seiner 1901 geschriebenen *Jeux d'eau*, in Wahrheit von Liszt inspiriert, dem Debussy der *Reflets dans l'eau* (1905) nur wenig zuvorgekommen sei. Diese fruchtlose Debatte hinderte Debussy nicht daran, seine Partitur von *Pour le piano* in einem Umschlag an Ravel zu schicken: »als Hommage an *Jeux d'eau*«.

Das Verhältnis Debussy – Fauré war sogar noch heikler. Wenn auch im *Passe-pied* der *Suite bergamasque* ein sehr deutliches Echo von Faurés *Pavane* zu hören ist, so liest man in der Korrespondenz Debussys doch einige recht harte Sätze über den Älteren. Es war ein historischer Zufall, dass Fauré zuerst seine Bühnenmusik zu *Pelléas et Mélisande* (1898–1901) schrieb, kurz bevor Debussy 1902 sein lyrisches Meisterwerk schuf. Vor allem verwirrten Fauré, der eine sehr persönliche tonal-modale Klangsprache entwickelt hatte, die Freiheit und Neuheit der Harmonik Debussys.

Diese Zwistigkeiten sind im Verlauf der Geschichte verschwunden; es bleiben die musikalischen Meisterwerke, die nicht aufhören, uns zu verzaubern.

(Übersetzung: Annette Thein)

Jean-Michel Nectoux ist Chefherausgeber der Gesamtausgabe der Werke Gabriel Faurés, die seit 2010 im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erscheint.

Nach Wirkungsstätten in Versailles, in der Musikabteilung der Bibliothèque nationale in Paris, am Musée d'Orsay und beim Orchester des Radio France wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut national d'histoire de l'art sowie seit 2009 im Centre national de la recherche scientifiques (CNRS) in Paris.

Er publizierte maßgebliche Bücher zu Gabriel Fauré und anderen Komponisten des musikalischen Impressionismus.

Dass es am französischen Geist gelegen habe, der für uns »schwerblütigere Deutsche« (Eduard Wahl, in: *Die Musik*, 1910) zu fremdartig sei, dass die französische Kammermusik in Deutschland insgesamt eine so deutlich verspätete Rezeption erlebte, greift sicherlich zu kurz. Die Gründe dafür sind vielmehr komplex und weniger in der Musik selbst zu finden als in gesellschaftlichen Umständen: Seit dem deutsch-französischen Krieg herrschte zwischen der deutschen und der französischen Musikkultur insgesamt nicht einfach eine Konkurrenz-Situation, sondern häufig unverhohlene Feindschaft. Noch 1910 schrieb etwa Claude Debussy anlässlich einer Woche mit französischer Musik in München: »Was haben wir dort zu schaffen? Hat man uns gebeten hinzukommen? Nein! Nun also, was soll dieser Versuch? [...] Ich bin überzeugt, dass unsere Kunst in Deutschland keine Eroberung machen wird. Möglicherweise sieht man unter den gegenwärtigen Verhältnissen in der Verbreitung unserer Werke ein Mittel zur Annäherung. Die Musik ist dafür nicht geschaffen ... und die Stunde schlecht gewählt!«

Annette Thein

EN BLANC ET NOIR
A PROPOS
FRANZÖSISCHE MUSIK

Auch in Deutschland war der Chauvinismus, in dessen Geist man fremdländische Werke zunächst auf ihren deutschen Gehalt hin prüfte, stark ausgeprägt. In dieser Sichtweise sah man sich auch dadurch bestätigt, dass die deutsche Kammermusik und Symphonik im nach-revolutionären Frankreich nahezu konkurrenzlos war. Saint-Saëns schrieb 1880: »Es ist noch nicht lange her, vielleicht fünfzehn Jahre, dass ein französischer Komponist, der die Kühnheit besaß, sich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zu versuchen, keine andere Möglichkeit hatte, seine Werke aufzuführen, als selbst ein Konzert zu veranstalten und seine Freunde und die Kritiker dorthin zu laden. An ein echtes Publikum war nicht zu denken; zu dieser Zeit war der Name eines zugleich französischen und zeitgenössischen Komponisten auf einem Plakat geeignet, alle Welt zu verjagen. Die Gesellschaften für Kammermusik, die damals in großer Zahl florierten, ließen zu ihren Programmen nur die schillernden Namen Beethoven, Mozart, Haydn und Mendelssohn zu, sowie zuweilen, um ihren Mut zu beweisen, Schumann.«

Der angebliche Mangel an kammermusikalischen Konzerten in Frankreich wurde von Deutschland aus, wo sich seit der späten Klassik und Romantik eine



Claude Debussy, ca. 1908
(Foto von Nadar)

ausgeprägte und vielfältige Lied- und Kammermusikkultur entwickelt hatte, auch dann noch höchst despektierlich betrachtet, als durch die Gründungen der Gesellschaften für Kammermusik die notwendige Institutionalisierung längst Fuß gefasst hatte. Spezifisch Französisches wollte man nach wie vor allein in den groß besetzten Gattungen, etwa in der Musik eines Hector Berlioz erkennen, der, der visionären Dramaturgie des Künstlergenies folgend, seine phantastischen Formgebilde auslebte. Der szenische Aufwand der Grand Opéra stand dem deutschem Verständnis romantischer Verinnerlichung zugleich aber gänzlich entgegen. Im Grunde bestätigte auch der bedeutende Musikschriftsteller Romain Rolland diese Sicht in einem musikalischen Portrait seines Landes, wenn er

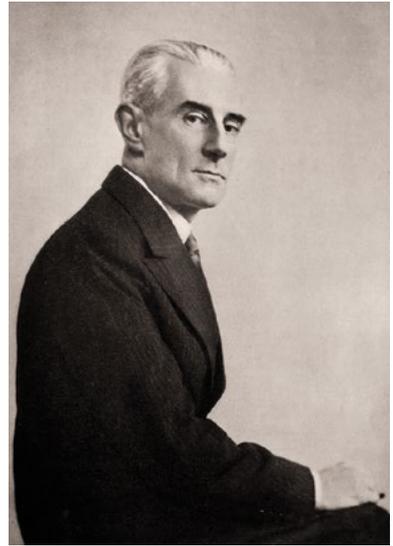
feststellte: »Es ist eine eigenartige Sache um diese musikalische Armut von damals in Frankreich! Wie viele Leute haben aus dieser Zeit vor 1870 geschlossen, dass es immer so gewesen ist, und dass die Franzosen kein musikalisches Volk seien!«

Missverständnisse rührten auch daher, dass es hierzulande üblich war, die Musiksprache der Franzosen im Vergleich mit den deutschen Vorgängern zu erläutern. Doch der Versuch, etwa Fauré aus dem Geist Wagners oder die französischen »Mélodies« vor dem Muster des schubertschen Lieds zu verstehen, konnte wohl nur Unsicherheit zeugen. Zwar lassen sich in Hinsicht auf den Kern der Musikanschauung tatsächlich gemeinsame Wurzeln ausmachen: Vorstellungen wie Entgrenzung und Gattungsverschmelzung, das in-Töne-Fassen des Übersinnlichen oder Jenseitigen hatten ihren ja Ursprung in der deutschen Romantik. Gleichermaßen zielte auch der Musikbegriff der französischen Jahrhundertwende auf etwas über die stoffliche Welt Hinausgreifendes. In der lyrisch nach innen gewendeten und transzendierenden Tonkunst sollte sich das Wesen des Irdischen und Überirdischen ausdrücken; das Unaussprechliche versuchte man in Töne zu bannen. In den Lied-Vertonungen fand sich diese Tendenz durch die weitgehende Immaterialität der Lyrik des französischen Symbolismus eines Mallarmé, Baudelaire, Verlaine und Rimbaud sogar noch

verstärkt. Sind also gewisse Einflüsse keineswegs zu leugnen, so erweist sich doch die Art der Anverwandlung der französischen Komponisten in die eigene musikalische Sprache so behutsam eingeflochten und satztechnisch immanent, dass musikalische Vorbilder kaum zu konkretisieren waren und diese Versuche stilistischer Einordnung in die Irre führen mussten.

Zudem haftete den kleineren Besetzungen, für die es in Frankreich lange kein Forum gab, hierzulande noch lange das als suspekt empfundene Umfeld des Salons an. Den Salon hatte die junge französische Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ja auch wirklich noch gebraucht – er hatte gewissermaßen das Mäzenatentum der vorrevolutionären Zeit abgelöst. Der daraus folgende, abwertende Gebrauch der Charakterisierung »Salonstücke« für die kleiner besetzten Werke Francks, Faurés und Saint-Saëns' hielt sich dann aber in deutschen Nachschlagewerken bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Immer wieder wird das erstaunlich plötzliche Aufblühen von Sonaten, Trios, Quartetten und Quintetten in Frankreich in Verbindung gebracht mit der von Saint-Saëns 1871 gemeinsam mit anderen Komponisten, darunter César Franck, Gabriel Fauré und Alexis de Castillon gegründeten Société nationale de musique. Aber auch im musikalischen Salon fand dieser sprunghafte qualitative Anstieg statt: Viele der Meisterwerke der Zeit noch um die Jahrhundertwende wurden hier probiert, wiederholt, erhielten hier entscheidende Anregungen und Fortsetzungen.

Vor dem Ersten Weltkrieg befand man sich in einer Zeit vollständiger musikalischer Erneuerung, in der stilistische Zuordnungen gerne in komplexe Kategoriensysteme gefasst wurden. Die Musikkulturen der benachbarten Länder konnten zu dieser Zeit kaum disparater sein. Die Verunsicherungen, die in der »Moderne« mit neuen Freiheiten einhergingen, haben auf beiden Seiten denn auch äußerst verschiedene Stile und Systeme entstehen lassen: Parallel zur Zweiten Wiener Schule entwickelte sich in Frankreich der sogenannte musikalische Impressionismus, der erstmals wieder eine aktive Rezeption der



Maurice Ravel

französischen Musik auslöste. Der Blick richtete sich auf Claude Debussy und Maurice Ravel, deren Neuerungen, nicht zuletzt ihre Aufnahme von Elementen anderer Kulturkreise, schnell über die Grenzen des Landes hinaus Interesse erweckten. Sie entwickelten verschiedenste harmonische Konzepte, integrierten modale oder polytonale Elemente, in denen Modulation nicht nur ein Mittel ist, von einem tonalen Klang zum anderen zu gelangen, sondern klanglicher Beleuchtung dient. Durch die kleinteilige Nuancierung zuvor eher nebensächlicher Parameter wie Dynamik und Klang entstand ein neuer Zeitbegriff. Den Terminus »Impressionismus«, der diese klanglichen Mittel beschreiben will, lehnten Debussy wie Ravel selbst – wegen seines traditionellen Bezugs auf die Malerei – indes vehement ab.

Auch wenn ihre zeitgenössische Rezeption in Deutschland nicht stattgefunden hatte: Im historischen Rückblick erkennen wir heute, dass bei aller Differenziertheit der musikalischen Personalstile Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré und Vincent d'Indy diese Entwicklung vor allem in ihren Liedern und der Kammermusik vorbereitet hatten. Alle die zuvor genannten musikalischen Elemente charakterisieren sowohl Debussy – wie Fauré. Auch seine Musik strebt, entmaterialisiert, einer inneren Stille zu. Ein sanfter Lyrismus überwiegt gegenüber grellen Farben. In seiner Dämpfung des Klangs bis hin zur Stille ist die Abkehr vom 19. Jahrhundert bereits vollzogen. Stets werden hellere Nuancen durch dunkle Klänge getrübt, wodurch eine schattenhafte harmonische Unbeständigkeit entsteht. Diese Tendenz zur Eindämmung greller Effekte und zur Nuancierung, deren Ideal das sogenannte »clair-obscur«, das Halbdunkel ist, ist zugleich Personalsprache wie stilbildend. »Die natürliche Beleuchtung dieser Musik ist das Dämmerlicht« (Jankélévitch, *Nocturne, Fauré*).

Heute erkennen wir in dieser Typisierung etwas spezifisch Französisches, doch noch immer löst die Begegnung mit der französischen Musik der Jahrhundertwende nicht selten eine gewisse Unsicherheit aus. Dies mag der Natur ihrer Urheber entsprechen. Denn es eignet der Originalität dieser Meisterwerke, kein großes Aufhebens von sich zu machen: Die verborgenen Schätze der subtil verfeinerten Stücke offenbaren sich demjenigen, der sich die Mühe macht, sie aufmerksam und wiederholt zu er-hören. Ist damit vielleicht auch das Ideal umschrieben, das Debussy für französische Musik statuierte – »Emotion ohne Epilepsie« hervorzurufen?

