

Münchner
Philharmoniker



Konzertprogramme
2001/2002

Dirigent: Christian Thielemann
25./27./28. März 2002

Schwungvoll in den Frühling...



seit 1864
Fridrich
TRAURINGHAUS
SCHMUCK · JUWELEN · UHREN
SENDLINGER STRASSE 15



Münchens sympathischer Familien-Juwelier seit bald 140 Jahren.



Münchner Philharmoniker

Orchester der
Landeshauptstadt München

Konzertsaison 2001/2002

104. Spielzeit seit der Gründung 1893

James Levine
Chefdirigent

Bernd Gellermann
Intendant

Montag, 25. März 2002, 20 Uhr
6. Abonnementkonzert G

Mittwoch, 27. März 2002, 20 Uhr
6. Abonnementkonzert A

Donnerstag, 28. März 2002, 20 Uhr
6. Abonnementkonzert B



LE FIGARO

Paris war die Kulturhauptstadt des Fin-de-siècle
(Jules Chéret: Plakat für „Le Figaro“, 1904)

Sehr geehrtes Publikum,

bitte denken Sie daran, Mobiltelefone und Uhren mit Signalfunktion vor dem Konzert auszuschalten. Außerdem möchten wir Sie im Interesse aller Konzertbesucher darum bitten, lautes Husten z.B. mit einem Taschentuch abzdämpfen.

Ton- und Bildaufnahmen sind untersagt.

Drei Komponistengenerationen im Banne des Impressionismus: Ernest Chausson, Freund und Ratgeber Claude Debussys, der als späromantischer Wegbereiter des Pariser Fin-de-siècle gilt; Debussy selbst, der sich vom „wagnerisme“ Chaussons nur mühsam löste, aber mit dem Vorspiel zu Stéphane Mallarmés symbolistischer Versdichtung „L'après-midi d'un faune“ zur Zentralfigur des musikalischen Impressionismus aufstieg; und schließlich der Jüngste des Triumvirats, Maurice Ravel, der mit „Shéhérazade“ zwar noch an exotistische Tendenzen der Jahrhundertwende anknüpfte, aber Mystik und Symbolismus bald hinter sich ließ, um aus den sublimen Luft- und Wasser-Phantasmagorien von Debussys „La mer“ sein kompositorisches Credo einer mediterranen „clarté“ abzuleiten.

Claude Debussy

(1862–1918)

Prélude à „L'après-midi d'un faune“
(in einem Satz)

Ernest Chausson

(1855–1899)

„Poème de l'amour et de la mer“
Nach Gedichten von Maurice Bouchor
für Singstimme und Orchester

1. La fleur des eaux
2. La mort de l'amour

Maurice Ravel

(1875–1937)

„Shéhérazade“
Nach Gedichten von Tristan Klingsor
für Singstimme und Orchester

1. Asie
2. La flûte enchantée
3. L'indifférent

Claude Debussy

(1862–1918)

„La mer“
Drei sinfonische Skizzen

1. „De l'aube à midi sur la mer“
2. „Jeux de vagues“
3. „Dialogue du vent et de la mer“

Christian Thielemann
Dirigent

Yvonne Naef
Mezzosopran



Vaclav Nijinsky als Faun in Diaghilews Ballett-Version
(Léon Bakst: Figurine für „L'après-midi d'un faune“, 1912)



Claude Debussy im Salon seines Freundes Pierre Louÿs

Peter Jost

Vom Traum in der Flöte des Fauns

Zu Claude Debussys „Prélude à ‚L’après-midi d’un faune‘“

Lebensdaten des Komponisten:

Geboren am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye (Département Yvelines/Region Paris); gestorben am 25. März 1918 in Paris.

Textvorlage:

„L’après-midi d’un faune“ (Der Nachmittag eines Fauns), altgriechischen Hirtengedichten nachempfundene „Églogue“ (Ekloge) in 110 frei gehandhabten Alexandrinern von Stéphane Mallarmé (1842–1898); das 1876 erschienene Gedicht ist eines der reifsten Werke des französischen Symbolisten und Wortführers einer „poésie pure“.

Entstehung:

Ursprünglich war die 1891 begonnene Komposition als sinfonisches Triptychon geplant und wurde noch im Frühjahr 1894 als „Prélude, Interlude et Paraphrase pour ‚L’après-midi d’un faune‘“

bei den Debussy-Konzerten in Brüssel angekündigt. Zur Ausführung gelangte aber nur das im September 1894 beendete „Prélude“. Noch während der Proben zur Uraufführung nahm Debussy Retuschen an der Instrumentation vor.

