

ROBERTSON

AX

RAVEL

HAYDN

STRAWINSKY

Donnerstag 20.12.2018
Freitag 21.12.2018
3. Abo A
Philharmonie
20.00 – ca. 22.15 Uhr

18/19

DAVID ROBERTSON
Leitung

EMANUEL AX
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Johann Jahn

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 21.12.2018
Pausenzeichen:
Robert Jungwirth im Gespräch mit Emanuel Ax und David Robertson

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Maurice Ravel

»Le tombeau de Couperin«

Suite für Orchester

- Prélude. Vif
- Forlane. Allegretto
- Menuet. Allegro moderato
- Rigaudon. Assez vif

Joseph Haydn

Konzert für Klavier und Orchester D-Dur, Hob. XVIII:11

- Vivace
- Un poco adagio
- Rondo all' Ungarese. Allegro assai

Pause

Igor Strawinsky

»Capriccio« für Klavier und Orchester

- Presto
- Andante rapsodico –
- Allegro capriccioso ma tempo giusto

Maurice Ravel

»Ma mère l'oye«

Ballett

- Prélude. Très lent
- 1. Tableau: Danse du Rouet et Scène. Allegro
- 2. Tableau: Pavane de la Belle au bois dormant. Lent – Allegro – Mouvement de Valse modéré
- 3. Tableau: Les entretiens de la Belle et de la Bête. Mouvement de Valse modéré
- 4. Tableau: Petit Poucet. Très modéré – Lent
- 5. Tableau: Laideronnette, Impératrice des Pagodes. Mouvement de Marche – Allegro – Très modéré
- Apothéose. Le jardin féerique. Lent et grave

Blick zurück und in die Gegenwart

Zu Maurice Ravel's *Le tombeau de Couperin*

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

Juli 1914 und Juni bis November 1917 (Klavierfassung), 1919 (Orchesterfassung)

Widmung

Lieutenant Jacques Charlot, einem Cousin von Ravel's Verleger Jacques Durand (*Prélude*), Lieutenant Gabriel Deluc, einem baskischen Maler aus Saint-Jean-de-Luz (*Forlane*), Jean Dreyfus, dem Stiefsohn von Madame Fernand Dreyfus, die sich nach dem Tod von Ravel's Mutter um ihn kümmerte (*Menuet*), den Brüdern Pascal und Pierre Gaudin, Jugendfreunden von Ravel (*Rigaudon*)

Uraufführung

11. April 1919 in Paris durch Marguerite Long (Klavierfassung)

28. Februar 1920 in den Concerts Padeloup in Paris unter der Leitung von Rhené-Baton (Orchesterfassung)

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Basses-Pyrénées) – 28. Dezember 1937 in Paris

Den Großteil im Schaffen von Maurice Ravel, der 1875 als Sohn eines Schweizer und einer französischen Baskin in Ciboure am Nordhang der Pyrenäen zur Welt kam, bilden neben den Klavierwerken seine Orchesterkompositionen. Dabei durchdringen sich beide Werkbereiche, denn der Komponist, der in seiner Musik gerne die kleinen Formen und das Miniaturhafte pflegte, transkribierte seine Klavierstücke des Öfteren für Orchester. Wie schon die *Valses nobles et sentimentales* aus dem Jahr 1912, so ist auch das Orchesterwerk *Le tombeau de Couperin* von 1919 die Bearbeitung eines früheren Klavierzyklus. In den Jahren 1914 bis 1917 hatte Ravel eine an die barocke Suite angelehnte Folge von ursprünglich sechs Klavier-Sätzen komponiert, *Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet* und *Toccata*. Für seine Orchestertranskription übernahm er aber nur vier Sätze, verzichtete auf die *Fuge* und die *Toccata* und änderte die Reihenfolge, so dass das Werk nun mit dem schwungvollen *Rigaudon* endet. Ravel ging es in seinem *Tombeau de Couperin* dabei nicht allein um eine bloße Würdigung des großen Barockkomponisten François Couperin und seiner Clavecin-Kunst, wie der Titel vermuten lassen könnte. Vielmehr wollte er – zumal unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs und wohl auch in bewusster Abgrenzung zur übermächtigen deutschen Musik – eine übergeordnete Hommage an die französische Musik des 18. Jahrhunderts schaffen und in Tanzsätzen wie *Forlane, Menuet* und *Rigaudon* deren Esprit beschwören. Ein Versuch auch, in klassizistischer Abgeklärtheit an die große kulturelle Tradition Frankreichs anzuknüpfen und sie zu bewahren. Zugleich aber gedachte er in diesem sublimen Zyklus sechs seiner Freunde und Kameraden, die im Krieg gefallen waren und denen er jeweils einen Satz widmete.

