

Zauber des Exotischen?

Etwas isoliert steht er da, im Pariser Musikleben seiner Zeit. Denn der Komponist Édouard Lalo interessiert sich vor allem für Instrumentalmusik. Aber in Frankreich ist man verrückt nach Opern, keine ideale Voraussetzung für eine glänzende Karriere. So ist Lalo schon über 50 Jahre alt, als er endlich einen Erfolg verbuchen kann, mit seiner «Symphonie espagnole». Dieses Werk katapultiert ihn 1875 ins Rampenlicht der Pariser Salons und Konzertgesellschaften. Es ist ein verkapptes Violinkonzert, hochvirtuos und zeitgeistig durch das exotische spanische Flair. Der spanische Geigenvirtuose Pablo de Sarasate (1844 – 1908), dem das Stück gewidmet ist, hat erheblich zum Erfolg der «Symphonie espagnole» beigetragen: Für den umjubelten Geiger ist Lalos Stück perfekt, um sein Talent mit passender 'spanischer Musik' zu präsentieren. Kein Wunder, dass er Lalo bald bittet, sein Erfolgsrezept zu wiederholen, zuerst auf Norwegisch, dann auf Russisch. Seine Überlegung dahinter: Das, womit man die Aufmerksamkeit des verwöhnten Parises Publikums gewinnen kann, sind musikalische Ausflüge in fremde Länder und die Würze der Folklore (die dann dem urbanen Publikum in Form des virtuoseren Konzertstücks voller Klischees serviert wird). Lalo geht auf Sarasates Vorschläge ein und legt eine «Fantasie norwegienne» vor, basierend auf einer Volksliedsammlung von Edvard Grieg, und 1879 das «Concerto russe».

Inspiration für das russische Flair holt sich Lalo aus der Sammlung von 100 russischen Volksliedern, die Nikolai Rimsky-Korsakov zusammengetragen und harmonisiert hatte. Daraus wählt Lalo insbesondere zwei Hochzeitsgesänge und gestaltet aus ihnen den langsamen zweiten Satz und das Vivace im vierten Satz seines Concertos. Den charakterisierenden russischen Ton vermittelt Lalo über die wehmütig-melancholischen Melodien oder dann in den markanten synkopierten Rhythmen, die kecke Volkstänze evozieren. Das sind die beiden Stimmungspole, die das «Concerto russe» von seinem extrem langsamen Anfang bis zu seinem entfesselten Schluss prägen.

Pablo de Sarasate hat das «Concerto russe» dann letztlich nicht uraufgeführt und auch wenn es gut vom Publikum aufgenommen wurde, blieb diesem Werk der Erfolg der «Symphonie espagnole» versagt. Zu Unrecht, denn das jüngere Konzert steht dem älteren

Édouard Lalo

Konzert für Violine und Orchester Nr. 4 «Concerto Russe», op. 29

Besetzung

2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Pauken,
Tamburin, Streicher

Entstehung

1879

Dauer

Ca. 30'



Pablo de Sarasate, Bildquelle: Wikimedia commons

nicht nach. In einem Brief an Sarasate vom 1. November 1880, wenige Tage nach der Uraufführung des «Concerto russe», streicht Lalo die Komplementarität der beiden Konzerte heraus: Verführt das spanische Konzert durch seine «glitzernde Farbe», so verzaubert das russische Konzert durch seine «Herbheit und Melancholie».

Lang ersehnter Augenblick der Vollendung

Robert Schumann

Sinfonie Nr. 2 in C-Dur,
op. 61

Besetzung

2 Flöten, 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2
Hörner, 2 Trompeten, 3 Po-
sauten, Pauken, Streicher

Entstehung

1845-1846

Uraufführung

5. November 1846 im
Gewandhaus Leipzig

Dauer

Ca. 30'

Das Gefühl der Erleichterung, wenn wir eine langwierige, anspruchsvolle Arbeit abschliessen, kennen wir alle. Dieses Gefühl verband Robert Schumann mit seiner 2. Sinfonie: «Die Symphonie schrieb ich im December 1845 noch halb krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich an mich wieder zu fühlen; wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler. Sonst aber [...] erinnert sie mich an eine dunkle Zeit.» (Brief an G. D. Otten, 2.4.1849). Die dunkle Zeit, das sind wiederholte Wochen der Melancholie, der Depression, in denen er seine Arbeit weglegen muss. Doch wenn er komponiert, dann hat seine Musik eine neue Qualität. In derselben Zeit hat Schumann nämlich seinen Arbeitsmodus grundlegend verändert. In seinem Tagebuch beschreibt er das Entwerfen der 2. Sinfonie als überlegten gedanklichen Prozess: «Erst vom Jahr 1845 an, von wo ich anfing alles im Kopf zu erfinden und auszuarbeiten, hat sich eine ganz andere Art zu komponieren zu entwickeln begonnen.» (Tagebuch II, 402, April 1846). Anstatt wie früher nur wenige Tage, braucht Schumann nun etwas mehr als zwei Wochen für den Entwurf, weil er nicht nur jeden der vier Sätze vollständig skizziert, sondern auch für gewisse Abschnitte sogar mehrere Varianten aufs Papier bringt. Nach Abschluss des Entwurfs plagten ihn gesundheitliche Probleme, erst im Herbst des Jahres 1846 kann Schumann die Ausarbeitung vollenden. Am 5. November folgt dann die Uraufführung seiner neuen Sinfonie, in Leipzig, dirigiert von Felix Mendelssohn Bartholdy. Doch schon direkt danach überarbeitet er die Orchestrierung – die Musiker hatten sie bemängelt und überhaupt wegen der schwierigen Partitur gemurrt. Doch damit nicht genug: Es vergeht noch ein Jahr, bis die Druckfassung der Sinfonie endlich vorliegt, weil Schumann mal hier, mal da die Instrumentierung teils radikal revidiert. Insgesamt hat ihn seine 2. Sinfonie op. 61 also etwas mehr als zwei Jahre intensiv beschäftigt.

