

Sehnsucht

Licht

Violine: Olga Nodel
Leitung: Michael Teichert
Lichtkunst: Ingo Wendt

Edvard Grieg

Suite aus Holbergs Zeit Op. 40

Curt Wrangö

Lichtsehnsucht

UA der Auftragskomposition

Jean Sibelius

Rakastava Op. 14

Pēteris Vasks

Tala Gaisma

(Fernes Licht),

Violinkonzert

Konzerte

mit Live-

Lichtperformance

So, 04.10.2020
Ludwigshafen
LUcation

Sa, 10.10.2020
Ludwigshafen
St. Ludwig

So, 11.10.2020
Worms
Magnuskirche

STREICHORCHESTER

QUINT:essenz



**KULTUR
SOMMER
RHEINLAND
PFALZ**

Programmfolge

Edvard Grieg

(1843 – 1907)

■ Aus Holbergs Zeit

Suite im alten Stil, op. 40 (1884)

I. *Praeludium – Allegro vivace*

II. *Sarabande – Andante*

III. *Gavotte - Musette –
Allegretto-Poco più mosso*

IV. *Air – Andante religioso*

V. *Rigaudon – Allegro con brio*

Curt Wrangö

(geb. 1956)

■ Lichtsehnsucht

sinfonia per archi (2020)

I. *Allegretto – Andante – Allegretto*

II. *Largo – Andante – Largo*

III. *Allegro – Moderato – Allegro*

■ PAUSE

Jean Sibelius

(1865 – 1957)

■ Rakastava

Suite für Streicher op. 14 (1912)

I. *Der Liebende – Andante con moto*

II. *Der Weg der Geliebten – Allegretto*

III. *Guten Abend ... Leb Wohl! – Andantino*

Pēteris Vasks

(geb. 1946)

■ Tālā gaisma

(Fernes Licht) (1996-97)

Andante

Cadenza I

Cantabile

Mosso

Cadenza II

Cantabile

Cadenza III

Andante



Es spielen für Sie

mit Freude und Leidenschaft:

QUINT:essenz

Anne Hartmann
Annette Golub
Benjamin Shofman
Birgit Becher
Doris Fischer-Volz
Ferdinand Perner
Hans Hofmann
Hans-Lothar Friedrich
Ionel Ungureanu
Isolde Kany-Scheuerlein

Johanna Burger
Jutta Schultze
Kathrin Straube
Marianne Stocker-Maus
Olga Nodel
Reinhard Volz
Robert Plasberg
Sarah Pessara
Tanja Golub
Thomas Romanski
Ursula Birkenmaier
Wolfgang Schreiber

Dirigent
Michael Teichert

Lichtkunst
Ingo Wendt

**Konzertmeisterin
und Solovioline**
Olga Nodel

Solobratsche
Ionel Ungureanu

Mit diesem Konzertkonzept haben wir uns im Rahmen des „Kultursommer Rheinland-Pfalz 2020“ beworben und sind zur Förderung ausgewählt worden. Darauf sind wir sehr stolz!

Der Förderbeitrag deckt nur ca. 1/3 der Projektkosten. Den Rest dieses relativ teuren Projektes müssen wir selber stemmen. Deswegen sind wir auf Ihre Spende am Ausgang dringend angewiesen und bitten Sie herzlich, von unserem Spendentütchen mit dem Vorschlag dort pro Person Gebrauch zu machen. Gerade durch die Corona-Platzbeschränkungen ist es finanziell sehr eng für uns geworden.



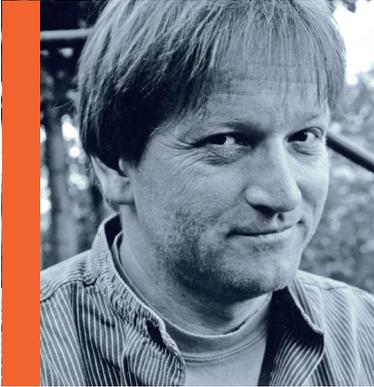
**KULTUR
SOMMER**
RHEINLAND
PFALZ

**Wenn Sie es sich leisten können –
nutzen Sie diese Steuer-
sparmöglichkeit!**



Lichtkunst zum heutigen Programm:

Ingo Wendt (geb. 1965)



Absolvierte nach seinem Abitur 1984 eine Tischlerlehre, bevor er sich nach einer Weiterbildung zum Holztechniker nach dem Design-Studium im Studiengang „Freie Kunst“ 2007 ein Diplom mit Auszeichnung an der HBKsaar in Saarbrücken erwarb. Wendt war Meisterschüler von **Prof. Daniel Hausig** und ist seit 2011 an dessen Lehrstuhl als Mitarbeiter mit Kursen zur Lichtkunst beschäftigt.

Mit der Lichtkunstinstitution „Tanz der Schatten“ gelingt ihm seit 2005 in jährlicher Serie ein Wettbewerbsgewinn bei Kunst am Bau.

Im Jahr 2018 nahm er an der saarländischen Landeskunstaussstellung teil. Er war darüber hinaus an zahlreichen Hochschulprojekten beteiligt, zuletzt 2018 am Projekt „Rotationen Revolver“, das eine Verbindung von Bild- und Soundentwicklung darstellte. Seit 2016 sind es immer mehr Lichtfestivals, auf denen Wendt seine Arbeiten präsentieren kann: Bei den **Luminalen** in Frankfurt, beim **Interference Festival** in Tunis, Beim **LUNA Lichtfestival** in Leeuwarden in den Niederlanden und an vielen anderen Orten mehr. ■

Edvard Grieg (1843—1907)

Aus Holbergs Zeit

Suite im alten Stil, op. 40

„Ein Perückenstück!“ — „Kein Werk hat mich mehr begeistert als dieses!“

Grieg über seine Holbergsuite

1843 erblickte Edvard im norwegischen Bergen das Licht der Welt. Der begabte Junge begeisterte sich schon früh für die Musik R. Schumanns, vor allem Schumanns lyrische Stücke hatten es ihm angetan, und er wollte unbedingt in Schumanns Heimat Leipzig studieren. Das lange ersehnte Studium in Leipzig hielt jedoch nicht, was Grieg mit ihm verband. Bei allem handwerklichen Lernerfolg empfand er es als Zwangsjacke. Er wollte seine eigene, eine norwegische Musik schreiben.