Damit ist das Epitaph zugleich ein Blick zurück und in die Gegenwart: die melancholische Beschwörung einer zurückliegenden Musikepoche und ein schmerzlicher Fokus auf die Gegenwart des Krieges. Entsprechend feierlich und ernst erscheint der Charakter des Werks, die formale Anlage elegant, klar und ohne Schnörkel, verpackt indes in das irritierende Gewand fröhlicher Tänze. Doch durch die vermeintlich heiter tändelnde Oberfläche geht ein Riss, denn es entsprach nicht dem Charakter des zurückhaltenden und scheuen Ravel, in den klingenden Grabsteinen für seine Freunde seine persönlichen Gefühle direkt zum Ausdruck zu bringen. So finden diese zwischen den Zeilen Platz, in den Brüchen zwischen der archaischen Hommage an Couperin, den Meister der Barocksuite und der alten Tänze, und Ravel's moderner Umsetzung. Harmonische Brechungen etwa, die sich in kirchentonalen Wendungen und deren überraschender chromatischer Verfremdung manifestieren. Häufig führte die Leichtigkeit, mit der Ravel die Musik vergangener Zeiten assimilierte, zu einer Etikettierung als rückwärtsgewandter Komponist. Der Musikologe und Musikkritiker Claude Rostand aber fand zu einer anderen Sicht – für ihn ist Ravel »ein Klassiker, der sich einer modernen Sprache bedient.«

In Anlehnung an die alten Trauermusiken des 17. und 18. Jahrhunderts wählte Ravel für seine persönliche Trauer die ehrwürdige Form des Tombeau und setzte seinen gefallenen Freunden mit delikaten Instrumentalfarben ein musikalisches Denkmal. Das relativ klein besetzte Orchester,

vergleichbar einer Mozart-Besetzung, umfasst je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner sowie Trompete, Harfe und Streicher. Über die barocken Tanzsätze legt er raffinierte harmonische Drapierungen und kleidet das feine Linienwerk von Couperins Cembalo-Kunst virtuos in pastellige Klänge. Die Partitur ist exquisit gearbeitet, und die Holzbläser spielen mit ihrem feinen, schillernden Timbre eine tragende Rolle. Gleitende Dissonanzen geben den Blick immer wieder frei auf die durchsichtige harmonische Textur. Vor allem aber offenbart sich Ravels ungeheure Klangphantasie: »Durch extreme Strenge und Schlichtheit erzielt Ravel hier eine Transparenz, eine Farbenvielfalt innerhalb der Einheit, also mithin eine Geschlossenheit, die den brilliantesten Erfolgen seiner Virtuosität als Orchestrator ebenbürtig ist, diese vielleicht sogar übertrifft«, konstatierte Ravels Biograph Roland-Manuel. Und Pierre Lalo schwärmte 1920 in der Zeitschrift *Le Temps* anlässlich einer choreographierten Fassung des *Tombeau*, die Orchestrierung sei »charmant, einfach und unaufwändig, gleichzeitig aber auch äußerst geistreich, fein und gekonnt. Jede Klangfarbe, jede Nuance der Instrumente erzielt genau ihre Wirkung: man kann es nicht besser machen.«

Mit der Komposition der Klaviersuite, übrigens das letzte Werk, das er für Klavier schrieb, hatte Ravel schon 1914 begonnen. Das Autograph der originalen Klavierfassung trägt am Ende den Vermerk »Juli 1914 und Juni – November 1917«, uraufgeführt wurde die sechssätzig Suite in Gegenwart Ravels von der Pianistin und Klavierpädagogin Marguerite Long, die inzwischen zur Witwe geworden war, Witwe des Widmungsträgers der Toccata. Es war Ravels erster Auftritt in der Öffentlichkeit nach den für ihn traumatischen Erfahrungen des Krieges. Im September 1916 war er als Lastwagenfahrer eingeteilt worden, erkrankte jedoch, und während seines Genesungsurlaubs starb seine geliebte Mutter am 5. Januar 1917 in Paris. Ein Verlust, über den Ravel nie hinwegkommen sollte. Nachdem er ausgemustert worden war, fand er ein neues Heim im Haus seiner »Kriegspatin« (Madame Fernand Dreyfus) in Lyons-la-Forêt, wo er die Arbeit an seinem Tombeau wiederaufnahm. Mit der Orchestrierung der Suite begann Ravel im Juni 1919.

Das graziöse, ouvertürenartige *Prélude* zitiert in beständiger motorischer Triolen-Bewegung und rascher Ornamentierung den Cembalo-Stil Couperins und Rameaus. Ravel hat die Dreiklang-Spielfiguren, die an »das Drehen der Spindel einer Näherin« erinnern, so die Pianistin Henriette Fauré, glänzend übertragen auf die schillernd-schwebenden Holzbläser und Streicher. Dem Oboenpart wird dabei eine besonders große Virtuosität abverlangt: *Vif*, also lebhaft, lautet die Tempobezeichnung, »der Oboist kann es nicht anders spielen«, meinte Ravel hierzu. Und weiter: »Wenn er zu langsam ist, fehlt ihm der Atem, und er kommt nicht durch. Infolgedessen nimmt er das einzige Tempo, in dem er diese Sintflut an Noten überhaupt spielen kann. Es ist an ihm, die kleinen Klangnuancen hinzuzufügen, die diesen Beginn leichter spielbar machen.«

Als Vorlage für den zweiten Satz diente Couperins *Forlane* aus dessen viertem Konzert der *Concerts royaux* für Ludwig XIV., die Ravel schon 1914 studiert und transkribiert hatte. In den Violinen erscheint der kapriziös aus dem harmonischen Gefüge hüpfende Refrain im 6/8tel-Rhythmus. Überhaupt bricht Ravel hier phantasievoll und frech mit der historischen Vorlage des italienischen Volkstanzes, indem er harmonische Reibungen und raffinierte Akkordmischungen einbaut und so eine kunstvolle Archaik schafft. Schon 1914 war dieser dreiteilige Satz in Saint-Jean-de-Luz nahe Ravels Geburtsort entstanden, und der Komponist witzelte, er arbeite gerade an einem »lasziven und die Moral beleidigenden Tanz«, der von der Kirche als Tango verdammt worden war – »Ich schufte für den Papst«.

