

Programm

1.

Kammerkonzert

Sonntag 26. Oktober 2008, 20.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle im CityPalais

Arcadi Volodos Klavier

Franz Schubert

Klaviersonate G-Dur op. 78 D 894

Maurice Ravel

Valses nobles et sentimentales

Franz Liszt

„Après une lecture de Dante“

Mit freundlicher Unterstützung der Peter Klöckner-Stiftung

**duisburger
philharmoniker**

Generalmusikdirektor Jonathan Darlington

Duisburger Kammerkonzerte 2008/2009

Sonntag, 26. Oktober 2008

20.00 Uhr

Philharmonie Mercatorhalle im CityPalais

Arcadi Volodos Klavier

Programm

Franz Schubert (1797-1828)

Klaviersonate G-Dur op. 78 D 894 (1826)

I. Molto moderato e cantabile

II. Andante

III. Menuetto. Allegro moderato – Trio

IV. Allegretto

Pause

Maurice Ravel (1875-1937)

Valses nobles et sentimentales (1911)

*I. Modéré – II. Assez lent – III. Modéré – IV. Assez animé –
V. Presque lent – VI. Vif – VII. Moins vif – VIII. Epilogue. Lent*

Franz Liszt (1811-1886)

„Après une lecture de Dante“, (Fantasia quasi Sonata, aus:
„Années de Pèlerinage, Deuxième Année, Italie“; 1837)

Mit freundlicher Unterstützung der Peter Klöckner-Stiftung

„Konzertführer live“ mit Sebastian Rakow um 19.15 Uhr
im „Tagungsraum 6“ des Kongresszentrums im CityPalais.

Das Konzert endet um ca. 22.00 Uhr.

Quasi una Fantasia...

Es war eine folgenreiche Tat, als Ludwig van Beethoven 1801 seine beiden Klaviersonaten op. 27 jeweils mit dem Zusatz „*Sonata quasi una fantasia*“ versah. Jedoch waren die Folgen anfangs noch keineswegs abzusehen, wobei sich überhaupt die Frage stellte, worin sich denn eigentlich das Fantasiemäßige dieser Sonaten äußerte. Mit dem barocken Fantasiebegriff hat dies zumindest nichts mehr zu tun, und man ist geneigt, die ungewöhnliche Bezeichnung auf die Neuartigkeit der Form einerseits und die ungeahnte Tiefe des Gehalts andererseits zurückzuführen. Der nicht vom Komponisten stammende Beiname „*Mondscheinsonate*“ für die Cis-Moll-Komposition mag gerade letzteres hinreichend begründen. Überhaupt setzte sich im 19. Jahrhundert die Vorstellung durch, die Instrumentalmusik nicht länger als abstraktes Spiel mit Tönen zu begreifen. Nun unterstellte man besonders gelungenen Werken mit einer besonderen Tiefe des Ausdrucks fantasieartige Züge. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, selbst ein genialer romantischer Universalkünstler, charakterisierte 1822 in seiner Kritik über Ludwig van Beethovens fünfte Sinfonie die Musik der großen Klassiker: Spricht für ihn noch aus den Werken Joseph Haydns „*der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts*“, so erkennt er bei Mozart eine Steigerung: „*In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart.*“ Und Ludwig van Beethoven ist für ihn der rein romantische Komponist schlechthin: „*Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt jene Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.*“ Mithin richteten E.T.A. Hoffmann und seine Zeitgenossen höchste Erwartungen gerade an die Instrumentalmusik, verlangten das Einmalige und erwarteten das Vordringen in ungeahnte emotionale Tiefen: „*Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.*“

Franz Schubert war ein Komponist, dessen Werke den romantischen Vorstellungen in besonderer Weise entsprechen mussten. Allerdings hatte er das Pech, dass zu Lebzeiten nur wenige Instrumentalwerke publiziert wurden, diese aber

*Die Programmhefte der Kammerkonzerte
finden Sie bereits fünf Tage vor dem Konzert unter
www.duisburger-philharmoniker.de im Internet.*

fälschlicherweise immer wieder am Vorbild Ludwig van Beethovens gemessen wurden. Das zeigt sich deutlich an der Sonate G-Dur op. 78 D 894. Der Verleger Tobias Haslinger wollte sie überhaupt nicht als Sonate veröffentlichen und gab sie als „*Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto für das Pianoforte allein*“ heraus. Es ist verständlich, dass der Verleger angesichts der Ausdehnung der Sätze den Zyklusgedanken aufheben wollte, aber viel bezeichnender ist es, dass er bei dem ersten Satz den Sonatencharakter bezweifelte, ihn auf der Titelseite gänzlich unterdrückte, im Notenteil aber immerhin die Bezeichnung „*Fantasie oder Sonate*“ anführte. In der Tat muss die Schubert-Sonate diejenigen Musikfreunde enttäuschen, die nach dem Vorbild Ludwig van Beethovens im ersten Satz eine dramatische Auseinandersetzung erwarten. Schuberts Komposition zeichnet sich vielmehr durch ein planvolles In-sich-Kreisen aus, besitzt dann aber in der Durchführung endlich die kraftvollen Entladungen, stellt aber vor allem den kühnen Versuch dar, mit einem Minimum an motivisch-thematischem Material einen ausgedehnten Instrumentalsatz spannungsvoll auszufüllen. Insofern ist der Kopfsatz der G-Dur-Sonate D 894 ein wirklicher Sonatensatz, bei dem das „*Fantastische*“ sich vor allem auf den emotionalen Gehalt bezieht. Hierin und vor allem in der Fortführung in den anderen Sätzen unterscheidet er sich grundlegend von Schuberts wirklichen Fantasien, der besonders bekannten „*Wanderer-Fantasie*“ op. 15 D 760, der vierhändigen Klavierfantasie f-Moll D 940 und der Fantasie C-Dur D 934 für Violine und Klavier, die allesamt stärker den formalen Aspekt des Fantasiebegriffs betonen.

