



Deutsche Staatsoper  
Berlin

Kammermusik  
im Apollo-Saal

1988/89

Montag, 2. April 1990, 20.00 Uhr

KAMMERMUSIK  
IM APOLLO-SAAL

ANGELA DRIESNACK, Violine  
FRANK HILL, Gitarre (als Gast)  
CHRISTIANE HUPKA, Flöte  
HOLGER ESPIG, Viola  
ALEXANDRA CLEMENZ, Harfe  
HEINER SCHINDLER, Klarinette  
SUSANNE SCHERGAUT, Violine  
MICHAEL NELLESEN, Violoncello



NAPOLÉON COSTE (1806-1883)

Le Montagnard, Divertissement Pastoral  
für Violine und Gitarre, op. 34

- I Introduction. Allegro
- II Andantino
- III Rondeau Montagnard. Allegretto

JOHN WILLIAM DUARTE (geb. 1919)

The Memory of a Dance  
für Violine und Gitarre, op. 64

ASTOR PIAZZOLLA (geb. 1921)

Tango-Suite für Violine und Gitarre

- I Bordell 1900. Molto giocoso
- II Café 1930. Ad lib. (Romantica)
- III Nightclub 1960. Deciso

PAUSE

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Sonate für Flöte, Viola und Harfe

- I Pastorale. Lento, dolce ruvato
- II Interlude. Tempo di Menuetto
- III Final. Allegro moderato ma risoluto

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Introduction et Allegro  
für Harfe, Flöte, Klarinette und Streichquartett

*Frank Hill - geboren in Rostock - mit sechs Jahren Klavier-, später Gitarrenunterricht - Studium von 1981 bis 1983 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Rostock und von 1983 bis 1986 an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar - seit 1985 rege Konzerttätigkeit und Leitung des Festivals, das von dem Gitarrenzentrum Berlin kontinuierlich veranstaltet wird - zahlreiche Konzerte (u. a. mit Orchester) in Musikzentren der DDR - seit 1985 vor allem Arbeit im Gitarren-Duo mit Thomas Günther, u. a. Uraufführungen von Kompositionen, die dem Duo gewidmet sind (C. Domeniconi, Th. Heyn, J. M. Zenamon) - seit 1988 internationale Gastspiele in der ČSR, Ungarn, Polen, der BRD, Westberlin, der UdSSR, Indien*

## ZUM PROGRAMM

Wenige vermuten in der Verbindung zwischen Violine und Gitarre eine kammermusikalische Besetzung mit eigener Literatur. Entstanden in der klassisch-romantischen Epoche und bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gepflegt, widmen Komponisten in unserem Jahrhundert dieser Besetzung erneut Originalwerke.

Während die Violine ihren festen Platz im Instrumentarium des Konzertsaaes hat, durchlebte die Gitarre eine wechselvolle Geschichte. Von Berlioz in seiner Instrumentationslehre unbedingt empfohlen und für die Wiedergabe polyphoner Musik als gut geeignet befunden, liegt doch gerade hier die von vielen Komponisten nicht bewältigte Barriere: Das schwierige Instrument erschließt sich nur bei genauer Kenntnis. Der italienische Geigenbau beeinflusste auch den der Gitarre: Der geniale Stradivari legte nicht nur die bis heute gültigen Proportionen der Violine fest, sondern brachte auch der Gitarre wesentliche Neuerungen.

Die modernen Werke beziehen sich auf den Dialog beider Instrumente, die Ausdehnung alter Formen in das Tonmaterial der Moderne und die konzertante Verarbeitung des Jazz. Die der spanischen Musik eigene Melodik wird vom gitarristisch bestimmten Flamenco inspiriert, dessen Kantilene die Violine übernimmt.

Beiden Instrumenten eigene Gestaltungsmittel, wie Vibrato, Pizzikato und Klangfarbenreichtum, dienen ebenso dem modernen Gestus wie romantischem Ausdruck.



Napoléon Coste gilt als einer der berühmtesten französischen Gitarristen des 19. Jahrhunderts. Nach einer weitgehend autodidaktischen Ausbildung begann er mit 18 Jahren als Gitarrist öffentlich zu konzertieren. 1830 siedelte er nach Paris über, wo er viele wichtige Vertreter der klassischen Gitarrenepoche kennenlernte: Aguado, Carulli, Carcassi und vor allem Ferdinand Sor, bei dem er dann auch studierte. Sein Nachlaß umfaßt mehr als fünfzig Werke, fast ausnahmslos Kompositionen für Gitarre solo. Obwohl sich Costes Werke nach wie vor als Standardliteratur in den Gitarrenschulen befinden, spielen sie im Musikleben hingegen kaum eine Rolle. Das mag daran liegen, daß seine Kompositionen zwar die virtuose Seite des klassischen Gitarrenspiels fortführen, ihnen aber eher eine etwas salonhafte Attitüde anhaftet. In der Mitte des 19. Jahrhunderts mußte sich die Gitarre ganz in den bürgerlichen Salon zurückziehen, wo sie eine bescheidene Funktion auszufüllen hatte.