Im ebenfalls dreiteiligen *Menuet* treffen impressionistisch anmutende Klangfelder und lineare Bewegungen aufeinander. Die schlichte Melodie der Oboe, paraphrasiert von der Klarinette, ist von klassizistischer Klarheit. Im Mittelteil erinnert eine Musette mit modalen Wendungen an die Harmonik vergangener Epochen.

Mit einem turbulenten *Rigaudon*, dessen Spieltemperament und rhythmischer Schmiss mitreißend sind, endet das Werk in strahlendem C-Dur. Zum ersten Mal erklingen in den überschäumenden Außenteilen Horn und Trompete und geben dem *Finale* eine zusätzliche Dringlichkeit. Der weniger lebhafteste Mittelteil ist kammermusikalisch zart und pastoral gefärbt.

Ihre erste konzertante Aufführung erlebte die Orchestersuite am 28. Februar 1920 in den Concerts Padeloup mit dem Dirigenten Rhené-Baton. Großer Erfolg war auch einer getanzten Version mit der Compagnie der Ballets Suédois am 8. November 1920 im Théâtre des Champs-Élysées in

Paris unter der Leitung von Désiré-Émile Inghelbrecht beschieden, die dreisätzig ohne das *Prélude* auf die Bühne kam. Bei der 100. Ballett-Aufführung am 15. Juni 1921 war es Ravel selbst, der sein *Tombeau de Couperin* dirigierte.

Subversiver Haydn

Zu Joseph Haydns Klavierkonzert D-Dur, Hob. XVIII:11

Renate Ulm

Entstehungszeit

Zwischen 1780 und spätestens 1783

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des Komponisten

31. März 1732 in Rohrau – 31. Mai 1809 in Wien

Über die Entstehungsgeschichte des D-Dur-Klavierkonzerts von Joseph Haydn ist so gut wie nichts bekannt: Man weiß nicht, zu welchem Anlass Haydn dieses Werk komponierte, man weiß auch nicht genau, wann und für wen es geschrieben wurde. Es gibt nur eine zeitliche Eingrenzung: zwischen 1780 und 1783, wobei Anthony van Hoboken in seinem thematisch-bibliographischen Verzeichnis aller Werke Haydns vermutete, dass es vor 1782 entstanden ist.

Haydn hat im Vergleich zu seinen über hundert Symphonien nur wenige Konzerte für Tasteninstrumente geschrieben, von denen die ersten für Orgel oder Cembalo, eines für Cembalo oder Pianoforte und sein letztes in D-Dur aber explizit für Pianoforte vorgesehen ist. Dieses wurde auch deutlich später als die anderen komponiert.

Das plötzliche Interesse an einem »echten« Klavierkonzert könnte also durch einen äußeren musikalischen Eindruck hervorgerufen worden sein, und den gab es gerade im Jahr 1781: Mozart kommt nach Wien und versucht, als Pianist und Lehrer seinen Lebensunterhalt zu verdienen; es entstehen zahlreiche Klavierkonzerte, in denen er sich als Solist präsentiert; im selben Jahr macht auch der Klaviervirtuose Muzio Clementi hier Furore. Am 24. Dezember findet der legendäre Klavierwettbewerb zwischen Mozart und Clementi statt, der von Kaiser Joseph II. initiiert wurde. Nachweislich befand sich Haydn Ende 1781 in Wien. An ihm dürfte der Wettbewerb der jungen Tastenvirtuosen nicht spurlos vorübergegangen sein – und vielleicht war er der Anlass, nach längerer Zeit wieder ein Klavierkonzert zu schreiben.

Wie so oft beim Einstieg in seine Kompositionen greift Haydn auch im ersten Satz seines letzten Klavierkonzerts D-Dur (*Vivace*) ein elementares Motiv aus dem musikalischen Themen-Steinbruch heraus, dreht, wendet es und klopft es auf seine Brauchbarkeit ab. Diesmal ist es der D-Dur-Dreiklang, dessen zentrale Töne pointiert herausgearbeitet sind und der in der Vertikale wie Horizontale vermessen wird: Die Erste Violine stellt das einfach geartete Thema vor, während Violine II und Viola mit schnellen Achtelrepetitionen die harmonische Struktur nervös untermauern und den musikalischen Fortgang so unter Feuer setzen. Beide Violingruppen kommunizieren angeregt und wie selbstvergessen miteinander. Aufgrund der harmonischen Fortschreitung und der Varianten könnte man fast schon annehmen, dies sei der Anfang einer Symphonie, oder gar, die Durchführung der Symphonie sei schon erreicht, weil das Thema bereits durch fremde Tonarten geführt wird und nun in der Dominante erklingt, säße da nicht ein Pianist am Flügel und wartete auf seinen Einsatz. Nach der regulären Tonsatzlehre müsste er in der Grundtonart D-Dur einsetzen, doch die Musik lässt schon, vom Horn unterstützt, den Dominantton »a« erklingen. An dieser Stelle wird es plötzlich sehr, sehr leise, eigentlich repetieren nur noch die Zweiten Violinen dieses monotone »a« zum unbeirrten Ostinato der Hörner, als würde den Musikern klar, dass hier jemand übersehen wurde. Leise Seufzer in Moll schließen sich in den Streichern an und initiieren damit eine zweimalige Kadenz zur Grundtonart, die nun alle Zweifel auflöst: Jetzt hat endlich der Pianist das Wort, und das Klavierkonzert kann seinen Lauf nehmen.