Von den Skandinaviern wurde ihm **Niels Gade** zum Vorbild. Gade warnte ihn zugleich, zu sehr dem nordischen Ton zu huldigen. Sein Freund und musikalischer Weggefährte **Ole Bull** hingegen bestärkte ihn in seinem Eigensinn. In einem Brief an ihn schrieb er:

„Edvard, dieser Weg ist der, der Dir vorbestimmt ist. Wirf Dein altes Joch ab. Schaffe deinen eigenen Stil! Du hast ihn in Dir. Schreibe Musik, die Deinem Land Ehre machen wird. Du musst ein starkes norwegisches Tongefühl entwickeln. Du kannst berühmt werden, wenn Du das tust, folgst du Gades Spur, dann wirst Du Dich im Schlamm wälzen!“

Grieg erinnerte sich:

„Da fiel es mir wie Schuppen von beiden Augen. Ich folgte Ole Bulls Rat und entwickelte den Stil, den man als typisch für mich betrachtete.“

Ab 1877 lebte Grieg, wenn ihn nicht eine seiner vielen Konzertreisen auf Achse hielt, in Bergen, und zwar im ländlichen Hardanger, wo er später auch seine geliebte „Trodhagen-villa“ nach eigenen Vorstellungen baute. Grieg schätzte nicht nur die Abgeschiedenheit dieser Region, sondern auch, dass man überall, „wo man [dort] in den Boden greift“, auf die ursprüngliche norwegische Volksmusik trifft.

Ein weiteres Mal ist es Ole Bull, der ihn zu den Volksliedern dieser Region führte. Mit etwas Abstand zur ersten Hörerfahrung gelang es ihm, seine Modernität aus Tradition und Folklore herauszuentwickeln: Alterationsharmonik und chromatische Gleitharmonik dienten ihm als Abbild für die schwebenden Tonhöhen der Volkssänger, deren Material er in eigenen Lied- und Instrumentalkompositionen nachzuzeichnen versuchte. Der Widerspruch zwischen Moderne und Tradition, der den damals tobenden Streit zwischen Brahms- und Wagneranhängern in der deutschen Musikästhetik prägte, wird bei Grieg auf diese Weise elegant aufgelöst.

Bulls Verdienst war es auch, Griegs Interesse für die „Hardangerfiddle“ geweckt zu haben. Bei der „Hardangerfele“, so der korrekte Name, handelt es sich um eine Bauernfiddle mit fünf – meist im Ganztonabstand – gestimmten Resonanzsaiten. Grieg hörte häufig sogenannte „Slatter“, Volkstänze auf der Hardangerfiddle gespielt. Die von Knut Dahle auf diesem Instrument vorgetragenen „Slatter“ waren für Grieg eine stark prägende Erfahrung. Nachdem er seine Scheu vor der Schwierigkeit, diese ganz eigene Musik auf moderne Instrumente zu übertragen, verloren hatte, fand sie vielfach Eingang in sein Schaffen. Ganz unmittelbar zeigt sich dies in seinen Nachkompositionen, vor allem in seinem Klavierzyklus „Slatter“. Aber auch an prominenter Stelle in „Peer Gynt“ finden sich Nachwirkungen dieses Fiddelspiels, und zwar in der Pentatonik der „Morgenstimmung“ und in einer direkten Abbildung: Ein Hardangerfiddler erscheint spielend auf der Bühne. ▶

Als Dirigent in Christiania, dem späteren Oslo, ließ Grieg entgegen damaliger Praxis häufig Werke der Barockzeit aufführen. Aber auch literarisch war ihm diese Zeit vertraut, vor allem durch seinen Landsmann **Ludvig Holberg**. Holberg ist ein großer Name nicht nur für die norwegische, sondern auch für die dänische Kultur.

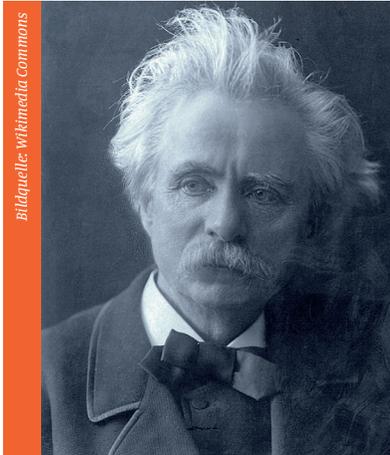
Der 1684 in Bergen geborene Holberg verließ nach dem Schulbesuch Norwegen, um in Dänemark erst zu studieren und dann bis zu seinem Lebensende dort zu lehren. Holberg wurde erster Inhaber eines Lehrstuhles für Metaphysik in Kopenhagen. Darüber hinaus jedoch war er vor allem ein Dichter. Nicht umsonst nennt man ihn den „Vater der dänisch-norwegischen Literatur“. Mit dem Erwachen des Nationalbewusstseins entzündete sich dann auch gleich ein Streit zwischen Dänen und Norwegern: „Unser Holberg“, meinten die einen, „Nein! Unser Holberg!“ die anderen.

Will man Holberg jedoch gerecht werden, muss man ihm als Dichter und Denker eine doppelte Staatszugehörigkeit zuerkennen. Holberg ist kulturell Däne und Norweger, denn bis 1814 bildeten Norwegen und Dänemark eine Einheit, womit eine eindeutige nationale Zuordnung unmöglich ist.

Man bezeichnete Holberg häufig als „skandinavischen Moliere“, nicht nur wegen seiner gelungenen Übersetzungen von Werken des Franzosen, sondern weil er selbst in ähnlichem Stil erfolgreich Komödien verfasste und auf die Bühne brachte. Dabei bestechen seine dramatischen Arbeiten dadurch, dass er seine Figuren in die Rolle der „kleinen Leute“ steckt. Das gefiel Grieg. Auch als „dänischen Voltaire“ bezeichnete man Holberg, da er für eine demokratisch autoritätskritische Haltung stand. Auch das fand Griegs Zustimmung. So war es für Grieg ein freudiger Anlass, als die Stadt Bergen in ihrer Holberg-Biennale 1884 anlässlich Holbergs 200sten Geburtstags nicht nur ein Denkmal für den Dichter in Auftrag gab, sondern ebenso einen Kompositionsauftrag erteilte. Grieg nahm an und schrieb eine Suite für Klavier mit dem Titel „*Fra Holbergs tid*“ op. 40, die er im Jahr darauf für Streicher arrangierte. Eine Suite? Ja, Grieg wählte die barocke Form, die ihm nicht nur von den Klavierwerken in Suitenform bei Bach, Rameau und Couperin, sondern auch aus der dirigentischen Arbeit mit der Einstudierung von italienischer Barockmusik bekannt war. „Ein Perückenstück“, schmunzelte Grieg mit Augenzwinkern über seine Holbergmusik.