»Es war, als ob die Instrumentalisten nicht eigentlich das kleine Thema spielten, sondern viel eher die Riten vollzogen, die es verlangte, um zu erscheinen, und die Zauberformeln aussprachen, die notwendig waren, um das Wunder seiner Heraufbeschwörung zu bewirken und ihm für einige Augenblicke Dauer zu verleihen; so vermochte denn Swann es nicht klarer zu erkennen, als wenn es einer Welt ultravioletter Strahlen angehört hätte; in der gegenwärtigen Blindheit, mit der er geschlagen war, kostete er, als er sich ihm näherte, gleichsam die Erfrischung einer Metamorphose und spürte, dass es in seiner Nähe war wie ein schützende Gottheit, eine Gottheit, die die Vertraute seiner Liebe war und die, um inmitten der Menge bis zu ihm vorzudringen und abseits mit ihm sprechen zu können, sich die Hülle dieser akustischen Erscheinung umgelegt hatte. Und während es wie ein Duft, leicht, beschwichtigend, raunend vorüberstrich und ihm sagte, was es zu sagen hatte, versuchte er, alle Worte dieser Botschaft zu erfassen, bedauerte, sie so rasch entschwinden zu sehen, und formte unwillkürlich die Lippen zu einem Kuss, den er der flüchtig und harmonisch entschwebenden Gestalt aufdrücken wollte. Er fühlte sich nicht ehr vertrieben und einsam, da diese Stimme, die zu ihm sprach, mit gedämpftem Laut von Odette redete. Denn er meinte nicht mehr wie einst, dass das kleine Thema von ihm und Odette nichts wisse. Zu oft war es Zeuge ihrer Freuden gewesen! Freilich hatte es ihn auch oft vor deren Vergänglichkeit gewarnt.« (S. 503)

Marcel Proust

AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT

Drei Auszüge

»Sicher konnte die Form, in der diese Reize fixiert waren, nicht vernunftmäßig aufgelöst werden. Doch seit mehr als einem Jahr, nachdem die Liebe zu Musik, die ihm so viele Reichtümer seiner Seele offenbart hatte, wenigstens für einige Zeit in ihm aufgekommen war, hielt Swann die musikalischen Motive für wirkliche Ideen aus einer anderen Welt, einer anderen Ordnung angehörig, von Dunkel eingehüllte, unbekannte, mit den Mitteln des Geistes nicht zugängliche Ideen, die dadurch jedoch nicht weniger voneinander unterschieden waren, ungleich an Bedeutung und Wert. Wenn er sich das kleine Thema aus der Sonate von Vinteuil nach jenem Abend bei den Verdurins wieder vorspielen ließ und herauszufinden versuchte, wieso es ihm von allen Seiten entgegenschlug und

ihn einhüllte wie ein Duft, wie eine Liebkosung, war er sich klargeworden, dass durch den geringen Abstand zwischen den fünf Noten, aus denen es bestand, und der unaufhörlichen Wiederkehr von zweien von ihnen dieser bestimmte Eindruck von stets sich zurücknehmender fröstelnder Süße darin zustande kam; in Wirklichkeit aber wusste er, dass er in dieser Weise nicht über das Thema selbst argumentierte, sondern über einfache Werte, durch die er für ein bequemeres Verständnis die geheimnisvolle Wesenheit ersetzte, die er noch vor der Bekanntschaft mit den Verdurins an jenem Abend wahrgenommen hatte, als er die Sonate zum ersten Mal hörte. Er wusste, dass sogar noch das Erinnerungsbild des Klaviers den Hintergrund fälschte, auf dem er die Dinge der Musik sich bewegen sah, dass das eigentliche Feld, das dem Musiker offensteht, nicht eine schäbige Klaviatur von sieben Tönen, sondern eine unermessliche, noch beinahe völlig unbekannte Klaviatur ist, in der nur hier und da, durch dichtes, unerforschtes Dunkel voneinander getrennt, einige ihrer Millionen Klangtasten der Zärtlichkeit, der Leidenschaft, der Tapferkeit, der Heiterkeit, jede so verschieden von den anderen wie eine Welt von einer anderen Welt, von einigen großen Künstlern entdeckt worden sind, die in uns etwas dem von ihnen gefundenen Thema Entsprechendes erwecken und uns dadurch den Dienst erweisen, uns zu zeigen, welchen Reichtum und welche Vielfalt, ohne dass wir uns dessen bewusst wären, jene tiefe, unbetretene und entmutigende Nacht unserer Seele birgt, die wir für Leere halten und für Nichts. Vinteuil war ein solcher Komponist gewesen. Obwohl sein kleines Thema der Vernunft eine dunkle Oberfläche darbot, spürte man darin einen so treffenden, so unzweideutigen Inhalt, dem es eine so neue und originale Kraft verlieh, dass alle, die es gehört hatten, es da in sich aufbewahrten, wo die Ideen des Geistes ihre Stätte haben.« (S. 505)

»Swann hatte also nicht unrecht zu glauben, dass das Thema der Sonate wirklich existiere. Gewiss war es menschlich in dieser Sicht, dennoch aber gehörte es einer Ordnung übernatürlicher Wesen an, die wir niemals gesehen haben und doch mit Entzücken erkennen, wenn es einem Erforscher des Unsichtbaren gelingt, eines davon einzufangen und es aus der göttlichen Welt, zu der er Zugang hat, herauszuführen, um es für einige Augenblicke über der unseren erstrahlen zu lassen. Das war dank Vinteuil mit dem kleinen Thema geschehen. Swann fühlte, dass der Komponist nicht mehr getan hatte, als es mit seinen

Musikinstrumenten freizulegen, sichtbar werden zu lassen, seine Liniensysteme ehrfurchtsvoll mit liebender, behutsam zarter Hand nachzuzeichnen, die so sicher war, dass der Ton sich jeden Augenblick änderte, sich verwischte, um einen Schatten anzudeuten, und sich von Neuem belebte, wenn er einer kühner geführten Kontur auf der Spur bleiben wollte. Ein Beweis, dass Swann sich nicht täuschte, wenn er an die Existenz dieses Themas glaubte, war, dass jeder auch nur ein wenig empfindsame Musikliebhaber sofort den Betrug gemerkt hätte, wenn etwa Vinteuil in einem Nachlassen seines Vermögens, die Formen genau zu erkennen und nachzubilden, versucht hätte, hier und da etwas aus Eigenem hinzuzufügen, um die Lücken seiner Vision oder das Versagen der Hand zu verbergen.

Das Thema war verschwunden. Swann wusste, dass es am Schluss des letzten Satzes wiederkehren würde nach einer langen Passage, die Madame Verdurins Pianist immer übersprang. Es gab hier noch wundervolle Ideen, die Swann beim ersten Hören nicht erkannt hatte, sondern jetzt erst bemerkte, als hätten sie im Vorraum seiner Erinnerung die gleichförmige Verkleidung des Neuen abgelegt. Swann lauschte auf all die Einzelmotive, die schließlich in dem Thema zusammenfließen würden wie die Prämissen in einem notwendig sich ergebenden Schluss; er wohnte seinem Entstehen bei. Wahrlich, eine vielleicht ebenso geniale Kühnheit, sagte er sich, wie die eines Lavoisier, eines Ampère ist sie, die Kühnheit eines Vinteuil! Hat er nicht dank seiner Experimente die geheimen Gesetze einer unbekanntem Kraft entdeckt und lenkt er nicht das unsichtbare Gespann, dem er sich anvertraut und das er niemals erblicken wird, durch das Unerforschte dem einzig möglichen Ziel entgegen? Welch einen schönen Dialog zwischen Klavier und Geige hörte Swann zu Beginn des letzten Stücks! Das Weglassen menschlicher Worte ließ die Phantasie mitnichten, wie man hätte glauben können, unbeschränkt herrschen, sondern hatte sie ausgeschaltet; niemals noch war die gesprochene Rede so unbeugsam durch Notwendigkeit bestimmt, kannte sie in solchem Maße die Eindeutigkeit der Fragen, die Evidenz der Antworten darauf. Erst klagte das Klavier wie in Verlassenheit gleich einem Vogel, der seine Gefährtin vermisst; die Geige hörte und gab Antwort wie von einem benachbarten Baum. Es war wie am Anfang der Welt, als gäbe es noch nichts als diese beiden Wesen auf Erden, oder vielmehr in jener für alles andere verschlossenen, aus der Logik eines Schöpfers gebauten Welt, in der nur immer sie beide existieren würden, in der Welt nämlich dieser Sonate. War es

ein Vogel, war es die noch unfertige Seele des kleinen Themas, war es eine Fee, dieses unsichtbare seufzende Wesen, dessen Klage das Klavier dann so zärtlich eindringlich wiederholte? Seine Schmerzensrufe brachen so plötzlich hervor, dass der Geigenspieler eilends den Bogen ansetzen musste, um sie aufzugreifen. Ein Zaubervogel! Der Geigenspieler schien ihn beschwören, bezähmen und einfangen zu wollen. Schon war er in seine Seele gedrungen, schon bewegte das heraufbeschworene kleine Thema den wahrhaft besessenen Leib des Violinisten wie den eines Mediums. Swann wusste, es werde noch einmal seine Stimme erheben. Und er war jetzt so deutlich in zwei Wesen geteilt, dass die Erwartung des unmittelbar bevorstehenden Augenblicks, wo er sich ihm gegenüber befinden würde, ihn in einem Schluchzen erschauern ließ wie ein schöner Vers oder eine traurige Nachricht; nicht wenn wir allein sind freilich, sondern wenn wir sie Freunden, mitteilen in denen wir uns erkennen wie einen anderen, dessen wahrscheinliche Rührung ihnen das Herz erweicht. Es kehrte zurück, doch diesmal nur, um in der Luft zu schweben und einen Augenblick lang wie unbeweglich zu kreisen und gleich darauf abzubrechen. So verlor denn Swann auch keinen Augenblick seines so kurzen Verweilens. Es schwebte noch wie eine irisierende Kugel, die sich selber trägt. Wie ein Regenbogen, dessen Leuchten immer schwächer wird, abklingt und dann vor dem völligen Verlöschen noch einmal einen Augenblick erblüht wie niemals zuvor, so fügte es zu den beiden bislang wahrnehmbaren Farben andere durchsichtige Stränge hinzu, alle Nuancen des Spektrums, und brachte sie zum Erklingen. Swann wagte nicht, sich zu rühren, und hätte auch die andern davon zurückhalten mögen, als könne die leiseste Bewegung den übernatürlichen, köstlichen und zerbrechlichen Zauber zerstören, der schon so nah am Vergehen war. Tatsächlich dachte niemand daran, irgend etwas zu sagen. Die unsäglich Sprache eines einzigen Abwesenden, eines Toten vielleicht (Swann wusste nicht, ob Vinteuil noch lebte), schwebte über den Riten der Zelebrierenden und reichte aus, die Aufmerksamkeit von dreihundert Personen in Schach zu halten, und machte dieses Podium, auf dem eine Seele beschworen wurde, zu einem der edelsten Altäre, auf dem je eine magische Handlung vorgenommen worden ist. So dass, als das Thema schließlich in den darauffolgenden Motiven zerflatterte, die an seine Stelle traten, Swann, der im ersten Augenblick unangenehm berührt war, als er die Gräfin von Monteriender, die für ihr naiven Äußerungen bekannt war, sich zu ihm neigen sah, ihm ihre Eindrücke anzuvertrauen, bevor die Sonate

noch beendet war, nicht anders konnte als lächeln und vielleicht auch in den Worten, die sie verwendete, einen tiefen Sinn fand, der ihr entging. In Staunen versetzt durch die Virtuosität der Spieler, rief die Gräfin zu Swann gewendet aus: ›Das ist ja fabelhaft, ich habe niemals etwas so Starkes erlebt ...‹ Aber ein Exaktheitsbedenken veranlasste sie, zurückhaltender und gleichsam korrigierend hinzuzusetzen: ›seit ... seit dem Tischrücken damals!‹« (S. 507–510)

Aus: Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Band 1 ›Unterwegs zu Swann‹, aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens; revidiert von Luzius Keller, Erste Auflage 2004, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main.