Widmung:

Im Druck widmete Debussy das Werk Raymond Bonheur (1851–1939), seinem Freund und ehemaligen Mitschüler am Pariser Conservatoire. Das handschriftliche Particell widmete er Gabrielle Dupont, seiner Lebensgefährtin von 1890–98 im gleichen Monat, in dem er Rosalie Texier heiratete: „À ma chère et très bonne petite Gaby la sûre affection de son dévoué Claude Debussy/0ctobre 1899“.

Uraufführung:

Am 22. Dezember 1894 in Paris (Orchester der „Société nationale de musique“ unter Leitung von Gustave Doret).

Debussy und Mallarmé

1884 gewann Debussy den begehrten Rom-Preis als krönenden Studienabschluss am Pariser Conservatoire, brach aber den sich anschließenden Rom-Aufenthalt bereits im März 1887 vorzeitig ab, um nach Paris zurückzukehren. Er wandte sich in den folgenden Jahren verstärkt den literarischen Zirkeln der französischen Hauptstadt zu und kam im Herbst 1890 in Kontakt mit Stéphane Mallarmé, der ihn für die Mitarbeit an einer szenischen Fassung von „L'après-midi d'un faune“ gewinnen wollte – zu einem Projekt, das zwar nicht verwirklicht wurde, aber letztlich Debussy die Anregung zu seinem gleichnamigen Orchesterwerk gab.

Offenbar begegneten sich hier zwei Künstler mit ähnlichen ästhetischen Vorstellungen – ein von Musik inspirierter Dichter und ein literarisch aufgeschlossener Musiker, die zahlreiche gemeinsame Vorlieben hatten und sich gegenseitig zu schätzen wussten. Mallarmé, der sich im Allgemeinen über musika-

lische Werke, die seine Gedichte als Vorlagen benutzten, sehr zurückhaltend äußerte, war von Debussys Umsetzung tief beeindruckt und notierte in dessen Druckexemplar des „Prélude“ die folgenden, synästhetisch beschwörenden Verse: „Sylvain d'haleine première, / Si ta flûte a réussi, / Ouïs toute la lumière / Qu'y soufflera Debussy“ (Waldgott, wenn schon mit dem ersten Atem / Deine Flöte erfolgreich war / Höre all das Licht, / das Debussy ihr noch einhauchen wird).

Die Dichtung und...

Mallarmés Dichtung lehnt sich vorerst noch thematisch an die Schäfer-Szenarien der klassizistischen Parnasse-Lyrik an: eine idyllische Landschaft auf Sizilien an einem Sommernachmittag mit einem Faun, der träumend die Vorstellung eines ihn verlockenden Nymphenpaars und die blühende Natur um ihn herum beschwört. Aber der Durchbruch zu einer neuen literarischen Richtung, zur „poésie pure“ des Symbolismus, zeigt sich in der Durchführung des Themas wie auch in der Form. Die künstlerische

Klavier Hirsch

Alleinvertretung:

Bösendorfer

Der unübertroffene Flügel -
das Meisterinstrument aus Wien !

Lindwurmstraße 1 • 80337 München • Tel. 2 60 95 23 • Fax: 26 59 26

Internet: www.klavierhirsch.de • Email: piano@klavierhirsch.de





*Stéphane Mallarmé, der Verfasser der dichterischen Vorlage
(James M. Whistler: Portrait Stéphane Mallarmé, 1893)*

Gestaltung ist nicht mehr an die Nachahmung der Natur gebunden, sondern schafft sich im Traum ihre eigene Welt; das Dichten selbst wird jenseits der Abbildung von Realität zum Thema der Dichtung, wobei quasi „musikalische“ Mittel wie suggestive Klangbezüge, wohl kalkulierte Rhythmen, kunstvolle Pausen zum Einsatz gelangen.