Dreieinhalb Jahrzehnte nach Ludwig van Beethoven hat Franz Liszt Beethovens Bezeichnung „*Sonata quasi una fantasia*“ umgekehrt: „*Après une lecture de Dante*“ stellt den Versuch dar, Außermusikalische Vorstellungen in das Gerüst der Sonatenform zu zwängen. Diese „*Fantasia quasi Sonata*“ stellt eine wichtige Vorstufe zur Klaviersonate h-Moll von 1852/53 dar, die dann vollends den Sonatengedanken zu überdenken verlangt. – Maurice Ravel verstand seine „*Valses nobles et sentimentales*“ wiederum als Huldigung an Franz Schubert, doch finden sich hier nicht allein Anlehnungen an die Walzerform des frühen Romantikers. Der Franzose Maurice Ravel blickt in diesem sympathischen Werk nämlich nicht nur gelassen in die Vergangenheit zurück, sondern vermochte eine eigenständige Komposition von hohem Reiz zu schreiben.

Franz Schubert

Klaviersonate G-Dur op. 78 D 894

Franz Schuberts Klaviersonaten sind niemals als Kompendium betrachtet worden wie der Kosmos der Beethoven-Sonaten. Zwar decken bei beiden Komponisten die Sonaten den Weg vom Früh- bis zum Spätwerk ab, doch erscheint bei Schubert alles zerrissener. Als der Romantiker sich 1815 erstmals mit dem mehrsätzigen Klavierstück beschäftigte, war er acht-



Franz Schubert,
Aquarell von August Wilhelm Rieder, 1825

zehn Jahre alt, und seine letzten Beiträge stammen aus dem Todesjahr 1828. Aber erstaunlich viele Werke sind Fragment geblieben, betrachtete der Komponist diese Gattung doch offenbar als Experimentierfeld, das er wieder verlassen konnte, wenn sein Streben nach Verwirklichung neuer Kompositionsansätze nicht den erhofften Erfolg versprach. So lässt sich auch keine genaue Zahl für Schuberts Sonatenschaffen angeben, doch geht die Musikforschung von gut zwanzig Beiträgen aus. Wiederholt ist auch die Entstehungszeit nicht mehr eindeutig zu bestimmen, und es sind vor allem die drei späten Sonaten c-Moll D 958, A-Dur D 959 und B-Dur D960, denen stets mit außerordentlichem Respekt begegnet wird.

Erst in den letzten Jahren seines Lebens scheint Franz Schubert auf dem Gebiet der Klaviersonate das Stadium des tastenden Experimentierens überwunden zu haben. 1825 entstanden zumindest drei Sonaten, und in den letzten Lebensmonaten legte der Komponist die drei berühmten Sonaten D 958 bis D 960 vor. Dazwischen entstand im Oktober 1826 als Einzelwerk die Klaviersonate G-Dur D 894. Über die Entstehungszeit sind wir zuverlässig informiert. Schuberts Jugendfreund Joseph von Spaun (1788-1865) berichtet in seinen Erinnerungen, wie Schubert ihm den fast fertigen ersten Satz vorspielte. Weil das Werk gefiel, ging die Widmung sogleich an Spaun, der am 15. Dezember 1826 folgende Erlaubnis erteilte: *„Mit wahren Vergnügen nehme ich die mir von dem Herrn Franz Schubert zuge dachte ehrenvolle Dedikation seiner 4ten Sonate für das Fortepiano an.“* Die Sonate G-Dur D 894 wurde bald darauf veröffentlicht, wobei der Verleger Tobias Haslinger wie bereits erwähnt den Namen *„Sonate“* mied und das Werk unter dem Titel *„Fantasie, Andante,*

Menuetto und Allegretto für das Pianoforte allein“ publizierte. Das Notenautograph enthält die Angabe „IV. Sonate fürs Pianoforte allein“, was einer Erklärung bedarf. Ebenfalls nummeriert wurden die Sonate a-Moll D 845 (Nr. 1), D-Dur D 850 (Nr. 2) und Es-Dur D 568 (Nr. 3), woraus sich schon abzeichnet, dass nur wenige Schubert-Sonaten zu Lebzeiten des Komponisten an die Öffentlichkeit gelangten. Die Sonaten-Trias D 958 bis D 960, für die Schubert übrigens eine Widmung an den Komponisten und Klaviervirtuosen Johann Nepomuk Hummel vorgesehen hatte, wurde erst 1839 veröffentlicht.

