

Freitag 10.06.2022 · 19.00 Uhr

Sonntag 12.06.2022 · 16.00 Uhr

Großer Saal

KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN

IVÁN FISCHER *Dirigent*

ISABELLE FAUST *Violine*

*„Eine der schönsten
Hervorbringungen in
der gesamten fran-
zösischen Musik.“*

IGOR STRAWINSKY ÜBER RAVELS „DAPHNIS ET CHLOÉ“

PROGRAMM

Erik Satie (1866 – 1925)

„Gymnopédie“ Nr. 1, für Orchester

bearbeitet von Claude Debussy

„Gnossienne“ Nr. 3, für Orchester

bearbeitet von Francis Poulenc

Emmanuel Chabrier (1841 – 1894)

„España“ - Rhapsodie für Orchester

Henri Dutilleux (1916 – 2013)

„Sur le même accord“ – Nocturne für Violine und Orchester

Ernest Chausson (1855 – 1899)

„Poème“ für Violine und Orchester Es-Dur op. 25

PAUSE

Claude Debussy (1862 – 1918)

„Printemps“ für Orchester

TRÈS MODÉRÉ – MODÉRÉ

Maurice Ravel (1875 – 1937)

„Daphnis et Chloé“ – Suite Nr. 2

„LEVER DU JOUR“ – PANTOMIME – DANSE GÉNÉRALE

TECHNOLOGIEPARTNER



MEDIENPARTNER



Mobiltelefon ausgeschaltet? Vielen Dank! Cell phone turned off? Thank you!
Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und / oder Bildaufnahmen unserer Auf-
führungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhand-
lungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

Verführungen auf Französisch

Musik kann verführen und entführen: in eine erträumte an-
tike Welt, nach Spanien, in eine Frühlingsidylle, wie sie der
italienische Maler Sandro Botticelli imaginierte oder aber in
die Sphäre der Nacht. All das vermögen die hier zusammen-
gerückten Werke französischer Komponisten. Gleich vier von
ihnen entstanden in unmittelbarer zeitlicher Nähe, zwischen
1883 und 1896, nämlich die Kompositionen von Emmanuel
Chabrier, Claude Debussy, Erik Satie und Ernest Chausson.
Im Œuvre der Komponisten haben sie unterschiedlichen
Stellenwert. „España“ und das Poème für Violine und Or-
chester eint, dass sie die beiden mit Abstand bekanntesten
Werke von Chabrier und Chausson sind, ihre „greatest hits“,
während ihre anderen Schöpfungen – leider – nur selten zu
hören sind. Saties „Gymnopédies“ und „Gnossiennes“ sind
recht frühe Werke des Komponisten, gleiches gilt für Debuss-
sys „Printemps“. Dennoch haben beide ihre unverwechselba-
re Tonsprache bereits ausgeprägt, und Debussy und Satie
eint, dass sie an dem gewaltigen Aufschwung, den die fran-
zösische Musik an der Wende zum 20. Jahrhundert nahm,
entscheidenden Anteil hatten. Das gilt erst recht für Maurice
Ravel und seine Symphonie choréographique „Daphnis et
Chloé“, eines der Meisterwerke der anbrechenden Moderne,
entstanden in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, in denen
auch in Frankreich, zumal in Paris, Entwicklungen angesto-
ßen wurden, die durch das gesamte 20. Jahrhundert trugen.

Spartanische Tänze – Saties „Gymnopédies“ und „Gnossiennes“

ENTSTEHUNG „Gymnopédie Nr. 1“: 1888 (Bearbeitung für Orchester: 1897); „Gnossienne Nr. 3“: 1890 (Bearbeitung für Orchester: 1939) · **URAUFFÜHRUNG** unbekannt · **BESETZUNG** 2 Flöten, Oboe, 4 Hörner, Streicher („Gymnopédie Nr. 1“) bzw. 2 Flöten, 2 Oboen (auch Englischhorn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Harfe, Streicher („Gnossienne Nr. 3“) · **DAUER** ca. 4 Minuten und ca. 3 Minuten



Erik Satie

Erik Satie war vielleicht der sanfteste Revolutionär der Musikgeschichte – und der anarchistischste. Er stammte aus Honfleur, einer am Ärmelkanal gelegenen Stadt. Die Mutter starb, als er sechs Jahre alt war, er wuchs anschließend bei den Großeltern auf. Mit 13 Jahren wurde er ans Pariser Conservatoire geschickt, wo er mit langen Unterbrechungen bis 1886 studierte, ohne einen Abschluss zu erlangen. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich als Pianist in Cafés und Kabetts. Gleichzeitig war er ab 1890 für mehrere Jahre eine Art Hauskomponist beim Orden der Rosen-

kreuzer, den der Dichter Joséphin Péladan mitbegründet hatte, für dessen Schriften sich Satie begeisterte. Aus diesen Jahren stammen auch die „Trois Gymnopédies“ und die insgesamt sieben „Gnossiennes“, die zwischen 1888 und 1897 komponiert wurden. Zur Musik der damaligen Zeit stehen diese Klavierkompositionen völlig verquer. Alles Rauschhafte, Virtuose ist getilgt, ebenso jede Exaltiertheit des Aus-

drucks, jede subjektive Emphase. In den „Gymnopédies“ entfalten sich über der ruhig pulsierenden, zwischen wenigen Akkorden pendelnden Begleitung elegisch getönte melodische Linien ebenso nobel wie schlicht. In ihrer Machart knüpfen die „Gnossiennes“ an die „Gymnopédies“ an. In der dritten „Gnossienne“ wird durch Verwendung der phrygischen Skala eine orientalisch anmutende Ornamentik eingemischt.