Maurice Ravel



Das **QUATUOR DANIEL** nahm schon bald nach seiner Gründung 1991 einen Arbeitsrhythmus auf, den es bis heute beibehalten hat: ein Leben ganz der Musik gewidmet – mit täglichen Proben, unterbrochen von zahlreichen Konzertreisen. Anfangs arbeiten die französischen Musiker intensiv mit dem Amadeus-Quartett sowie mit Mitgliedern der Quartette Borodin, Beethoven und LaSalle. Aus berühmten Wettbewerben geht es als Sieger hervor. Es folgten seitdem Auftritte auf den bedeutendsten Podien Europas und Einladungen zu Festivals auf der ganzen Welt.

Das Quatuor Danel setzt sich mit ganzer Kraft für den Platz der Künste und besonders der Klassischen Musik in unserer modernen Welt ein. Sein Repertoire ist weit gefächert und führt von den Wiener Klassikern zu »Exoten« wie Antheil, Dusapin, Gounod, Kurtág und Weinberg.

Wichtige Konzertreisen führten nach Aserbeidschan oder Algerien. Bei den Jeunesses Musicales in Belgien brachten die Musiker tausenden jungen Leuten die Musik Beethovens und Schostakowitschs nahe. Jeden Sommer verbringen sie mehrere Wochen im Loire-Tal, um jungen Berufsmusikern und ambitionierten Amateuren bei einem Kammermusik-Kurs ihr profundes Wissen um die Nuancen des Quartett-Spiels zu vermitteln.

Montag, 2. Mai, 20:00 Uhr

Eröffnungskonzert

Quatuor Danel

Marc Danel, Violine · Gilles Millet, Violine
Vlad Bogdanas, Viola · Guy Danel, Violoncello

Claude Debussy (1862–1918)

Streichquartett op. 10 g-Moll

Animé et très décidé

Assez vif et bien rythmé

Andantino, doucement expressif

Très modéré – En animant peu à peu –

Très mouvementé et avec passion

Ludwig von Beethoven (1770–1827)

Streichquartett op. 18 Nr. 1 F-Dur

Allegro con brio

Adagio affettuoso ed appassionato

Scherzo. Allegro molto

Allegro

– *Pause* –

César Franck (1822–1890)

Streichquartett in D-Dur

Poco lento – Allegro

Scherzo. Vivace

Larghetto

Finale. Allegro molto

Das 1893 komponierte **Streichquartett g-Moll op. 10** von **Claude Debussy** rechnet zwar nicht zu den repräsentativen Hauptwerken des Komponisten, bildet aber mit seinen genau platzierten Ganztonfeldern einen wichtigen Beitrag zur Moderne innerhalb einer traditionsbelasteten Gattung. Es ist zwar ein Werk des Übergangs hin zu einer neuartigen, nuancenreichen (impressionistischen) Klangsprache, steht aber andererseits noch unter dem Einfluss der »Les Franckistes« in der Nachfolge von César Franck, die durch das Stichwort »Cyclisme« an Bedeutung gewannen: ein Thema als melodische Keimzelle für multifunktionale »Verkleidungen«. – Zu Beginn des einleitenden Animé et très décidé wird es eingeführt, über einer ruhelosen Triolenbegleitung weiterentwickelt und einem lyrischeren, flexibleren Thema gegenübergestellt. – Im zweiten Satz (Assez vif et bien rythmé) behauptet sich eine neue, zigeunerhaft rhythmisierte Version desselben Themas innerhalb eines Irrgartens ständig wechselnder Pizzicato-Rhythmen, taucht im Mittelteil in wiederum anderer Gestalt auf und stellt das Material für die Coda im 15/8-Fünfertakt. – Im Andantino, doucement expressif gemahnt die con sordino gespielte Des-Dur-Fassung des Themas sehr an Aleksandr Borodin; der augmentierende Mittelteil verweist aber auch auf Stilmittel, die zeigen, dass Debussy bereits mit seiner Oper *Pelléas et Mélisande* befasst war. – Das Finale setzt ein mit einer Rückschau auf die vorangegangenen Metamorphosen des Themas, bevor der eigentliche Hauptteil des Satzes beginnt (Très mouvementé et avec passion). Dieser Schlusssatz mit seinen Oktavierungen, Tremolos und langen Bass-Ostinati ist weniger idiomatisch als die Vorangegangenen, sorgt jedoch für einen effektvollen Abschluss in einem der originellsten Werke der Quartettliteratur. Das Geheimnis seines (nicht anfänglichen) Erfolges liegt möglicherweise in der scheinbar schwebenden, phrygisch durchharmonisierten wie letztlich ornamentalen Entfaltung der Stimmen, die Debussy als »l'adorable arabesque« bezeichnet hatte. Aus diesem Geiste heraus schuf zehn Jahre später Maurice Ravel sein ungewöhnliches, ebenfalls nur einziges Streichquartett.

Um das Jahr 1800 haben sich die drei Grundpfeiler von **Ludwig van Beethovens** Schaffen gefestigt: die Klaviersonate als konzentrierter Ausdruck des Fantasierens und Improvisierens, die Sinfonie als Manifestation eines monumentalen Gestaltungswillens und das Streichquartett als Möglichkeit verfeinerter Abstraktion. **Opus 18** in **F-Dur**, bezeichnet als **Nr. 1**, ist vermutlich das

dritte Werk des Zyklus von sechs Streichquartetten und lag bereits 1799 in einer ersten Fassung vor. Der Kopfsatz scheint die Motivtechnik Haydns in konsequent-beethovensche Manier auf die Spitze treiben zu wollen, das eintaktige Hauptmotiv, mit dem das Allegro con brio im Unisono anhebt, kehrt in 427 Takten 131mal wieder. Einen dergestalt aus einer Kurzformel entwickelten Sonatensatz empfanden die Zeitgenossen als Krönung des Quartettprinzips; Louis Spohr, sonst Beethoven wenig gewogen, feierte die Einheitlichkeit dieses F-Dur-Satzes als »Ideal der ganzen Gattung«. – Zeigt sich der Kopfsatz als früher Gipfel streng motivischer Arbeit, führt der zweite Satz in die Ausdrucks- welt von Schmerz und Leidenschaft. Die bei Beethoven selten zu findende Tonart d-Moll unterstreicht dies deutlich. Als poetischer Grundgedanke soll, nach dem Zeugnis eines Zeitgenossen, der Abschied zweier Liebender ange- nommen werden, die Szene zwischen Romeo und Julia im Grabgewölbe. Dieser gedankliche Vorwurf entspräche der Empfindungswelt des »Sturm und Drang«, vor allem durch die Beziehung zur damaligen Shakespeare-Schwärmerei. – Das anschließende Scherzo wirkt wie ein sich Aufraffen aus der Melancholie des Mittelsatzes. Höchst eigenwillig das Trio mit seinem Wechsel zwischen wuch- tigen Oktavsprüngen und schwungvollen Passagen der ersten Violinen, wobei ruckartige Wechsel der Tonart den Kontrast der Figuren unterstreichen. – Die Sechzehntel-Triolen der stets dominierenden ersten Violine verschaffen dem Finale sogleich sprudelnde Lebhaftigkeit. Es handelt sich um ein sogenanntes Sonatenrondo von »epischer Länge« (Jürgen Heidrich), das mit 382 Takten offenbar als formaler Gegenpol zum gewichtigen Kopfsatz konzipiert wurde. Ein zweites Thema poltert im Staccato über eineinhalb Oktaven empor. Das anfangs so bedeutungsschwere Quartett endet in bravouröser Spiellaune.

Erst jenseits der Vierzig entwickelte **César Franck** seinen reifen Stil, schrieb all seine berühmten Meisterwerke, seine Sinfonie, die bedeutenden Orgelwerke und die Violinsonate. Das gleiche gilt auch für sein **Streichquartett in D-Dur**, welches zu einem seiner letzten Werke wurde und ihm große Anstrengungen abverlangte. Von 1889 bis 1890 arbeitete er an diesem Stück, nachdem er die Quartette von Beethoven, Schubert und Brahms studiert hatte. Die späten Werke Beethovens schienen ihn besonders inspiriert zu haben: Konvergentes Verbindungsglied beider ist das zyklische Material, das innerhalb der verschie- denen Sätze immer wiederkehrt. – Obwohl der 1. Satz mit fast 17 Minuten



Wer Kultur liebt,
fördert sie.



Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen

Spieldauer der ausgedehnteste ist, vermeidet Franck dessen Übergewicht im Werkganzen. Das eröffnende Poco lento ist nicht als langsame Einleitung gefasst, sondern erwächst durch seine Länge zum alternierenden Widerpart des Allegros. Der Allegro-Hauptsatz vertauscht den lyrischen D-Dur-Gesang mit dem eher schroff abweisenden d-Moll als Haupttonart. – Das Scherzo, bei weitem der kürzeste Teil des Quartetts, erhält seinen geheimnisvollen Charakter durch die vielen Pizzicati wie plötzlichen Pausen. Es wird die ganze Zeit mit Dämpfer gespielt; Mendelssohns feenhaft Scherzi schimmern aus der Ferne herüber ... Nur im verträumten Mittelteil spielt das Cello das zyklische Thema 12 Takte *molto cantabile* »senza sordino«. – Wenn das Larghetto als das Herzstück des Quartetts gilt, dann das Finale als Krone. Franck komponierte den langsamen Satz als erstes; das Zentralthema des Quartetts bleibt hier ausgespart. Die eigens hierfür breit angelegte melodische Hauptlinie wird am Ende in den hohen Lagen der ersten Violine zu einem leidenschaftlichen Höhepunkt geführt. – Ähnlich wie Beethoven im Finale seiner 9. Sinfonie lässt Franck in diesem sinfonisch dimensionierten Satz (881 Takte!) nochmals alle Themen – hinzutretend noch die Cantus-firmus-Melodie aus dem Larghetto – der vergangenen drei Sätze Revue passieren. Die Coda vereint sie zu einer alles und alle bezwingenden Molto-energico-Apotheose: Glückvolle Einlösung der zyklischen Idee!

Karl Gabriel von Karais

FELICIA TERPITZ studierte bei Edward Zienkowski in Köln und am Conservatoire National Supérieur de Paris. Beim Deutschen Musikwettbewerb wurde sie 1993 in die Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« aufgenommen. Sie war unter anderem Preisträgerin beim Violinwettbewerb »Joseph Joachim« Hannover 1997 und beim Internationalen Kammermusikwettbewerb Trapani 1993 und Stipendiatin der Villa Musica Mainz. Seit 2002 unterrichtet sie an der Musikakademie Kassel. Als Solistin trat sie u. a. mit den Radio-Sinfonieorchestern Hannover, Kattowitz, Prag und Luxemburg auf, zahlreiche Rundfunkaufnahmen dokumentieren diese Zusammenarbeiten.

KATALIN HERCEGH erhielt als Tochter einer Budapester Musikerfamilie ihren ersten Violinunterricht bei ihrer Mutter Mariann Hercegh. Ab 1995 studierte sie an der Sibelius-Akademie in Helsinki, danach in Freiburg. Das Künstlerische Diplom erwarb sie in Lübeck bei Prof. Shmuel Ashkenasi. Nach einem Engagement als erste Konzertmeisterin der Deutschen Kammerakademie Neuss trat sie 2004 die Stelle als Konzertmeisterin am Kasseler Staatstheater an. Im Herbst 2007 erhielt sie zudem eine Geigendozentur an der Musikakademie Kassel. Sie gründete 2004 das EnosTrio, mit dem sie intensiv arbeitet und europaweit auftritt, sowie 2006 gemeinsam mit Wolfram Geiss das Spohr Kammerorchester.

SUSANNE JABLONSKI, geboren in Berlin, studierte Violine an der Hochschule der Künste Berlin und an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« bei Kai Vogler sowie der an Guildhall School of Music and Drama in London bei David Takeno. Neben ihrer Tätigkeit im Staatsorchester Kassel, dem sie seit 1999 verbunden ist, interessiert sie sich für das Chanson und den Tango. Sie trat in verschiedenen Tangoformationen bundesweit auf und arbeitete mit Klaus Hoffmann, Tim Fischer und Georgette Dee zusammen.