Die Sonate G-Dur op. 78 D 894 ist bemerkenswert weit dimensioniert, und bei der Berücksichtigung aller Wiederholungsvorschriften ist sie kaum kürzer als etwa Ludwig van Beethovens „Hammerklaviersonate“ B-Dur op. 106. Jedoch ist der Kompositionsansatz bei beiden Werken grundverschieden: Während bei Beethoven von Anfang an Konflikte ausgetragen werden, gibt sich der Romantiker zunächst gelassener. Das soll nicht heißen, dass es bei ihm keine Konflikte gäbe – im Gegenteil, aber sie sind nicht von Anfang an gegenwärtig, sondern treten erst im Verlauf der Komposition hervor.

Als eine gedruckte Schubert-Komposition ist die Sonate G-Dur D 894 in den Musikzeitschriften oft besprochen worden, und 1835 äußerte sich Robert Schumann bewundernd über das ausladende Werk. Zahlreiche Besonderheiten von Schuberts Musik sind von den frühen Kritikern zumindest erkannt worden, wenngleich das Unverständnis über die frappante Einfachheit des musikalischen Materials nicht ausbleiben konnte. So war am 29. September 1827 in der „Wiener Zeitschrift für Kunst usw.“ zu lesen: „Der beliebte und talentvolle Lieder-Kompositeur übergibt hier der Musikwelt eine Fantasie, in welcher er seinem Erfindungsgeiste freien Spielraum gab und dem Spieler einen harmonischen Genuß verschaffte, ohne doch durch Anhäufung allzu großer Schwierigkeiten die Exekution zu erschweren. Die beiden Hände sind gewöhnlich vollgriffig beschäftigt, und die von Beethoven eingeführte Art und Weise, die Oberstimme öfter in der untern Oktave zu verdoppeln, während eine Terz oder Sexte parallel läuft, scheint ebenfalls eine Lieblingsweise des Hrn. Schubert zu sein, denn er schreitet sehr oft so in seinen Konstruktionen fort. Die durchgehenden Noten, Antizipationen und Retardationen, sind mit vieler Freiheit behandelt, und dies führt oft schöne, oft seltsame Verhältnisse herbei. Durch gelungene

Nachahmungen hat der Verfasser das Ganze noch interessanter gemacht. Effektiv ist das erste Stück. Das Andante gestattet und fordert vielen Ausdruck. Das Trio, die Menuette ist besonders gut gelungen. Das Allegretto ist feurig und läßt einen brillanten Vortrag zu. Hr. Schubert hält sein Thema sehr fest und verarbeitet es mit vieler Konsequenz; er opfert aber nicht selten die Mannigfaltigkeit auf. Das Werk ist den guten Klavier-Kompositionen, welche nicht etwa als bloße Tanzschulen für die Finger zu betrachten sind – mit Fug und Recht beizuzählen. Geübte Spieler werden dazu erfordert.“

Knapper formuliert war am 27. Oktober 1827 die Kritik in der Frankfurter „Allgemeinen musikalischen Zeitung“: „Im Ganzen eine recht gute Arbeit. Die in diesem Hefte enthaltenen Stücke sind nicht zu schwer, und sind anziehend; sie können also zur Übung empfohlen werden. Den Inhalt gibt der Titel an.“

Am ausführlichsten ging aber die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung“ auf das Werk ein: „Die Fantasie, als erster Satz (Molto moderato e cantabile, Zwölfachteltakt, G-Dur), macht die Rechte ihrer Gattung nicht in der Weise geltend, in welcher vorzüglich Meister der früheren Zeit, wie die Bache, so Vortreffliches geliefert haben, sondern in der, welche auch Beethoven aufnahm (...), nach welcher, in nicht ungewöhn-

Duisburger Philharmoniker
Neckarstr. 1
47051 Duisburg
Tel. 0203 | 3009 - 0
philharmoniker@stadt-duisburg.de
www.duisburger-philharmoniker.de

Telefonische | schriftliche Kartenreservierung
Servicebüro im Theater Duisburg
Neckarstr. 1, 47051 Duisburg
Tel. 0203 | 3009 - 100
Fax 0203 | 3009 - 210
servicebuero@stadt-duisburg.de
Mo - Fr. 10:00 - 18:30
Sa 10:00 - 13:00

Karten erhalten Sie auch im Opernshop Duisburg
Düsseldorfer Straße 5 - 7 · 47051 Duisburg
Tel. 0203-57 06-850 · Fax 0203-57 06-851
shop-duisburg@deutsche-oper-am-rhein.de
Mo-Fr 10:00 - 19:00 Uhr · Sa 10:00 - 18:00 Uhr