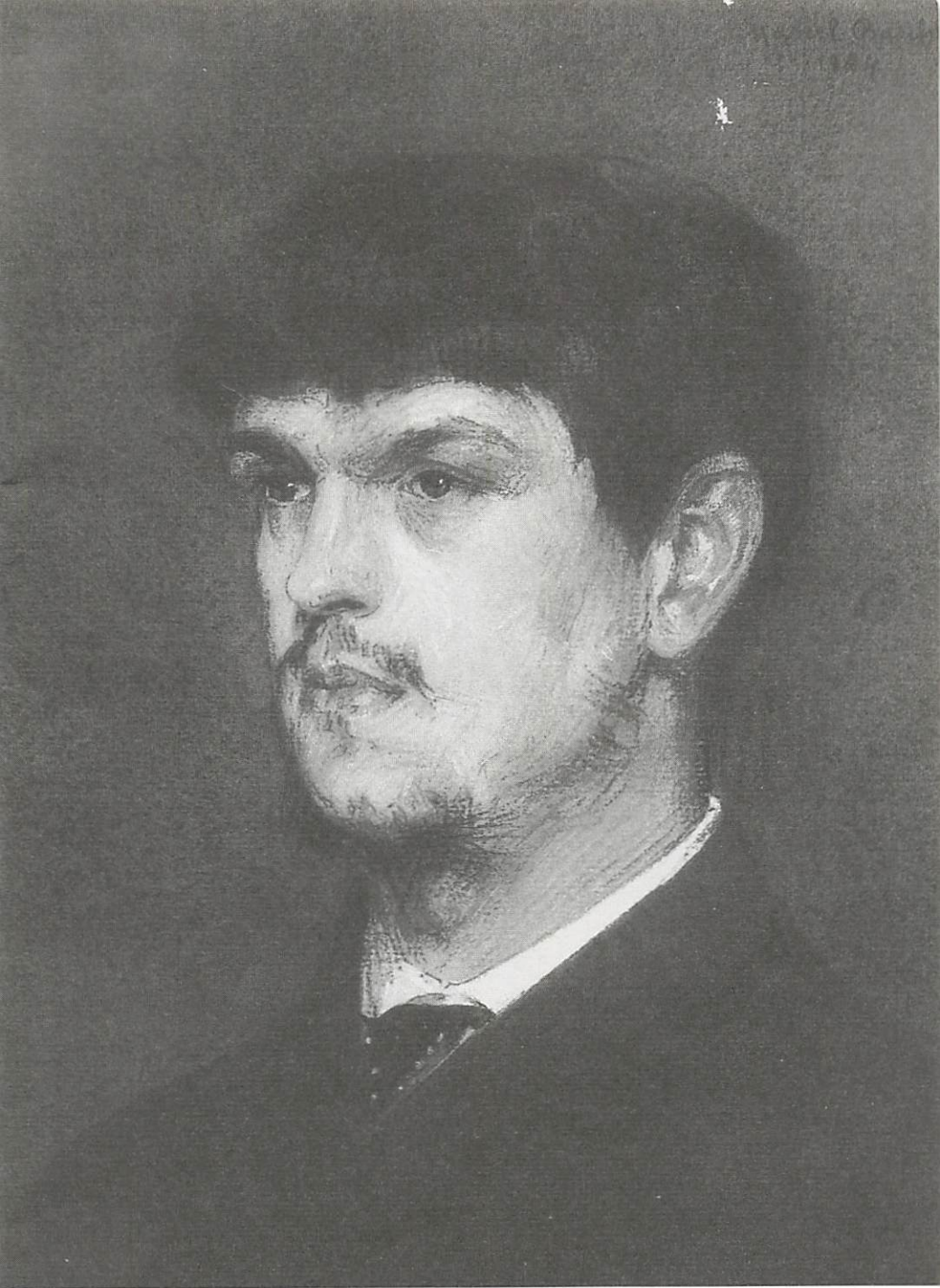
...ihre musikalische Umsetzung

Mallarmé war vor allem deshalb so angetan von Debussys Musik, weil er zunächst befürchtet hatte, der Komponist versuche eine illustrative „Übertragung“ seiner Verse. Aber gerade das vermied Debussy: Im „Prélude“ geht es um die Umsetzung der Stimmung des Gedichts, nicht seiner Handlungsmotive, um vage Andeutungen, nicht um konkrete Beschreibungen. Die von Mallarmé beschworene Szene, die einschläfernde Hitze des Sommernachmittags und die schwül-laszive Sphäre der Begierden und Empfindungen wird durch eine wahrhaft traumverlorene, oszillierende Musik vermittelt. Auf die Nachfrage eines Musikkritikers äußerte Debussy: „Ist mein Prélude à ‚L'après-midi d'un faune‘ nicht vielleicht das, was vom Traum in der Flöte des Fauns zurückgeblieben ist? Genauer gesagt: es ist der ‚allgemeine‘ Eindruck der Dichtung!“