TRAUDL SCHMADERER (Sopran) studierte in München Schulmusik. Nach dem zweiten Staatsexamen folgte eine Gesangsausbildung bei Adalbert Kraus und Nurit Herzog-Gorén sowie Meisterkurse bei Edith Mathis. Neben ihrem umfangreichen Konzertrepertoire widmet sie sich immer wieder der Uraufführung zeitgenössischer Musik und in letzter Zeit verstärkt der Kammermusik. Seit langem ist sie als Gesangspädagogin tätig, zuletzt an der Staatlichen Hochschule für Musik Frankfurt/Main und in Kassel. Ihre Interpretation von Arnold Schönbergs *Das Buch der hängenden Gärten* beim Musikfest Kassel 2010 dürfte dem Publikum noch in lebhafter Erinnerung sein.



WOLFRAM GEISS studierte in Frankfurt, Freiburg und Bloomington (USA). Zu seinen Lehrern gehörten unter anderem Janos Starker und Boris Pergamentchikow, Antonio Janigro und György Sebök. Seit 1980 ist er Solocellist am Staatstheater Kassel. Ebenfalls in dieser Funktion wirkte er bei verschiedenen Festivals mit, unter anderem viele Jahre im Festspielorchester Bayreuth. Mit seinem 1978 gegründeten Pallas-Trio gewann er 1980 den zweiten Preis in Colmar sowie den ersten Preis in Florenz und 1981 in Paris. Sein Ensemble »Cellikatessen« konnte bei Rundfunkaufnahmen und Konzerten in Dresden, Berlin, Hamburg und München ein begeistertes Publikum gewinnen.

CHRISTIAN PETERSEN studierte bei Anatol Ugorski in Detmold und erhielt weitere wichtige Impulse unter anderem durch Leon Fleisher, Alexis Weissenberg und Christian Zacharias. 1997 wurde er beim Deutschen Musikwettbewerb in die Bundesauswahl »Konzerte junger Künstler« aufgenommen. Seine Konzerttätigkeit führte ihn nicht nur zum Rheingau Musikfestival und den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern, sondern auch über die europäischen Nachbarstaaten hinaus nach Mazedonien, Rumänien, Bulgarien, in die Vereinigten Emirate, nach Japan und in die USA. Rundfunkproduktionen und Konzertmitschnitte im In- und Ausland dokumentieren seinen künstlerischen Rang.

Dienstag, 3. Mai, 20:00 Uhr

La Bonne Chanson

Traudl Schmaderer, Sopran · Felicia Terpitz und
Susanne Jablonski, Violine · Katalin Hercegh, Viola
Wolfram Geiss, Violoncello · Christian Petersen, Klavier

Ernest Chausson (1855–1899)

Chanson perpetuelle op. 37

Albert Roussel (1869–1937)

Streichtrio a-Moll op. 58 (1937)

Allegro moderato

Adagio

Allegro con spirito

Gabriel Fauré (1822–1890)

La Bonne Chanson op. 61

»Une Sainte en son auréole« – »Puisque l'aube grandit«
»La lune blanche« – »J'allais par des chemins perfides«
»J'ai presque peur, en vérité« – »Avant que tu ne t'en ailles«
»Donc, ce sera par un clair jour d'été«
»N'est-ce pas?« – »L'hiver a cessé«

Claude Debussy (1862–1918)

Sonate pour violoncello et piano

Prologue – Sérénade et Finale

Gabriel Fauré

Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle

Allegro molto moderato

Scherzo: Allegro vivo

Adagio

Allegro molto

In Kooperation mit der Musikakademie der Stadt Kassel

Ernest Chausson: *Chanson perpétuelle* op. 37

Wie kaum ein anderer der französischen Komponisten seiner Generation zeigte sich Ernest Chausson (1855–1899) vom Werk Richard Wagners beeinflusst. Dies merkt man auch seiner *Chanson perpétuelle* an, einem weit ausholenden Lied für Sopran und Klavierquartett. Das Gedicht, das der mit kräftigen Pinsel gezeichneten Komposition zugrundeliegt, stammt von Charles Gros (1842–1888). Verlassen von ihrem Geliebten, kündigt eine junge Frau auf dramatische Weise an, in einem See den Tod zu suchen. Das Wasser wird sie umfassen, wie es der fortgegangene Mann getan hat.

Albert Roussel: *Streichtrio* op. 58

Wie Chaussons *Chanson* entstand auch Albert Roussels *Streichtrio* a-Moll kurz vor dem Tod seines Komponisten. Die kleine Besetzung für Violine, Viola und Cello wurde in Frankreich kaum gepflegt. Roussels op. 58 gilt heute als der beste Beitrag dazu. Ein umfangreiches, schwermütiges Adagio wird von zwei kurzen Sätzen eingerahmt, die in ihrer konstruierten Bauweise lebhaft affirmative Spielfreude ermöglichen und sich fernab jedes romantischen oder impressionistischen Nachhalls positionieren.

Gabriel Fauré: *La Bonne Chanson* op. 61

Für *La Bonne Chanson* (Das schlichte Lied) hat Gabriel Fauré zwischen 1882 und 1884 neun der 21 Gedichte des gleichnamigen Zyklus von Paul Verlaine ausgewählt. Der Dichter hatte ihn 1869/70 im Überschwang seiner Liebe zu der 16-jährigen Mathilde Mauté geschrieben, die er ein Jahr nach dem Kennenlernen heiratete. Dass die Ehe ein Unglück wurde, ist bekannt. Auch Fauré griff im Hochgefühl einer neuen Liebe zu den teils konventionellen, teils auch überaus kunstvollen Gedichten. Seine Vertonungen sind Emma Bardac gewidmet, der späteren Frau Claude Debussys. Ursprünglich sind sie für Tenor und Klavier komponiert, die Fassung für Tenor und Klavier und Streichquintett entstand später. Kongenial findet sich der Komponist in die wechselnden Stimmungen des Poeten ein und eröffnet den Gedichten damit eine weitere Dimension. Besonders deutlich wird dies in *La lune blanche* und *Avant que tu ne t'en ailles*, die beide zu kleinen funkelnden Juwelen geraten.

Claude Debussy: Sonate für Violoncello und Klavier

1915 – Frankreich befand sich im ersten Weltkrieg – schrieb Claude Debussy die Cellosonate, sein erstes Kammermusikwerk seit 22 Jahren. Eindeutig ist darin eine Abwendung von der deutschen Musikkultur zu spüren. Der Komponist schrieb an seinen Verleger: »Ich denke dabei an die französische Jugend, die von jenen Händlern der ›Kultur‹ stupide niedergemäht wird.« Aufs Äußerste konzentriert – das Stück dauert nur etwas zwölf Minuten – stellt sich Debussy in den drei suitenartigen Sätzen »Prologue«, »Sérénade« und »Finale« in die französische Tradition. Das erste Motiv à la Rameau weist den Weg, doch unternimmt die Sonate keine sentimentale Rückschau. Die Besinnung auf das Eigene machen das hochkonzentrierte, an Gehalt so reiche Werk aus.

Gabriel Fauré: Klavierquartett op. 15

Über mehrere Jahre zog sich die Entstehung von Faurés erstem Klavierquartett hin. Der Komponist, von Freunden immer wieder bestärkt, kam nur langsam voran. Immer wieder unterbrach er, um sich anderen Werken zu widmen. 1879 war das Quartett endlich fertig. Im Februar 1880 wurde das Stück erst in privatem Rahmen und dann in der Société nationale de musique aufgeführt. Ein Kritiker bescheinigte »ausgesuchte Einfälle und entschieden moderne Faktur« fest, ein anderer war zurückhaltender. Heute gehört das Klavierquartett op. 15 unbestritten in den Grundbestand der Werke für die Besetzung Violine, Viola, Violoncello und Klavier. Es zeichnet sich durch vier abwechslungsreiche Sätze aus. Dem vorwärtsdrängenden, sinfonischen Allegro folgt, ungewöhnlich an der zweiten Stelle, das Scherzo im Sechachteltakt. Das immer wiederkehrende aphoristische Dreierthema und der sehr durchsichtige Satz sind ein starker Gegensatz zum Beginn. Eine weitere Stillage bietet dann das Adagio: schwärmerisch, teils eingetrübt. Das Allegro molto am Ende schlägt einen Bogen zum ersten Satz: Wie der Kopfsatz in der Sonatenhauptsatzform komponiert, ebenso üppig in der Anlage, mit ähnlich zielgerichteter Melodik und Dynamik.

Johannes Mundry



MARIE-CLAIRE LUDWIG stammt aus Luxemburg und wuchs – wie landesüblich – mehrsprachig auf. Sie studierte zunächst Klavier, wandte sich dann aber dem Schauspielstudium an der Hochschule der Künste in Berlin zu. Ihre ersten festen Engagements führten sie nach Stendal sowie an die Städtischen Bühnen Münster. Im Rahmen des NRW-Theatertreffens erhielt sie 2003 in Aachen den Publikumspreis für ihre Darstellung der Rolle des Narren in Shakespeares *Was ihr wollt*. Mit der gleichen Rolle gab sie 2004 am Staatstheater Kassel ihr Debüt.

THOMAS BOCKELMANN, gebürtiger Lüneburger, ist ein Mann des Theaters par excellence. Sein künstlerischer Werdegang, der vielfältige Interessen im Bereich Theater- und Geisteswissenschaften erkennen lässt, sowie umfangreiche theaterpraktische Erfahrungen an Bühnen wie dem Thalia Theater Hamburg, dem Schiller Theater Berlin und dem Theater am Turm in Frankfurt, führte ihn zu leitenden Positionen an Häusern in Tübingen, Wilhelmshaven, Münster und Kassel, wo er seit 2004 Intendant und Schauspielregisseur ist.

MICHAEL KRAVITCHIN studierte bei Irina Edelstein, Anatol Ugorski und Felix Gottlieb. 1996 war er Preisträger beim internationalen Klavierwettbewerb Città di Cantù in Italien. Seine Solo- und Kammermusiktätigkeit führt ihn regelmäßig in viele Städte Deutschlands und des Auslands. Seit 2002 ist er als Dozent für Klavier und Korrepetition an der Musikakademie Kassel tätig. 2005 war er Kulturpreisträger der Stadt Kassel. Neben vielen anderen CDs belegt eine Einspielung sämtlicher *Préludes* von Claude Debussy sein besonderes Interesse an französischer Klaviermusik.

Mittwoch, 4. Mai 2011, 20:00 Uhr
Französische Dichtung und Klaviermusik

Les Fleurs du Mal

Marie-Claire Ludwig und Thomas Bockelmann, Rezitation
Michael Kravtchin, Klavier

Charles Baudelaire La Musique – Die Tonkunst (Stefan George)

Claude Debussy Danseuses de Delphé

Charles Baudelaire L'Albatros – Der Albatros (George)
Élévation – Der Aufschwung (George)

Claude Debussy Les Collines d'Anacapri

Charles Baudelaire Crépuscule du matin –
Morgendämmerung (George)

Claude Debussy La Cathédrale engloutie

Charles Baudelaire Parfum exotique –
Fremdländischer Duft (George)
La Chevelure – Das Haar (George)

Claude Debussy L'Isle joyeuse

– *Pause* –

Paul Verlaine Art poétique – Dichtkunst (Richard Schaukal)
Le piano que baise une main frêle –
Das Clavecin, von zarter Hand berührt
(Gustav von Festenberg)

Maurice Ravel Jeux d'eau

- Paul Verlaine Colloque sentimental –
Gefühlsames Zwiegespräch (George)
Il pleure dans mon coeur –
Es tränet in mein Herz (George)
- Gabriel Fauré Nocturne No. 4, op. 36
- Arthur Rimbaud Voyelles – Vokale (George)
- Maurice Ravel Alborada del gracioso aus „Miroirs“
- Stéphane Mallarmé Brise marine – Seebrise (George)
- Alexander Skriabin Poème op. 32, 1
- Charles Baudelaire L'Homme et la mer –
Der Mensch und das Meer (George)
- Alexander Skriabin Poème op. 32, 2
- Charles Baudelaire Invitation au voyage –
Einladung zur Reise (George)
Harmonie du soir –
Abendeinklang (George)
- Claude Debussy Les sons et les parfums tournent
dans l'air du soir

La Musique

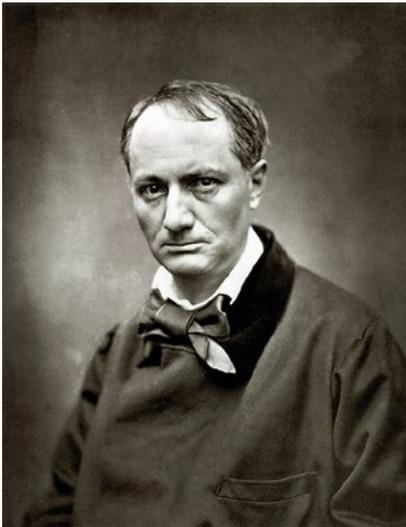
La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!