licher äußerer Form und Anlage, alles Innere ungewöhnlich und phantastisch gestaltet wird. Unser Autor legt einen höchst einfachen, fast gar zu wenig sagenden melodischen Gesang zugrunde, stellt diesem einen zweiten, gleichfalls höchst einfachen, aber sowohl an sich als durch die harmonische Anordnung bedeutenderen entgegen, und entwickelt nun aus beiden und wie er sie verändert nebst mancherlei ihnen mehr oder weniger Analogem, das er dazwischen einschiebt, und aus verschiedenartigem Harmonisieren und Figurieren darüber und daran das trotz alledem eng verbundene Ganze. Hin und wieder spielt er wohl mit dem Spiele – auch mit dem Instrumente, das z.B. fortgehaltene Töne und Akkorde herausgeben soll, wie ein Violinquartett; bringt der Wiederholungen zu viele und wird eben für das, was hier gegeben werden sollte und wirklich gegeben ist, zu lang. (...) Sehr gut in jeder Hinsicht und auch auf einem sehr guten Instrumente vorgetragen, bleibt jedoch der Satz interessant, obschon er dies, kürzer und mit weniger Wiederholungen abgefaßt, mehr sein würde. – Der zweite Satz (Andante, Dreiachteltakt, D-Dur und –Moll) fängt mit einem schönen, durchgehends in vier Stimmen auch schön geführten, sanften Gesange an. Diesem folgt sogleich der kontrastierende, kräftige zweite Mittelsatz von sehr vorteilhafter Wirkung; und aus beiden spinnt sich nun, nicht selten mit vieler Kunst, überall auch mit rühmlichem Fleiße sowie mit Beweisen eigentümlichen Sinnes und Wesens das Ganze heraus, das wieder, die Reprisen ungerechnet, sieben Seiten lang ist. Doch können wir nicht sagen, daß wir dies Andante bei seinen Vorzügen für den Geist und die Empfindung zu lang fänden und etwas darin missen möchten. – Der dritte Satz ist eine belebte Menuett (h-Moll) mit allerliebstem Trio (H-Dur) ohngefähr in der Art, wie einige in Beethovens früheren Quartetten; nicht lang, und, besonders nach dem Vorhergegangenen, von ausgezeichnete Wirkung. – Das Finale (Allegretto, Viervierteltakt, G-Dur) ist ein feuriger, sonderbarer, mitunter auch etwas sonderlicher Bravoursatz, nach der Anlage eines großen, freien Rondos. Er läuft zwölf Seiten fort, wie in einem Atem, und läßt Spieler und Zuhörer kaum zu Atem kommen. Erfindungen, melodische und harmonische, vieles in der Anordnung und Ausarbeitung (namentlich das Durcheinanderwerfen größerer und kleinerer Stücke des Themas u. dgl.), selbst in den Rhythmen, ist sonderbar; beweiset aber, wie es nun dasteht, ein ausgezeichnetes Talent ebenso unverkennbar als eine große Beharrlichkeit bei dem einmal Erwählten und

ein nicht verflackerndes, sondern gleichmäßig fortbrennendes Jugendfeuer. Aber dieser Satz ist auch, nämlich wie es sein soll, schwer, viel schwerer auszuführen, als es beim Durchblättern scheint. (...) – Sind wir bei dieser Komposition länger verweilt, als es im Andrange von Novitäten bei anderen dieser Gattung gewöhnlich geschieht und geschehen kann: so halten wir uns für gerechtfertigt dadurch, daß sie selbst keine gewöhnliche ist und daß sie von einem noch jungen Künstler herrührt, der durch mehrere seiner bisherigen Arbeiten die erfreulichsten Hoffnungen erregt.“

Anschließend sollen noch weitere Worte über die musikalische Gestaltung in Franz Schuberts Sonate G-Dur D 894 folgen. Als erste Besonderheit fällt die außerordentliche Länge des Kopfsatzes auf, der – die Wiederholung der Exposition vorausgesetzt – mit einer Spielzeit von knapp zwanzig Minuten nur wenig kürzer ist als die drei weiteren Sätze. Aber man registriert auch die eigenartige Beschaffenheit des musikalischen Materials. Der Beginn des für einen Kopfsatz auffallend langsamen Satzes – „*Molto moderato e cantabile*“ lauten Tempo- und Vortragsanweisung – ist mehr Klangfeld als Thema: Richtig flächig konstruiert ist der erste Takt des zweitaktigen Motivs, und der folgende melodische Bogen ist mit stufenweise auf- und absteigender Bewegung an Einfachheit kaum zu überbieten. Schubert verweigert hier auch den Entwicklungsgedanken, setzt vielmehr auf Wiederholung, womit er das erste Thema harmonisch immer weiter neu beleuchtet und bei einem weiteren Neuansatz ab dem zehnten Takt sogleich nach h-Moll führt. Diesem in sich kreisenden Beginn schließt sich ein tänzerischer Gedanke an, bevor die Auflösung in rascheren Figurationen erfolgt. Der Charakter des Satzes ist zunächst lyrisch, was auch aus der Satzüberschrift eindeutig hervorgeht. Aber in der Durchführung gibt es dann unvermittelte Ausbrüche. Auch der Lautstärkeradius ist nun noch größer gespannt. Er reicht hier von ppp bis fff. Bemerkenswert ist schließlich der Ausklang des Satzes. Dieser ist bestimmt von dem zweitaktigen Beginn, nur ist hier der Bereich des flächigen Klangfeldes durch Wiederholungen vergrößert, während der melodische Bogen entfällt: Der Kopfsatz hat am Ende seine Energie verbraucht.