In fünf Sätzen — *Präludium, Sarabande, Gavotte, Air* und *Rigaudon* — nimmt das Werk ganz unterschiedliche formale und materiale Traditionen auf. Zunächst das eröffnende Präludium, das in der ausgeweiteten Suitenform eine ähnliche Funktion wie die Ouvertüre erhält: Der Saal wird geöffnet, die Repräsentanten stellen sich zur Schau, noch tanzt keiner. Ein höfisches Zeremoniell. Dabei hat Griegs Präludium wenig mit den Präludien aus Bachs Englischen Suiten zu tun. Grieg komponierte sein Stück in der Manier der Wiener

Klassik. Es ist als Kleinform eines Sonatenhauptsatzes zu lesen, mit vorwärtsdrängender Rhythmik in klassischem Streichersatz. Zugleich steckt eine „Norwegerei“ drin, z. B. im chromatisch aufgerauhten „*Ostinato*“ der Bratschen, im Durchführungsteil des Sonatenhauptsatzes (Takt 21–22 25–25) sowie in den Intervall- und Akkordbrechungen der Violinen (Takt 27–29).



Edvard Grieg (etwa 1900)

Vor allem aber steckt „Norwegerei“ in der rhythmischen Grundfigur des Satzes. Diese Grundfigur besteht darin, dass ein Achtel im Verband mit zwei Sechzehnteln ständig repetiert wird – wie ein Fiddler, der sein Publikum auf dem Marktplatz zum Tanz animiert. Die *Sarabande* gehört zum Kernbestand nicht nur der französischen Barocksuite, sondern der Suite überhaupt. Sie ist traditionell der eigentlich langsame Satz der Suite, erfordert das, was man „Noblesse“ nennt. Als historisches Musterbeispiel könnte man Händels „*Lascia ch'io pianga*“ heranziehen. Wie Händel lässt auch Grieg seine *Sarabande* im $\frac{3}{4}$ -Takt mit einem charakteristischen Schwerpunkt auf der 2 erklingen. Kleine Verzierungen im Kopf der liedförmigen Anlage

zeigen die „barocke Perücke“: Man hat Manieren, wenn man die Verzierungen, so die Musiklehrbücher des Barock, „artig“ einzusetzen weiß. Wer genauer hinsieht, erkennt jedoch auch Griegs Augenzwinkern in diesem Satz. Die kleinen Vorschläge („Praller“), die zuerst in den hohen Streichern erklangen, werden in der Bearbeitung des Motives durch solistisch spielende Celli ins Melodische ausgeweitet. Das Barock wird hier klassisch und erhält in der gesteigerten Wiederholung des Anfangs dann zusätzlich noch eine moderne Harmonik.

Die *Gavotte* ist eine eher zierlich agierende Tanzform in Zweierbewegung. Griegs Satz ist wenig höfisch, er ist eher „bäuerlich“ zu nennen. Schnelle, gehopste Aufwärtsbewegungen einer Teilgruppe des Orchesters werden mit den Eckstimmen zusammen im *Forse* wiederholt. Zu Beginn spielt die Violine I immer wieder einen langgehaltenen Liegeton. Es stellt sich die Frage: Ist dieser Liegeton im Sinne der Resonanztöne einer Hardanger Fiddle eingearbeitet?

Der *Gavotte* folgt die *Musette*, die wie ein „Trio“ in Haydns Symphonien den Menuetten folgt. Wie beim klassischen Trio führt auch bei der *Musette* der Weg danach zurück in eine Wiederholung der *Gavotte*. ▶

Der Name „*Musette*“ beschreibt deren Klang: „*A la musette*“ heißt, in der Art eines Dudelsackstücks zu spielen. Auch Grieg verwendet dafür gerne festgehaltene Basstöne und „Bordunquinten“, die den Charme des bäuerlich Einfachen vermitteln. Aber in der motivischen, melodisch-harmonischen Verarbeitung wird die barocke Musik der Holbergzeit auch hier durch die Musikbrille von Griegs eigener Zeit gesehen: Grieg formt den rustikalen Bauertanz wieder um ins romantisch-moderne Idiom.

Eine „*Air*“ hat keinen bestimmten Tanzcharakter. Bach verwendet diesen Typus mehrfach in seinen Orchestersuiten. Auch bei Grieg findet sich eine „*Air*“. Aber ist Griegs „*Air*“ nicht eher ein romantisches Charakterstück in der Tradition Schumanns? Eine sentimentale Reflektion, musikpoetisch überhöht?

Zum Schluss gibt es einen „*Rigaudon*“. Der „*Rigaudon*“ ist ein provençalischer Nationaltanz in schnellem 2/4 Takt mit Auftakt. Barocke Musterbeispiele finden sich ins Rameaus „*Piece de clavecin*“. Heiter sollte ein Rigaudon sein und in peitschenden Tempo gespielt werden. So fordert es die barocke Tradition. Dem wird Grieg gerecht. Wildes „Gefiddel“ der beiden Solisten steht gegen ein Orchester, das im Kopfteil mit meist nur gezupften Tönen die Rolle der rhythmisch klatschenden Zuschauer übernimmt. Dann folgt ein Mittelteil, der in ruhigem Tempo mit romantischem Gestus das Material des wilden Tanzes aufbereitet. Es scheint, als sei dies eine Art besinnliche Reflexion auf das zuvor Gehörte, sozusagen auf die vergangene Holbergzeit.