Napoléon Costes op. 34 ist eines seiner wenigen Duos; es kann zur Gitarre alternativ mit Oboe oder Violine besetzt werden. Der Titel „Le Montagnard“, dem noch mit dem Zusatz „pastoral“ eine für die Zeit unverkennbar romantische Prägung verliehen wird, läßt Costes innige Verbundenheit mit der Natur deutlich werden. Seine Heimat, die Region Doubs nördlich des Jura-Gebirges, könnte ihn zu dem Klangbild angeregt haben.

Es ist sicher nicht vermessen, wenn behauptet wird, daß der Argentinier seine kulturelle Identität im Tango verkörpert sieht. Der Tango, dessen Ursprünge bis auf das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts zurückgehen, reifte in Argentinien durch die Verbindung verschiedener europäischer Tänze, wie Polka, Mazurka und Walzer mit Nachahmungen kubanischer Tänze, wie der Habanera, der einheimischen Milonga und der Candombe (ein Tanz der Schwarzen). Obwohl es in der Volksmusik verwurzelt, stellt der Tango komponierte Musik dar, wobei verschiedene Varianten existieren: Zunächst der Tango als instrumentale Musik für Orchester und Tanz nach der Art der Milonga, für die ein gleichmäßiger und schneller Rhythmus typisch ist. Dann der Tango in der Art der Romanze mit ausgesprochen melancholischem Charakter. Schließlich gibt es als spezielle Variante auch den gesungenen Tango.

Das typische argentinische Tango-Orchester besteht aus Klavier, Violine, Kontrabaß und Bandoneón. Letzteres erlangte als solistisches Instrument eine einzigartige Bedeutung und verhalf vielen Kompositionen zur Berühmtheit. Einer der bedeutendsten Bandoneónvirtuosen ist Astor Piazzollo, der auch als einer der fortschrittlichsten zeitgenössischen argentinischen Komponisten gelten darf. Er beschäftigte sich intensiv

mit der Geschichte des Tangos und schuf großartige Tangokompositionen. Seine Suite „Histoire del Tango“ zeichnet den Werdegang des Tangos im 20. Jahrhundert nach: „Den Tango tanzte man zuerst in den Bordellen, und hier brachte man ihn zur Perfektion. Denn hierher kamen Unmengen einsamer Männer, um ihr Gefühl der Traurigkeit und Verlassenheit loszuwerden. Später, als ihre Bedürfnisse nicht mehr ausschließlich sexueller Natur waren, entwickelte sich der Tanz in der Suche nach anderen Werten. Es entstand eine Choreographie, die auf rhythmischen und melodischen Elementen basierte, und der Tanz griff über auf öffentliche Tanzstätten. Dann breitete er sich aus auf alle städtischen Bereiche des ganzen Landes und erreichte schließlich seine heutige Universalität.“ (Jorge Aravena)

Wie viele seiner gitarrespielenden Kollegen komponierte auch der Engländer John William Duarte (geb. 1919) ausschließlich für sein Instrument oder für Kammerensembles mit Gitarre. Dabei gelangte Duarte, der 1949 die Philharmonische Gesellschaft der Gitarristen in Großbritannien mitbegründete, zu der Ansicht, daß es für die Entwicklung der Gitarrenmusik wichtig ist, sie nicht nur aus der internen Entwicklungslogik des Instrumentes zu betrachten, sondern ihr durch mannigfaltige Partnerschaften mit anderen Instrumenten eine Perspektive zu eröffnen. Relativ spät wurde Duarte, der von Beruf Chemiker war, durch den legendenumwobenen Spanier Andrés Segovia zum professionellen Komponieren ermutigt. Sein Intellekt und sein Gespür für die Möglichkeiten und die Grenzen des Instruments ließen ihn seitdem zu einem der produktivsten und zugleich erfolgreichen Gitarrenmusikkomponisten unserer Zeit werden.