Der Titel „Gymnopédie“ verweist auf die Antike. „Gymnopédien“ wurden bei den Spartanern im Juli jedes Jahres stattfindende Feiern mit Waffentänzen, Musik und gymnastischen Übungen genannt. Der Titel „Gnossiennes“ könnte auf kultische Reigen- und Schreittänze anspielen, die bei den Gnosiern – den Einwohnern von Knossos auf Kreta (lat. Gnosos) – eine Rolle gespielt haben, so Eberhardt Klemm, der aber noch eine weitere Deutung anbietet: „Zum anderen könnte das Wort mit Gnosis (frz. Gnose) zusammenhängen, einer religiös-philosophischen Richtung der ersten Jahrhunderte n. Chr., deren Wurzeln ebenso in der jüdischen Apokalyptik und den frühchristlichen Religionsvorstellungen wie im aufgeklärten griechischen Denken liegen. Über Péladan hat sich Satie mit dieser antikirchlichen, zum Teil ketzerischen Tradition beschäftigt.“

Obwohl sie musikalisch durchaus unterschiedliche Wege gingen, waren Satie und Debussy befreundet, und Debussys 1897 entstandene Orchestrationen der ersten und dritten „Gymnopédie“ können durchaus als Freundschaftsdienst verstanden werden, denn Debussy, der damals schon ein anerkannter Komponist war, bezweckte mit den Bearbeitungen, Saties Musik einem breiteren Publikum bekannt zu machen und ihm auf diese Weise in einer prekären finanziellen Situation zu helfen.

KURZ NOTIERT

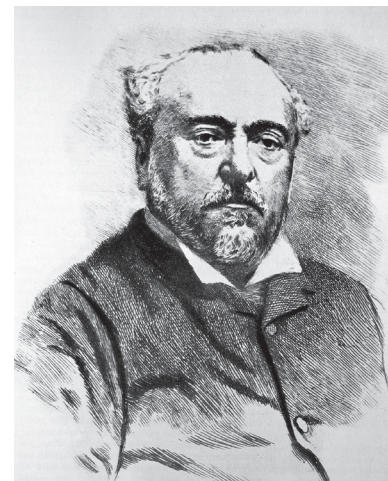
„Oft bedauere ich, in diese niedere Welt gekommen zu sein, nicht, dass ich die Welt hasste. Nein ... ich liebe die Welt, die große Welt ... selbst die Halbwelt, bin ich doch selbst so etwas wie ein Halbweltmann ... Aber zu was bin ich auf diese irdische und erdhaltige Erde gekommen, um eine Mission zu erfüllen? Eine Kommission? – Hat man mich geschickt, dass ich mich amüsiere? ... mich ein wenig zerstreue? ... um die Misere eines Jenseits zu vergessen, an dass ich mich nicht mehr erinnere? Bin ich hier nicht lästig? Wer antwortet auf all diese Fragen? – Ich glaubte, es gut zu machen, als ich von meiner Ankunft an hier unten etwas Musik gespielt habe, die ich selber erfand ... all meine Unannehmlichkeiten rühren daher ...“ (Erik Satie)

In späteren Jahren kühlte die Freundschaft etwas ab. Das könnte damit zu tun haben, dass Satie von Jean Cocteau als Prophet einer neuen Musik auf den Schild gehoben wurde, einer Musik der Einfachheit, der Nüchternheit, des Verzichts und des Alltags, für deren Anhänger Debussy – immerhin einer der wichtigsten Wegbereiter der Moderne – schon wieder abgegolten war: „Schluss mit den Wolken, den Wellen, den Aquarien, den Undinen und den nächtlichen Düften“, proklamierte Cocteau mit deutlicher Anspielung auf Debussy in dessen Todesjahr 1918, um demgegenüber Satie als „Musterbeispiel des Verzichts“ zu preisen. Für jene Komponisten, die in den 1920er Jahren im Gefolge Cocteaus als Groupe des Six bekannt wurden, zu der auch Francis Poulenc gehörte, war Satie ein Idol. Poulencs Version der „Gnossienne“ Nr. 3 entstammt einer 1939 veröffentlichten Folge von Orchestrationen dreier Satiescher Werke mit dem Titel „Deux Préludes posthumes et une gnossienne“.

CD-TIPPS Gymnopédie Nr. I: Orchestre National de France unter Leitung von George Prêtre, 1988 (Label: EMI); Gnossienne Nr. 3: Orchestre National de France unter Leitung von Charles Dutoit, 1998 (Label: Decca)

Echos einer Reise – Chabriers „España“

ENTSTEHUNG 1883 · **URAUFFÜHRUNG** 4.11.1883 Paris, Théâtre du Château d'Eau (unter Leitung von Charles Lamoureux) · **BESETZUNG** Piccolo, 2 Flöten 2 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Cornets à piston, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Große Trommel, Becken, Triangel, Tamburin), 2 Harfen, Streicher · **DAUER** ca. 7 Minuten



Emmanuel Chabrier

Im Jahr 1882 unternahm Emmanuel Chabrier eine Spanienreise, die ihn durch die wichtigsten Städte des Landes führte, beginnend in San Sebastián über Burgos, Toledo, Sevilla, Granada, Málaga, Cádiz, Cordoba, Valencia, Zaragoza bis nach Barcelona. Chabrier war aber nicht nur als Tourist unterwegs, sondern Briefe dokumentieren, wie intensiv er die Musik des Landes studierte, wie er genau erfasste, wie sich die Lieder und Tänze von Region zu Region unterschieden. Diese Eindrücke fanden ihr Echo in der 1883

komponierten Rhapsodie „España“, die zunächst für zwei Klaviere konzipiert, aber alsbald für Orchester ausgearbeitet wurde. Der Rhythmus des Werkes entspricht dem einer Jota, einer populären spanischen Tanzform im raschen dreizeitigen Tempo. Zwei Themen alternieren: Das erste wird zunächst von den gedämpften Trompeten gespielt, das zweite intonieren Fagotte, Hörner und Celli.