Womit haben wir es also nun zu tun? Nach einem Beginn im Stil der Wiener Klassik, einer Sonatenhauptsatzform im barocken Formgewand eines Präludiums, folgt eine *Sarabande*, die barocke Manieren zu romantischen Melodien transformiert, dann erklingt folkloristische Tanzmusik in *Musette* und *Rigaudon* und dazwischen setzt der Komponist noch ein romantisches Charakterstück mit seiner *Air*. Hat Grieg mit seiner Holbergsuite nicht ein Pasticcio geschrieben, das verschiedene Stil- und Formmodelle neu zusammenstellt? Wäre sein Stück dann nicht als eine Art „Postmoderne avant la lettre“ zu bezeichnen? ■

Michael Teichert





Curt Wrangö (geb. 1956)

„Lichtsehnsucht“

sinfonia per archi

Curt Wrangö wurde 1956 in der schwedischen Hauptstadt Stockholm geboren. Im Alter von elf Jahren begann er mit dem Klavierspiel, richtete sein Hauptinteresse aber schnell aufs Komponieren. Nach autodidaktischen Anfängen studierte er drei Jahre lang an der Königlichen – Musikakademie – Stockholm, wo er unter anderem von **Lars-Erik Rosell**, **Sven-David Sandström** und **Daniel Börtz** unterrichtet wurde.

Wrangö fand allmählich zu seinem eigen Stil – nachdem er lange und intensiv die Musik vor allem von Palestrina, Mozart, Mahler, Messiaen und Schostakowitsch studiert hatte. Er hat Werke für Orchester, Kammermusik, eine Orgelsymphonie und viele Vokalwerke verfasst, darunter auch eine große Messe. Ausführende und Publikum nehmen seine Werke stets mit großer Zustimmung auf – in Schweden und international.

Im Herbst 2019 trafen sich Curt Wrangö und der Dirigent von QUINT:essenz, **Michael Teichert**, anlässlich der deutschen Erstaufführung seines Flötenquartetts durch das ebenfalls im Fridolin e.V. organisierte Streichquartett „*Quartetto Mirtillo*“. Zu dieser Zeit befand sich QUINT:essenz gerade in der Planung für die Bewerbung für den Kultursommer Rheinland-Pfalz 2020 mit seinem Themenschwerpunkt „Kompass Europa: Nordlichter.“ So entstand die Idee, ein Werk für Streichorchester zu schreiben, für das der Fridolin e.V. mit seinem Streichorchester QUINT:essenz dann den Kompositionsauftrag erteilte. In enger Zusammenarbeit mit dem Dirigenten entstand daraus die Streichersinfonie „*Lichtsehnsucht*“, die Wrangö dem uraufführenden Orchester gewidmet hat. ■

Im Gespräch

mit dem Komponisten Curt Wrangö

zu seinem Werk „Lichtsehnsucht“

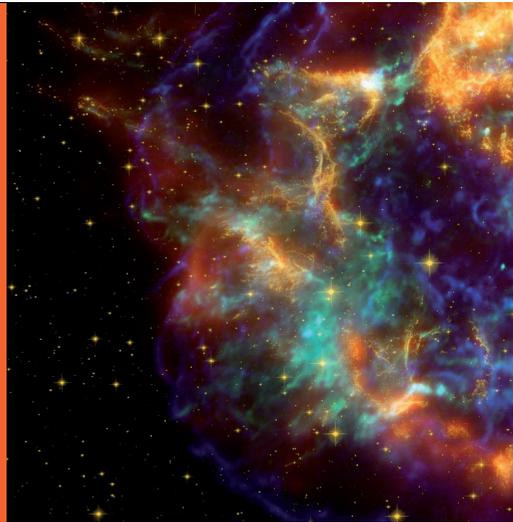
Curt Wrangö:

Die Idee für den Titel erwuchs mir aus dem Konzertnamen. So wurde für mich aus „*Sehnsucht Licht*“ der Name „*Lichtsehnsucht*“. Das Wort „*Lichtsehnsucht*“ zeigt eine bestimmte Art des Fühlens und sich Sehns an. Im skandinavischen Raum ist es die meiste Zeit des Jahres dunkel. Vom späten Sommer an bis zum Anfang des Frühlings sehnen wir uns nach dem Sonnenlicht und der Wärme des Sommers. Für mich hat das „Licht“ seinen Ursprung bei den Sternen, wie unserer Sonne. So hatte ich, als ich danach gefragt wurde, ein Werk für dieses Konzert zu schreiben, sofort die Idee für eine Arbeit in drei Abschnitten, die meine eigenen Stimmungen und Gefühle im Zusammenhang mit Licht widerspiegeln sollten: Zuerst die Sonne, dann das gebrochene Mondlicht und als drittes das ferne Licht der Aurora borealis (Nordlicht), der Kometen und der Sterne. Dennoch ist meine Komposition keine Programmmusik. Sie ist vielmehr persönlicher Ausdruck, angeregt durch die unterschiedlichen Aspekte von Licht.

Die Gesamtstruktur des Stückes hatte ich von Anfang an vor Augen. Dann wählte ich musikalisches Material aus, das die unterschiedlichen Stimmungen wiedergeben bzw. ausdrücken sollte. Ich arbeitete mit Themen und Motiven und deren kontrapunktischen Verarbeitungen. Ich verwende dabei traditionelle und zeitgenössische/moderne Harmonik. Daher ist meine Musik oft beides: Tonal als auch modal (im Sinne des Messiaen'schen Modusbegriffes als Skalenmaterial jenseits von Dur-, Moll- und Kirchentonarten). Manchmal verwende ich auch tonale Zentrale anstelle von Tonleitern.

Der erste Teil von „*Lichtsehnsucht*“ beginnt mit einer intensiven Basslinie. Teile dieses melodischen Materials ziehen sich durch das ganze Werk, erklingen auch in der Solovioline. Dieser erste Abschnitt ist stark vom Musikstil Brittnens und Schostakowitschs geprägt.

Bildquelle: NASA/JPL-Caltech/STSC/CXC/SAO

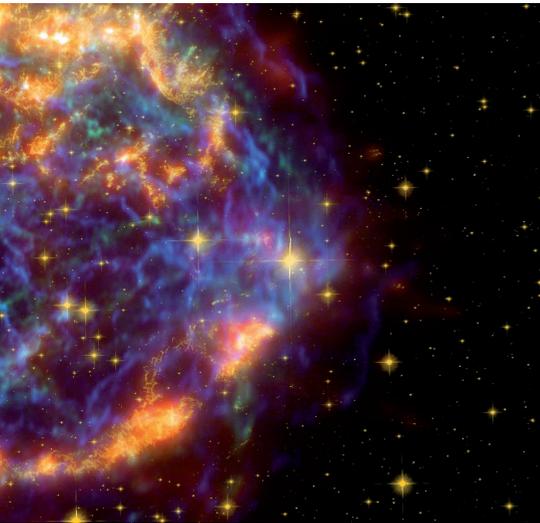


Der langsame zweite Teil verwendet anfangs fließende Linien, vergleichbar der cantablen Stimmführung in der klassischen Vokalpolyphonie. Die Stimmungen wechseln und bilden im weiteren Verlauf dieses Teiles einen Höhepunkt aus. Bruckner und Mahler standen hier Pate ...