Charles Baudelaire, aus »Les Fleurs du Mal«



Charles Baudelaire

Die Tonkunst

Die töne erfassen mich oft wie ein meer ·
 Zu meinem bleichen sterne
 Ob im äther weit ob im nebel schwer
 Steur ich ins ferne.

Die brust hervorgekehrt und die lunge
 Wie ein segel gefüllt
 Ersteig ich die wellenberge im sprunge
 Die mir das dunkel verhüllt.

Alle regungen kommen mich an
 Eines schiffs in gefahren:
 Der gute wind wie der tolle orkan

Wiegt mich am unmessbaren
 Abgrund – oft auch spiegel nur platt und breit
 Meiner untröstlichkeit.

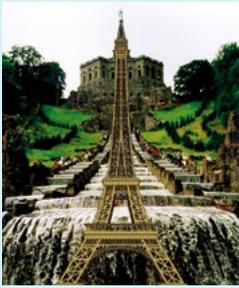
Stefan George nach Charles Baudelaire



Stefan George, Porträt
 von Reinhold Lepsius (1857–1922)

Gesellschaft für deutsch-französische Zusammenarbeit e. V.

Cercle français Kassel



Der CERCLE FRANÇAIS wurde 1949 von der Französin ROZEL HÄGER gegründet mit 15 Personen „jeden Alters und jeden Standes“. Es galt zu arbeiten für die *Verständigung und den Frieden zwischen Deutschland und Frankreich*. Zwei große Völker sollten sich wieder kennen und achten lernen. „*Die Menschen zusammenzubringen*“, „*Unir les hommes*“ im Geiste von SAINT EXUPÉRY wurde der Wahlspruch dieses CERCLE FRANÇAIS und er ist es bis heute geblieben.

Die kulturellen Dienste der französischen Botschaft versorgten damals den CERCLE mit ersten französischen Filmen und Büchern aus allen Wissensgebieten. Diese Bibliothek – bestehend aus etwa 3000 Büchern – wurde von uns im Jahre 2002 der Albert-Schweitzer-Schule geschenkt. Dort kann man einen Großteil dieser Bücher ausleihen – insbesondere französische Literatur bis ins 20. Jahrhundert.

Das Programm der heutigen *Gesellschaft für deutsch-französische Zusammenarbeit e.V.* ist sehr vielfältig. 14-tägig bieten wir im Günter-Kestner-Haus Zusammenkünfte an: Diskussionsabende in frz. Sprache über Politik, Kultur, Land und Leute des Nachbarlandes. Zu unseren Aktivitäten gehört die Lektüre französischer Autoren. Wir organisieren gesellige Abende, Museumsbesuche, Ausflüge, Reisen nach Frankreich und zelebrieren „*La cuisine française*“.

Die deutsch-französischen Gesellschaften – es gibt mittlerweile über 130 in Deutschland – sind in einem Dachverband – der *Vereinigung Deutsch-Französischer Gesellschaften für Europa e.V.* – organisiert. Einmal im Jahr findet abwechselnd in Deutschland und Frankreich ein Kongress statt, der dem Austausch zwischen den verschiedenen Gesellschaften dient.

So ist die Verständigung zwischen Deutschland und Frankreich kein fester Zustand, sondern ein un-aufhörlicher Prozess, den die *Gesellschaft für deutsch-französische Zusammenarbeit in Kassel e.V.* mitzubestimmen versucht.

Wir bekennen uns zum gemeinsamen Aktionsprogramm:

Voneinander wissen	Se connaître l'un l'autre
Voneinander lernen	Apprendre l'un de l'autre
Miteinander arbeiten	Travailler l'un avec l'autre
Für die Einigung Europas	Pour la construction de l'Europe
Für unsere gemeinsamen Werte	Pour nos valeurs communes
In einer solidarischen Welt	Dans un monde solidaire

Marie-Pascale Devignon-Tripp, Präsidentin
(www.cercle-francais-kassel.de)

KASSEL

STADT DER KLIMASCHÜTZER

www.sw-kassel.de

**100%
NATUR
GAS**

Seit 2009
automatisch
für alle ohne
Aufpreis!

**100%
NATUR
STROM**

Seit 2007
automatisch
für alle ohne
Aufpreis!



Das **QUINTETTE FAUST** steht als junges und hochkarätiges Ensemble in der bedeutenden Tradition französischer Bläserquintette. Es formierte sich 2007 um die Solo-Oboistin des Orchestre National de France, Nora Cismondi, und widmet sich der umfangreichen und höchst anspruchsvollen Literatur, mit der gerade französische Komponisten diese Besetzung bedacht haben. Während Julien Beaudiment derzeit als Solo-Flötist im BBC National Orchestra of Wales tätig ist, hat der Klarinetist Nicolas Baldeyrou eine Professur am Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon inne und tritt als Solist in Frankreich und Deutschland in Erscheinung. Benoît de Barsony ist nach anderen herausragenden Positionen Erster Solo-Hornist des Orchestre de Paris und Julien Hardy, Preisträger des ARD-Wettbewerbs 2008, Solo-Fagottist im Orchestre Philharmonique de Radio France.

Beim Musikfest Kassel ergibt sich erstmals die Gelegenheit, das Ensemble in Deutschland zu erleben.



Der Pianist **OLIVER TRIENDL** ist dem Kasseler Publikum von verschiedenen Konzerten, zuletzt beim Musikfest Kassel 2009, in bester Erinnerung. Als vielseitige Künstlerpersönlichkeit mit starker gestalterischer Präsenz, welcher nicht nur Charisma sondern ebenso eine profunde Durchdringung der Partitur zugrunde liegt, widmet sich der Pianist einem äußerst umfangreichen Repertoire, das er beständig um Neu- und Wiederentdeckungen unbekannter Werke erweitert. Auf diese Weise legte er mittlerweile weit über 50 CD-Einspielungen selten gespielter Werke aus Klassik und Romantik vor. Die illustre Liste seiner Kooperationen, in die sich Sabine und Wolfgang Meyer, Jörg Widmann, Gustav Rivinius, Claudio Bohórquez, Antje Weithaas, Ingolf Turban, Vogler Quartett, Auryn Quartett, Quatuor Danel und viele andere einreihen, weist ihn als gefragten Kammermusik-Partner aus. Ohne Mühe lässt sich eine ebenso umfangreiche Liste mit den Namen bekannter europäischer Orchester füllen, mit denen der mehrfach bei internationalen Wettbewerben ausgezeichnete Pianist zusammengearbeitet hat. 2006 gründete er in Kempten (Allgäu) das Internationale Kammermusikfestival Fürstensaal Classix.

Donnerstag, 5. Mai, 20:00 Uhr

Pour vents et piano

Quintette Faust & Oliver Triendl

Quintette Faust

Julien Beaudiment, Flöte · Nora Cismondi, Oboe
Nicolas Baldeyrou, Klarinette · Benoît de Barsony, Horn
Julien Hardy, Fagott
Oliver Triendl, Klavier

Francis Poulenc (1899–1963)

**Sextuor pour piano, flute, hautbois,
clarinette, basson et cor (1932)**

Allegro vivace

Intermezzo

Presto tragico

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

**Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott
Es-Dur op. 16 (1796)**

Grave – Allegro, ma non troppo

Andante cantabile

Rondo: Allegro ma non troppo

– *Pause* –

George Onslow (1784–1853)
Bläserquintett F-Dur op. 81 (1852)

Allegro non troppo

Scherzo

Andante sostenuto

Finale – Allegretto spiritoso

Jean Francaix (1912–1997)

»L'heure du Berger«

pour piano, flute, hautbois, clarinette, basson et cor

(1947)

Les Vieux Beaux

Pin up-Girls

Les Petites Nerveux

In Kooperation mit hr2 Kultur.
Das Konzert wird am 5. Juni ab 20:00 Uhr ausgestrahlt.

Konzertpatenschaft: Städtische Werke Kassel AG

Francis Poulenc gehörte zu jenen jungen französischen Komponisten, die nach dem Ersten Weltkrieg der Musik ihres Heimatlandes entscheidende neue Impulse gaben. »Ich wünsche mir von Frankreich französische Musik« hatte Jean Cocteau 1918 in seiner programmatischen Schrift *Le Coq et l'Arlequin* gefordert. 1920 fasste dann ein Musikjournalist in einem Artikel sechs zeitgenössische Komponisten unter dem Namen »Groupe de Six« zusammen, die sich an der französischen Tradition orientierten und eine Musik anstrebten, in der Vernunft und Gefühl im Gleichgewicht sein sollten. Wuchernde Formen, chromatische Stimmführung und Harmonik als Relikte der Romantik sollten einer maßvollen und klaren Architektur weichen.

Poulenc folgt nicht den abstrakt-atonalen Mustern vieler Zeitgenossen, er bleibt stets tonal. Seine Musik zeichnet sich durch geistreiche Eleganz und viel Humor aus; sie ist im besten Sinne unterhaltsam bei handwerklich hoher Qualität. In seiner Kammermusik überwiegen Werke für Blasinstrumente.

Das **Sextett** bezeichnet er als »Homage an die Bläser, die ich liebte, seit ich zu komponieren begann.« Die technischen Anforderungen an die Instrumentalisten in dem virtuosen Werk sind hoch. Poulenc zeigt sich als Meister der Instrumentierung und Klangfarbe. Einige interessante Hinweise geben uns seine eigenen Kommentare. So scheut er auch nicht Zitate anderer Komponisten. Im ersten Satz inspirierte ihn das Scherzo aus Prokofjews 2. Klavierkonzert: »... diesen Rhythmus trug ich geradezu in mir; unbewusst gab ich ihm ein Echo à la française«, aber auch Anklänge an Rachmaninow und Strawinsky tauchen auf. Im Komponieren sah Poulenc keine leichte Arbeit. So nahm er sich sein 1932 entstandenes Sextett sieben Jahre später wieder vor und arbeitete es um. Nadia Boulanger gestand er, sein Werk habe zwar ein »paar gute Ideen«, aber »die ganze Sache sei schlecht zusammengesetzt«. »Mit geänderten und besser balancierten Proportionen, erscheint es viel klarer.«

1792 reiste **Ludwig van Beethoven** nach Wien, um Haydns Schüler zu werden. Er hatte zu dem Zeitpunkt bereits mehrere Kompositionen in seinem Gepäck: Lieder, Arien, Kantaten – aber auch Kammermusik für Bläser- oder Streicherbesetzung, mit und ohne Klavier. Dass er in den Jahren bis 1802 hauptsächlich für kleine Besetzungen schrieb, hat mehrere Gründe: Zum einen wollte sich Beethoven als Komponist zeigen, der souverän die aktuelle Kammermusik in all ihren Facetten beherrschte, die mit den Werken Mozarts und Haydns min-

destens konkurrieren konnte; zum anderen schrieb er für seine aristokratischen Freunde und Gönner, die ihm den gesellschaftlich angemessenen Rahmen boten, wo er sich auch als Pianist präsentieren konnte.

Das **Quintett Es-Dur op. 16** existiert in zwei unterschiedlichen Besetzungen, beide von Beethoven selber arrangiert. Das Original für Klavier und Bläser ist dem Fürsten Joseph zu Schwarzenberg gewidmet; Beethoven schrieb es für seine eigenen Wiener Konzerte. Dass der Klavierpart sich in Anspruch und Virtuosität deutlich von den Bläsern abhebt, ist diesem Umstand zu verdanken. Das Nebeneinander von Beethovens neuem Klavierstil und dem eher konventionellen Bläsesatz macht den besonderen Reiz dieses Werkes aus.

Zu dieser dominanten Rolle des Klaviers, aber auch zu Beethovens Klavierspiel gibt es einen aufschlussreichen Bericht seines Schülers Ferdinand Ries: »Im letzten Allegro ist einig Mal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ramm sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick warteten, dass wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.«

George Onslow kann als der wohl bedeutendste Komponist von Kammermusik in Frankreich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gelten. Als Pianist gefeiert, als Komponist, der die Tradition der klassischen Kammermusik Haydns, Beethovens und Mozarts fortsetzte, insbesondere in Deutschland hoch anerkannt und verehrt, sah er sich jedoch in seinen letzten Lebensjahren mehr und mehr verkannt.