KURZ NOTIERT

Erik Satie verspottete „España“ und die ganze Spanienmode seiner Zeit mit dem kleinen Klavierstück „Españaña“ (zu übersetzen mit „Spananien“) aus der Folge von Klavierstücken mit dem Titel „Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois“ (Spiele und Neckereien eines großen Holzmannes).

Die rhythmische Energie, die farbenreiche Instrumentation und die plastischen Themen sicherten „España“ von Anbeginn jenen Erfolg, der ihm bis heute treu geblieben ist. Gustav Mahler sah in dem effektvollen Werk gar den „Beginn der modernen Musik“. Soweit würden wir nicht gehen, aber immerhin initiierte es eine ganze Reihe von französischen Kompositionen mit Spanienbezug, darunter solche Meisterwerke wie Debussys „Iberia“ und Ravels „Rhapsodie espagnole“.

CD-TIPP New York Philharmonic unter Leitung von Leonard Bernstein / Aufnahme Januar 1963 (Label: Sony)

DOPPELT FREUDE SCHENKEN

Hier könnte
Ihr Name stehen!

*Machen Sie sich oder Ihren Liebsten
mit einer Patenschaft für einen Stuhl
im Großen Saal des Konzerthauses
eine besondere Freude!*

**ZUKUNFT
KONZERTHAUS
BERLIN**

Mit Ihrer Stuhlpatschaft unterstützen Sie die
Nachwuchsförderung des Konzerthauses Berlin.
Infos unter Tel. 030 · 20 30 9 2344 oder
konzerthaus.de/zukunft-konzerthaus-ev

Eine Art Nocturne – Henri Dutilleux‘ „Sur le même accord“

ENTSTEHUNG 2001/02 · **URAUFFÜHRUNG** 28.4.2002 London, Royal Festival Hall (London Philharmonic Orchestra unter Leitung von Kurt Masur – Anne-Sophie Mutter, Violine)

BESETZUNG Solo-Violine – 2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Glockenspiel, Marimba, Crotales, 2 hängende Becken, Tamtam, 3 Bongos), Harfe, Streicher

DAUER ca. 9 Minuten

„Die Mysterien des Nächtlichen faszinierten ihn. Er war mit seiner Musik den Symmetrien im Spiel von Erinnerung und Antizipation auf der Spur, den Rätseln, die im Traum begegnen, und der Aura des Schönen.“ – So beginnt Helmut Rohm seinen Nachruf auf den 2013 im Alter von 97 Jahren verstorbenen Henri Dutilleux und würdigt ihn als einen „der großen Komponisten unserer Zeit, den es nie ins Rampenlicht des Kulturbetriebs gezogen hat, einen charakterstärker, nobler Künstler, der unbeeinflusst von jedweder Schule seinen eigenen Stil kultiviert hat.“ In dieser Unabhängigkeit und auch in seiner überaus skrupulösen und verantwortungsvollen Haltung gegenüber dem eigenen Werk ist er vielleicht am ehesten György Kurtág vergleichbar. Ähnlich wie Olivier Messiaen knüpfte er an die große, durch Debussy, Ravel und Albert Roussel geprägte französische musikalische Tradition an und schrieb sie bis ins 21. Jahrhundert fort. „Sur le même accord“ kommentierte Dutilleux wie folgt: „Wie der Untertitel zu ‚Sur le même accord‘ (deutsch: über den selben Akkord) andeutet, ähnelt das Stück einem Nocturne. Im Mittelpunkt des in einem einzigen Satz geschriebenen Werkes stehen zwei expressive Passagen, die mit schnelleren Teilen abwechseln. Im Zusammenspiel mit dem Orchester übernimmt die Solistin eine konzertante Rolle. So-

wohl im Solopart als auch im Orchestermaterial ist das ganze Stück hindurch teils verdeckt, teils deutlich ein Sechstonakkord vernehmbar, der von Solisten aus den Reihen des Orchesters gespielt wird. Zu Beginn des Stücks präsentiert die Solovioline diese sechs Töne zunächst monodisch, dann mit Doppelgriffen; im weiteren Verlauf wird dieses Tonmaterial (als Akkord gespielt) vertikal auf verschiedene Instrumentengruppen verteilt. Abgewandelt in Umkehrformen und unterschiedliche Orchesterfarben, bleibt der Akkord dennoch allgegenwärtig wie eine Obsession.“

CD-TIPP Orchestre Philharmonique de Radio France unter Leitung von Kurt Masur mit Anne-Sophie Mutter als Solistin / Konzertmitschnitt 2003 (Label: Deutsche Grammophon)

Melancholie – Chaussons Poème

ENTSTEHUNG 1892-96 · **URAUFFÜHRUNG** 27.12.1896 Nancy, Conservatoire (unter Leitung von Guy Ropartz – Eugène Ysaÿe, Violine) · **BESETZUNG** Solo-Violine – 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Harfe, Streicher
DAUER ca. 16 Minuten

„Ich war traurig, ohne dass ich wusste warum, aber ich war sicher, die besten Gründe der Welt dafür zu haben“, meinte Ernest Chausson einmal selbstironisch mit Blick auf seine Kindheit. In seinem Tagebuch notierte er 20-jährig: „Ich habe die Vorahnung, dass mein Leben kurz sein wird. Ich bin weit davon entfernt, mich darüber zu beklagen, aber ich sollte nicht sterben wollen, bevor ich etwas getan habe.“ In der Tat starb Chausson jung. 1899 kam er während des Aufenthaltes auf einem seiner Landgüter bei einem Fahrradunfall im Alter von nur 44 Jahren ums Leben. Seinem Vorsatz, nicht sterben zu wollen, bevor er etwas getan habe, wurde er

aber in jedem Fall gerecht. Sein Œuvre ist nicht sehr umfangreich, zeigt ihn aber als einen Komponisten von außerordentlichem Rang, der gleichsam zwischen der Generation seines wichtigsten Lehrers César Franck und den Jüngeren um Claude Debussy vermittelt.



