

Symphonische Liebesgeschichten

Donnerstag, 8. Dezember 2011, 20 Uhr

Redoutensaal Erlangen



Solist: Mathias Bock, Violine

Leitung: Ulrich Kobilke

Wolfgang Amadeus Mozart

1756 - 1791

Ouvertüre zur Oper „Don Giovanni“ KV 527

Ludwig van Beethoven

1770 - 1827

Romanze Nr. 2 F-Dur für Violine und Orchester op. 50

Ernest Chausson

1855 – 1899

Poème für Violine und Orchester Es-Dur op. 25

————— *Pause* —————

Gabriel Fauré

1845 - 1924

Pelléas et Mélisande, Suite op. 80

Prélude – Andante molto moderato

Fileuse - Andantino quasi Allegretto

Sicilienne – Allegretto moderato

La Mort de Mélisande – Molto Adagio

Franz Schubert

1797 - 1828

Ouvertüre zu „Rosamunde“ D 644

Wolfgang Amadeus Mozart

Ouvertüre zur Oper „Don Giovanni“ KV 527

„Mozart scheint für Böhmen geschrieben zu haben, nirgends verstand und exequierte man besser seine Musik als in Prag, und selbst auf dem Lande ist sie allgemein beliebt.“ So hieß es in der Prager Neuen Zeitung nach einem festlichen, ausschließlich der Musik Mozarts gewidmeten Konzert, das im Februar 1794, gut zwei Jahre nach dem Tode des Komponisten, zu seinem Gedenken in der „Goldenen Stadt“ veranstaltet wurde. In der Tat: Mozart hatte zu seinen Lebzeiten nirgendwo ein solches Publikum wie in Prag. Die „Hochzeit des Figaro“ wurde zwar in Wien im Mai 1786 uraufgeführt, ihr Triumphzug begann jedoch erst ein halbes Jahr später mit der glorreichen Erstaufführung in Prag. Der Erfolg veranlasste den Prager Theaterdirektor Pasquale Bondini, sogleich eine neue Oper bei Mozart zu bestellen. Daraus hervor ging der „Don Giovanni“, der mit dem gleichen Erfolg wie der „Figaro“ Ende Oktober 1787 in Prag erstmals über die Bühne ging.

Schenkt man der anekdotisch anmutenden Geschichte Glauben, so komponierte Mozart die Ouvertüre zum Drama giocoso „Don Giovanni“ buchstäblich in letzter Minute: Nämlich am Tag der Generalprobe der Oper! Man mag die kurze Entstehungszeit der Ouvertüre (wie auch die der wenige Jahre zuvor gleichsam „über Nacht“ komponierten „Linzer“ Symphonie) bezweifeln – fest steht gleichwohl, dass es sich bei der „Don-Giovanni“-Ouvertüre um ein absolutes Meisterwerk seiner Art handelt. Wie alle späten Mozartschen Opernouvertüren ist auch die zum „Don Giovanni“ eine Art musikalisches Charakterbild – eine Tondichtung „en miniature“ auf den spanischen Edelmann Don Juan, der jeder Frau nur mit dem einen, hinreichend bekannten Ziel nachstellt.

Die Ouvertüre beginnt mit einer Andante-Einleitung in d-Moll – jener Tonart, die bei Mozart immer mit der Bedeutung schicksalhafter Fügung, dämonisch-dunkler Leidenschaft und des Todes besetzt ist. Dieser langsame Anfangsteil bringt denn auch Musik aus der Todesszene des Titelhelden vom Ende der Oper. Mozart komponiert sie mit majestätisch-gebieterischen Tutti-Akkorden, mit gespenstisch-fahlen Violinphrasen, knirschenden Dissonanzen und dämonischen Skalen über pochenden Bässen. Doch mit dem Umschlag ins schnelle Tempo ändert sich die Stimmung. Es folgt ein ungezügelt-aufrührerisches, vor diesseitiger Lebenslust geradezu überquellendes Molto Allegro in D-Dur – ein stilreiner Sonatensatz mit Exposition, Durchführung und Reprise. Am Ende steht eine Coda, die wie erschöpft in sich zusammensinkt. Sie kündigt von jener „Lustermattung“, die Richard Strauss ein Jahrhundert später erneut vertonen wird, und zwar in der Schlusspassage seiner Tondichtung „Don Juan“.