Aber was für ein Konzert folgt! Der Solist ergreift dominant das Wort. Das Orchester erhält kaum mehr eigenen Spielraum, es verdoppelt zumeist nur den Klavierpart und tritt allein am Ende der

Exposition und am Ende des Satzes mit der symphonischen Schlussformel hervor. Die Seufzer und chromatischen Fortschreitungen in den Orchesterstimmen aber sind allgegenwärtig, fast wirken sie, als bedauere es das Orchester, so wenig am eigentlichen (thematischen) Geschehen beteiligt zu sein. Wenn der Pianist sich in virtuosem Laufwerk ergeht und kein Ende mehr zu finden scheint, treten die orchestralen Seufzer besonders hervor. Oder ist es das Schmächteln aller der Bewunderer des Virtuosen? Diese Halbtonschritte sind zugleich Anstoß dafür, dass der Solist nach seinen musikalischen Ab- und Ausschweifungen zum Thema zurückkehrt. Wie beherrschend der Klavierpart ist, zeigt sich auch daran, dass das Orchester nach einer langen solistischen Passage auf den Kadenzvorgang des Pianisten gar nicht mehr reagiert, als sei es vor Verzückung in eine Starre verfallen. Das nutzt der Pianist natürlich sofort aus, er hält nur kurz auf einer Fermate inne, um sich dann – in absteigenden Vorschlagsoktaven – wie vor Lachen auszuschütten. Ein zweites Mal verpasst das Orchester seinen Einsatz nicht mehr ganz – er erfolgt verzögert nach einer Schrecksekunde. Macht sich Haydn hier über das Virtuositum und über die zur bloßen Begleitung degradierten Orchestermusiker lustig? Kritisiert er außerdem das oberflächliche Dreiklangsgedudel eines Muzio Clementi und das Zurückdrängen thematischer Arbeit? Auch wenn Haydn hier – wie immer nur für Kenner und daher subversiv – Kritik geübt haben sollte, so versteht er es, dies immer höchst humorvoll musikalisch auszuformulieren.

Für den langsamen Satz (*Un poco adagio*) wählte Haydn ebenso den Dreiklang als motivisch-thematische Keimzelle, aus der sich der Satz aber völlig anders entwickelt als der Kopfsatz. Dreiklangsbrechungen, chromatische Läufe und Vorhalte finden sich zwar hier wie dort, doch trotz dieser Ähnlichkeit kontrastieren Stimmung und Ausdruck entschieden: Melancholie und Empfindsamkeit bestimmen den Satz mit stockenden Tonrepetitionen, virtuoson Läufen und reichen Auszierungen. Orchester und Solist ergänzen sich und führen einen zarten Dialog, der durch Mozarts Klavierkonzerte angeregt sein könnte, in denen menschliche Leidenschaften den Charakter des langsamen Satzes bestimmen. Dem Lamento des Solisten bei Haydn steht das Orchester mitleidend und aufmerksam gegenüber.

Völlig anders geartet ist das *Rondo all' Ungarese (Allegro assai)*, dessen überschäumendes Temperament wie ein Echo der Lebensfreude Blondchens in der Arie »Welche Wonne, welche Lust« aus Mozarts *Entführung* wirkt. Ob Haydn diesen Satz tatsächlich als Reflex auf Mozarts Singspiel geschrieben hat, muss allerdings Vermutung bleiben, da das exakte Entstehungsdatum des Klavierkonzerts nicht bekannt ist (nur ein Zeitraum zwischen 1780 und 1783). Ein anderer Aspekt klingt in diesem *Rondo all' Ungarese* aber auch an: Der Solopart mit vielen Vorschlägen und rauschenden Dreiklangfolgen erinnert an die ungarische Volksmusik und ihr charakteristisches Instrument, das oft etwas verstimmt anmutende, mehrhörige und mit Schlägeln gespielte Zimbal. Die eigentümliche Wehmut der ungarischen Volksmusik erhält Raum im trillerdurchsetzten Mollabschnitt. Der Grundcharakter des *Finales* bleibt jedoch heiter, und es bildet einen rasanten Kehraus.

Von Michael Praetorius zu Carl Maria von Weber und darüber hinaus

Zu Igor Strawinskys *Capriccio* für Klavier und Orchester

Egon Voss

Entstehungszeit

Weihnachten 1928 bis September 1929, Abschluss der Instrumentation am 9. November 1929

Uraufführung

6. Dezember 1929 in der Salle Pleyel in Paris mit Igor Strawinsky als Solisten und dem Orchestre Symphonique de Paris unter der Leitung von Ernest Ansermet

Lebensdaten des Komponisten

5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum (heute Lomonossow) bei St. Petersburg –

6. April 1971 in New York

Strawinsky, aus wohlhabendem Hause stammend, hatte durch die Oktoberrevolution 1917 sein Erbe in Russland verloren. Er musste fortan seinen Lebensunterhalt allein durch seine Musik

verdienen, doch nur zu komponieren, genügte nicht. Er war darauf angewiesen, auch als Dirigent und vor allem als Pianist aufzutreten. Aus diesem Grunde schrieb er einige Klavierkompositionen für den eigenen Bedarf, darunter das 1923/1924 entstandene Concerto für Klavier und Blasinstrumente, das er in den folgenden Jahren in ganz Europa spielte, und zwar so oft, dass er nach 40 Aufführungen das Bedürfnis hatte, es durch ein neues Klavierkonzert zu ersetzen. So entstand 1928/1929 das *Capriccio*. Es erschien schon 1930 im Druck, doch behielt sich Strawinsky, wie schon beim *Concerto*, das alleinige Aufführungsrecht für fünf Jahre vor, was er offenkundig zur Sicherung seiner Einnahmen für nötig hielt.

