

Urs Bamert

«Quatre jours à Paris»

von Kees Vlak (Molenaar-Verlag)

Diese Suite des Niederländers Kees Vlak ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie man auch am Ende des 20. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen sogenannter »ernster Musik«, avantgardistischer Musik und den vielschichtigen Entwicklungslinien der heutigen Unterhaltungsmusik hochstehende und dennoch eingängige Programmmusik für Blasorchester schreiben kann: vom Anspruch her handwerklich gekonnte Gebrauchsmusik. Ein ähnliches Terrain in diesem Zusammenhang belegt zum Beispiel auch der belgische Komponist Jan Van der Roost.

Vlaks etwa elf Minuten dauernde Suite über »Vier Tage in Paris« ist ein Pendant zu seiner früher entstandenen Porträtskizze seiner Heimatstadt (»Amsterdam Pictures«) und schildert, wie ein imaginärer Besucher die französische Hauptstadt in ihren verschiedensten Facetten erleben könnte.

»Jour de fête«

Der erste Satz (»Festtag«) beschreibt einen beschaulichen Sonntag an der Avenue Foch. Mit leisen, sich allmählich steigenden B-Dur-Non-

akkorden beginnt der Satz – dem vielstimmigen Sonntagsgeläute aller Pariser Kirchen nachempfunden. Plötzlich ist deutlich der Stundenschlag der nächstgelegenen Kirchenglocken und das Zwitschern der Vögel in den Bäumen zu vernehmen. Aus der Ferne hört man weiter Glockengeläut, während das Euphonium ein schlichtes, achttaktiges Thema anstimmt: der geruhsame Spaziergang unseres imaginären Parisbesuchers an einem herrlichen Sonntag (Notenbeispiel 1).

Wieder zwitschern die Vögel (Takt 17 f.) und man hört Glockengeläut und den Stundenschlag einer anderen Kirche. Der Spaziergänger wandert jetzt wohl auf einer kleineren Straße, während das Thema in einem höheren Register (hohes Holz, Takt 23 bis 30) und von weitem die Glockenschläge einer Kathedrale zu hören sind (Kornette, Posaunen, Crash Cymbal, ab Takt 27). Der Spaziergänger zweigt an der nächsten Gabelung ab, musikalisch dargestellt durch eine Variante des Themas, zunächst in Hörnern und Euphonium, dann im hohen Holz. Der Schluß des Satzes nimmt den Anfang wieder auf: schwä-



Notenbeispiel 1: Thema des 1. Satzes (Euphonium)



Notenbeispiel 2: Thema des 2. Satzes (Kornett in B)

cher werdendes Glockengeläut, Stundenschlag, trillernde Vögel und ein letzter leiser Stundenschlag in Zeitlupe (Hörner ab Takt 42).

Formal ist der Satz wie folgt aufgebaut: Einleitung (8 Takte, A-B-A¹); Thema (8 Takte), Zwischenspiel mit Material aus der Einleitung (6 Takte), Thema mit Einwüfen aus dem Material von A¹ (8 Takte), Thema mit vordersatzartig variiertem 1. Teil (8 Takte), verschränkt mit dem Schluß (6 Takte).

»Jour de Java«

Der zweite Tag des Parisbesuchers gehört der »Java«, dem Tanz der Bohemiens, der »Pariser Zigeuner«, wie der Komponist schreibt. Dieser bizarre Tanz im schnellen 3/4-Takt gleicht mit seinen punktierten Rhythmen und der betonten Zählzeit 2 stark der ursprünglich aus Polen stammenden Mazurka. Auffallend sind mitunter schrille Harmonien und unverhoffte Tonartwechsel.

Typisch ist für diesen Satz (und auch für den letzten Satz), daß alle fünf Themen achttaktig konzipiert sind und wiederholt werden. Die

Änderungen betreffen verschiedene Parameter, von der verdichteten Instrumentation über rhythmische Modifikationen des Themas und zusätzliche Gegenstimmen bis zum abgewandelten harmonischen Kontext.