Die beiden Mittelsätze folgen einer eigenwilligen Tonartendisposition. Der langsame Satz steht nicht in der Subdominanttonart C-Dur, sondern in der Dominanttonart D-Dur. Am Beginn dieses Andante-Satzes zeigt sich der Komponist Franz

Schubert als Meister der melodischen Erfindung, und aus diesem melodischen Abschnitt gehen bei den Wiederholungen ganz organische Ausschmückungen hervor. Daneben gibt es aber auch wieder einen schroff-akkordischen Teil, dem sich ein weiterer melodischer Teil anschließt. – Der dritte Satz steht überraschend in der Tonart h-Moll. Charakteristisch sind die vielfachen hartnäckigen Akkordwiederholungen, ungewöhnlich ist der weit gespannte Lautstärkeradius. Daraus ergeben sich frappierende dynamische Kontraste. Das bezaubernde Trio wendet sich dann zur Tonart H-Dur, und es bedarf keiner weiteren Erklärung, warum sich die Schubert-Freunde zu aller Zeit an dieser Musik ergötzt haben.

Das abschließende Rondo ist noch einmal weit dimensioniert, doch wird der einheitliche Charakter nicht wirklich aufgegeben. Selbst die aus dem Menuett bekannten Akkordwiederholungen werden hier konsequent fortgeführt. Und wieder verdient der Schluss eine besondere Betrachtung, denn das Werk endet nicht mit einem bekräftigenden Forte-Schluss, sondern klingt bei langsamerem Tempo schließlich leise aus. Ein letztes Mal zieht sich die Musik in sich selbst zurück. Vielleicht können diese Beschreibungen einen Eindruck von dem Experimentiercharakter dieser Schubert-Sonate geben, in der sich Kühnheit und lyrischer Ausdruck vereinen: Zweifellos zählt die Sonate G-Dur D 894 zu den bedeutenden Schubert-Kompositionen.

Maurice Ravel

Valses nobles et sentimentales

Der Tanz spielt in der Musik von Maurice Ravel eine wichtige Rolle. Der berühmte „*Boléro*“, die gemessene elegische „*Pavane pour une Infante défunte*“, „*La Valse*“ und die „*Valses nobles et sentimentales*“ seien als fast schon be-



Maurice Ravel am Klavier

liebige Beispiele herausgegriffen. Zwei schöne Huldigungen an den Walzer befinden sich darunter: „*La Valse*“ als Huldigung an Johann Strauß und die „*Valses nobles et sentimentales*“ als Fortführung des von Franz Schubert geschaffenen Modells. Was die beiden um neun Jahre voneinander getrennten Stücke zunächst miteinander verbindet, ist die Existenz verschiedener Fassungen. Sowohl die „*Valses nobles et sentimentales*“ als auch „*La Valse*“ liegen als Klavier- und Orchesterstücke sowie als Ballett vor. Was diese Werke letztlich wieder voneinander trennt, ist die unterschiedliche Dramaturgie: Während „*La Valse*“ als atemberaubender Tanz auf dem Vulkan einem furiosen Final-Zusammenbruch entgegensteuert, geben sich die „*Valses nobles et sentimentales*“ sympathischer und gefälliger. Eine dämonische Schlusssteigerung wie „*La Valse*“ kennen die älteren Stücke nämlich nicht.

Hat man die Anlehnung an ältere Meister im Auge, dann könnte Maurice Ravel leicht epigonal wirken. Aber er ist eben ein Komponist, der einerseits dankbar an die Errungenschaften der Vergangenheit anschloss, doch der Vorwurf des Epigontums wird bei dem Franzosen gegenstandslos. Zwar hatte er gründlich die Werke seiner Vorgänger studiert, kannte insbesondere die Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, Richard Wagner und Claude Debussy sehr genau, doch begnügte er sich nicht mit bloßen Stilkopien. Er wusste, dass er als Künstler selbst etwas zu sagen haben musste, und deshalb war ihm die Originalität viel wichtiger als die Stilkopie oder das bloße Anlehnen an Werke der Vergangenheit.



Schubertiade, Gemälde von Julius Schmid, 1897

Doch wie hängen die „*Valses nobles et sentimentales*“ nun mit Franz Schubert zusammen? Bereits der Titel ist an Franz Schubert angelehnt – aber nur angelehnt und nicht gänzlich übernommen –, gab der frühe Romantiker doch 1825 eine Sammlung von 34 „*Valses sentimentales*“ D 779 heraus, der 1827 12 „*Valses nobles*“ D 969 folgten. In seiner autobiographischen Skizze berichtet Maurice Ravel: „*Der Titel ‚Valses nobles et sentimentales‘ verdeutlicht hinreichend meine Absicht, eine Reihe von Walzern im Stile von Schubert zu komponieren. (...) Der siebte Walzer erscheint mir der charakteristischste.*“ Bei den Walzern von Franz Schubert fand Maurice Ravel schwungvolle Rhythmen, elegantes Rubato, wohl abgewogene Phrasen und Formen, doch auch manche harmonische Raffinesse. Was er nicht sah, war eine Dämonie, die später aus „*La Valse*“ so bezwingend hervortreten sollte. Aber Ravel begnügte sich auch nicht mit einer Anlehnung an Franz Schubert, wenn zwar die Ableitung des Namens auf den frühen Romantiker hindeutet, die Harmonik aber bisweilen auf Ludwig van Beethoven und die Rhythmik auf Frédéric Chopin verweist...