Ludwig van Beethoven

Romanze Nr. 2 F-Dur für Violine und Orchester op. 50

Das Thema der F-Dur-Violinromanze ist eine der berühmtesten Melodien, die Beethoven je schrieb. James Last hat sie in seinem Sound vereinnahmt, und häufig

fungiert sie als Schlussmusik in einem Magazin des Bayerischen Fernsehens. Die immense Popularität dieser Musik steht in merkwürdigem Gegensatz zu der Tatsache, dass man über Zeit und Hintergründe ihrer Entstehung kaum etwas Gesichertes weiß. Vermutlich entstand die F-Dur-Romanze noch vor ihrem Schwesterwerk, der Violinromanze G-Dur op. 40, und wurde vor dieser auch uraufgeführt. Die Forschung datiert die Entstehung mittlerweile auf das Jahr 1795, die Uraufführung auf 1798, versieht aber beide Jahreszahlen mit Fragezeichen. Sicher ist nur, dass die F-Dur-Romanze 1805 in Wien gedruckt erschien.

Auch beim Entstehungsanlass der Romanzen ist man auf Vermutungen angewiesen. Möglicherweise schrieb sie Beethoven als Vorarbeiten für ein Violinkonzert. Mozart hatte in seinem d-Moll-Klavierkonzert KV 466 und in der „Kleinen Nachtmusik“ jeweils den langsamen Satz mit „Romanze“ überschrieben und damit den Typus eines poetisierenden, ausgesprochen liedhaften Instrumentalsatzes geprägt. Beethoven folgt in seinen Violinromanzen diesem Vorbild und wies sich damit als Meister des Kantabile, des Gesanglichen aus. So beginnt die F-Dur-Romanze mit jener berühmten nobel-feierlichen Melodie, vorgetragen von der Violine zu diskreter Orchesterbegleitung. Im weiteren Verlauf wird die Melodie virtuos ausgeschmückt, von ausdrucksvollem Passagenwerk umspielt. Alles verbindet sich zu einer Art instrumentaler Arie, zu einer „Gesangsszene“, deren kompositionsgeschichtliche Bedeutung nicht zuletzt darin liegt, dass Beethoven mit seinen beiden Violinromanzen gleichsam zufällig das in der Romantik dann so beliebte einsätzliche Solostück lyrisch-sentimentalen Charakters begründete.

Ernest Chausson

Poème für Violine und Orchester Es-Dur op. 25

Ernest Chausson war Schüler von Massenet und César Franck. Zu seinem Freundeskreis gehörten Renoir, Degas, Fauré und Debussy, der ihn für „einen der feinsinnigsten Künstler der Zeit“ hielt. Trotz seines ausgeprägten Sinns für musikalische Eleganz und Klarheit gehörte Chausson zu den frühen französischen Wagnerianern und wirkte als Assistent bei den ersten „Parsifal“-Aufführungen in Bayreuth mit. Sein reiches Œuvre aus Orchester- und Kammermusik, Opern, Chorwerken und Liedern stellt stilistisch ein Bindeglied zwischen der eher nach Deutschland orientierten Musik César Francks und dem französischen Impressionismus Debussys dar. Hierzulande verbindet man den Namen des Komponisten gleichwohl mit nur einem Stück – dem 1896 entstandenen Poème, der bis heute die einzige wirklich populäre Komposition Chaussons geblieben ist.

Inspiziert von Iwan Turgenjews Erzählung „Das Lied von der triumphierenden Liebe“ (1881), trug der Poème zunächst den Titel „Le Chant de l'Amour triomphant“ und die Gattungsbezeichnung „Poème symphonique“ (Symphonische Dichtung). Später ließ Chausson jedoch alle deskriptiven Titel und Untertitel fallen und beließ es bei der neutralen Bezeichnung „Poème“. Debussy sah in der „Freiheit der Form“ und den „ausgewogenen Proportionen“ des Werks die „besten Wesenszüge“ von

Chaussons Musik verwirklicht. Darüber hinaus zeugen die expressiv chromatisierte Harmonik, die „unendlichen Melodien“ der Solo-Violine und die großräumig angelegten Steigerungspartien von Chaussons Wagnérisme, während sich die bisweilen überaus exquisiten Akkordbildungen als Vorboten des Impressionismus erweisen. In milder Verklärung schließt das Werk: „Nichts ist rührender in seiner träumerischen Zartheit“, so Debussy, „als das Ende dieses Poème, wo die Musik alle Beschreibung, alle erzählende Äußerlichkeit beiseite lässt und zum reinen Ausdruck der Empfindung wird, aus der sie entstand“.

Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande, Suite op. 80

(aus der Bühnenmusik zum gleichnamigen Drama von Maurice Maeterlinck)

Das symbolistische Drama „Pelléas et Mélisande“ des französisch-belgischen Dichters Maurice Maeterlinck (1862-1949) schlug schon bald nach seiner Veröffentlichung im Jahre 1892 die Komponisten des Fin de siècle in seinen Bann. Der hintergründige Symbolcharakter der Szenen und Geschehnisse um die geheimnisvolle Prinzessin Mélisande, den Ritter Golo und seinen jüngeren Stiefbruder Pelléas, die Rätsel, die um die Protagonisten bleiben, vor allem aber das absichtsvoll Verschleierte der Sprache und die traumhafte Atmosphäre des entfernt an „Tristan und Isolde“ erinnernden tödlichen Eifersuchtsdramas insgesamt – dies alles provozierte dazu, mit den Mitteln der Musik gleichsam weiterzudichten und das zu veranschaulichen, was bei Maeterlinck unausgesprochen zwischen den Zeilen stand. So ging um die Jahrhundertwende eine ganze Welle von Vertonungen des Sujets über die europäischen Bühnen und Konzertsäle: 1902 vollendete Claude Debussy mit seiner Oper die wohl berühmteste musikalische Umsetzung des Stoffes, 1903 folgte Arnold Schönbergs Symphonische Dichtung, und 1905 präsentierte Jean Sibelius seine Bühnenmusik.

Am Anfang dieser Serie von „Pelléas“-Vertonungen stand jedoch Gabriel Fauré, der für die Londoner Erstaufführung des Maeterlinckschen Dramas bereits 1898 eine Bühnenmusik geschrieben hatte. Aus der von seinem Schüler Charles Koechlin für kleines Orchester instrumentierten Sequenz von 17 Stücken koppelte Fauré 1901 die Vorspiele zum I., III. und V. Akt (Prélude, Fileuse, La Mort de Mélisande) ab und arrangierte sie zu einer Suite für großes Orchester. Eine „Sicilienne“ aus dem II. Akt nahm Fauré erst 1909 in Koechlin's originaler Instrumentation für kleines Orchester in die Suite auf. Der alte höfische Musik evozierende Tanzsatz wurde hierbei zwischen dem stimmungsvollen ersten Vorspiel (Prélude) und der dezent tonmalerischen „Spinnrad-Musik“ (Fileuse) einerseits und dem abschließenden Trauermarsch auf Mélisandes Tod (La Mort de Mélisande) andererseits als neuer dritter Satz in die nunmehr zur Viersätzigkeit erweiterte Suite eingefügt.

Von den „Pelléas“-Kompositionen der Jahrhundertwende enthält Faurés Partitur die ausgeglichendste, klarste und lichteste Musik. Sie demonstriert damit zugleich

charakteristische Merkmale der Tonsprache des Komponisten: die zarte Sinnlichkeit und Raffinesse der Akkordverbindungen, die aristokratische Eleganz der Melodik, die noble Ausdruckshaltung und den fein ausgeprägten Sinn für formale Proportionen. All diese Momente verbinden sich zu einer Musik, die sich unverkennbar „französisch“ gibt, sich gleichzeitig aber ihre Unabhängigkeit von den seinerzeit die Musikkultur des Landes bestimmenden Einflüssen Claude Debussys und Vincent d'Indys zu bewahren weiß.

Franz Schubert

Ouvertüre zu „Rosamunde“ D 644

Die „romantische“ Musikgeschichtsschreibung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts hat ein unausrottbares Klischee geprägt: Die großen Komponisten der Vergangenheit schrieben ihre Werke einsam, in Elend und Armut, unverstanden oder ignoriert von den Zeitgenossen, unaufgeführt zu ihren Lebzeiten. In Wahrheit sieht es jedoch anders aus. Im Unterschied zu vielen Dichtern, Schriftstellern oder Malern ging es den meisten Komponisten immer recht gut – zumal, wenn sie auch für die Bühne schrieben. Unter den Wiener Klassikern war Joseph Haydn ein Großverdiener, Mozart hatte seine Einnahmen (konnte aber mit Geld nicht umgehen), Beethoven war überaus wohlhabend. Ein „armer Kerl“ war einzig und allein Franz Schubert. Doch als Tagelöhner kann man auch ihn nicht bezeichnen.