Claude Debussy am Klavier sitzend, hinter ihm stehend Ernest Chausson, 1893

Das Poème hat eine ziemlich lange Geschichte. Erste Ideen reichen nachweislich in das Jahr 1892 zurück, als Chausson in seinem Tagebuch notierte, er sei gerade mit dem Geiger Mathieu Crickboom „die Phrase aus der ‚triumphierenden Liebe‘ durchgegangen.“ Die Bemerkung verweist auf den Titel eines 1881 erschienenen Romans von Iwan Turgenjew, „Das Lied der triumphierenden Liebe“, der offenbar den ideellen Hintergrund für das neue Werk abgeben sollte. Turgenjew lebte auf dem Anwesen der berühmten Mezzosopranistin Pauline Viardot und ihres Mannes in der Nähe von Paris; alle drei waren Bekannte von Chausson. Im April 1893 berichtet Chausson Crickboom, dass er den Anfang des neuen

Werkes dessen Lehrer Eugène Ysaÿe vorgespielt habe, der begeistert gewesen sei und ihn ermuntert habe, es baldmöglichst zu vollenden. Allerdings erhoffte sich Ysaÿe ein komplettes Konzert, doch diesem Wunsch nachzukommen, sah sich Chausson außerstande. Die Skizze wurde beiseitegelegt, und erst 1896 begann sich Chausson wieder intensiv mit der Komposition zu beschäftigen. Am 29. Juni wurde der Entwurf beendet, noch immer war über dem Notentext zu lesen „Le chant de l'amour triomphant“, während auf dem Deckblatt nur noch steht: „Poème pour violon et orchestre“. Der literarische Bezug beginnt also in den Hintergrund zu rücken und ist dann in der bis zum Spätsommer 1896 ausgearbeiteten Partitur ganz eliminiert.

Vielleicht aber teilt sich das nunmehr verschwiegene Programm untergründig noch dadurch mit, dass das Werk formal ganz eigene Wege geht und keinem der klassisch romantischen Modelle folgt, sondern sich rhapsodisch frei entfaltet. Als Tonart ist eigentlich Es-Dur vorgeschrieben. Freilich wird dieses Es-Dur über weite Strecken zu es-Moll eingetrübt, und der für Chaussons Musik so bezeichnende und seinem Wesen entsprechende elegische Tonfall dominiert weite Passagen des Werkes. Zwei Themen prägen im Wesentlichen das Geschehen, wobei das zweite erst in den zentralen, bewegteren Partien des Poème aufscheint. Höchst differenziert erscheint die Harmonik, die von der Vorliebe zu modalen Wendungen, zu Chromatik und zu überraschenden, in entfernte Tonartenbereiche ausweichenden Modulationen gekennzeichnet ist. Der Violin-Part ist höchst virtuos gestaltet, aber diese Virtuosität gerät nicht zum Selbstzweck, sondern steht im Dienst des Ausdrucks.

CD-TIPP Isabelle Faust, Violine / Deutsches Symphonie-Orchester Berlin unter Leitung von Marko Letonja / Aufnahme 2006 (Label: harmonia mundi france)

„Verschwommener Impressionismus“? – Debussys „Printemps“

ENTSTEHUNG 1887 · **URAUFFÜHRUNG** 1887 Rom (in einer Fassung für Klavier zu vier Händen und Chor) · **BESETZUNG** 2 Flöten (2. auch Piccolo), Oboe, Englischhorn (auch 2. Oboe), 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Becken, Harfe, Klavier (vierhändig), Streicher · **DAUER** ca. 16 Minuten

1884 erhielt Claude Debussy im dritten Anlauf den begehrten Rompreis, der Kompositionsstudenten des Pariser Conservatoire einen vierjährigen Aufenthalt in der Villa Medici in Rom ermöglichte. Freilich hatten die Stipendiaten regelmäßig Kompositionen nach Paris zu senden als Nachweis, dass sie den ihnen gewährten Aufenthalt angemessen nutzten und sich nicht etwa dem Müßiggang in mediterranen Gefilden hingaben. Die Arbeiten wurden sodann von einer – stockkonservativen – Jury begutachtet. Musste sich Debussy zum ersten eingesandten Werk, „Zuleima“, die Einschätzung gefallen lassen, „Herr Debussy scheint gegenwärtig von dem Wunsch besessen, etwas Bizarres, Unverständliches, Unausführbares zu schaffen“, so fiel das Urteil zur zweiten Arbeit, „Printemps“, nur unwesentlich besser aus: „Gewiss sündigt Herr Debussy nicht durch Platttheit oder Landläufigkeit. Er hat im Gegenteil die ausgesprochene Neigung, auf Fremdartigkeiten auszugehen. [...] Es wäre sehr zu wünschen, dass Herr Debussy sich dieses verschwommenen Impressionismus erwehren würde, der einer der gefährlichsten Gegner der Wahrheit in den Werken der Kunst ist.“ Erstmals wurde Debussy mit dem Etikett „Impressionismus“ versehen, gegen das er sich zeitlebens wehrte, das ihm aber bis heute anhaftet. „Printemps“ war ursprünglich als Suite für Chor, Klavier und Orchester konzipiert, wobei der Chor nur mit geschlossenem Mund singen durfte. Diese Idee, die menschliche Stimme als Klangfarbe