Bemerkenswert ist die weit gespannte Ausdrucksbreite der acht Tänze. Beginnt der Zyklus geradezu ausgelassen, wirkt erst der zweite Walzer eigentlich „sentimental“. Elegante rhythmische Verschiebungen kennzeichnen dann die weiteren Tänze, die auch dem Interpreten einige Freiheiten gestatten. Auch bewegte und spielerische Momente kommen vor. Dass Ravel den siebten

Walzer als besonders charakteristisch empfand, wird verständlich durch das Zusammentreffen aus verhaltenen, eleganten und brillanten Momenten – das alles natürlich verbunden durch den unwiderstehlichen Walzerschwung. Der achte Tanz ist dann als Epilog eine Rekapitulation des früher Gesagten, und es ist bezeichnend, dass der Komponist die Stücke in introvertierter Beschaulichkeit ausklingen lässt.

Maurice Ravel hatte seine „*Valses nobles et sentimentales*“ 1911 zunächst als Klavierstücke konzipiert. Aber er ließ in den nächsten Jahren zwei Arrangements folgen: Bevor Pierre Monteux am 15. Februar 1914 die Orchesterfassung aus der Taufe hob, hatte der Komponist am 22. April 1912 selbst eine Ballettversion vorgestellt. Für das Ballett „*Adélaïde, ou le langage des fleurs*“, als Auftragswerk der Tänzerin Natasha Trouhanova entstanden, hatte der Komponist übrigens selbst das Szenarium entworfen.

Dass Maurice Ravel mit Stücken wie den „*Valses nobles et sentimentales*“ sowohl Publikum als auch Kritiker hinter Licht führen konnte, geht aus folgender Episode hervor: Bei der Uraufführung der Klavierfassung am 9. Mai 1911 in Paris wurde der Name des Komponisten nicht genannt, und das Publikum war zur Einordnung dessen aufgefordert, was ihm dort als mit harmonischen Kühnheiten gespickter Rückblick in die Vergangenheit präsentiert worden war. Dabei wurden auch Namen wie Erik Satie und Zoltán Kodály genannt. Heute weiß man es besser, und die „*Valses nobles et sentimentales*“ erfreuen sich als besonders sympathische Stücke im Schaffen von Maurice Ravel uneingeschränkter Beliebtheit.

Herausgegeben von:
Stadt Duisburg · Der Oberbürgermeister ·



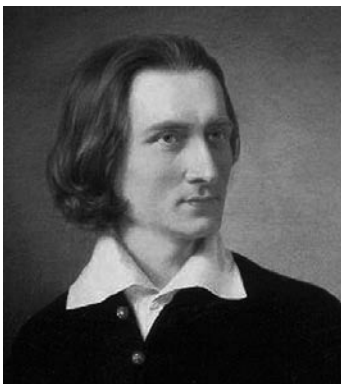
Dezernat für Familie, Bildung und Kultur ·
Dezernent der Stadt-Duisburg Karl Janssen

Duisburger Philharmoniker · Intendant Dr. Alfred Wendel
Neckarstr. 1 · 47051 Duisburg
Tel. 0203 | 3009 - 123 · Fax. 0203 | 3009 - 220
philharmoniker@stadt-duisburg.de · www.duisburger-philharmoniker.de
Druck: EDEL DRUCK GmbH, Duisburg

Franz Liszt

Après une lecture de Dante (Fantasia quasi Sonata)

Als Franz Liszt 1834 eine Liebesaffäre mit der Gräfin Marie d'Agoult begann, hatte das junge Paar mit erheblichen Widerständen zu kämpfen: Die Frau trennte sich von Mann und Familie, und schon 1835 wurde die erste gemeinsame Tochter, Blandine, geboren. Liszt gab damals Klavierunterricht am Genfer Konservatorium, stach 1837 in Paris seinen



Franz Liszt

Rivalen Sigismund Thalberg aus, verbrachte aber mit der Freundin auch eine unruhige Zeit in Genf, Paris und in Italien. Von beschaulichen „Pilgerjahren“, wie es die Titel von drei Klavierzyklen suggerieren wollen, kann deshalb kaum die Rede sein. Der erste Band der „*Années de Pèlerinage*“ wurde zwar größtenteils schon 1835/36 entworfen, jedoch erst 1855 vollständig veröffentlicht. Dieser ersten, der Schweiz geltenden Sammlung folgte 1858 ein weiterer Teil, in dem nun die Italienerlebnisse der Jahre 1838/39 im Mittelpunkt standen. (Ein dritter Band „*Années de Pèlerinage*“ entstand erst in den 1870er Jahren und kann an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben.)