Die Wahl der Solo-Flöte als Träger des Hauptgedankens, mit dem das Stück beginnt, ergibt sich aus dem traditionellen Attribut der Faune, der Söhne des römischen Waldgotts Faunus, den man später mit dem griechischen Hirtengott Pan gleichsetzte. Dieser Hauptgedanke – von einem Thema mag man angesichts der lockeren, unsymmetrischen Fügung kaum reden – besteht aus einer wiederholten, chromatisch innerhalb eines Tritonus-Intervalls ab- und aufsteigenden Bewegung sowie einer nachfolgenden diatonischen Wendung und enthält damit keimhaft das motivische Material des gesamten Stücks. Zunächst unbegleitet exponiert, kehrt der Komplex in zehn Varianten wieder, dabei jedes Mal auf andere Weise harmonisiert. Die An-

lage als Variationswerk wird jedoch durch andere Formmodelle überlagert: durch die Sonatensatzform aufgrund einiger durchführungsartiger Abschnitte sowie durch die Bogenform, die sich durch den stark kontrastierenden Mittelteil ergibt.

Daraus resultiert unter formalem Aspekt ein eigenartiger Schwebezustand, der durch Rhythmik und Harmonik, vor allem aber durch besondere Instrumentation noch zusätzlich bekräftigt wird. Letztere ist betont transparent und leicht gehalten; bezeichnenderweise sieht die Besetzung zwei Harfen und ein reichhaltiges Holzbläserensemble vor, verzichtet aber auf Trompeten, Posaunen, Tuben und Pauken. Der ganz neuartigen Klanglichkeit des „Prélude“, das trotz aller Vorbehalte gegenüber Schlagworten immer wieder als „Geburtsstunde des musikalischen Impressionismus“ bezeichnet wurde, konnte sich auch das Publikum der Uraufführung nicht entziehen. Die Begeisterung war so groß, dass das Stück unmittelbar wiederholt werden musste.



*Claude Debussy zur Zeit seines Rom-Stipendiums
(Marcel Baschet: Portrait Claude Debussy, 1884)*



Ernest Chausson in seinen letzten Lebensjahren



Claude Debussy am Piano seines Freundes Ernest Chausson, der ihm die Noten umblättert

Peter Jost

Melancholie über vergangene Liebe

Zu Ernest Chaussons „Poème de l’amour et de la mer“

Lebensdaten des Komponisten:

Geboren am 20. Januar 1855 in Paris; gestorben am 10. Juni 1899 in Limay (Département Seine-et-Oise / Region Paris).

Textvorlage:

„Les poèmes de l’amour et de la mer“ (Die Weisen von Liebe und Meer), 1876 erschienener Gedichtband von Maurice Bouchor (1855-1929), der wie Stéphane Mallarmé Gegner der neoklassizistischen Parnasse-Lyrik war; aus dem 1. Teil („La fleur des eaux“) benutzte Chausson die Nummern 1, 4 und 47, aus dem 3. Teil („La mort de l’amour“) die Nummern 19, 28 und 38, wobei er nur einzelne Strophen vertonte und zahlreiche Textänderungen vornahm.

Entstehung:

Chaussons Komposition entstand zwischen Sommer 1882 und Juni 1890, gefolgt von einer Überarbeitung des 1. Teils („La fleur des eaux“) im Juni 1893.

Widmung:

Chausson widmete das Werk Marie Eugène Henri Fouques-Duparc (1848–1933), seinem Freund und ehemaligen Mitschüler im Kompositionsunterricht bei César Franck (1822–1890).

Uraufführung:

Am 8. April 1893 in Paris (Orchester der „Société nationale de musique“ unter Leitung von Gabriel Marie; Solistin: Eléonore Blanc, Sopran).

Zwischen den Gattungen

Seit den 1870er Jahren erlebten Orchestergesänge, sowohl originale Orchesterlieder als auch orchestrierte Klavierlieder, in Frankreich eine ungeahnte Blüte. Den Boden dafür hatten die nationale Rückbesinnung nach dem verlorenen Krieg 1870/71, die auf der Grundlage einer innovativen Lyrik sich entfaltende eigenständige Liedkultur (die „*mélodie française*“) sowie die Rezeption der Orchester- und Bühnenmusik der Neudeutschen Schule bereitet, vor allem der Sinfonischen Dichtungen Liszts und der Musikdramen Wagners. Aber das „*Poème*“ geht weit über ein Orchesterlied, genauer: über einen Zyklus von Orchesterliedern hinaus. Ein wahrscheinlich erst relativ spät hinzugefügtes „*Interlude*“ zwischen den beiden Vokalblöcken, in denen jeweils drei Gedichte vertont werden, verweist eher auf eine Art „*Liedkantate*“.