Im schnellen dritten Teil nahm ich mir die Freiheit, das Sternbild „Cassiopeia“ in ein musikalisches Motiv zu verwandeln, als musikalisches Sinnbild des genauen Eindrucks, den das Sternbild vermittelt. Noch mehr neues Material wird vorgestellt und plötzlichen Stimmungsumschwüngen unterzogen, wie bei den schnellen Cuts im modernen Film. Manchmal mag es sich anfühlen, als reisten wir mit der Musik weit in die Ferne, aber am Ende des Werkes ist es dann wie eine „Heimkehr“. In diesem dritten Abschnitt zog ich meine Inspiration aus Messiaens Musik und aus dem ersten Teil dieses Werkes.

Den Kompositionsvorgang in Worten widerzugeben fällt mir schwer. Manchmal höre ich eine Melodie, es ist dann, als flöge sie mir zu, wie eine Eingebung. Aber ich entwickle auch Musik durchs Denken, was mit einem sehr eigentümlichen Gefühl behaftet ist. Finde ich dabei etwas musikalisch Tragfähiges, dann verwende ich es auch. Gerne benutze ich Kryptogramme, transkribiere Wörter oder Namen in Noten, einfach um einen Anfang

zu bekommen. Wenn ich dann in den Arbeitsfluss komme, erscheint der Rest der Musik wie von selbst.



Überreste der Supernova Cassiopeia A im Sternbild Cassiopeia in den Spektren in Infrarot- und Röntgenstrahlung sowie sichtbarem Licht.

Ich habe das Stück „Lichtsehnsucht – Sinfonia per archi“ genannt. „Sinfonia“ klingt mehr nach der Ouvertüre der Barockoper als das mit der Wiener Klassik besetzte Wort „Sinfonie“. Das passt für mich viel besser zu meiner Musik, da sie genauso wie die barocken Ouvertüren Sehnsuchterwartung auf die folgende Oper wecken, die Sehnsucht nach dem Licht entstehen lassen soll.

Meine Musik möchte nicht verstanden werden, ist keine Kopfgeburt: Lassen Sie sich als Zuhörer einfach auf die Reise mitnehmen! ■

**Im Gespräch mit Curt Wrangö:
Michael Teichert**

Jean Sibelius (1865—1957)

Rakstava (Der Liebende)

I Wo, wo ist meine Gute

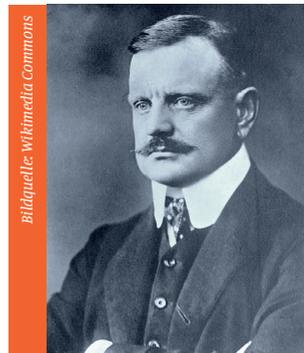
Wo, wo ist meine Gute,
 wo wohnt meine Geliebte,
 wo sitzt sie, meine Freude,
 in welchem Land, meine kleine Beere?
 Nicht einen Ton hört man in den Wiesen,
 kein Spielen im Hain,
 kein Bimmeln hört man
 hinter den Wäldern,
 keinen Kuckucksruf von den Hügeln.
 Würde mein Liebling aufbrechen,
 meine Süße schleichen,
 meine Teuerste gehen,
 meine Weiße wandern,
 dann würde mein Horn anders klingen,
 die Hänge würden widerhallen,
 die Hinterwälder etwas melden,
 von jedem Hügel käme ein Kuckucksruf,
 die Haine wären voller Spielender,
 die Wiesen wären für immer voll Freude.

II Der Gang der Liebsten

Hier ist meine Liebste entlanggegangen,
 hier ist meine Teuerste verschwunden,
 hier ist meine Liebste geschritten,
 meine Weiße ist losgewandert,
 hier ist sie über die Lichtung geschritten,
 dort hat sie auf einem Felsen gesessen.
 Der Fels ist nun viel heller,
 scheint edler als die anderen,
 die Heide doppelt so schön,
 der Hain fünfmal heiterer,
 die Wildnis sechsmal blumenreicher,
 der ganze Wald viel angenehmer,
 weil meine Liebste hindurchging,
 die Schritte meiner Liebsten hier waren.

III Guten Abend, mein Vögelchen

Guten Abend, mein Vögelchen,
 guten Abend, meine Teuerste,
 guten Abend nun, meine einzig Geliebte!
 Tanze, tanze mein Vögelchen,
 tanze, tanze meine Teuerste,
 tanze, tanze, meine einzig Geliebte!
 Halt ein, halt ein, mein einzig Geliebter!
 Gib mir deine Hand, mein Vögelchen,
 gib mir deine Hand, meine Teuerste,
 gib mir dein Hand, meine einzig Geliebte!
 Lege deine Arme um meinen Nacken,
 mein Vögelchen,
 deine Arme um meinen Nacken,
 meine Teuerste,
 Umarme mich, meine Teuerste,
 umarme mich jetzt, meine einzig Geliebte!
 Küss mich, küss mich, mein Vögelchen,
 Küss mich, küss mich, meine Teuerste,
 umarme mich, mein Vögelchen,
 umarme mich jetzt, meine einzig Geliebte!
 Leb wohl, mein Vögelchen,
 leb wohl, meine Teuerste,
 leb wohl, mein Vögelchen,
 leb wohl nun, meine einzige Geliebte!



Bildquelle: Wikimedia Commons

Jean Sibelius
(1913)

Erst als **Jean Sibelius** (1865–1957) das Gymnasium besuchte, begann er Finnisch zu lernen. Zuhause sprach man Schwedisch, keine Seltenheit in den gehobenen Schichten im Finnland dieser Zeit. Im Gymnasium, das Sibelius besuchte – dem ersten finnischsprachigen überhaupt – machte er seine erste Bekanntschaft mit den historischen Textsammlungen „*Kalevala*“ und „*Kanteletar*“. „*Kalevala*“ ist das finnische Nationalepos, und „*Kanteletar*“ ist die Lieder- und Gedichtesammlung der finnischen Tradition, woraus der Text des Liedes „*Rakastava*“ entnommen ist.