Wie unterscheidet sich nun die Art der Darstellung in den beiden ersten Bänden der „*Années de Pèlerinage*“? Spielen im ersten Band die Naturschilderungen eine wichtige Rolle (Tellskapelle, „*Au lac de Wallenstadt*“, „*Vallée d'Obermann*“ usw.), so ließ sich der Komponist im zweiten Band von den Schwesterkünsten Dichtung und Malerei inspirieren: „*Sposalizio*“ („*Vermählung der Maria*“) bezieht sich auf ein Bild Raffaels, „*Il Pensieroso*“ („*Der Nachdenkliche*“) gibt jedoch einer Statue Michelangelos ein tönendes Denkmal; In den übrigen Stücken hat dann die Verehrung für die Dichter Dante und Petrarca ihren Niederschlag gefunden. Von diesen Stücken liegen die „*Petrarca-Sonette*“ auch in einer Fassung für Singstimme und Klavierbegleitung vor, während Liszt seiner Begeisterung für den großen florentinischen Dichter und seinem Hauptwerk der „*Göttlichen Komödie*“ viele Jahre später in seiner „*Dante-Sinfonie*“ erneut huldigte (1856/57).



Dante Alighieri, der Verfasser der Göttlichen Komödie, wie der italienische Renaissancemaler Raffael ihn sah

Enorme Unterschiede trennen „*Après une lecture de Dante*“ von der „*Dante-Sinfonie*“: Als er sein Klavierstück ausarbeitete, war Liszt ein Klaviervirtuose von höchsten Gnaden, was sich auch in der Virtuosität der Komposition widerspiegelt. Die Gedanken folgen hier nicht so geradlinig wie später im Orchesterwerk den Stationen Inferno und Fegefeuer, sondern lösen sich episodisch miteinander ab, wobei immer wieder auch die Gestalt

des Dichters hineingenommen wird. Aber natürlich gibt es ein Schwanken zwischen schicksalsbestimmter Uerbittlichkeit und jenen stillen Hoffnungszeichen, die leise am Firmament aufzutauchen scheinen. Der Untertitel „*Fantasia quasi Sonata*“ ist natürlich eine Umkehrung von Ludwig van Beethovens Bezeichnung „*Sonata quasi una Fantasia*“, dem Untertitel der beiden Sonaten op. 27, zu denen auch die „*Mondscheinsonate*“ gehört. Während Beethoven aber auf die stimmungsmäßige Besonderheit hinwies, betont Liszt sein Vermögen, einen außermusikalischen Sachverhalt mit den Mitteln der Sonatenform darstellen zu können. Damit ist eine wichtige Station auf dem Weg zur „*Sinfonischen Dichtung*“ erreicht, zunächst jedoch mit den Mitteln von Liszts ureigenem Instrument: dem Klavier.

Michael Tegethoff

Der Solist des Kammerkonzerts



Als **Arcadi Volodos** mit atemberaubendem Klavierspiel und eigenen Arrangements die Konzertsäle dieser Welt eroberte, hielt man ihn allenthalben für den neuen Horowitz. Mittlerweile hat er bewiesen, dass er sehr viel mehr ist: Seine grenzenlose Virtuosität paart sich mit einzigartigem Empfinden für Zeit, Klangfarben und Poesie, was ihn zu einem romantischen Erzähler intensiver Geschichten macht. Wenn bei Arcadi Volodos nach Rachmaninows drittem Klavierkonzert eine schlichte Barockmelodie zu einem ebenso fesselnden Erlebnis wird, ist das genauso eindringlich wie Volodos' Ausflüge in die Abgründe von Kompositionen Franz Schuberts oder religiös überhöhter Werke Franz Liszts.

Arcadi Volodos wurde 1972 in St. Petersburg geboren und studierte am dortigen Konservatorium zunächst Gesang und Dirigieren, bis er sich ab 1987 auch ernsthaft dem Klavierspiel widmete. Seine pianistische Ausbildung setzte er bei Galina Egizarowa am Moskauer Konservatorium sowie in Madrid und Paris fort.

Seit seinem New Yorker Debüt im Jahr 1996 hat Arcadi Volodos mit vielen der weltweit führenden Orchester zusammengearbeitet, unter anderem mit den Berliner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra London, dem Royal Concertgebouw Orkest, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Orchester der Accademia di Santa Cecilia Roma, dem Orchester des Maggio Musicale Florenz, dem Orchester der Tonhalle Zürich, den Münchner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem San Francisco Symphony Orchestra, dem Orchester der New Yorker Metropolitan Opera und dem New York Philharmonic Orchestra. Dabei spielte Volodos unter Dirigenten wie James Levine, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Myung-Whun Chung, Michael Tilson Thomas und Jukka-Pekka Saraste.