einzusetzen, sollten sowohl Debussy („Nocturnes“) als auch Ravel („Daphnis et Chloé“) später wieder aufgreifen. In Rom wurde das Werk in einer Version für Klavier und Chor uraufgeführt, die sehr viel später, 1904, veröffentlicht wurde. Erst 1913 erschien die Fassung für Klavier zu vier Händen und Orchester (ohne Chor), wobei eine Instrumentation von Henri Büsser ausgeführt wurde. Inspiriert wurde „Printemps“ möglicherweise vom Bild des italienischen Renaissancemalers Sandro Botticelli (1445 – 1510) mit dem Titel „Primavera“. „Printemps“ ist die Komposition eines Zweiundzwanzigjährigen, und es ist bemerkenswert, wie sehr Debussy hier schon seine ganz unverwechselbare Sprache gefunden hat. Der Beginn wirkt wie eine Vorahnung der entsprechenden Passage aus dem „Prélude à l'après midi d'un faune“. Die pentatonische Färbung verleiht der initialen Wendung etwas Schwebendes. Die Harmonien werden hier streckenweise nicht mehr im Sinne ihrer üblichen Funktion in einem tonalen Kontext, sondern als bloße für sich stehende Klangwerte eingesetzt. Auch Ganztonfolgen scheinen auf, welche die tonale Gravitation unterlaufen – alles Elemente, die später für die Tonsprache Debussys charakteristisch sein werden. Ist der erste Satz vor allem lyrisch geprägt, so ist der zweite Satz bewegter gehalten, kennt auch tänzerische und scherzoartige Partien. Substanzverwandtschaft verbindet die beiden Sätze. „Ich möchte das langsame und schmerzvolle Entstehen der Wesen und Dinge in der Natur ausdrücken, dann ihre aufsteigende Entwicklung bis zu einem abschließenden Freudenausbruch über die Wiedergeburt zu einem irgendwie erneuerten Leben“, hatte Debussy in einem Brief seine Intentionen beschrieben. Genau das ist ihm in diesem Jugendwerk gelungen.

CD-TIPP Cleveland Orchestra unter Leitung von Pierre Boulez / Aufnahme 1991 (Label: Deutsche Grammophon)

Treue zum Griechenland meiner Träume – Ravel's „Daphnis et Chloé“

ENTSTEHUNG 1907-12 · **URAUFFÜHRUNG** 8.6.1912 Paris, Théâtre du Châtelet · **BESETZUNG** Piccolo, 2 Flöten, Altflöte, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Es-Klarinette, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Große und Kleine Trommel, Becken, Triangel, Tamburin, Kastagnetten, Glockenspiel), Celesta, 2 Harfen, Streicher · **DAUER** ca. 18 Minuten



Maurice Ravel

Die Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges markierten auch im Bereich der Kunst eine Zeitenwende. Gleichmaßen melancholisch und visionär klang eine Epoche aus und machten sich die Dichter, Maler und Musiker auf den Weg ins Unbekannte, brachen sie auf in die Moderne. Das Neue etablierte sich von Skandalen umwittert. Das Wiener „Watschenkonzert“ Arnold Schönbergs vom 31. März 1913, die Tumulte mit polizeilich bestätigten 27 Verletzten bei der Premiere von Strawinskys „Le sacre du printemps“ am 29. Mai desselben Jahres in Paris, die Aufregung um die Uraufführung von Sa-

ties Ballett „Parade“ im Jahr 1917 sind in die Annalen der Musikgeschichte eingegangen. Für Strawinsky war der Skandal um „Sacre“ übrigens beste Publicity. Paradoxerweise sorgte ein vergleichbarer Eklat dafür, dass ein anderes wichtiges Werk jener Jahre – Maurice Ravel's Ballett „Daphnis et Chloé“ – zunächst vergleichsweise wenig Beachtung fand. Am 8. Juni 1912 ging das Werk erstmals im Théâtre de Châtelet über die

Bühne. Tänzer des Daphnis war der legendäre Vaclav Nijinsky, der freilich am selben Abend mit seiner erotisch aufgeladenen Verkörperung des Fauns in seiner Choreographie von Debussys „Prélude à l'après midi d'un faune“ das Publikum schockiert hatte. Dieses Ereignis füllte anschließend die Schlagzeilen und nicht die Premiere von Ravels Ballett.

Sergej Diaghilew, Impresario der in Paris agierenden Ballets Russes, der mit seinem Instinkt für die Genies der Zukunft wie ein Katalysator in der brodelnden Pariser Musikszene jener Jahre wirkte, hatte Ravel 1909 mit der Komposition des Ballettes beauftragt. Als Stoff schlug er den Liebesroman „Hirtengeschichten von Daphnis und Chloé“ des spätantiken Dichters Longos vor und fand sofort lebhaftes Interesse des Komponisten. Michel Fokine zog die Romanhandlung in seinem Szenarium auf wenige, sehr geschickt ausgewählte und vor allem bühnenwirksame Momente zusammen und erarbeitete die Choreographie. Deren Komplexität überforderte freilich die Tänzer, was zum zunächst nur mäßigen Erfolg des Balletts beigetragen haben dürfte.

Erzählt wird die Geschichte der beiden Findelkinder Daphnis und Chloé, die bei Hirten heranwachsen und einander in Liebe zugetan sind. Das Idyll wird durch Piraten zerstört, die Chloé entführen. Der verzweifelte Daphnis bittet Pan um Hilfe. Als der Piratenanführer Bryaxis Chloé ergreifen und fortschleppen will, verfinstert sich der Himmel, öffnet sich die Erde und erscheinen Satyrn aus dem Gefolge des Pan. Die Piraten flüchten und lassen Chloé allein zurück. Als der Morgen erwacht, wird sie von Schäfern in den Hain des Pan gebracht, wo sie Daphnis wiederbegegnet. Pan errettete Chloé im Gedenken an seine eigene Liebe zu Syrinx: Dem Gott zu Ehren spielen Daphnis und Chloé das Werben Pans um Syrinx in einer Pantomime nach, bevor die Verlobung des Paares in einem bacchantischen Freudenfest vollzogen wird.