Was kommt nun heraus aus dieser langen Zeit des Abgleichens, Revidierens, Umdisponierens?

Schumann will die Gattung der Sinfonie weiterbringen: Wie soll die grosse sinfonische Form strukturiert werden? Wie ist ein stimmiger Zusammenhang zwischen den Sätzen zu erreichen? Dazu steht Schumann im gedanklichen Dialog mit den grossen Vorbildern Beethoven und Schubert: Schliesslich hatte er Schuberts C-Dur-Sinfonie in dessen Nachlass entdeckt und ihre Aufführung in Dresden angeregt. Dieses Konzerterlebnis hatte ihn wiederum inspiriert, es mit der Tonart C-Dur zu versuchen. Auch mit dem Beethoven'schen Koloss, der 9. Sinfonie, nimmt es Schumann auf. Dass beide Sinfonien dieselbe Satzfolge haben, mit dem Scherzo an zweiter anstatt an dritter Stelle, ist ein erstes, äusserliches Indiz. Schumann übernimmt auch Beethovens Art, über thematische Zitate die Sätze aufeinander zu beziehen. Das gilt besonders für das Finale, das Jon W. Finson als «Schumanns technische Meisterleistung auf dem Gebiet der Sinfonie» preist. Hier nimmt Schumann Themen aus den ersten drei Sätzen wieder auf, verarbeitet und variiert sie so, dass die Erzählung dieser Sinfonie in einen triumphierenden Abschluss mündet. Und Schumann setzt im Finale noch eins drauf, mit einem direkten Beethoven-Zitat, aus dessen Liederzyklus «An die ferne Geliebte».



Marinus Adrianus Koekkoek (1807–1868): Waldlandschaft mit Menschen auf einer Landstrasse, 1861.
Bildnachweis: Wikimedia commons

Für diese Sinfonie ist aber auch eine weitere Referenz wichtig: Johann Sebastian Bach. Anklänge an sein «Musikalisches Opfer» und an die «Matthäuspassion» sowie kontrapunktische Motive mit den Tönen B-A-C-H finden sich besonders im dritten, langsamen Satz. Sie verleihen ihm eine meditative Stimmung und machen das Adagio espressivo zum introspektiven Ruhepol zwischen dem teuflisch schwierigen 2. Satz, einem Scherzo, und dem aufbrausenden Finale.

Komponieren als Rätsel des Augenblicks

Henri Dutilleux

Mystère de l'instant

Besetzung

Streicher, Hackbrett,
Pauken, Perkussion

Entstehung

1985-1989

Dauer

Ca. 15'

Für Henri Dutilleux hatte das Komponieren eine spirituelle Dimension, wie er in einem Interview erklärte: «Das, wonach ich zutiefst strebe, ist, mich durch die Musik einem Mysterium anzunähern, mich in sonst unerreichbare Gegenden zu begeben.» (Zodiaque Nr. 135, 1983). Seine Arbeit an einem Stück trägt die Züge einer Zeremonie, die Raum für Magisches, Unerklärliches offenhält. Welche der vielen musikalischen Ideen, die in seinem Kopf umherschwirren, wird sich konkretisieren und ihren Weg aufs Notenpapier finden? Und warum ausgerechnet diese eine? So wohnt jedem Musikstück ein Zauber inne, selbst der Komponist kann (oder will) nicht alles restlos ergründen, was beim Arbeitsprozess abläuft. In «Mystère de l'instant» exponiert Dutilleux gewissermassen das Unerklärliche: Anstelle einer planvollen Struktur arbeitet Dutilleux mit einer Folge von zehn musikalischen Ideen, jede durch ein Stichwort charakterisiert: «Rufe», «Echos», «Prismen», «Litanien», «Gemunkel»...

Der neunte Abschnitt «Métamorphoses» enthält eine Referenz auf den Dirigenten und Auftraggeber dieses Werks, Paul Sacher, der es im Oktober 1989 mit dem Kammerorchester Basel uraufführte: Die dem Namen S-A-C-H-E-R entsprechenden Töne werden – nicht ohne Humor – dröhnend gepaukt. Für jede der zehn Ideen gestaltet Dutilleux eine eigene Textur heraus, sodass Streichorchester, Cymbalon und Perkussion distinkte, abwechslungsreiche Klangbilder hervorbringen.

Diese Kompositionsweise lässt uns nachvollziehen, wie Dutilleux sich jeder Idee auf andere Art annähert, sie wie in einer Momentaufnahme Gestalt annehmen lässt und sogleich durch die nächste ablöst. Das Geheimnis ihrer Entstehung gibt er nicht preis.

Martina Papiro