Erst ein halbes Jahrhundert später veröffentlichte Armas Launis unter dem Titel „*Runenmelodien*“ die dazugehörigen Melodien. Ob aber Sibelius dessen Arbeit kannte, ist nicht bekannt. Fest steht jedoch, dass er sich auf seinen Reisen nach Karelien mit den sogenannten Runenmelodien dieser Region beschäftigte und den Runengesang von Larin Praske hörte. War eine gesungene volkstümliche Weise von „*Rakastava*“ dabei? Auch das ist leider nicht bekannt.

Als junger Komponist nahm Sibelius am Kompositionswettbewerb, den Ylioppilaskunnan Laulajat (der Studentenchor der Universität Helsinki) 1894 ausschrieb, teil. Der renommierte Männerchor schrieb einen Preis für das beste Werk für Männerchor mit kleiner Orchesterbegleitung aus. Nicht Sibelius, sondern ein uns völlig unbekannter Rivale namens **Genetz** machte mit seinem Werk „*Hakkapeliitta*“ das Rennen. Sibelius erhielt nur den zweiten Preis.

War die Erstfassung von „*Rakastava*“ (*Der Liebende*) 1894 für Bariton-Solo, Männerchor und Streichorchester der Jury zu wenig national, zu wenig in „nordischem Ton“ verfasst, wie seitens der frühen Sibeliusverehrer behauptet wurde? Oder lag es am Arrangement, das singtechnisch sehr heikel war, weil beispielweise im 2. Satz ab T. 37 die Tenöre ständig ein hohes B zu singen hatten?

Offene Fragen. Sicher ist, dass die umgearbeitete Version für Gemischten Chor (1898) bis heute zum festen Repertoire skandinavischer Chormusik gehört, ganz abgesehen von der deutlich veränderten Fassung für Streichorchester (1911/1912), die Sibelius zeitnah zur Abfassung der 4. Symphonie schrieb.

Die Streicherfassung von „*Rakastava*“ wird oft als „Landschaftsmusik“ bezeichnet. „Landschaftsmusik“ wäre jedoch ein Etikett, das man Sibelius' symphonischen Werken zu Unrecht anklebt. Im Falle von „*Rakastava*“ könnte das zusätzlich mit dem Thema des Textes zu tun haben: Mit der Suche des Liebenden nach der Geliebten in der Natur. Hatte Sibelius vielleicht eine programmmusikalische Konzeption im Sinn, die den Text ins Chorwerk setzt und von dort in die Orchesterkomposition transformiert? Kann man im ersten Satz den Liebenden, in seinem sehnsüchtigen Umherschauen nach der Geliebten, im zweiten Satz den Gang der Geliebten, im dritten zuerst Vogelstimmen und im verklingenden Schlussteil den Abschied von der Geliebten hören? ▶

All dies sind Spekulationen, die häufig angestellt wurden und die Sibelius dem Verdacht aussetzten, nur ein „mimetischer Tonlandschaftsmaler“ oder ein romantisch rückständiger Komponist zu sein.

Auch die Avantgardekomponisten und Protagonisten der 2. Wiener Schule teilten diese Kritik, ganz besonders **Adorno** mit seiner 1938 verfassten „*Glosse auf Sibelius*“. Hat Adorno seine polemische Kritik wirklich aus der Überzeugung heraus formuliert, dass es Sibelius an musikalischer Eigenständigkeit mangle? Oder eher deshalb, weil Sibelius die Preise von deutscher Universitäten annahm und sich nicht der Vereinnahmung seiner Musik durch die Nazis widersetzte, die seine Musik als „Prototyp des nordischen Stils“ feierten? Adornos Urteil prägte lange Zeit die Haltung in der deutschen Rezeption. Sibelius galt als „der Rückständige“, daher galt: Besser Mahler anstelle von Sibelius spielen. Später korrigierten vor allem der Komponist **W. Riehm** und der Musikwissenschaftler **C. Dahlhaus** dieses Bild. Sie verwiesen auf die kompositorischen Qualitäten einzelner Werke, insbesondere auf die Qualität von Sibelius' IV. Symphonie.

Seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurden immer wieder Mutmaßungen darüber angestellt, wie groß die Vorbildfunktion von Sibelius für die amerikanische „Minimal Music“ gewesen sei. Ferner wurden Verbindungen zwischen Strukturen in der Symphonik von Sibelius und derjenigen G. Ligetis hergestellt. Könnte man darüber hinaus nicht auch sagen, dass die Modernität eines Ligeti und die der amerikanischen „Minimal Music“ nicht auch in „*Rakastava*“ zu erkennen ist? Bewegt sich nicht der zweite Satz in einer Art „Phaseshifting“, wenn sich mehrfach übereinandergeschichtet unterschiedliche metrische Strukturen bewegen, wie wir das aus der „Minimal Music“ kennen? Ist nicht der Vivace-Teil mit der flirrenden Streicherbewegung ein Beispiel für die Vorprägung dessen, was wir bei Ligeti „Micropolyphonie“ nennen?

Anders als bei uns genoss Sibelius im angelsächsischen Raum schon sehr früh hohes Ansehen. Seit den zwanziger Jahren wurden seine Symphonien gerade in Amerika von **Stokowski, Klemperer, Walter** und **Toscanini** unter großem Beifall des Publikums aufgeführt. Einige englische Kritiker nannten ihn sogar den „größten Symphoniker seit Beethoven“. Der Anklang, den der Finne Sibelius fand, ist sicherlich auch der Tatsache geschuldet, dass man mit Sibelius einen Gegenpol zu Stravinsky und Schönberg bilden konnte: Den „nordisch-romantischen Stil“ setzte man im angelsächsischen Raum als positives Leitbild gegen die missliebige Avantgarde.

Samuel Barber hatte schon viele Werke des Finnen Sibelius im Konzert gehört, bevor er im Winter 1934 in Wien ein Streicherensemble formte, das in einem Konzert neben Werken von Vivaldi und einer Uraufführung von „*Pastorale and Dance*“ von Barbers langjährigem Gefährten **Gian Carlo Menotti** auch die österreichische Erstaufführung von Sibelius'

„*Rakastava*“ spielte. Umgekehrt besuchte Sibelius 1933 eine Aufführung von Barbers „*music for a scene*“ in Helsinki.