Das Zwischenspiel unterstreicht zugleich den unverkennbar sinfonischen Zug der Komposition, obwohl der letzte Abschnitt „*Le temps des lilas*“ (Die Zeit des Flieders) in einer Separatveröffentlichung von 1886 vor allem als Klavierlied bekannt geworden ist. Neben der hochdifferenzierten Instrumentation rückt aber auch die sorgsam ausgewogene Form das Stück in die Nähe der Sinfonischen Dichtung, zu der Chausson selbst 1882 mit „*Viviane*“ einen gewichtigen Beitrag geliefert hatte. Dem Zwischenspiel auf der großformalen Ebene entsprechen kleinere Interludien zwischen den Vertonungen der einzelnen Gedichte sowie Vor- und Nachspiele in den beiden Außenteilen.

Andererseits wird die Komposition durch zwei zentrale Themen verklammert: Das erste erklingt gleich zu Beginn des „*Poème*“, das zweite bei „*Brise qui vas chanter dans les lilas en fleur*“ (Wind, der du im blühenden Flieder singen wirst). Allerdings übernehmen sie, und das spricht gegen eine Einordnung des „*Poème*“ als „*vokale*“ Sinfonische Dichtung, keineswegs die klassischen

Funktionen von Haupt- und Seitenthema. Vielmehr werden sie bereits bei ihrem erstem Auftreten durch ihre gleichartige Abwärts- und Aufwärtsbewegung und ihr Changieren zwischen Dur und Moll als verwandt empfunden – ein Eindruck, der sich durch die Kombination von verschiedenen, aus beiden Komplexen abgeleiteten Motiven und Wendungen nur noch verstärkt, wie etwa im Abschnitt „*Le vent roulait les feuilles mortes*“ (Der Wind fegte die toten Blätter hin und her). Ungleich ist auch das Gewicht, das beide Themen im Verlauf der Komposition erlangen: Ohne Frage ist das zweite, das nicht nur das „*Interlude*“, sondern auch den Schlussabschnitt des 2. Teils („*La mort de l'amour*“) beherrscht, das bedeutendere und könnte mit Fug und Recht als „*Leitthema*“ bezeichnet werden.

Einflüsse und Abgrenzungen

Die öfters begegnende Klassifikation Chaussons als „*Bindeglied zwischen César Franck und Claude Debussy*“ sollte nicht im Sinne eines bloßen Nachahmens des Kompositionsstils César Franccks bzw. einer Art Vorläufertum zum Impressionismus missverstanden werden. Zwar gemahnt auch im „*Poème de l'amour et de la mer*“ die zyklische Themenverknüpfung an Chaussons Lehrer sowie Details der Umsetzung der Meeresszenerie – in Vorwegnahme von „*La mer*“ – an Debussy; aber der eigentlich prägende Einfluss der Partitur ist zweifellos die Musik Wagners, die Chausson bei Aufführungen in München und Bayreuth ab 1879 intensiv kennen lernte.

Diese Prägung gibt sich sowohl im abgedunkelten Orchesterton als auch im ausdrucksvollen, chromatisch durchsetzten Gesangspart zu erkennen; passagenweise sind gewisse Vorbilder sogar mit Händen zu greifen. So erscheint die Einleitung des 2. Teils („*La mort de l'amour*“) mit den schwirrenden Zweiunddreißigsteln in Flöten und Violinen als fernes Echo des „*Waldwebens*“ aus Wagners „*Siegfried*“, mündet die Vertonung des fünften Gedichts bei „*Comme des fronts morts*“ (Unsere Stirnen waren bleich) in

eine Art Trauermarsch, der als Gegenstück zu „Siegfrieds Tod“ in der „Götterdämmerung“ anmutet, und bei der Vertonung des dritten Gedichts „Quel son lamentable et sauvage“ (Mit welch jämmerlichem und wildem Ton) erinnern Deklamation und Modulationstechnik unmittelbar an Szenen aus „Tristan“. Mit dem Musikdrama verbindet Chaussons „Poème“ darüber hinaus die Thematik von Liebe und Tod – die übrigens in beiden Fällen mit dem Naturelement des Meers verknüpft ist.

Allerdings ergeben sich aber auch bedeutsame Unterschiede. Bei Bouchor bzw. Chausson sterben nicht die Liebenden, sondern die Liebe selbst, die sich keineswegs als unsterblich erwiesen hat. Der Hymne an die ewige Liebe in „Tristan“ steht hier eine Klage über vergangene Liebe gegenüber, die für einen über weite Teile der Partitur herrschenden „melancholischen Ton“ sorgt. So öffnete sich der französische Komponist also den Einflüssen seiner Zeit, grenzte sich jedoch zugleich durch ganz eigene Konzeptionen von ihnen ab.