George Onslow wurde als Sohn eines englischen Vaters und einer französischen Mutter in der Auvergne geboren, verbrachte aber seine frühe Kindheit in London. Hier erhielt er bereits eine exzellente musikalische Ausbildung. Bald kehrte er auf den französischen Landsitz seiner Familie zurück. Als talentierter Cellist lernte er die klassische Kammermusik kennen und lieben; allmählich widmete er sich selber mehr und mehr der Komposition. Sein Œuvre umfasst nahezu ausschließlich Kammermusik, zunächst meist Streichquartette und -quintette.

Das **Bläserquintett op. 81** entstand 1850, gehört also zu seinen späten Werken. Es erscheint zunächst ungewöhnlich, dass ein Pianist und Cellist ein reines Bläserwerk schreibt. Der Umstand mag aber auch der Tatsache geschuldet sein, dass Onslow hier durch seinen früheren Lehrer Anton Reicha beeinflusst worden war. Diesem war es nämlich als erstem gelungen, das moderne Bläserquintett populär zu machen und damit dem haydn'schen Streichquartett etwas entgegenzusetzen. Seine 24 Quintette gelangten ab 1814 in Paris zur Aufführung und wurden zu einem beispiellosen Erfolg.

Obwohl Onslow bei der Komposition bereits 66 Jahre alt war, zeigt sein Quintett eine jugendliche Spielfreude. Er verfeinert die Instrumentationstechnik seines Vorbilds, indem er die Instrumente aus ihrer orchestralen Behandlung befreit, sie in wechselnden Gruppen einbindet, aber auch zunehmend selbstständig behandelt. Sein besonderer Verdienst ist, dass er die differenzierte Dialogtechnik Haydns auf die Blasinstrumente übertrug und damit der Gattung zu einem ersten Höhepunkt verholfen hat.

Jean Françaix stammt aus einer Musikerfamilie, wo er den ersten Unterricht erhielt, bevor er bereits mit zehn Jahren zu der renommierten Nadia Boulanger kam, bei der er Harmonielehre, später auch Kontrapunkt lernte. Am Pariser Konservatorium setzte er sein Studium fort, neben Komposition auch Klavier. Der hochbegabte Françaix gewann schon als 18-jähriger einen Preis als Konzertpianist, wenige Jahre später trat er bereits als Komponist in Erscheinung. Die Kammermusik sollte zu seinem bevorzugten Metier werden. Die vielen Ehrungen, die der Komponist und Pianist in seinem Leben erhielt, sind beispiellos.

Zur »Groupe des Six« und Francis Poulenc hatte Françaix zwar enge Kontakte, er wollte sich jedoch nie stilistisch vereinnahmen lassen. Auch zur zeitgenössischen Avantgarde hielt er Distanz, stets blieb seine Musik tonal und unterhaltsam, war aber immer außerordentlich originell. Er bekannte: »Doch will ich ehrlich sein: Beim Komponieren sind die schönsten Theorien das allerletzte, woran ich denke. In erster Linie sind es nicht die »gedanklichen Autobahnen«, denen mein Interesse gilt, sondern die »Waldwege.«

L'heure de berger sind drei kurze Charakterstücke, inspiriert vom Pariser Café-Leben. Françaix schrieb die Stücke 1947 für ein Restaurant als Hintergrundmusik: »la musique sérieuse sans gravité« (ernste Musik ohne Gewicht),

wie er bekannte. Witzig und geistreich charakterisiert er darin drei Typen von Menschen, die er in einem Café beobachtet hatte; die Titel sprechen für sich.

Robert Kleist



ROLAND ERICHSON

GEIGENBAUMEISTER

Neubau · Restauration · Reparatur · An- und Verkauf von
Streichinstrumenten · Zubehör · Mietinstrumente

BILSTEINER BORN 2 · 34132 KASSEL
TELEFON (05 61) 40 36 45 · FAX (05 61) 9 40 28 52



Das **QUATUOR DIOTIMA**, gegründet von Absolventen der Conservatoires in Paris und Lyon, erhielt 1999 den ersten Preis des Pariser Wettbewerbs FNAPEC und im folgenden Jahr den Contemporary Music Prize des Londoner Wettbewerbs für Streichquartett. Das Quartet konzertierte in vielen der größten Konzerthäuser und auf vielen europäischen Musikfestivals wie etwa Cité de la Musique, Centre Georges Pompidou, Festival d'Aix-en-Provence, Berliner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, Mozarteum Salzburg und Bregenzer Festspiele. Zahlreiche Konzerttourneen haben das Quartett nach Japan, in die USA, nach Zentral- und Südamerika geführt. In der kommenden Saison wird es in Mexiko und China/Korea gastieren.

Als ein zentraler Arbeitsschwerpunkt des Ensembles kann die Aufführung Neuer Musik genannt werden. Nicht zufällig erhielten die Musiker für ihre erste CD mit Werken von Nono und Lachenmann den Diapason d'or in Paris. In den letzten Jahren wächst ihr Interesse an Kompositionen der Klassik und Romantik, deren Interpretationen durch die jahrelange intensive Beschäftigung mit den Klangwelten moderner Quartettkompositionen in besonderem Maße strukturelle Durchformung und ungewohnte Impulse erhält. Als beispielhaft kann die jüngst erschienene CD mit Streichquartetten von George Onslow gelten.



Biografische Angaben zu **QUINTETTE FAUST** siehe Konzert am Donnerstag.

JAN HARBORTH wurde in Münster geboren. Schon früh begann er mit dem Kontrabass-Spiel. Er war mehrfach Preisträger und Bundessieger beim Wettbewerb »Jugend musiziert«. Seit 1989 ist er als 1. Solobassist des Staatsorchesters Kassel engagiert. Jan Harborth ist ein gefragter Kammermusiker und lehrt an der Musikakademie Kassel.

LOUISE PÜHN begann mit fünf Jahren Klavier zu spielen, bevor sie sich mit zehn Jahren für die Harfe entschied. Ihren ersten Unterricht erhielt sie bei Caroline Klute, Harfenistin des Staatsorchesters Kassel. Nach drei Jahren am Spezialgymnasium für Musik »Schloß Belvedere« in Weimar wurde sie Jungstudentin an der Musikhochschule Hannover. Seit 2007 studiert sie bei Prof. Maria Graf an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Schon von klein auf trat sie in der Besetzung Harfe und Flöte gemeinsam mit ihrem Vater in Konzerten auf.

Freitag, 6. Mai 2011, 20:00 Uhr

Symphonie en miniature

Quintette Faust & Quatuor Diotima

Quintette Faust

Julien Beaudiment, Flöte · Nora Cismondi, Oboe

Nicolas Baldeyrou, Klarinette

Benoît de Barsony, Horn · Julien Hardy, Fagott

Quatuor Diotima

Naaman Sluchin, Violine · Yun Peng Zhao, Violine

Franck Chevalier, Viola · Pierre Morlet, Violoncello

Louise Pühn, Harfe

Jan Harborth, Kontrabass

Maurice Ravel (1875–1937)

Introduction et Allegro

**für Harfe mit Begleitung von Flöte, Klarinette,
2 Violinen, Viola und Violoncello (1905)**

Trés lent

Allegro

George Onslow (1784–1853)

Streichquartett c-Moll op. 56 (ca. 1835)

Allegro maestoso ed espressivo

Menuetto. Moderato – Trio

Adagio. Cantabile e sostenuto

Finale. Vivace

Darius Milhaud (1892–1974)
Pastorale op. 147 (1935)
für Oboe, Klarinette und Fagott

– *Pause* –

Jaques Ibert (1890–1962)
Trois Pièces brèves
für Holzbläser-Quintett (1930)

Allegro

Andante

Allegro scherzando

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Septett Es-Dur op. 20
für Violine, Viola, Klarinette,
Fagott, Violoncello und Kontrabass
(1799/1800)

Adagio – Allegro con brio

Adagio cantabile

Tempo di Menuetto

Tema. Andante con Variazioni

Scherzo. Allegro molto e vivace

Andante con moto alla Marcia – Presto

Pausengespräch mit Jean Michel Nectoux, Paris, dem Herausgeber
der Fauré-Edition (Bärenreiter Verlag)

Konzertpatenschaft: Wintershall Holding GmbH

Maurice Ravels Introduction und Allegro hat der Komponist auf Bestellung der berühmten Klavier- und Harfenbau-Firma Erard geschrieben. »Acht Tage erbitterter Arbeit und drei durchwachte Nächte ermöglichten mir, es schlecht und recht fertig zu machen ...«. Diesem Miniatur-Harfenkonzert merkt man diese Eile allerdings nicht an. In bester Tradition Liszt'scher Virtuosität (die nur noch in *Tzigane* übertroffen wird) werden die solistischen und klanglichen Möglichkeiten des Instruments voll auskostet. Zwei tonal unterschiedene Themen sind Gegenstand regelmäßiger Variationen und verschränken sich zuweilen nach Art einer Doppelvariation. Der Klang der Harfe wirkt, besonders in der Kadenz vor der Reprise, eruptiv und laut und hat so einen sehr archaischen Charakter. Die anderen Instrumente sind zwar nur begleitend beigegeben, doch verfehlen hier die aparten, leicht exotischen Klangfarben der reizvollen Besetzung insgesamt nicht ihre Wirkung.

George Onslow nimmt sich im Reigen der französischen Komponisten, die das Programm des Musikfestes prägen, eher untypisch aus. Er stammte aus einer altehrwürdigen englischen Adelsfamilie, wuchs jedoch in der Auvergne und dort eher in einem europäischen Kontext auf. Sein Kompositionsstil war geprägt durch seinen böhmischen Lehrer Anton Reicha, der wiederum in Wien ganz im Kontext der Wiener Schule um Mozart, Haydn und Beethoven wirkte. Onslow komponierte zuerst auch in diesem Stil bis in die 1820er-Jahre hinein und wurde so gerade in seinen frühen und mittleren Werken von der Musikkritik, vor allem von der konservativen deutschen, als »der wahre Nachfolger von Mozart, Haydn und Beethoven« vereinnahmt. Zu Beethoven aber hatte Onslow ein eher gespaltenes Verhältnis: Das Septett op. 20 gehörte für ihn zur Krönung von Beethovens Schöpfungen, zu den späten Streichquartetten aber fand er gar keinen Zugang mehr. Obwohl es in Onslows Spätwerk einige hervorragende Einzelwerke (insbesondere die groß besetzte Kammermusik, auch mit Klavier, und die Streichquintette) gibt, die Wegbereiter sind für einen späteren nationalen französischen Kammermusikstil, sind seine Werke (immerhin 34 Quartette und 36 Quintette, auch mit Bass) in den späten 1840er-Jahren in Vergessenheit geraten. Das **Quartett op. 56** stammt von ca. 1835, wo sich der Komponist noch einmal intensiv und z. T. in experimenteller Form dem Streichquartett widmete, eine Phase aber auch, in der er sich im Hinblick auf den strengen vierstimmigen durchbrochenen Satz in einer Krise befand. Ein

für Onslow typischer Maestoso-Satz setzt im Violoncello mit einem großartigen, aber wenig gesanglichen Thema ein und wird vielfach verarbeitet und in Motive aufgespalten. Das Menuett in punktierter Tanzrhythmik und mit einem kontrastierenden »Eleganza«-Trio und das folgende gesangliche Andante sind charakteristisch durchgearbeitete, ansprechende Binnensätze, während der Finalsatz in seiner eher konturlosen Thematik sein Profil am ehesten aus dem schnellen Vivace-Tempo gewinnt. Eine Bevorzugung der 1. Violine bzw. auffällig auch des Cellos am thematischen Geschehen ist charakteristisch für dieses Quartett.

Claude Debussy hinterließ deutliche Spuren in der Kammermusik von **Darius Milhaud**, der als 13-Jähriger dessen Streichquartett kennenlernte und es als eine Art Offenbarung empfand. Mit seinen harmonisch kühnen und formal Aufsehen erregenden Jugendwerken geriet Milhaud schon bald mit dem starren, ästhetisch unflexiblen Unterricht am Pariser Conservatoire in Konflikt. Einige seiner Werke der 1920er-Jahre (z.B. die *Cinq Etudes* für Klavier und Orchester) lösten tumultartige Szenen aus, die an die Uraufführung des *Sacre* von Strawinsky erinnerten. In den 1930er-Jahren wandte sich Milhaud auch der Musikproduktion für die neuen Medien Film und Rundfunk zu. Er hielt aber an seinem enormen Stilpluralismus fest und entschlackte seine oft überladene Textur im Hinblick auf ein schlankeres Klangbild. Seine »**Pastorale**«, eine Miniatur für drei Holzbläser, beginnt mit einem schlichten getragenen Thema in der Oboe, welches das ganze Stück dominiert. In dichtem dreistimmigen, polyharmonischen Satz wird es immer wieder von kleinen Diminutionen und rhythmischen »Störungen« (wie den Triolen-Passagen) belebt.