Mit der Rückbesinnung auf einen antiken Stoff steht Ravel in seiner Zeit nicht allein. Freilich ging es all den Künstlern, die sich – zumal in Frankreich – diesen Sujets zuwandten, nicht um die Vergegenwärtigung eines historischen Griechenlands, sondern die Antike wurde zur Projektionsfläche eigener Vorstellungen und Sehnsüchte. Der antiken Kultur wurden jene Elemente entlehnt, die als Gegenentwurf zur arrivierten Bürgerlichkeit, zu den körper- und sexualitätsfeindlichen christlichen Moralvorstellungen und zur entzauberten, naturfernen, technisierten Gegenwart stilisiert werden konnten. Von der „Treue zum Griechenland meiner Träume“ sprach Ravel ganz in diesem Sinne mit Blick auf sein Ballett – eine Bemerkung, die überaus charakteristisch für die ihm eigene Ästhetik der Künstlichkeit und Verstellung ist, die der Imagination den Vorrang vor jedem platten Naturalismus einräumt.

AUFGEHÖRCHT

Dietmar Holland äußerte zum Orchesterklang, den Ravel in „Daphnis et Chloé“ entwickelte: „Im Gegensatz zu demjenigen Debussys, der sich mehr an Wagners Mischklang, wenn auch nicht ausschließlich, orientiert, geht es Ravel, bei aller Klangfülle im Einzelnen, um distinkt voneinander abgesetzte, scharfe Konturen, sodass in der Daphnis-Partitur ein Klang entsteht, der sowohl von Debussy als auch von Richard Strauss weit entfernt ist. Die solistische Verwendung der vielfachen Holzbläser ist ohne Beispiel, und die große Besetzung dient nicht nur der Üppigkeit, sondern vor allem der Erzielung eines homogen instrumentierten Klangspektrums. [...] Das ‚paradis artificiel‘ (Baudelaire), das Ravel in der Musik zu ‚Daphnis et Chloé‘ hervorzaubert, erweist sich bei genauerem Blick in die Partitur als präzise ausgehörter Klang, der nur wesentlich heller leuchtet als alles, was man vorher vernahm.“

Ravel und Fokine ersetzen in „Daphnis et Chloé“ die traditionellen in sich abgeschlossenen Nummern durch ein durchkomponiertes Handlungsballett, dessen Musik autonomen Gesetzen folgt: „Das Werk ist sinfonisch gebaut, nach einem

sehr strengen tonalen Plan und mittels einer sehr kleinen Anzahl von Motiven, deren Durchführung die sinfonische Einheit sichert.“ Diese „Symphonie choréographique“ entfaltet sich in drei ohne Unterbrechung aneinander anschließenden Abschnitten – man könnte auch sagen Sätzen –, die mit den Stationen der Handlung korrespondieren. Die zweite Suite entspricht quasi dem Finale. Sie hebt mit dem „Lever du jour an“, dem Anbruch des neuen Tages nach der Befreiung Chloés. Es ist gewiss der eindrucksvollste Sonnenaufgang der Musikgeschichte: Allmählich wird der Klang aufgeblendet und das Erwachen der Natur mit Vogelstimmen, Rieseln der Quellen und dem Erstrahlen des Sonnenlichts überaus suggestiv nachgezeichnet. Die Tonalität ist geweitet. In den pentatonischen Bildungen kann man einen Nachhall des gewaltigen Eindrucks hören, den die Begegnung mit der Musik Südostasiens, die Ende des 19. Jahrhunderts in Paris präsentiert wurde, gerade den progressiven Musikern um Debussy und Ravel vermittelt hatte, und man ist an Debussys 1913 niedergeschriebene Bemerkung erinnert: „Es hat liebenswerte kleine Völker gegeben – ja es gibt sie sogar heute noch, den Verirrungen der Zivilisation zum Trotz –, die die Musik so leicht lernten wie das Atmen. Ihr Konservatorium ist der ewige Rhythmus des Meeres, ist der Wind in den Bäumen, sind tausend kleine Geräusche, die sie aufmerksam in sich aufnehmen, ohne je in tyrannische Lehrbücher zu schauen.“ Im Zentrum der zweiten Suite ertönt die Musik der Pantomime zu Ehren Pans, dessen Instrument, der Flöte, ausgiebig Raum zu solistischer Entfaltung geboten wird, ehe die „Danse générale“ im taumelnden 5/4-Takt das Werk orgiastisch beschließt.

CD-TIPPS London Symphony Orchestra unter Leitung von Pierre Monteux / Aufnahme 1959 (Label: Universal); Les Siècles unter Leitung von François-Xavier Roth / Aufnahme 2016 (Label: harmonia mundi france)

Im Porträt

KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN

Das Konzerthausorchester Berlin spielt seit 2019/20 unter Leitung von Chefdirigent Christoph Eschenbach. Sein Vorgänger Iván Fischer ist dem Orchester als Ehrendirigent verbunden, als Erster Gastdirigent gibt Juraj Valčuha seit 2017 regelmäßig wichtige Impulse. Designierte Chefdirigentin ab 2023/24 ist Joana Mallwitz.