Mit seiner Frau auf Hochzeitsreise in Basel

Ernest Chausson

„Poème de l'amour et de la mer“

1. La fleur des eaux

L'air est plein d'une odeur exquise
de lilas
Qui, fleurissant du haut des murs
jusqu'en bas,
Embaument les cheveux
des femmes.
La mer au grand soleil va toute
s'embraser,
Et sur le sable fin qu'elles viennent
baiser
Roulent d'éblouissantes lames.

Ô ciel qui de ses yeux dois porter
la couleur,
Brise qui vas chanter dans les lilas
en fleur
Pour en sortir tout embaumée,
Ruisseaux, qui mouillerez sa robe,
ô verts sentiers,
Vous, qui tressaillerez sous ses chers
petits pieds,
Faites-moi voir ma bien-aimée!

Et mon cœur s'est levé par ce
matin d'été,
Car une belle enfant était sur le rivage,
Laissant errer sur moi des yeux pleins
de clarté,
Et qui me souriait d'un air tendre
et sauvage.
Toi que transfiguraient la Jeunesse
et l'Amour,
Tu m'apparus alors comme l'âme
des choses.
Mon cœur vola vers toi, tu le pris sans
retour.
Et du ciel entr'ouvert pleuvaient sur
nous des roses.

Quel son lamentable
et sauvage
Va sonner l'heure de l'adieu!
La mer roule sur le rivage,
Moqueuse, et se souciant peu
Que ce soit l'heure de l'adieu.
Des oiseaux passent,
l'aile ouverte,
Sur l'abîme presque joyeux;

1. Die Blume des Meeres

Die Luft voll vom köstlichen Duft
des Flieders,
der von oben bis unten die Mauern
mit seinen Blüten schmückt
und das Haar der Frauen mit Wohlgeruch
erfüllt.
Im vollen Sonnenglanz wird das ganze
Meer entflammt sein,
und gleißende Wogen rollen auf den
feinen Sand,
um ihn zu küssen.

Oh Himmel, der du die Farbe ihren Augen
verdankst,
Wind, der du im blühenden Flieder
singen wirst,
um lieblich duftend daraus zu entweichen,
Bäche, die ihr ihr Kleid benetzen werdet, oh
grüne Pfade,
ihr, die ihr unter ihren lieben kleinen Füßen
erzittern werdet,
lasst mich meine Geliebte sehen!

Und mein Herz hat sich erhoben
an diesem Sommermorgen,
denn ein schönes Kind war am Strand,
das seine Augen voller Klarheit über mich
schweifen ließ,
und das mich anlächelte mit zärtlicher und
scheuer Miene.
Du, die Jugend und Liebe
verklärten,
du erschienst mir damals wie
die Seele aller Dinge;
mein Herz flog zu dir, du nahmst es
unwiederbringlich,
und aus dem halbgeöffneten Himmel
regneten Rosen auf uns hernieder.

Mit welch jämmerlichem und
wilddem Ton
wird die Stunde des Abschieds schlagen!
Das Meer rollt über den Strand,
spöttisch, und es kümmert sich wenig darum,
dass dies die Stunde des Abschieds ist.
Die Vögel fliegen mit weit ausgebreiteten
Flügeln
beinahe fröhlich über dem Abgrund;



Chausson mit Eugène Ysaÿe (links), dem belgischen Geiger und Komponisten

Au grand soleil la mer est verte
Et je saigne silencieux
En regardant briller
les cieux.

Je saigne en regardant ma vie
Qui va s'éloigner sur les flots.
Mon âme unique m'est ravie,
Et la sombre clameur des flots
Couvre le bruit des
mes sanglots.
Qui sait si cette mer cruelle
La ramènera vers mon cœur?
Mes regards sont tournés sur elle,
La mer chante et le vent moqueur
Raille l'angoisse
de mon cœur.

Interlude (Orchestre)

2. La mort de l'amour

Bientôt l'île bleue et joyeuse
Parmi les rocs m'apparaîtra;
L'île sur l'eau silencieuse
Comme un nénuphar flottera.
À travers la mer d'améthyste
Doucement glisse le bateau,
Et je serai joyeux
et triste
De tant me souvenir – bientôt.