Strawinsky begann die Komposition mit dem dritten Satz, dessen Charakterisierung als *capriccioso* dem gesamten Werk den Namen gab. Doch entspricht der besondere Titel generell Strawinskys Praxis, Werke gleicher Gattung nicht, gleichsam buchhalterisch, zu nummerieren, sondern jedes einzelne durch einen je eigenen Titel als »opus sui generis« herauszustellen. *Capriccio* ersetzt also »Zweites Klavierkonzert«.

Das Werk ist wie das genannte *Concerto* traditionell dreisätzig, mit der üblichen Satzfolge Schnell – Langsam – Schnell, im Unterschied aber zum *Concerto* wird ein volles Orchester verlangt. Dessen Besonderheit ist, dass nicht zwischen Ersten und Zweiten Violinen unterschieden wird und, nach barockem Vorbild, dem Ripieno (oder Tutti) der Streichinstrumente ein Concertino aus vier Soloinstrumenten (Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass) gegenübertritt. Im zweiten Satz macht sich der Bezug zum Barock auch melodisch-klanglich bemerkbar, am deutlichsten im ersten Thema des Klaviers und im anschließenden Oboensatz, der an Johann Sebastian Bach erinnert. Auch die Neigung zu quasi-symmetrischen Anlagen lässt an die Barockzeit denken. Der erste Satz beispielsweise folgt dem Schema A-B-C-D-C-B-A, auch wenn Strawinsky die Symmetrien nicht rechnerisch genau ausführt. Der zweite Satz hat eine A-B-A-Anlage, doch zugleich die Tendenz zur Auflösung dieser Form, ganz gemäß der Satzüberschrift *Andante rapsodico*. Und auch der Schlusssatz, den man als ein fünfteiliges Rondo auffassen kann, geht nicht vollständig in diesem Formschema auf; denn das Blockhaft-Statistische des Nebeneinanders von Refrain und Couplet ist sowohl durch die Verwischung der Grenzen zwischen dem einen und dem anderen als auch durch eine markante Abwandlung des Refrains bei dessen zweiter Wiederkehr in einen dynamisch-fließenden Verlauf aufgelöst.

Nicht zuletzt auf diese formale Freiheit spielt der Titel des Werks, *Capriccio*, an. In seinen einige Jahre später verfassten Lebenserinnerungen schrieb Strawinsky, er habe sich bei dem Titel an die Definition von »Capriccio« angelehnt, die der Komponist Michael Praetorius zu Beginn des 17. Jahrhunderts geliefert hatte. Danach ist ein Capriccio, in Strawinskys Formulierung, »eine freie Zusammenstellung fugierter Instrumentalstücke«. Strawinskys Nutzenanwendung daraus: »Diese Form ermöglichte es mir, meine Musik so zu entwickeln, dass ich ganz verschiedenartige Episoden in bewusstem Gegensatz aufeinander folgen lasse, wodurch das Stück den kapriziösen Charakter erhält, der seinem Namen entspricht.« Mit der ihm eigenen Raffinesse verknüpfte Strawinsky hier den barocken Musikterminus kurzerhand mit dem modernen Verständnis von »kapriziös« und beschrieb damit zugleich eine zentrale Charaktereigenschaft seiner Komposition: ihre Leichtigkeit. Als Alban Berg das *Capriccio* hörte, soll er zu Strawinsky gesagt haben, er wünschte, er könne »solch unbeschwerte Musik« schreiben.

Möglich allerdings, dass in diesem Lob auch eine heimliche Kritik versteckt war. Das Nämliche gilt für eine Charakterisierung, die das *Capriccio* 1930 in der Musikzeitschrift *Melos* erhalten hatte: »Es ist mit seiner eleganten, weltmännisch-internationalen Geste vielleicht die einzige Art von Musik, die heute mit der gleichen Selbstverständlichkeit in Paris, Berlin, London oder New York gehört wird.« Hier wie dort klingt der Vorwurf an, es mit der Kunst nicht ernst genug zu nehmen. Den Vertretern und Verehrern der »Moderne« war das *Capriccio* nicht radikal genug, und so mancher hat Strawinsky die Suche nach dem Konsens mit dem Publikum, für ihn von existenzieller Bedeutung, als Verrat an der Kunst ausgelegt.

In den erwähnten Lebenserinnerungen lenkte Strawinsky die Hörer seines *Capriccio* nicht nur auf Michael Praetorius und dessen Definition von »Capriccio«, sondern noch auf einen zweiten Komponisten, Carl Maria von Weber, von dem er behauptete, er habe die Form des Capriccio »auf bewunderungswürdige Weise beherrscht«, und überdies: »Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass ich während meiner Arbeit häufig an diesen Fürsten der Musik gedacht habe.«

Strawinsky war, was man vielleicht kaum für möglich hält, ein Weber-Kenner, wobei er nicht nur mit dessen Opern, sondern auch mit den Klaviersonaten und Symphonien vertraut war. In einem späten Interview behauptete er, er habe während der Komposition des *Capriccio* im Banne von Webers Klaviersonaten gestanden. Doch verehrte er Weber, wie er sagte, »nicht, wohlgemerkt, wegen seiner Romantik, sondern wegen seiner musikalischen Technik und den instrumentalen Möglichkeiten, die sein Orchester bietet«.