Der Dirigent dieser Aufführung in Helsinki versuchte das Verlangen Barbers, Sibelius persönlich zu treffen, in die Tat umzusetzen. Nachdem **Toscanini** Barbers „*Adagio for strings*“, die berühmte Bearbeitung des langsamen Satzes aus dessen h-moll Streichquartett, aufgenommen hatte, nutzte Barber die Gelegenheit und schickte Sibelius diese Aufnahmen zusammen mit einem Brief zu. In diesem Brief drückte Barber Sibelius gegenüber seine tiefe Verehrung als Mensch und Komponist aus. Sibelius antwortete seinerseits in einem Brief, dass er Barbers Werke gerade in ihrer Einfachheit als große Kunst erachte, dass es also kein Wunder sei, dass Toscanini das genauso sehe.

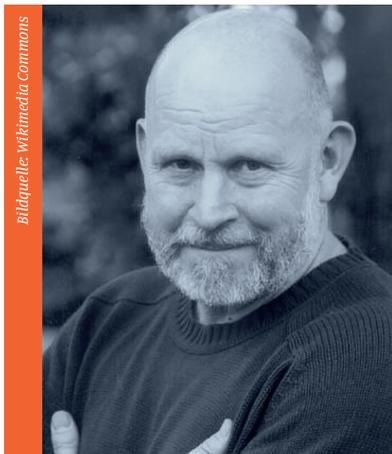
Aber nicht nur wechselseitige Achtung und Verehrung, sondern auch ein stilbildender Einfluss des Finnen Jean Sibelius auf den Amerikaner Samuel Barber ist feststellbar. So finden sich Spuren von Sibelius' Violinkonzert und „*Rakastava*“ bei Barber: Das Kopfmotiv aus dem ersten Satz von „*Rakastava*“ findet sich rhythmisch variiert zuerst in Barbers „*Essay*“ von 1941 und dann als Kopfmotiv in Barbers erster Symphonie 1942. ■

Michael Teichert



Pēteris Vasks (geb. 1946)

Tālā gaisma (Fernes Licht)



Pēteris Vasks

Pēteris Vasks wuchs als Sohn eines Baptistenpfarrers in Aizpute (Lettland) in der damals noch sowjetischen Teilrepublik Lettland auf. Er absolvierte 1970 die Kontrabass-Klasse am Konservatorium in Vilnius, danach 1978 die Kompositionsklasse in Riga. Starke Einflüsse auf sein Komponieren hatten die polnischen Avantgardisten **W. Lutoslawski**, **K. Penderecki**, **H. Gorecki** und später baltische Zeitgenossen wie **Arvo Pärt** und **G. Kantscheli**.

Vasks spielte als Kontrabassist in verschiedenen Orchestern und lebt seit 1989 als Kompositionslehrer in Riga. Seine religiöse Sozialisation und sein Interesse für zeitgenössische Musik bereiteten ihm häufig Probleme mit der stalinistischen Kunstkritik.

Das Jahr 1989 und in dessen Folge der Wegfall der stalinistischen Unterdrückung nennt Vasks den Wendepunkt seines Lebens. In dieser Polarität von Freiheit und Unterdrückung findet er ein zentrales Motiv für sein musikalisches Schaffen, so etwa in seinem Werk „*Musica dolorosa*“. Aber auch religiös-metaphysische Themen finden sich bei ihm, so etwa das Thema „Unendlichkeit in Landschaft und Zeit“, das sich in seinem Streicherwerk „*Viatore*“ findet, in welchem ein Pilger wie durch eine Art Klanglandschaft zieht.

Das Thema „Landschaft“ als Gegenstand seiner Musik findet man exemplarisch in „*Soundscape*“, einer Komposition für Chor, Solo-Violine und Solo-Cello. Dort flirren die Soloinstrumente über der wortlosen Tonlandschaft des Chores, bis gegen Ende des Stücks dem Chor die Aufgabe zuwächst, Vogelstimmen zu imitieren. Für Vasks stehen Vogelstimmen als Sinnbild für seine baltische Heimat. Vasks adaptiert zeitgenössische Kompositionstechniken, vor allem die sogenannte „Sonoristik.“ Hierbei handelt es sich um ein Komponieren, das dem Klang bzw. der Klangfarbe den Vorrang vor allen anderen Parametern wie Melodik, Rhythmus und Harmonik gibt. Dabei entstehen geräuschhafte Klangflächen mit fast bedrohlichem Charakter. Diese Technik wird mit der sogenannten „Polnischen Schule“ verbunden, insbesondere mit den frühen Arbeiten von **K. Penderecki**.

Penderecki realisierte diese vorbildhaft in „*Threnos*“. Beide, Penderecki und Vasks, bedienen sich dieser Technik, um Naturkatastrophen – wie den Atomunfall von Tschernobyl – oder Menschheitskatastrophen – die mit den Namen „Auschwitz“ und „Gulag“ verbunden sind – einen musikalischen Ausdruck zu geben.

Natürlich kann man die Frage stellen: Muss Musik gegen solche Missstände anpredigen? Vasks antwortete auf diese Frage in einem Interview:

„Die meisten Menschen besitzen heute keine Überzeugungen, keine Liebe, keine Ideale mehr. Die spirituelle Dimension ist verloren gegangen. Meine Absicht ist es, Nahrung für Seele und Gemüt zu schaffen, und das predige ich in meinen Werken ...“

1996 erhält Vasks von den Salzburger Festspielen den Auftrag, ein Violinkonzert für seinen Landsmann und Jugendfreund **Gidon Kremer** und dessen damals gerade frischgegründete „*Camerata Baltica*“ zu schreiben. Er sagt sofort zu. So entsteht „*Tālā gaisma*“ (*Fernes Licht*), das am 10.08.1997 uraufgeführt wird. Inspiration zu diesem Werk habe ihm, so Vasks, an vielen Stellen Kremers Autobiographie „*Kindheitssplitter*“ gegeben. „*Fernes Licht*“ sei „Nostalgie mit einem Hauch von Tragödie“, es seien Kindheitserinnerungen, „glitzernde Sterne, die Millionen Lichtjahre [von uns] entfernt“ seien, so Vasks.