1952 als Berliner Sinfonie-Orchester (BSO) gegründet, erfuhr das heutige Konzerthausorchester Berlin von 1960 bis 1977 unter Chefdirigent Kurt Sanderling seine entscheidende Profilierung und internationale Anerkennung. Seine eigene Spielstätte erhielt es 1984 mit Wiedereröffnung des restaurierten Schauspielhauses am Gendarmenmarkt. Zehn Jahre später wurde das BSO offizielles Hausorchester am nun umgetauften Konzerthaus Berlin und trägt seit 2006 dazu passend seinen heutigen Namen. Dort spielt es pro Saison mehr als 100 Konzerte. Außerdem ist es regelmäßig auf Tourneen und Festivals im In- und Ausland zu erleben. An der 2010 gegründeten Kurt-Sanderling-Akademie bilden die Musiker*innen hochbegabten Orchesternachwuchs aus.

Um einem breiten Publikum auf höchstem Niveau gespielte Musik nah zu bringen, engagieren sich die Musiker*innen etwa bei „Mittendrin“, wobei das Publikum im Konzert direkt neben Orchestermitgliedern sitzt, oder als Mitwirkende in Clipserien im Web wie dem mehrfach preisgekrönten #klangberlins. Die Verbundenheit mit Berlin zeigt sich im vielfältigen pädagogischen und sozialen Engagement des Orchesters mit diversen Partnern in der Stadt.