Im Unterschied zum ersten Satz erklingen hier vermehrt solistische Bläser. So wird die viertaktige Einleitung vom Altsaxophon bestritten, begleitet vom Holz und gedämpften Blechbläsern. Das

Hauptthema erklingt im ersten Kornett, kontrapunktiert vom Altsaxophon (Notenbeispiel 2). Das aus dem Satzanfang und dem Kopfmotiv des Hauptthemas abgeleitete zweite Thema wird von der Soloposaune präsentiert (ein ironisches Grazioso im terzverwandten Ces-Dur), vom ganzen Orchester aufgenommen und variiert. Das dritte Thema beruht in seinem Kern auf der Schlußformel des zweiten Themas. Es erklingt in den tiefen Instrumenten, gekoppelt mit dem Xylophon im Abstand von zwei(!) Oktaven, was den Klang perkussiv aufhellt.

Nach einer einmaligen Reprise des Hauptthemas folgt ein Trio mit einem seufzenden, stark akkordisch geprägten Thema in As-Dur, sowie einem Mittelteil im parallelen f-Moll, in dem vor allem die Flöten hervortreten. Nach der Wiederaufnahme des Trio-Themas endet der Satz mit einer Reprise des ersten Teiles der Java.

Der Satz ist als dreiteilige Dacapo-Form A-B-A gegliedert. Der A-Teil bildet eine lose gereichte Bogenform mit Einleitung und drei je variiert wiederholten Themen (Es-Dur,





Notenspiel 3: Thema des langsamen 3. Satzes (Flöte)

Ces-Dur, es-Moll), gefolgt von der Wiederaufnahme des Hauptthemas.

»Jour de pluie«

Am dritten Tag dieses musikalischen Stimmungsbildes regnet es. Durch die Fenster einer Terrasse sieht man die nassen, spiegelnden Straßen: Melancholie breitet sich aus. Erst im neunten Takt erhebt sich aus den sphärisch absteigenden Klangtürmen der Einleitung ein vom Klarinettenersatz durchsichtig gestütztes, klagendes Flötenhema (Notenspiel 3). Dessen Fortspinnung gestaltet sich nach und nach freier und bewegter, aber auch dichter instrumentiert: zuerst nur Saxophone und Euphonium, dann kadenzartig unisono das ganze Orchester, unterbrochen von einem kleinen Klarinettensolo. Kurz nach der Satzmitte wird das Flötenhema von Hörnern und Euphonien wieder aufgenommen und steigert sich, als Tutti verdichtet, zum dynamischen und emotionalen Kulminationspunkt dieses »Regentages«. Ein kurzes Nachspiel erinnert an die statischen Klangfelder des Satzbeginns.

Auch »Jour de pluie« ist dreiteilig geformt: mit umrahmender Einleitung (8 Takte), Thema (16 Takte), Mittelteil als Fortspinnung (28 Takte), Thema verdichtet (23 Takte) und Nachspiel (12 Takte).



Notenspiel 4 a: Urmotiv des 4. Satzes (Flöte/Pikcolo)...



Notenspiel 4 b: ... und Entwicklung zum Thema (Klarinetten)

»Jour de Can-Can«

Beim Cancan denkt man an Jacques Offenbach und »Orpheus in der Unterwelt«, an »Moulin rouge« und die »Folies bergères« – ein Fest ohne Ende mit immer neuen Solisten und Varietékünstlern! Auch Kees Vlaks Cancan entspricht diesem Genre, und die Ähnlichkeit zum Schlußabschnitt der »Orpheus«-Ouvertüre ist durchaus beachtlich, besonders in bezug auf den vorwärtsdrängenden Duktus und die regelmäßige Gliederung aller Themen.

Das Thema des Satzes beruht auf einem kleinsekundischen Zweitmotiv, das in permanenter Achtelbewegung zunehmend bis zur Quarte gespreizt wird (Notenspiele 4a und b). Die Verwandtschaft mit der »Orpheus«-Vorlage ist offensichtlich, allerdings mit dem Unterschied, daß Vlak im Gegensatz zu den zwei Urmotiven Offenbachs nur das erste als Vorbild nimmt, mit umgekehrter Bewegungsrichtung und nur mit zwei statt drei chromatischen Tönen.