Le vent roulait les feuilles mortes;
mes pensées
Roulaient comme les feuilles mortes
dans la nuit.
Jamais si doucement au ciel noir
n'avaient lui
Les milles roses d'or d'où tombent
les rosées!
Une danse effrayante, et les feuilles
froissées
Et qui rendaient un son métallique,
valsaient,
Semblaient gémir sous les étoiles,
et disaient
L'inexprimable horreur des amours
trépassés.
Les grand hêtres d'argent que la lune
baisait
Étaient des spectres. Moi, tout mon sang
se glaçait
En voyant mon aimée étrangement
sourire.

im vollen Sonnenschein ist das Meer grün,
und ich blute still,
indem ich den strahlenden Himmel
betrachte.

Ich blute, wenn ich mein Leben betrachte,
das sich auf den Fluten entfernen wird.
Meine einzige Seele ist mir geraubt,
und das düstere Geschrei der Fluten
übertönt das Geräusch meines
Schluchzens.
Wer weiß, ob dieses grausame Meer
sie meinem Herzen zurückbringen wird?
Meine Blicke sind zu ihm gewandt;
das Meer singt, und der spöttische Wind
macht sich über die Angst meines
Herzens lustig.

Zwischenspiel (Orchester)

2. Der Tod der Liebe

Bald wird die blaue und fröhliche Insel
zwischen den Felsen vor mir auftauchen;
auf dem stillen Wasser wird die Insel
wie eine Seerose schwimmen.
Durch das amethystfarbene Meer
Gleitet sanft das Boot,
und es wird mich fröhlich und
traurig stimmen,
wenn ich mich an so vieles erinnere – bald.

Der Wind fegte die toten Blätter hin und her;
Meine Gedanken
tanzten herum wie tote Blätter
in der Nacht.
Niemals hatten am schwarzen Himmel
die tausend goldenen Rosen,
von denen der Tau herabfällt, so lieblich
geglänzt!
Ein fürchterlicher Tanz, und die
zerknitterten Blätter,
die einen metallischen Klang wieder-
gaben, tanzten,
schienen unter den Sternen zu ächzen
und sprachen
vom unaussprechlichen Grauen
dahingeschiedener Liebe.
Die großen Silberbuchen, die der
Mond küsste,
standen wie Gespenster da. Mein Blut
erstarrte,
als ich meine Geliebte seltsam lächeln
sah.

Comme des fronts de morts nos fronts
avaient pâli,
Et, muet, me penchant vers elle,
je pus lire
Ce mot fatal écrit dans ses grands
yeux – l'oubli.