Als Kirchenmusiker, als Komponist von Messen und anderer geistlicher Musik, war Schubert beispielsweise gefragt, er erhielt Aufträge und wurde gespielt. Auch in den „privaten“ Gattungen des Liedes und der Kammermusik erzielte er Achtungserfolge. Als Symphoniker wurde Schubert freilich erst nach seinem Tod bekannt, berühmt und gewürdigt. Und in der Oper, der anderen großen, repräsentativen Gattung – derjenigen, die wirklich Öffentlichkeit, Anerkennung und hohe Einnahmen verhieß – ist Schubert sogar bis heute erfolglos. Dabei hat er seit 1812, seit dem Jahr, in dem er Fünfzehn wurde, kontinuierlich für das Musiktheater komponiert. Über ein Dutzend Opern, Singspiele und Schauspielmusiken gibt es aus seiner Feder. Von den meisten dieser Werke hat man allenfalls den Titel schon einmal gehört: „Alfonso und Estrella“ zum Beispiel, wahrscheinlich „Fierabras“, vielleicht auch „Die Freunde von Salamanca“ und „Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg“.

Unter Schuberts Werken für das Musiktheater hat sich immerhin ein Titel, losgelöst von der Bühne, im Konzertsaal durchgesetzt. Es ist die „Rosamunde“-Musik – eine Folge von Instrumentalstücken aus der Ende 1823 entstandenen Bühnenmusik zu dem Schauspiel „Rosamunde, Fürstin von Zypern“ von Helmina von Chézy. Die Ouvertüre, die Zwischenaktmusiken und die Ballette zählen zu den beliebtesten Stücken Schubertscher Orchestermusik. Indes hat die Ouvertüre, die als „Rosamunden“-Ouvertüre bekannt wurde, gar nichts mit Chézys Schauspiel zu tun. Sie wurde erst in den 1850er Jahren – lange nach Schuberts Tod – aus bis heute ungeklärten Gründen mit „Rosamunde“ in Verbindung gebracht. Ursprünglich gehörte sie zu einer Bühnenmusik, die Schubert bereits 1820 komponierte, und zwar zu dem Melodrama, Ritterstück oder Zauberspiel („nix genaues weiß man

nicht“, weil das Libretto verloren ist) „Die Zauberharfe“. Rund 3000 Takte hat Schubert dazu geschrieben, zusammengefasst in dreizehn Musiknummern, von denen über die Hälfte Melodramen sind (also Instrumentalstücke, zu denen die Schauspieler ihren Text sprechen).

Klaus Meyer



Mathias Bock

Der in Finnland geborene Geiger Mathias Bock studierte in Würzburg, Stuttgart und Augsburg u. a. bei Lydia Dubrovskaya.

Nach 15 Jahren Mitgliedschaft bei den Nürnberger Symphonikern entschloss er sich, freischaffend als Solist und Kammermusiker tätig zu sein. Neben seinem Geigenspiel gilt seine Vorliebe dem Dirigieren und dem Unterrichten. So ist er z. B. Dozent der internationalen jungen Orchesterakademie/Bayreuth Festival Orchester. Viele inzwischen professionellen Musiker sind durch seinen „Talentschmiede“ gegangen.

Mathias Bock war langjähriges Mitglied des Ensemble Kontraste und ist Konzertmeister des Erlanger Kammerorchesters.

Solistisch trat er mit Mozart, Bach oder Schubert bis hin zu den großen Violinkonzerten von Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Saint Saens und moderneren wie Prokofjew und Schnittke in Erscheinung. Viel Beachtung fand die diesen Herbst erschienene CD „Wanderer“ mit dem Tenor Christoph Pregardien und Kammerensemble. Die kammermusikalische Teilnahme an Festivals wie z. B. Chopin-Festival Warschau, Wiener Festwochen, Schwetzingen oder Salzburger Festspiele, sowie zahlreiche Rundfunk- und Fernsehproduktionen runden seine Musikertätigkeit ab.

Seit kurzem ist er Dozent an der Städtischen Musikschule Erlangen.

Das EKO dankt herzlichst seinen Sponsoren

Förderverein Erlanger Kammerorchester

Kultur- und Freizeitamt Erlangen

Sparkasse Erlangen

ercas communicationworks

PKS group

musica record & books

Blumen Walter Erlangen

für ihre freundliche Unterstützung

Voranzeige

Das **ERLANGER KAMMERORCHESTER** ist wieder zu hören

beim **Igensdorfer Kultursommer**

am **18. März 2012** in der **Lindelberghalle in Stöckach**