Weber war jedoch aus einem ganz anderen Grund für Strawinsky wichtig. Er diente der eigenen Abgrenzung gegenüber den Großmeistern der deutschen symphonischen Musik von Beethoven bis Brahms, Bruckner und Mahler. Strawinsky hat Zeit seines Lebens gegen diese Tradition ankomponiert und dafür nach Legitimation gesucht. Beim *Capriccio* hatte sie Weber zu liefern. Dass der Bezug zu Weber, den herauszuhören auch Strawinsky-Kennern schwerfällt, nicht auf »Romantik« beruht, leuchtet unmittelbar ein; denn Strawinsky verlangte generell, seine Musik solle, wie er in einem Interview sagte, »secco, non vibrato, senza espressione« gespielt werden. Und dazu scheint auch seine Bemerkung zu passen, einige Klavierpassagen im *Capriccio* seien vom Zimbal beeinflusst, jenem berühmten, dem Hackbrett verwandten Instrument der Zigeunerkapellen; dazu gehöre insbesondere die Kadenz im zweiten Satz, die eine Art rumänische Gasthausmusik darstelle (»a kind of Rumanian restaurant music«). Auch dies eine Caprice, die gut ins *Capriccio* hineinpasst.

»Poesie der Kindheit«

Zu Maurice Ravels *Ma mère l'oye*

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

1908 bis 1910 (Klavierfassung),

1911 (Orchesterfassung und Ballettfassung)

Widmung

Mimi und Jean Godebski

Uraufführung

20. April 1910 in Paris (Klavierfassung),

28. Januar 1912 in Paris (Ballettfassung)

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Basses-Pyrénées) – 28. Dezember 1937 in Paris

Ma mère l'oye entstand in den Jahren 1908 bis 1910 als Klavierkomposition für vier Hände und war ein Geschenk für die Kinder des polnischen Ehepaars Godebski, bei dem Maurice Ravel zu dieser Zeit ein- und ausging. Das kultivierte Haus von Ida und Cyprien Godebski in der Rue d'Athènes in Paris war damals ein beliebter Treffpunkt für die intellektuelle und künstlerische Elite der Seine-Metropole, es stand Jean Cocteau, André Gide und Paul Valéry ebenso offen wie den Komponisten Darius Milhaud, Georges Auric, Erik Satie, Manuel de Falla und Igor Strawinsky. Mit Kindern soll der zierliche, nur 1,61 Meter große Maurice Ravel immer ein herzliches, unkompliziertes Verhältnis gehabt haben, vielleicht, weil sie klein waren wie er. Es wird berichtet, dass der Komponist, der noch als Erwachsener eine eigene Spielzeugsammlung besaß, bei Abendgesellschaften nicht selten in den Kinderzimmern seiner Gastgeber wiederzufinden war, beschäftigt mit Geschichtenerzählen und Kinderspielen. In welchem Maß er sich die eigene Kindheit tief in seinem Inneren bewahrt hatte, davon künden Ravels fünf Klavierduette *Ma mère l'oye* auf wundersam entrückte Weise. »Es war meine Absicht, die Poesie der Kindheit wachzurufen«, schrieb Ravel, »und dies führte natürlich dazu, dass ich meinen Ausdruck und Schreibstil vereinfachte«. Fragile Märchengestalten und magische Wunder sind Teil der von Charles Perrault zusammengetragenen französischen Märchensammlung *Les contes de ma mère l'oye* aus dem 17. Jahrhundert, die ihm neben Erzählungen von Marie-Catherine d'Aulnoy (um 1650–1705) und Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780) als Vorlage diente. Der Titel *Ma mère l'oye* ist irreführend, meint er doch wörtlich »Meine Mutter, die Gans«, wobei diese lediglich als Erzählerin der Märchen fungiert. Treffender wäre also etwa eine Übersetzung mit »Mutter Gans erzählt«.

Die Kinder Mimi und Jean Godebski, denen Ravel diese pianistischen Adaptionen traditioneller französischer Märchen zugeordnet hatte, mögen hingerissen gewesen sein, an die musikalische Uraufführung der fünf Klavierduette am 20. April 1910 in Paris wagten sich indes größere Kinder: die elfjährige Jeanne Leleu, eine Schülerin der berühmten Pianistin und Klavierpädagogin Marguerite Long, und die zehnjährige Germaine Durony. Auch wenn Ravel erklärt hatte, in den *Cinq pièces enfantines* seine »Schreibweise durchsichtiger« gemacht zu haben – um leichte Kinderstücke handelt es sich hier schon aufgrund der verlangten Virtuosität keineswegs.

In der fünfsätzigen Originalgestalt als Klavierduett besticht *Ma mère l'oye* durch Transparenz. Ravels Verleger Durand aber witterte in diesen Klavierstücken das Potenzial für eine Orchesterfassung, die Ravel 1911 einrichtete und die heute zumeist gespielt wird. Auf Wunsch des Impresarios Jacques Rouché erweiterte der Komponist diese Orchestersuite im selben Jahr jedoch noch zu einem Ballett in sechs Tableaux, indem er ein *Prélude*, den *Tanz des Spinnrades* (*Danse du Rouet et Scène*) sowie Zwischenspiele hinzufügte und die originale Satzfolge umstellte. Nach dem getragenen *Prélude*, das bereits alle wichtigen Themen der nachfolgenden Bilder anklingen lässt, entledigt sich im *Danse du Rouet et Scène* eine alte Dame am Spinnrad, musikalisch symbolisiert durch Triller, auf wundersame Weise ihrer alten Kleider und präsentiert sich in kostbaren Gewändern.