Andreas Michel

Claude Debussys Sonate für Flöte, Viola und Harfe aus dem Jahre 1915 gehört zu einem auf sechs Kompositionen geplanten Zyklus seines Spätschaffens, von dem er jedoch nur noch drei komponieren konnte. Das Titelblatt der Erstausgabe enthält die Zeilen: „Composées par Claude Debussy, Musicien Français“. Diesen seine Nationalität betonenden Beinamen legte sich Debussy erst während des I. Weltkrieges zu. Er war Ausdruck seines Patriotismus und der Verurteilung des Krieges, dem er sich – schon sehr krank und ohne Aussicht, sein Land mit verteidigen zu können – ohnmächtig ausgeliefert fühlte. Seinem körperlichen Leiden trotzend und be-



flügel von einem Gefühl nationaler Verantwortung wie auch vom Gedenken an die „auf den Schlachtfeldern hingemähte Jugend Frankreichs“ (Debussy an seinen Freund Robert Godet), nahm er 1915 diesen Zyklus in Angriff. Als er das dritte Werk, eine Violinsonate, beendet hatte, schrieb er an seinen Verleger Durand: „Diese Sonate wird aus dokumentarischen Gründen interessant sein und als ein Beispiel dafür, was ein kranker Mann während des Krieges schreiben kann.“ Alle drei Werke, und am deutlichsten die Triosonate für Flöte, Viola und Harfe, dokumentieren aber auch einen neuen Stil, ein neues Ideal französischer Musik, für die Nachkriegsjugend zum Vorbild gedacht. Weitaus stärker als die Werke zuvor sind sie den Traditionen französischer Musik, besonders den Triosonaten des 17./18. Jahrhunderts, verpflichtet. Wie diese sind sie gemäß dem ursprünglichen „sonare“ als Klangstücke konzipiert. Form und Dramaturgie folgen nicht dem Themendualismus beethovenscher Provenienz, sondern in ihrer linearen, motivischen Entfaltung wird ein musikalischer Gedanke entsprechend den klanglichen Möglichkeiten des Instrumentariums vielseitig ausgeschöpft. In der Triosonate gleicht Musik einem zwanglosen, sich in freier Erfindung formenden Fluß musikalischer Gedanken mit ornamentaler Melodik und klanglichem Raffinement, das alle farblichen Nuancen ausschöpft. Bei aller Freiheit bleibt jedoch das zyklische Sonatenprinzip durch thematische Beziehungen zwischen den Sätzen gewahrt und damit die inhaltliche Geschlossenheit. Dabei ist die ganze Sonate von einer idyllischen, wehmütigen Grundstimmung beherrscht, ob im Pastorale mit seiner weichen ornamentalen Melodik, in dem merkwürdig brüchigen Interlude oder im Finale, in dem sich die Stimmen zunächst formlos zu verwirren scheinen, um kurz vor Schluß in den hart fallenden Tritonusintervallen der Viola und schließlich in der Erinnerung des Pastoralthemas Halt zu finden. An Robert Godet schrieb Debussy: „Das ist schrecklich melancholisch, ich weiß nicht, ob man dabei lachen oder weinen soll. Vielleicht beides zugleich?“

Maurice Ravels Septett „Introduction et Allegro“ für Harfe, Flöte, Klarinette und Streichquartett aus dem Jahre 1905 – in seiner Ausführung ein verkapptes kleines Harfenkonzert – ist eine der letzten Arbeiten aus Ravels „Lehrjahren“. Die Pariser Firma Errard, die seinerzeit das Konservatorium, an dem Ravel bei Gabriel Fauré studierte, mit Harfen und Klavieren versorgte, hatte es in Auftrag gegeben. Gewidmet ist es ihrem ehemaligen Direktor Albert Blondel. Die knappe Komposition mit langsamer Einleitung und Sonaten-

hauptsatz steht noch ganz im Zeichen einer funktionalen Tonalität und läßt kaum die harmonischen Kühnheiten der späteren Werke ahnen. Harmonische Ausgewogenheit und eine vorherrschende Stimmung von ungetrübter Freude scheinen ein letztes Mal die Träume der Kindheit zu malen, „Visionen einer sanften arkadischen Tagwelt“, von spanischen Küsten und Meeren, von denen Ravels Mutter erzählt hatte (Hans Heinz Stuckenschmidt). Und doch ist das Septett schon ein Stück typischer Ravel. Motivisch-thematische Entwicklung beschränkt sich auf die Durchführung zweier Hauptgedanken, während die Arbeit mit Klangfarben als besondere Art der Instrumentation wie auch durch Phrasierung und Artikulation die Musik bestimmt. Die Harfe ist mit instrumentalen Soli in ein vielschichtiges Klangspektrum der Holzbläser und Streicher eingebettet, ihr Part selbst nutzt jede Möglichkeit an Harfenmechanik und raschen Pedalumstellungen für brillantes Spiel.

Gisela Nauck

*Die für Montag, den 21. Mai 1990, angekündigte  
Kammermusik im Apollo-Saal mit dem Berliner Duo  
muß aus technischen Gründen entfallen.  
Das Konzert wird – im Programm etwas verändert –  
in der Spielzeit 1990/91 nachgeholt.*

Herausgeber: Deutsche Staatsoper Berlin  
Deutsche Demokratische Republik  
Redaktion: Horst Richter  
Druck: Deutsche Staatsoper Berlin  
EVP: 0,50 Mark