Harmonisch ist Vlaks Version abwechslungsreicher gestaltet als das Original, besonders in der Tonartenfolge. Schon das erste Thema wird zweimal zitiert: Tonika B-Dur, Subdominante Es-Dur. Es folgt in den Baßinstrumenten eine skalenartiges zweites Thema (C-Dur) mit einer – auf das Zweitmotiv zurückgehenden ostionaten Begleitung. Das erste (Can-can-)Thema kehrt daraufhin in derselben Tonart in Tenorlage wieder, gefolgt vom Baßthema in F-Dur. Der harmonische Bogen mit F-Dur als Dominante schließt sich

mit der Rückkehr zur Tonika B-Dur und dem Auftritt eines dritten, dreiklanggeprägten und sequenzierten Themas im hohen Blech.

Eine kurze Überleitung in g-Moll und B-Dur bringt Posaenenglissandi, Echo-Effekte und chromatische Varianten des Cancan-Themas, bevor dieses nach genau zwei Dritteln des Satzes auf der Dominante wieder aufgenommen wird. Erst jetzt erklingt bei Vlak als viertes Thema in den Baßinstrumenten eine Variante dessen, was in Offenbachs Original als drittes Thema schon nach kurzer Zeit prägnant eingeführt wird (Notenspiel 5).



Notenspiel 5: Kees Vlaks 4. »Can-Can«-Thema im Vergleich mit Jacques Offenbachs 3. Thema (»Orpheus in der Unterwelt«)

Vlaks Version lehnt sich offensichtlich mit Absicht an das Vorbild an, mit ähnlichem Gestus der Melodik und integral übernommener Rhythmik und Harmonik. Während aber die »Orpheus«-Ouvertüre vor dem Übergang in die Coda gleich den ganzen Cancan in abgewandelter Form wiederholt, lenkt Vlak sein viertes Thema in mehreren sich steigern den Wiederholungen formal geschickt – und sich dem eventuellen Vorwurf des Epigontums somit geschickt entledigend – direkt in den fulminanten, mit einem effektvollen Tutti-Triller garnierten Satzschluß.

»Jour de Can-Can« ist in freier, dem Rondo angenäherter Bogenform gestaltet: A-B-A¹-B¹(kombiniert mit A)-C-A²-D.

Instrumentation

Die Partitur ist sowohl für Blasorchester in Harmonie als auch in Fanfarenbesetzung konzipiert. Es- und Alt Klarinette werden in der Harmoniefassung nicht obligat eingesetzt. Der Kontrabaß ist in der Partitur nicht vorge-

sehen, könnte aber gegebenenfalls eine klangliche Bereicherung darstellen. Die Saxophone sind – dem Klangbild der französischen Harmonieorchester nahekommend – überdurchschnittlich solistisch und virtuos gehandhabt, insbesondere die beiden Altsaxophone setzen entsprechende Fähigkeiten der Musiker voraus.

Der dreistimmige Flügelhornersatz ist nur in der Fanfareversion als Pendant zu den Klarinetten vorgesehen. Der dreistimmige Kornettersatz kann in beiden Versionen auch mit Trompeten besetzt werden.

Das Schlagzeug erfordert vier, besser noch fünf Musiker und verlangt auch Stabspiele, die von einem einzigen Musiker bedient werden können, sowie Gong, Triangel und Holzblock.

Der Schwierigkeitsgrad des Werkes entspricht nach der amerikanischen Einteilung etwa dem Grad 3,5; der herausgebende Verlag stuft es nach der niederländischen Einteilung auf Niveau »D« ein.

Fazit

Die Porträtskizze »Quatre jours à Paris« beschreibt in vier abwechslungsreichen und phantasievollen Bildern die französische Hauptstadt. Außer einer handwerklich überzeugenden und musikalisch inspirierten Gestaltung, die sich im Finalsatz auch vom übermächtigen Vorbild Jacques Offenbach nicht erdrücken läßt und statt dessen zu einer eigenständigen Lösung findet, beeindruckt besonders das Gespür des Komponisten für differenzierte Stimmungen, transparente Klangfarben und subtile Übergänge. ■