In der *Pavane de la Belle au bois dormant / Pavane des im Wald schlafenden Dornröschens* (ehemals der Eröffnungssatz) wird der Zauber eines verwunschenen Schlosses und Waldes heraufbeschworen, im Tonfall verhalten und melancholisch, einfach und zart.

Zwei Melodien und die Klangfarben der Instrumente versinnbildlichen im dritten Satz (zuvor Satz 4) *Die Unterhaltungen zwischen der Schönen und dem Untier, Les entretiens de la Belle et de la Bête*. Sie sind dem 1757 veröffentlichten *Magasin des enfants* von Marie Leprince de Beaumont entlehnt und der Komposition in einem dreiteiligen Auszug vorangestellt. Die Musik folgt der Gliederung dieser Vorgabe. Zunächst erkennt das Mädchen das »gute Herz« des Untiers, seine von Harfen begleitete Klarinetten-Melodie ist lieblich und steht im Walzerrhythmus: »Wenn ich an Ihr gutes Herz denke, erscheinen Sie mir nicht hässlich.« Mit einem zärtlich-brummenden Kontrafagott-Solo, einer absteigenden Linie im Triolen-Rhythmus, antwortet das Tier, als wolle es schon jetzt signalisieren, für die spätere Rückverwandlung in einen schönen Prinzen bereit zu sein. Doch es stellt zunächst die fatale Frage: »Belle, wollen Sie meine Frau werden?« und erhält eine Absage. Es folgt erneut der Walzer-Gesang vom Beginn, wobei die Schöne diesmal vom Bass des Tieres begleitet wird. Im dritten Teil dann bekennt das Biest: »Ich sterbe zufrieden, denn ich habe das Glück, Euch noch einmal zu sehen.« – »Nein, mein liebes Untier, du wirst nicht sterben: Du wirst leben, um mein Gemahl zu werden!« Nach ihrem erlösenden Kuss verschwindet das Ungeheuer und wird zurückverwandelt in einen eleganten, Violine spielenden Prinzen, »schöner als die Liebe zu ihren Füßen«.

In der Erzählung von Perrault, auf der *Petit Poucet / Der kleine Däumling* (in der Klavierfassung Satz 2) beruht, betritt tippelnden Schrittes der Däumling in der musikalischen Gestalt einer Oboe die Szene: Er streut zur Markierung Brotkrumen, um aus dem Walddickicht wieder herauszufinden, die jedoch von Vögeln gefressen werden. Alle wichtigen Momente seines Irrwegs sind von Ravel musikalisch eingefangen, von den gierigen Vögeln in den Holzbläsern bis zum gehetzten Umherschauen des Däumlings am Schluss.

In eine fremde Welt entführt dann der chinesische Marsch *Laideronnette, Impératrice des Pagodes / Laideronnette, Kaiserin der Pagoden*, ursprünglich der dritte Satz. Die Badezeremonie der Kaiserin wird graziös begleitet vom Gesang und Spiel der Pagoden und Pagodinnen, »einige hatten Theorben aus Nusschalen, einige Violen aus Mandelschalen«, heißt es in der 1698 erschienenen Märchensammlung von Marie-Catherine d'Aulnoy, die als Vorlage diente. Die Musik basiert auf der pentatonischen Leiter und lässt mit der Beharrlichkeit ihres Ablaufs an eine chinesische Spieluhr denken, helle Spielfiguren in der Flöte imaginieren die winzigen Instrumente der Pagodenbewohner, Schlaginstrumente wie Xylophon und Woodblocks und die an ein Glockenspiel erinnernde Celesta sorgen für exotisches Kolorit.

Der *Jardin féérique / Zaubergarten oder Feengarten*, ehemals Satz 5, steigert als *Apothéose* mit warmen impressionistischen Klängen noch das märchenhafte Wunder der Prinzwerdung. Glissandi führen in eine jubelnde farbenprächtige Glückseligkeit in C-Dur: Eine Vision tiefer Ruhe tut sich auf in diesem Zauberreich, das als Sarabande gefasst ist. Hiermit knüpft Ravel, wie schon in der *Pavane* zu Beginn, abermals an die Formenwelt des 18. Jahrhunderts an.