Auch **Jaques Ibets Trois Pièces brèves** sind Miniaturen, die nicht mehr wollen als zu zerstreuen, zu unterhalten, »petits riens«, die weniger ernst als heiter zu nehmen sind. Konzipiert für die klassische Holzbläser-Quintettbesetzung Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, bestehen sie aus zwei lebhaften Allegros, die einen 26-taktigen Satz umschließen, der hauptsächlich, bis auf ein paar Schlusstakte, aus einem Duett für Klarinette und Fagott besteht. Hierin erinnert er an Bachs zweistimmige Inventionen. Im Gegensatz zu Milhaud, der ebenso an »Gebrauchsmusik« im besten Sinne geglaubt hat, ist Ibert in seinem ebenfalls enorm großen Œuvre nie an skandalträchtiger Musik interessiert ge-

wesen. Dass sich seine Werke, abgesehen von dem Flötenkonzert und einigen Kammermusikwerken, auf dem Konzertpodium nicht behaupten konnten, ist auch damit zu erklären, dass sein Gesamtwerk letztendlich wenig Einfluss auf die Entwicklung der französischen Musik insgesamt hatte.

Beethovens Septett op. 20 wurde 1802 mit einer Widmung an die musikkundige Kaiserin Maria Theresia gedruckt, die das Werk möglicherweise sogar mit einigen anderen in derselben Besetzung in Auftrag gegeben hat. Ungewöhnlich ist nicht nur die Besetzung mit vier Streichern und drei Bläsern aus dem Umfeld der Harmoniemusik, sondern auch die Komposition in sechs Sätzen, Indizien für eine zu diesem Zeitpunkt bereits »überholte« Divertimento- oder Serenadentradition. Beethoven hat sich bis um 1800 systematisch an allen möglichen Besetzungen »ausprobiert«, so schreibt er selbst in einem Brief an Carl Amenda: »... womit könnte ich mich jetzt nicht messen! Ich habe seit der Zeit Du fort bist, alles geschrieben, bis auf Opern und Kirchensachen...«. Demnach erscheint das Septett als eine Art Abschluss seiner kammermusikalischen Arbeit mit Bläsern, auf dem Weg hin zum gattungsmäßig ausgedünnten Spätwerk, in dem er nur noch das Streichquartett und die Klaviersonate als idealtypisch akzeptiert. Dass er damit eines der schönsten Werke seines Œuvres geschrieben hat, ist nur ein Zeichen seiner Genialität. Genial ist aber auch die Form, die keineswegs eine Rückwendung zur Divertimento-Tradition darstellt. Denn zwischen das einleitende Allegro und das finale Presto (jeweils mit langsamer Einleitung) stellt er vier Binnensätze, die alle modellhaft vorführen, wie Binnensätze im Sonatenzyklus aussehen können: das Adagio ein Sonatensatz mit verkürzter Reprise, als Alternative ein langsamer Variationensatz; ein konventionelles Menuett als geradezu folienhaftes Modell für die asymmetrische Scherzo-Alternative. Das neue Prinzip »Sonatensatz« wird von Beethoven somit in diesem Ausnahmewerk bis an seine Grenzen hin ausgelotet.

Christiana Nobach



MIRA WANG studierte in Peking und Boston und gewann den New Zealand International Violin Competition sowie den Concours de Genève, womit ihre internationale Karriere fulminant startete. Sie konzertiert mit bedeutenden Orchestern wie den Dresdner Philharmonikern, dem Liverpool Philharmonic Orchestra, dem Orchestre de la Suisse Romande, dem Singapore Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra und vielen anderen. Ihr Debut in New York 2001 wurde zu einem spektakulären Erfolg. In Deutschland ist sie oft Gast beim Moritzburg Festival, das ihr Ehemann Jan Vogler leitet. Mira Wang spielt auf einer Violine von Antonio Stradivari aus dem Jahre 1714, die sich einst im Besitz des berühmten Violinvirtuosen und Brahms-Freundes Joseph Joachim befand.

Biografische Angaben zu **OLIVER TRIENDL** siehe Konzert am Mittwoch, zu **QUATUOR DIOTIMA** siehe Konzert am Donnerstag.

Samstag, 7.Mai, 20:00 Uhr

Abschlusskonzert

**Mira Wang & Oliver Triendl &
Quatuor Diotima**

Mira Wang, Violine

Oliver Triendl, Klavier

Quatuor Diotima

Naaman Sluchin, Violine · Yun Peng Zhao, Violine
Franck Chevalier, Viola · Pierre Morlet, Violoncello

Mark Andre (*1964)

»... zu ...«

für Streichtrio (2003/05)

Johannes Brahms (1833–1897)

**Sonate für Violine und Klavier Nr. 2 A-Dur op. 100
(1886)**

Allegro amabile

Andante tranquillo/Vivace

Allegretto grazioso (quasi Andante)

Henri Dutilleux (*1916)
»Ainsi la nuit«
für Streichquartett (1976)

Libre et souple. Nocturne
Parenthèse 1
Miroir d'espace
Parenthèse 2
Litanies
Parenthèse 3
Litanies 2
Parenthèse 4
Constellations
Nocturne 2
Temps suspendu

– *Pause* –

Ernest Chausson (1855–1899)
Concert für Klavier, Violine und Streichquartett
D-Dur op. 21 (1889/1891)

Décidé
Sicilienne
Grave
Très animé

Französisch-deutscher Grenzverkehr

In einem Text über den 1964 in Paris geborenen Komponisten **Mark Andre** schreibt die Musikjournalistin Martina Seeber: »So international sich die Musikszene auch darstellt – nicht überall ist der Grenzverkehr zwischen den Kulturen einfach und auch erwünscht. Zwischen Frankreich und Deutschland ist der ästhetische Graben offensichtlich so tief, dass nur wenige den Sprung ins andere Lager wagen.«

Mark Andre hat diesen Sprung gewagt. Als Student entdeckte er in der Pariser Hochschulbibliothek die einzige dort vorhandene Partitur von Helmut Lachenmann. Es war ein Schlüsselerlebnis. Mark Andre wurde in Stuttgart Meisterschüler des großen Neuerers Lachenmann, dessen rigorose Hinterfragung eingeschliffener Hörgewohnheiten manchem Beobachter als anti-hedonistisch, ja als glühend asketisch gilt. Heute ist Mark Andre selbst Kompositionsprofessor an der Dresdner Musikhochschule. Eine mit geradezu naturwissenschaftlicher Akribie betriebene Erforschung der Klänge, Geräusche und Intensitäten prägt sein Schaffen. Als protestantischer Christ reflektiert er zudem oftmals geistliche Gehalte, so auch im **Streichtrio »... zu ...«** (2003/05). Das Werk nimmt Bezug auf eine Stelle aus der Offenbarung des Johannes: »Und wird keine Nacht da sein, und sie werden nicht bedürfen einer Leuchte oder des Lichts der Sonne; denn Gott der Herr wird sie erleuchten, und sie werden regieren von Ewigkeit zu Ewigkeit.«

»Aimez-vous Brahms?« fragte Françoise Sagan in ihrem Erfolgsroman des Jahres 1959. Obwohl bereits 1894 eine »Étude sur Johannès Brahms« des Kritikers Hugues Imbert erschien und obwohl **Brahms** zwei Jahre später zum korrespondierenden Mitglied der Académie des Beaux-Arts ernannt wurde, galt er in Frankreich vielfach als »Fremdling«, wie der Musikwissenschaftler Arnold Schering noch 1932 feststellte. Anders verhielt es sich mit Franz Liszt und Richard Wagner, denn die Wagner-Begeisterung, der Wagnérisme, zählte zu bedeutenden Kapiteln der französischen Kulturgeschichte.

Brahms' **Sonate** für Violine und Klavier A-Dur op.100 entstammt dem Thuner Kammermusiksommer 1886. Rasch beliebt wurde das gesangliche wie kunstvoll gewobene Werk, das den »stacheligen« norddeutschen Charakter von

einer charmant-liebevollen Seite zeigt – der erste Satz ist mit »Allegro amabile« überschrieben.

Was ist typisch französisch in der Musik? Man denkt an Charme, Esprit und Eleganz. **Henri Dutilleux**, so klangsinnlich seine Musik erscheint, widersprach dem Klischee schon als junger Komponist, ihm schien die Begrenzung auf das Elegante wie eine Beleidigung der Kunst von Rameau, Berlioz und Debussy. Als »ziemlich unangenehm«, weil durch »ästhetischen Terrorismus« geprägt, empfand Dutilleux jedoch auch die serielle und postserielle Epoche der 1950er- und 60er-Jahre (als deren produktive Erben man Komponisten wie Lachenmann und Mark Andre ansehen kann).

Es hat keinen geringen Reiz, wenn beim heutigen Konzert Werke von Mark Andre und Henri Dutilleux erklingen. »Und wird keine Nacht da sein«, der Satz aus der geheimen Offenbarung, auf die sich Andre bezieht, trifft auf die Feier des Nächtlichen, wie sie sich symbolistisch verfeinert in Dutilleux' »**Ainsi la nuit**« (1976) ereignet. »Alles wandelt sich kaum merklich wie in nächtlichen Traumgesichten«, sagt Dutilleux über sein Streichquartett.

Von **Ernest Chausson** stammt mit der Oper *Le roi Arthur* (1885/95), die manche Gemeinsamkeit mit *Tristan und Isolde* teilt, eines der Hauptwerke des französischen Wagnérisme. Zu Chaussons Lehrern zählte neben Jules Massenet auch César Franck, der als gebürtiger Belgier ein Vermittler zwischen der deutschen und französischen Musikkultur war. Während der langen Entstehungszeit von *Le roi Arthur* komponierte Chausson sein so schwelgerisches **Concert** op. 21 (1889/1891). In der ungewöhnlichen Besetzung Klavier, Violine und Streichquartett erkannten Musikforscher eine Reminiszenz an die barocke Konzerttradition eines François Couperin. Viel offensichtlicher sind jedoch Anklänge an Chaussons Lehrer César Franck, aber auch an Gabriel Fauré, zumal in der *Sicilienne*. Nach der Brüsseler Uraufführung des Concerts vertraute Chausson seinem Tagebuch an: »Noch nie hatte ich so großen Erfolg.«

Georg Pepl

Versprochen ist gut,
garantiert ist besser.

 Kasseler
Sparkasse

Qualitäts
Garantie

 Kasseler
Sparkasse

Jetzt in Ihrer Sparkasse

IHR KLASSIK-CD-SPEZIALIST IN KASSEL!

Bauer & Hieber

klingt gut

Noten
Musikbücher
Klassische CDs
Konzertkarten-
Vorverkauf

Der Schlüssel zur Welt der Musik!

Musikalienzentrum Kassel bei Musik Eichler

Ständeplatz 13 · 34117 Kassel · Tel. 05 61 / 9 18 88 61 · Fax 05 61 / 9 18 88 63
Kassel@bauer-hieber.de · www.bauer-hieber.de



BACH
BEETHOVEN
BERLIOZ
BERWALD
BRAHMS
DVOŘÁK
GLUCK
HÄNDEL
HAYDN
JANÁČEK
LALO
MARTINŮ
MENDELSSOHN
MOZART
ROSSINI
SCHUBERT
TELEMANN
VIVALDI

Klassische Musik
aus Kassel
weltweit



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha
www.baerenreiter.com

YOUNG PERSONS GUIDE

Schüler führen in das Konzertprogramm ein

Klassische Musik aus verschiedenen Perspektiven. Schüler im Gespräch mit den Künstlern, als Zuhörer in Proben und Konzert und als Experten bei der Konzerteinführung.

Dienstag, 3. Mai, 19:00 Uhr

Albert-Schweitzer-Schule Kassel, Schülerinnen und Schüler des Musik-Leistungskurses der Jahrgangsstufe 12 unter der Leitung von Ulrike Salwiczek.