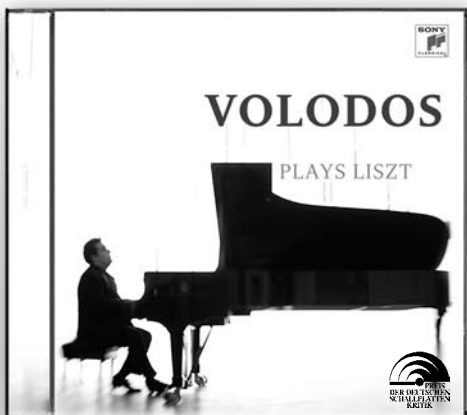
Arcadi Volodos gibt regelmäßig Klavierabende in der New Yorker Carnegie Hall, in der Berliner Philharmonie, im Wiener Konzertverein, im Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Concertgebouw Amsterdam und weiteren wichtigen Musikzentren. Seit seinem Debüt im Sommer 2002 ist der Pianist regelmäßig zu Gast bei den Salzburger Festspielen. Höhepunkte der Saison 2008/2009 sind Klavierabende bei den Salzburger Festspielen, in der Berliner Philharmonie, im Théâtre des Champs-Élysées in Paris, im Wiener Musikverein, im Concertgebouw Amsterdam sowie die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Lorin Maazel, Semyon Bychkov und Riccardo Chailly.

Nach seinem Debüt-Album „Piano Transcriptions“ hat Sony Classical auch sein mittlerweile legendäres Debüt in der Carnegie Hall aus dem Jahre 1998 unter dem Titel „Arcadi Volodos Live at Carnegie Hall“ veröffentlicht. Beide Aufnahmen fanden international hohe Anerkennung und wurden mit etlichen Auszeichnungen bedacht. Seitdem erschienen weitere CDs mit Einspielungen dieses Pianisten, unter anderem Interpretationen von Schubert-Sonaten, Solostücken und Transkriptionen von Sergej Rachmaninow sowie Livemitschnitte des dritten Klavierkonzerts von Sergej Rachmaninow und des ersten Klavierkonzerts von Peter Tschaikowsky mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von James Levine und Seiji Ozawa. Im Februar 2007 veröffentlichte Sony Classical die CD „Volodos plays Liszt“, die unter anderem von „Echo-Klassik 2007“ als „solistische Einspielung des Jahres“ prämiert wurde.

ARCADI VOLODOS

EXKLUSIV BEI SONY CLASSICAL

„So was gelingt nur wenigen:
uns, die Zuhörer, in die Lüfte zu heben, uns
glauben zu machen, die Welt sei schwebend.“
Frankfurter Allgemeine Zeitung



88697096122

DIE SENSATIONELLE LISZT-CD

ECHO Klassik 2007: Solistische Einspielung des Jahres
Jahrespreis der französischen Klassikzeitschrift Diapason

Audio: Klassik-CD des Monats

Rondo: Klassik-CD des Monats

Fono Forum: hervorragend ★★★★★

WEITERE CDS VON VOLODOS

Shubert: Klaviersonate E-Dur, Sonate G-Dur u.a. (SK89647)

Rachmaninoff: Klavierkonzert Nr. 3 (SK64384)

Tschaikowsky: Klavierkonzert Nr. 1 (SH930670)

Live at Carnegie Hall (SK60893)

Piano Transcriptions (COLSK62691)

www.volodos.de www.sonyclassical.de

SONY & BMG
MUSIC ENTERTAINMENT



Die nächsten Konzerte

Sonntag, 16. November 2008, 20.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle im CityPalais

2. Kammerkonzert 2008/2009
zum 90. Geburtstag von Prof. Jürg Baur

Auryn Quartett

Matthias Lingenfelder Violine

Jens Oppermann Violine

Stewart Eaton Viola

Andreas Arndt Violoncello

Jürg Baur

„Et respice finem“, Späte Skizzen für Streichquartett

Béla Bartók

Streichquartett Nr. 6

Ludwig van Beethoven

Streichquartett F-Dur op. 59/1

Mit freundlicher Unterstützung der Köhler-Osbahr-Stiftung

„Konzertführer live“ mit Sebastian Rakow um 19.15 Uhr
im „Tagungsraum 6“ des Kongresszentrums im CityPalais.

Mittwoch, 5. November 2008, 20.00 Uhr
Donnerstag, 6. November 2008, 20.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle im CityPalais

4. Philharmonisches Konzert 2008/2009

Alun Francis Dirigent

Richard Strauss

„Ein Heldenleben“, Tondichtung op. 40

Ludwig van Beethoven

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“

„Konzertführer live“ mit Dr. Gerd-Heinz Stevens um 19.15 Uhr
im „Tagungsraum 6“ des Kongresszentrums im CityPalais.

Demnächst

1.

Profile-Konzert

So 09. November 2008, 18.00 Uhr
Philharmonie Mercatorhalle im CityPalais,
Kleiner Saal

Wein und Musik

Ungarn – unbekanntes Land?

Ludwig Grabmeier Bariton
Melanie Geldsetzer Klavier
Florian Geldsetzer Violine
Nadine Sahebdel Violine
Judith Bach Viola
Friedmann Dreßler Violoncello und Moderation

Béla Bartók

Aus „Gyermekeknek“ („Für Kinder“)

Johannes Brahms

Zigeunerlieder op. 103

Ernst von Dohnanyi

Klavierquintett Nr. 1 c-Moll op. 1

Im Eintrittspreis von 19,- Euro sind drei Gläser
Wein und ein kleiner Imbiss enthalten.
In Zusammenarbeit mit der WeinVilla Duisburg.

**duisburger
philharmoniker**

Generalmusikdirektor Jonathan Darlington