BIOGRAPHIEN

Emanuel Ax

Emanuel Ax, geboren in Lemberg, übersiedelte 1961 mit seiner Familie zunächst nach Winnipeg in Kanada, zwei Jahre später nach New York. Dort erhielt er seine musikalische Ausbildung an der Juilliard School of Music, zusätzlich absolvierte er ein Französisch-Studium an der Columbia University. Erstes breites öffentliches Aufsehen erregte er, als er im Alter von 25 Jahren den Ersten Preis beim Internationalen Rubinstein-Wettbewerb in Tel Aviv gewann. Fünf Jahre später wurde er in New York mit dem begehrten Avery Fisher Prize ausgezeichnet. Seine mittlerweile über 40-jährige Konzerttätigkeit führte Emanuel Ax zu allen großen Orchestern Nordamerikas und Europas. In der aktuellen Spielzeit kehrt er u. a. zu den Orchestern in Cleveland, Chicago, New York, Philadelphia, San Francisco, Los Angeles, Minneapolis, Washington, Detroit und Pittsburgh sowie in Europa zum Rotterdams Philharmonisch Orkest, zum Concertgebouworkest Amsterdam, zur Accademia di Santa Cecilia in Rom und zum Deutschen Symphonie-Orchester Berlin zurück. Auf einer gemeinsamen Tournee mit dem Budapest Festival Orchestra unter der Leitung von Iván Fischer wird er mit Auftritten in Belgien, Frankreich und Italien zu erleben sein. Auch als Kammermusiker ist Emanuel Ax weltweit gefragt, mit dem Cellisten Yo-Yo Ma genießt er den Ruf eines exzellenten und hervorragend eingespielten Duos. Für ihre Aufnahmen der Sonaten für Cello und Klavier von Brahms und Beethoven wurden die beiden Künstler mit mehreren Grammy Awards ausgezeichnet. Zum Saisonauftakt im September spielte Emanuel Ax mit Leonidas Kavakos und Yo-Yo Ma in Wien, Paris und London die drei Klaviertrios von Brahms, die 2017 ebenfalls auf CD erschienen sind. Weitere wichtige Kammermusikpartner sind Young Uck Kim, Cho-Liang Lin, Edgar Meyer, Peter Serkin und Jaime Laredo. Emanuel Ax widmet sich auch intensiv der zeitgenössischen Musik: Komponisten wie John Adams, Christopher Rouse, Krzysztof Penderecki, Bright Sheng und Melinda Wagner komponierten Werke für ihn. Zuletzt spielte Emanuel Ax die Uraufführungen des Klavierkonzerts von HK Gruber mit dem New York Philharmonic Orchestra unter Alan Gilbert sowie der *Impromptus* von Samuel Carl Adams. Emanuel Ax ist Exklusivkünstler von Sony Classical. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen die Mendelssohn-Trios mit Yo-Yo Ma und Itzhak Perlman, Strauss' Melodram *Enoch Arden* mit Patrick Stewart als Erzähler sowie Musik für zwei Klaviere von Brahms und Rachmaninow mit Yefim Bronfman. Emanuel Ax ist Ehrendoktor der Yale und der Columbia University sowie Mitglied der American Academy of Arts and Sciences. Beim BR-Symphonieorchester war er zuletzt 2017 mit Mozarts Es-Dur-Konzert KV 482 unter Cristian Măcelaru zu Gast.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie (*Babij Jar*) von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

David Robertson

Der in Santa Monica, Kalifornien, geborene Dirigent, Denker und Visionär David Robertson studierte an der Royal Academy of Music in London zunächst Horn und Komposition und anschließend Dirigieren. Als international gefragter Dirigent hat er zahlreiche Ur- und Erstaufführungen geleitet. Seit 2014 ist er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Sydney Symphony Orchestra, das er erstmals 2003 dirigierte. Es entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit, aus der bedeutende Projekte hervorgegangen sind, wie die australische Premiere von John Adams' *Doctor Atomic Symphony* oder konzertante Aufführungen von Wagners *Fliegendem Holländer*. Meilensteine der jüngeren Vergangenheit waren etwa Aufführungen von Strauss' *Elektra*, Beethovens *Missa solemnis*, Olivier Messiaens *Des Canyons aux Étoiles* und Ballettmusiken von Strawinsky (auch als CD veröffentlicht). David Robertson dirigierte auch die australische Premiere von John Adams' *Zweitem Violinkonzert Scheherazade* und leitete von 2016 bis 2017 die Konzertreihe des Sydney Symphony Orchestra im Carriageworks Center für zeitgenössische Kunst in Sydney. Bis zur vergangenen Saison war er zudem Künstlerischer Leiter des St. Louis Symphony Orchestra. Zuvor stand er dem Orchestre National de Lyon und – als früherer Schüler von Pierre Boulez – dem Ensemble Intercontemporain vor und war Erster Gastdirigent des BBC Symphony Orchestra. Außerdem gastierte David Robertson bei weltweit renommierten Opernhäusern wie der New Yorker Met, der Mailänder Scala, der Bayerischen Staatsoper, dem Théâtre du Châtelet oder der San Francisco Opera und trat mit führenden Orchestern wie dem New York Philharmonic und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, dem Cleveland Orchestra, den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden und dem Hong Kong Philharmonic Orchestra auf. David Robertson engagiert sich intensiv für die Förderung junger Musiker. Er arbeitete mit Studierenden bei den Festivals in Aspen, Tanglewood und Luzern sowie am Pariser Konservatorium, der Juilliard School of Music in New York und im National Youth Orchestra der Carnegie Hall. Ausgezeichnet wurde er u. a. 2006 mit dem Ditson Conductor's Award durch die Columbia University sowie 2005 und 2006 mit dem Morton Gould Award for Innovative Programming der American Society of Composers. 2010 wurde er »Fellow of the American Academy of Arts«, und seit 2011 trägt er den Titel »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres«. Beim BR-Symphonieorchester gastierte David Robertson zuletzt 2013 mit Werken von Britten, Strawinsky und Beethoven sowie 2016 im Rahmen der musica viva mit Kompositionen von Moritz Eggert und Steve Reich.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Susanne Schmerda und Egon Voss: Originalbeiträge für dieses Heft; Renate Ulm: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 16. Juni 2010; Biographien: Vera Baur (Ax), Viviane Brodmann (Robertson), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel (Ravel: *Le tombeau de Couperin*); © Bärenreiter-Verlag, Kassel (Haydn); © Boosey & Hawkes, Berlin (Strawinsky); © Durands Éditions Musicale, Paris (Ravel: *Ma mère l'oye*).

br-so.de

[fb.com/BRSO](https://www.facebook.com/BRSO)

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOchestra](https://www.instagram.com/BRSOchestra)