Orchesterbesetzung in dieser Saison

CHRISTOPH ESCHENBACH *Chefdirigent*

JURAJ VALČUHA *Erster Gastdirigent*

IVÁN FISCHER *Ehrendirigent*

PROF. KURT SANDERLING † *Ehrendirigent und Ehrenmitglied*

PROF. MICHAEL GIELEN † *Ehrengastdirigent und Ehrenmitglied*

ELIAHU INBAL *Ehrenmitglied*

ERNST-BURGHARD HILSE *Ehrenmitglied*

Erste Violinen

PROF. MICHAEL ERXLEBEN *1. Konzertmeister*

SAYAKO KUSAKA *1. Konzertmeisterin*

SUYOEN KIM *1. Konzertmeisterin*

THOMAS BÖTTCHER *Stellvertretender Konzertmeister*

ULRIKE PETERSEN *Stellvertretende Konzertmeisterin*

TERESA KAMMERER *Vorspielerin*

DAVID BESTEHORN

AVIGAIL BUSHAKEVITZ

MARKOLF EHRI

INES GALLE

YAXIN GREGER

CORNELIUS KATZER

ALICIA MARIAL

PETR MATĚJÁK

MATHIAS MÜLLER

DR. ADRIANA PORTEANU

MELANIE RICHTER

CHRISTIANE ULBRICH

MACIEJ STRZELECKI *Zeitvertrag*

BOHDAN SHALYHA *Akademist*

PHOEBE WHITE *Akademistin*

Zweite Violinen

ANDREAS FINSTERBUSCH *Konzertmeister*

JOHANNES JAHNEL *Konzertmeister*

STEFAN MARKOWSKI *Stellvertretender Konzertmeister*

EVA SÜTTERLIN-ROCCA *Stellvertretende Konzertmeisterin*

KAROLINE BESTEHORN

CORNELIA DILL

ANDREAS FELDMANN

LINDA FICHTNER

GERÐUR GUNNARSDÓTTIR

JANA KRÄMER-FORSTER

CHRISTOPH KULICKE

NA-RIE LEE

ANNA MALOVA

ULRIKE TÖPPEN

EVGENY VAPNYARSKY

JAKOB ENCKE *Zeitvertrag*

LINE FABER *Zeitvertrag*

DAVID MALAEV *Akademist*

MIHA ZHU *Akademistin*

Violen

AMALIA AUBERT *Solo-Viola*

FERENC GÁBOR *Solo-Viola*

AYANO KAMEI *Stellvertretende*

Solo-Viola

MATTHIAS BENKER *Vorspieler*

DOROTHEE DARGEL

UWE EMMRICH

CONSTANZE FIEBIG

FELIX KORINTH

NILAY ÖZDEMİR

KATJA PLAGENS

ERNST-MARTIN SCHMIDT

PEI-YI WU

MONIKA GRIMM *Zeitvertrag*

JULIA PAŁĘCKA *Akademistin*

GAEUN SONG *Akademistin*

Violoncelli

STEFAN GIGLBERGER *Solo-Violoncello*

FRIEDEMANN LUDWIG *Solo-Violoncello*

ANDREAS TIMM *Stellvertretendes Solo-Violoncello*

TANELI TURUNEN *Stellvertretendes Solo-Violoncello*

DAVID DROST *Vorspieler*

VIOLA BAYER

YING GUO

ALEXANDER KAHL

NERINA MANCINI

JAE-WON SONG

GOEUNSOL HEO *Akademistin*

UMUT SAĞLAM *Akademist*

Kontrabässe

PROF. STEPHAN PETZOLD *Solo-Kontrabass*

MARKUS REX *Stellvertretender Solo-Kontrabass*

SANDOR TAR *Stellvertretender Solo-Kontrabass*

HANS-CHRISTOPH SPREE *Vorspieler*

STEFAN MATHES

IGOR PROKOPETS

PABLO SANTA CRUZ

SOYEON PARK *Akademistin*

ALBERTO JAVIER HABAS SABARIEGO *Akademist*

Flöten

YUBEEN KIM *Solo-Flöte*

ANDREI KRIVENKO *Solo- Flöte*

ANTJE SCHURROCK

DANIEL WERNER *Solo-Piccoloflöte*

Oboen

MICHAELA KUNTZ *Solo-Oboe*

SZILVIA PÁPAI *Solo-Oboe*

DANIEL WOHLGEMUTH

KIHOON HONG

NADINE RESATSCH *Solo-Englischhorn*

IRIA FOLGADO *Solo-Englischhorn*

Klarinetten

PROF. RALF FORSTER *Solo-Klarinette*

JULIUS OCKERT *Solo-Klarinette*

ALEXANDRA KEHRLE *Solo-Es-Klarinette*

NORBERT MÖLLER *Solo-Bassklarinette*

Fagotte

RAINER LUFT *Solo-Fagott*

FRANZISKA HAUSSIG

ALEXANDER KASPER

BARBARA KEHRIG *Solo-Kontrafagott*

Hörner

DMITRY BABANOV *Solo-Horn*

CENK SAHIN *Stellvertretendes Solo-Horn*

ANDREAS BÖHLKE

YU-HUI CHUANG

STEFAN GORASDZA

TIMO STEININGER

Trompeten

SÖREN LINKE *Solo-Trompete*

PETER DÖRPINGHAUS *Solo-Trompete*

BERNHARD PLAGG *Stellvertretende Solo-Trompete*

UWE SAEGBARTH

STEPHAN STADTFELD

Posaunen

HELGE VON NISWANDT *Solo-Posaune*

WILFRIED HELM *Stellvertretende Solo-Posaune*

JÖRG GERHARDT *Solo-Bassposaune*

VLADIMIR VEREŠ *Wechselposaune*

Tuba

MICHAEL VOGT *Solo-Tuba*

Pauken/Schlagzeug

MICHAEL OBERAIGNER *Solo-Pauke*

MARK VOERMANS *Solo-Pauke*

JAN WESTERMANN *Solo-Schlagzeug*

EDWIN KALIGA

DIRK WUCHERPFENNIG

Harfe

PROF. RONITH MUES *Solo-Harfe*



IVÁN FISCHER

Von 2012 bis 2018 war Iván Fischer Chefdirigent des Konzerthausorchesters Berlin. Mit neuen Konzertformaten und spannenden Projekten begeisterte er das Publikum, darunter Überraschungskonzerte, eine neue Orchesteraufstellung, spontane Wunschkonzerte, Marathon-Konzerttage, öffentliche Proben und szenische Konzerte. Als Ehrendirigent führt er seine Arbeit mit dem Orchester fort. Iván Fischer ist auch als Komponist aktiv. 2014 wurde seine Oper „Die rote Färse“ im Konzerthaus Berlin zum ersten Mal in Deutschland

aufgeführt. 2019 verwirklichte er hier am Haus die Kinderoper „Der Grüffelo“ nach Axel Schefflers und Julia Donaldsons bekanntem Bilderbuch. Als Gründer und Musikdirektor des Budapest Festival Orchestra erwarb er sich den Ruf als einer der visionärsten Orchesterleiter der Welt.

Iván Fischer studierte Klavier, Violine und Violoncello in Budapest, ehe er in Wien die Dirigierklasse von Hans Swarowsky besuchte. Nach einer zweijährigen Assistenzzeit bei Nikolaus Harnoncourt startete er seine internationale Karriere mit dem Sieg beim Dirigentenwettbewerb der Rupert Foundation in London.



ISABELLE FAUST

Nach Preisen beim Leopold-Mozart- und beim Paganini-Wettbewerb, gastierte Isabelle Faust schon bald regelmäßig mit bedeutenden Klangkörpern wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Chamber Orchestra of Europe oder dem Freiburger Barockorchester. Dabei entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Giovanni Antonini, François-Xavier Roth, Frans Brüggen, Sir John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons und Robin Ticciati. Ihre künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. So spielt sie neben den großen sinfonischen Violinkonzerten ebenso Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, Kurtágs „Kafka-Fragmente“ mit Anna Prohaska oder Strawinskys „L'Histoire du Soldat“ mit Dominique Horwitz. Mit

großem Engagement hat sie sich um die Aufführung zeitgenössischer Musik verdient gemacht, zu den zuletzt von ihr uraufgeführten Werken zählen Kompositionen von Péter Eötvös, Brett Dean und Ondřej Adámek. Isabelle Fausts Einspielungen wurden vielfach ausgezeichnet. Zu ihren jüngsten Aufnahmen zählen Schönbergs Violinkonzert mit Daniel Harding und dem Swedish Radio Symphony Orchestra sowie

Beethovens Tripelkonzert mit Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado und dem Freiburger Barockorchester. Desweiteren erschienen mit ihr unter anderem die Bachschen Solo-Sonaten und -Partiten und die Violinkonzerte von Beethoven und Berg. Die langjährige Zusammenarbeit mit dem Pianisten Alexander Melnikov führte zu Aufnahmen von Sonaten von Mozart, Beethoven und Brahms.

HINWEISE ZUR PANDEMIE

Es besteht keine Maskenpflicht mehr während Ihres Konzertbesuchs. Selbstverständlich überlassen wir es Ihnen, während Ihres Aufenthalts weiterhin eine Maske zu tragen, wenn Sie sich damit wohler fühlen. Aus gegenseitiger Rücksichtnahme möchten wir Sie bitten, bei Wartesituationen im Haus wie gewohnt auf ausreichend Abstand untereinander zu achten.



NUTZEN SIE UNSER KOSTENLOSES WLAN FÜR ALLE BESUCHER.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Konzerthaus Berlin, Intendant Prof. Dr. Sebastian Nordmann · **TEXT** Jens Schubbe · **REDAKTION** Dr. Dietmar Hiller, Tanja-Maria Martens · **ABBILDUNGEN** Archiv Konzerthaus Berlin (3), francemusique, Marco Borggreve, Felix Broede · **SATZ UND REINZEICHNUNG** www.graphiccenter.de · **HERSTELLUNG** Reiher Grafikdesign & Druck
Gedruckt auf Recyclingpapier · **PREIS** 2,30 € · www.konzerthaus.de