Präsentation: Marsiye Aghahassani, Daniel Bachmann, Janine Burghardt, Jonas Compagnone, Marco Czech, Lukas Dahlhaus, Laura Frank, Maciej Gajek, Amina Hasic, Chris Heinemann, Tobias Henkes, Mateusz Kwiatkowski, Maren Lerch, Lukas Marschler, David Neumann, Felix Probstmeyer, Sadaf Rezaei Hagh, Patrick Salmen, Florian Siegel, Isabelle Wolff, Niclas Wolff.

Sowie Nina Kuttler und Kristina Sprenger, Französisch-Leistungskurs der Jahrgangsstufe 12 unter der Leitung von Renate Wichert.

Mittwoch, 4. Mai, 19:00 Uhr

Albert-Schweitzer-Schule Kassel, Schülerinnen und Schüler des Französischkurses Jahrgangsstufe 11 unter der Leitung von Vera Sippel.

Introduction/devinette: Sina Günther

Charles Baudelaire : Juliane Ramme und Raphal Petschelt-Pelletier

Arthur Rimbaud: Lucie Werner und Nils-Joris Müller

Paul Verlaine: Joséphine Hein und Jacob Wolf

Stéphane Mallarmé: Linda Raue und Christoph Schwerdtfeger

Donnerstag, 5. Mai, 19:00 Uhr

Herderschule Kassel, Schülerinnen und Schüler des Musik-Leistungskurses der Jahrgangsstufe 12 unter Leitung von Robert Kleist

Präsentation: Anne Büttler, Hannah Eberhard, Hanna Hohmann, Felix Klute, Simon Kniffert, Angelika Meider, Carolin Röhl, Svenja Schneider, Marijana Spaar.

Freitag, 6. Mai, 19:00 Uhr

... bei Drucklegung noch offen; bitte beachten Sie die entsprechende Vorankündigung.

Samstag, 7. Mai, 19:00 Uhr

Georg-Christoph-Lichtenberg Schule Kassel, Schülerinnen und Schüler des Grundkurses Musik der Jahrgangsstufe 12 unter der Leitung von Annette Sieben.

Präsentation: Tine Schunder und Tobias Stibing.



classic-clip 2011

Video, als Kunstform für aktuelle Musik von prägender Bedeutung und allgemeiner Verbreitung, findet in Verbindung mit Klassischer Musik bislang nur vereinzelt Verwendung. Die für classic-clip 2009 und 2010 entstandenen Arbeiten (zu Musik von Leoš Janáček und Robert Schumann) zeigen die vielfältigen Möglichkeiten und das unverkennbare Potenzial kreativer Irritation, die dieser Begegnung innewohnen. Aus einer experimentellen Ausgangssituation, die zu eigenwilligen kreativen Lösungen einlädt, entstehen so neue Sicht- und Hörweisen.

Der Videowettbewerbs richtet sich in zwei unabhängigen Ausschreibungen an SchülerInnen und an StudentInnen und verwendet in diesem Jahr das Werk eines zeitgenössischen Komponisten als musikalische Vorlage:

Mario Wiegand: Streichquartett Nr. 1 (2009)

1. Satz: Molto sostenuto

2. Satz: Presto

3. Satz: Lento assai

Live-Mitschnitt der Uraufführung durch das Vogler Quartett
am 11. März 2010 in Kassel

Die Arbeiten für classic-clip 2011 sind vom 3. bis 7. Mai von 18:00 bis 19:00 Uhr und nach den Konzerten im Videokabinett der documenta-Halle zu sehen.

Preisverleihung: Freitag, 6. Mai, 18:00 Uhr

Kooperationspartner und Förderer

kunsthochschule





classic-clip 2011: Videostills Oliver Rossol, Hanau

Mario Wiegand, 1970 in Chemnitz geboren, studierte Komposition und Klavier an der Musikhochschule Weimar und bei Aribert Reimann. Er erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen und seine Werke werden weltweit aufgeführt. 2009 wurde sein erstes abendfüllendes Musiktheaterwerk OPERETTE (nach dem gleichnamigen Schauspiel von Witold Gombrowicz) am Theater Osnabrück mit großem Erfolg bei Publikum und Presse zur Uraufführung gebracht.

Sein Streichquartett Nr. 1 schrieb Mario Wiegand als Auftragswerk des Konzertvereins Kassel, seine Uraufführung erlebte es durch das Vogler Quartett.

Intelligent instrumentiert und die Möglichkeiten der Streichinstrumente virtuos auslotend, zeichnet sich die Musik Mario Wiegands durch außerordentliche Farbigkeit aus. Das Werk nutzt die klassischen Möglichkeiten der Klanggestaltung zu einem intensiven Dialog mit den Hörgewohnheiten des Zuhörers, die dabei in spielerischer Weise neu interpretiert werden.



classic-clip 2010. Erster Preis: Alexander Gurko, Kassel.

Jury des Projektteils Studenten

Prof. Joel Baumann (Kunsthochschule Kassel),
Prof. Stephan Forck (Vogler Quartett),
Karl-Gabriel von Karais (Konzertverein Kassel),
Susanne Minke (Absolventin Kunsthochschule Kassel),
Ruth Wagner (Kulturamt der Stadt Kassel),
Mario Wiegand (Komponist),
NNN (Kulturjournalist).

Jury des Projektteils Schüler

Bernhard Balkenhol (Kunsthochschule Kassel),
Christina Deinsberger (Schülerin),
Prof. Stephan Forck (Vogler Quartett) ,
Prof. Dr. Frauke Heß (Institut für Musik der Universität Kassel),
Bernd Sippel (Lehrer),
Mario Wiegand (Komponist).

Beteiligte Lehrerinnen und Lehrer im Projektteil Schüler

Soizig Le Vergos und Selma Zwicker, Graz, Österreich;
Gabriela Nobilisová, Pardubice, Tschechien;
Annette Sieben, Kassel;
Martin Skarka, Ostrava, Tschechien;
Eva Šlosarova, Ostrava, Tschechien;
Kathrin Vogler, Kassel.

HINDSGAVL FESTIVAL

3. BIS 14. JULI 2011

MUSIKALISCHES SCHLOSSERLEBNIS IN DÄNEMARK

Schlosshotel Hindsgavl, malerisch inmitten eines alten Parks unmittelbar am Kleinen Belt gelegen, erwartet Sie mit einem zauberhaften Kammermusikfestival. Musiker und Publikum wohnen im Schloss und genießen die wunderbare Konzertatmosphäre, das Gourmetrestaurant und die schöne Landschaft. 17 Konzerte werden von Künstlern wie Trio con Brio Copenhagen, Werner Güra, dem Henschel Quartett, Yevgeni Sudbin, Martin Fröst und vielen anderen gestaltet.

WEITERE INFO UND KARTENVERKAUF » MAIL: KARTEN@HINDSGAVLFESTIVAL.DK
TELEFON: +45 2814 1841 » WEB: HINDSGAVLFESTIVAL.DK



MUSIK *Eichler*



Vielfalt der Kultur

Alle Musikinstrumente, Klaviere und Flügel



Musik Eichler

| Ständeplatz 13

| 34117 Kassel

| www.musikeichler.de

IMPRESSUM

Konzertverein Kassel e.V.

Vorstand: Walter Lehmann, Sabine Schaub, Dr. Rainer Lorenz

Beirat: Karl Gabriel von Karais, Wolfgang Lendle, Dr. Christiana Nobach, Helmut Simon

Kontakt: www.konzertverein-kassel.de; E-Mail: info@konzertverein-kassel.de

Bildnachweis: Foto documenta-Halle: © Documenta Gesellschaft Kassel; Titelfoto: Maurice Baquet von Robert Doisneau, © Laif, Köln; Stills auf der Seite classic-clip: © Margaret Fleming, Schwalmstadt, Oliver Rossol, Hanau, Alexander Gurko; Kassel; S. 10, 13, 23 akg-images.

Die Künstlerfotos wurden von den Ensembles zur Verfügung gestellt.

Gestaltung: asandmann.de/sign, Andreas Sandmann, Kassel

Programmänderungen vorbehalten.

© für die Fotos bei den Fotografen, für die Texte bei den Autoren. Alle Rechte vorbehalten.

Einen herzlichen Dank ...

... für die Mitarbeit und Unterstützung bei der Planung des Musikfestes an: den künstlerischen Beirat des Konzertvereins Kassel, das Kulturamt der Stadt Kassel, Marie-Pascale Devignon-Tripp (Cercle Français Kassel), Prof. Barbara Scheuch-Vötterle (Bärenreiter Verlag) und Oliver Triendl;

... für die Unterstützung bei der Öffentlichkeitsarbeit an: Kassel Marketing GmbH, City-Management der Stadt Kassel und an das Kulturamt der Stadt Kassel sowie das Staatstheater Kassel; Bettenhaus Oschmann, Sinn Leffers Kassel, C&A Kassel;

... für die Realisation und den technischen Support an: das Team der documenta-Halle, Björn Walter (tool-one) und Firma Radio Maurer;

... für die Planung und Realisation von »young persons guide« an: Robert Kleist, Ulrike Salwiczek, Annette Sieben, Vera Sippel und Renate Wichert;

... für die Mitarbeit am Programmbuch an Jean-Michel Nectoux (Paris), Annette Thein, Dr. Christiana Nobach, Karl Gabriel von Karais, Robert Kleist, Johannes Mundry, Dr. Georg Pepl;

... für die Realisation des Werbefilms an: Susanne Minke, Wolfram Geiss, Jano Gutenberg, Helmut Simon und Michael Kravtchin;

... für die Mitarbeit an der Konzeption und Realisation Classic-clip 2011 an: die Mitglieder der beiden Jurys, Prof. Joel Baumann, Prof. Yana Drouz, Dr. Tamara Lehmann, Mario Wiegand und das Vogler Quartett;

... für die Unterbringung von Künstlern an: Stadthotel Kassel und Familie von Waitz zu Eschen;

... für die Verdienste um das leiblichen Wohl der Künstler und Besucher und für die Ausrichtung des Empfangs an Café Nenninger.

Werden Sie Mitglied im konzertverein kassel!

Als Veranstalter des Musikfest Kassel und der Nordhessischen Kindermusiktage sind wir auf die Unterstützung von möglichst vielen Seiten angewiesen.

Durch Ihre Mitgliedschaft können Sie unsere Arbeit für ein hochrangiges Konzertangebot in der Region und neue Konzepte der Musikvermittlung fördern und sich – wenn Sie möchten – an den Planungen beteiligen.

Hiermit erkläre ich meinen Beitritt zum konzertverein kassel e. V.

Name

Straße

PLZ/Ort

E-Mail-Adresse

Datum Unterschrift

konzertverein kassel e. V.

Walter Lehmann | Am Gutshof 9 | 34270 Schauenburg

www.konzertverein-kassel.de

Konto 86671 | BLZ 520 503 53 bei der Kasseler Sparkasse

Mitgliedsbeiträge und Zuwendungen sind steuerlich abzugsfähig.

Der konzertverein ist als gemeinnützig anerkannt.

METROPOLIS



METROPOLIS STUMMFILM VON FRITZ LANG LIVE: ORIGINALMUSIK FÜR GROSSES ORCHESTER

(DE 1927/2010) IN DER RESTAURIERTEN FASSUNG DER FRIEDRICH-WILHELM-MURNAU-STIFTUNG
REGIE: FRITZ LANG · ES SPIELT DAS STAATSORCHESTER KASSEL UNTER DER LEITUNG VON HELMUT IMIG

**FR. 16. SEPTEMBER 2011 UM 19.30 UHR
STAATSTHEATER KASSEL, OPERNHAUS**

EINE VERANSTALTUNG DES FILMLADEN KASSEL E. V. UND DES STAATSTHEATER KASSEL. MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG
VON: KASSELER SPARKASSE, KULTURAMT DER STADT KASSEL UND HESSISCHES MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST.

STAATSTHEATER
KASSEL

50 Jahre
FilmLaden

MUSIKFEST KASSEL – GEFÖRDERT DURCH



Gesundheit
Nordhessen



LANDGRAF - MORITZ - STIFTUNG
DR. WOLFGANG ZIPPEL STIFTUNG



KOOPERATIONSPARTNER



Cercle français Kassel



MUSIKFEST KASSEL
MOMENTS MUSICAUX 2011
SCHIRMHERR: OBERBÜRGERMEISTER BERTRAM HILGEN