Das Werk besteht aus einem einzigen durchgängigen halbstündigen Satz, der sich in vier Abschnitte gliedert, zwischen denen drei Kadenzen erklingen. Zu Beginn steigt die Solovioline im Glissando hoch auf ein E“, um dort wie ein aufgehender Stern zu erstrahlen. Die hohen Streicher folgen anschließend taktweise versetzt, mit „*col legno*“-Schlägen und einem gepizzten *Glissando* abwärts. Ob dies Ausdruck für die „glitzernden Sterne“ ist, von denen Vasks spricht?

Nach einem abschließenden Triller spielt die Solovioline eine achttönige Sequenz, jeweils den höchsten spielbaren Ton der Saite. Hört sich dies nicht wie das Gezitscher von Vögeln an? Langsam entsteht in den Streichern ein kleiner diatonischer Cluster, der sich von E über F zu G verdichtet. Entsteht nicht unweigerlich das Bild eines Dämmerungslichts? Erneute Anläufe führen mit dem Einsatz von Doppelgriffen zur Abspaltung einer melodischen Linie, die Bratschen übernehmen die Aufgabe, ein E weiterhin als Liegeton durchzuhalten, während die sechsfach geteilten Violinen aus dem Kontrapunkt zur Solistin einen sich zerfasernden diatonischen Cluster von E nach H bilden. Bis dahin immer E, also phrygisch, erst im Takt vor Ziffer 5 erscheint in der Solovioline ein Fis. Danach setzt eine Cantilene in e-moll über einem nun nach oben sich aufbauenden diatonischen Cluster in e-moll ein. Keine Modulation, kein Tonartwechsel, sondern ein Wechsel des Modus: Ist das ein kompositorisches Mittel, um Lichtbrechung erfahrbar zu machen? ▶

Immer wieder entwickelt Vasks sein Werk fort, indem er die Motive fortspinnt, miteinander verbindet, eine erste Steigerung mit einem choralartigen Teil abbrechen lässt, das Klangmaterial weiter verschärft und dabei die Intensität immer höher treibt.

Das Konzert ist über weite Strecken wie ein Tanz. Aber das eine Mal tanzt die Solovioline fast heiter und ausgelassen — über einer Art *Walking Bass* der tiefen Streicher. (Einige Musikwissenschaftler mutmaßen, dass hier lettische Volkstänze zugrunde liegen.)

Das andere Mal wird die Musik zu einem wilden Tanz — durch immer schroffer werdende Taktwechsel in der Manier eines Bartok oder Stravinsky erfährt der Tanz eine Steigerung bis zum Wahnsinntanz eines Derwischs.

Wenn dieser Wahnsinnstanz erneut erklingt, dann aber schneller, wilder: Man gewinnt den Eindruck, dass, bildhaft gesprochen, mit dem Streichertutti die Menge das Tanzgeschehen übernimmt und das tanzt, was solistisch im letzten Abschnitt der Kadenz vorgegeben war. Danach folgt ein ständiger Rollentausch, mal begleitet die Solovioline mit Akkordbrechungen das Orchester, dann nimmt sie die Zügel wieder zurück in ihre eigenen Hände und geht mit Doppelgriffen als Vortänzerin zurück aufs Podium. Etwas später erklingt erneut Tanzmusik: Ein Walzer, der sich dann aber als „Danse macabre“ entpuppt. ▶

Das Orchester und der Trägerverein

Wer ist „QUINT:essenz“?

QUINT:essenz ist ein 2017 gegründetes Kammerensemble aus Streichern mit Musiker*Innen aus der Metropolregion Rhein-Neckar. Unser Sitz und Probenort ist Ludwigshafen am Rhein.

Welche Zielsetzung haben wir?

- ein homogenes Niveau unserer Mitspieler*Innen
- ein Zusammenspiel professioneller Musiker*Innen und Amateure
- ein Repertoire aus zeitgenössischen und Werken der klassischen Moderne
- die Bereicherung der Metropolregion mit selten gespielter Kammermusik
- eine sorgfältige Auswahl der Konzertorte, um ein Gesamterleben aus Musik und Raum zu schaffen

Wer ist der „Fridolin e.V.“?

Der gemeinnützige **Fridolin e.V.** als formeller Konzertveranstalter ist der Trägerverein von insgesamt drei Kammermusikensembles und kümmert sich um Finanzierung und Organisation. Ziel ist es, mit hochwertiger Kammermusik Menschen zu berühren und Emotionen zu wecken. In allen unseren Ensembles spielen Profis und versierte Amateure gemeinsam. Angesiedelt in Ludwigshafen sind alle unsere Konzerte „Eintritt frei“, um wirklich jedem einen Konzertbesuch zu ermöglichen.

Neben dem Streichorchester

QUINT:essenz organisiert Fridolin die **Tacheles Klezmer Band** und das Streichquartett **Quartetto Mirtillo**.

Ein weiteres Mittel der Steigerung oder des „Anschärfens“ findet sich im Abschnitt „tempo agitato“ (Z. 34). Ab „più mosso“ spielt die Solovioline immer chromatischer. Darunter baut das Orchester – über dem Griffbrett spielend – eine sonoristische Klangfläche auf. Diese Technik hat Vasks von Penderecki übernommen. Was durch diese Technik entsteht, ist, dass die Klangbewegung ins Geräuschhafte übergeht und dort orgiastisch kulminiert. Bevor diese Struktur erneut erklingt, wird in der letzten Kadenz wieder Material aus den vorherigen Teilen aufgenommen, nun jedoch noch stärker ausgeweitet, noch aggressiver: Die Kadenz mündet in ein Doppelgriff-*Ostinato* der Solovioline. Darunter erklingt vom Orchester ein aus der Tiefe heraus sich aufbauender elftönig schwirrenden Cluster. Ligeti lässt grüßen ...

In der abschließenden Coda erklingt der Walzer erneut, jetzt aber wie ein Echo. Das Stück wird zum Lied – zu einem Lied, das, wie Vasks selbst es einmal formulierte, „aus der Stille kommt“ und „in die Stille zurück entschwebt“. ■

Michael Teichert



Foto: Robert Plasberg

Impressum

*Fridolin e.V. Kammermusik und Konzerte
Gemeinnütziger Verein*
c/o Robert Plasberg
Niedererdstr. 34 · 67071 Ludwigshafen

✉ plasberg@Fridolin-ev.de
☎ 0177 – 70 20 800

**Sämtliche Texte
zum Programm, zu den Werken
und Komponisten:**
Michael Teichert

Layout und Design:
Thomas Pfeiffer