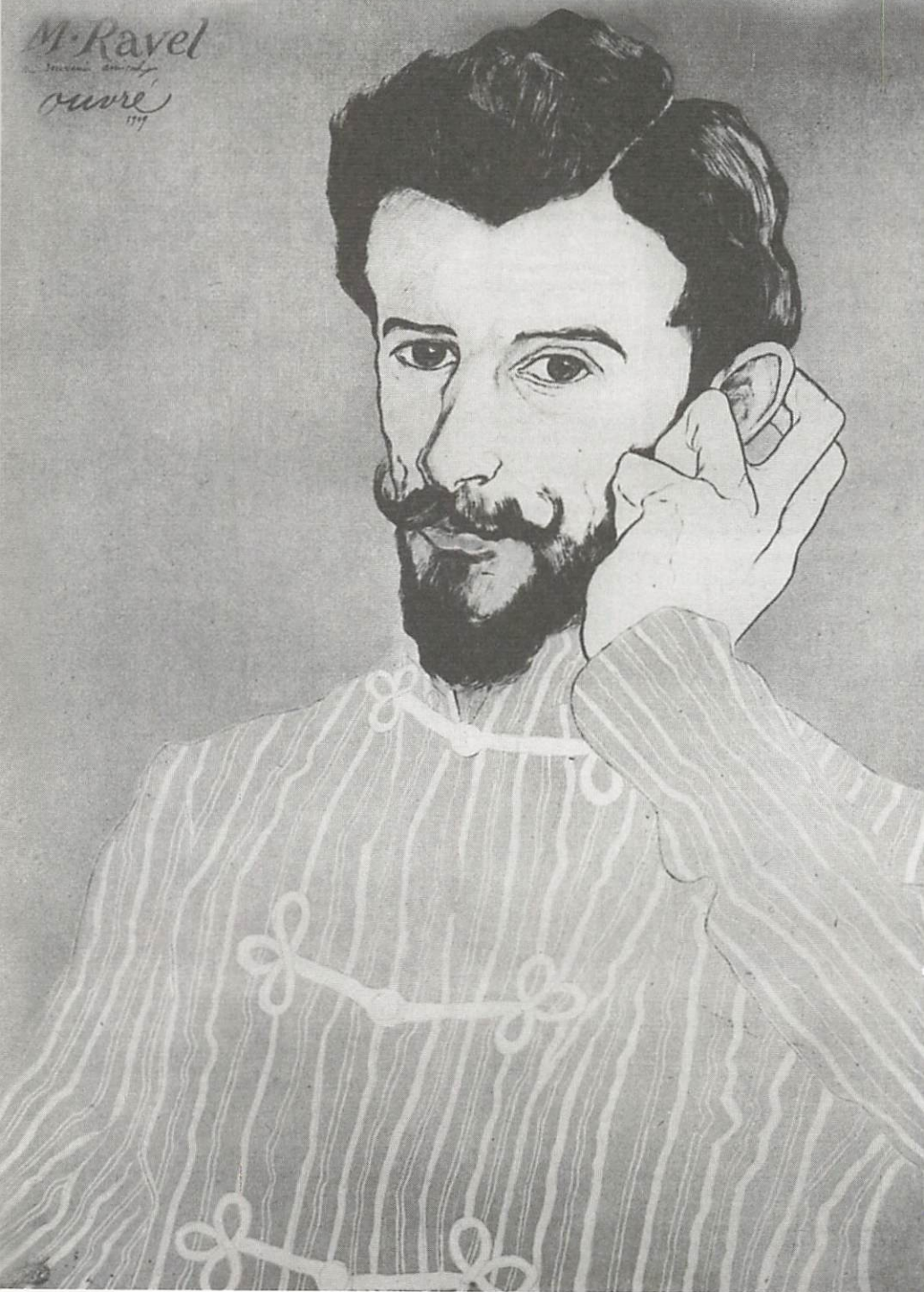
Le temps des lilas et le temps des roses
Ne reviendra plus à ce
printemps-ci;
Le temps des lilas et le temps des roses
Est passé. Le temps des œillets
aussi.
Le vent a changé; les cieux sont
moroses,
Et nous n'irons plus courir et cueillir
Les lilas en fleur
et les belles roses;
Le printemps est triste et ne
peut fleurir.
Ô! Joyeux et doux printemps
de l'année
Qui vins, l'an passé,
nous ensoleiller.
Notre fleur d'amour est si
bien fanée,
Las! Que ton baiser ne peut
l'éveiller!
Et toi, que fais-tu? Pas de fleurs
écloses,
Pas de gai soleil ni d'ombrages
frais;
Le temps des lilas et le temps des roses
Avec notre amour est mort
à jamais.

Maurice Bouchor

Unsere Stirnen waren bleich wie
die der Toten,
und stumm, mich zu ihr hinneigend,
konnte ich
dieses schicksalhafte Wort in ihren
großen Augen lesen – Vergessen.

Die Zeit des Flieders und die Zeit der Rosen
Wird in diesem Frühling nicht mehr
zurückkehren;
die Zeit des Flieders und die Zeit der Rosen
ist vorbei, genau so wie die Zeit
der Nelken.
Der Wind hat gedreht, der Himmel ist
missgestimmt,
und wir werden nicht mehr laufen,
um den blühenden Flieder und die
schönen Rosen zu pflücken;
der Frühling ist traurig und kann keine
Blüten hervorbringen.
Oh! Fröhlicher und lieblicher Frühling
des Jahres,
der uns im vorigen Jahr so sonnig
beschieden hat.
Unsere Blume der Liebe ist so sehr
verwelkt,
Müder! Dass dein Kuss sie nicht wieder
erwecken kann!
Und du, was machst du? Keine auf-
blühenden Blumen,
keine fröhliche Sonne, noch frisches
schattiges Laubwerk;
die Zeit des Flieders und die Zeit der Rosen
ist mit unserer Liebe für immer
gestorben.

Übersetzung: Krista Thiele



Maurice Ravel in ungewöhnlicher Barttracht (Achille Ouvre: Portrait Maurice Ravel, 1909)



Ravel am Klavier, umgeben von Mitgliedern des Pariser Künstlerkreises „Les Apaches“

Peter Jost

Imaginärer Orient

Zu Maurice Ravels „Shéhérazade“

Lebensdaten des Komponisten:

Geboren am 7. März 1875 in Ciboure (Département Basses-Pyrénées/Südwestfrankreich); gestorben am 28. Dezember 1937 in Paris.

Textvorlage:

„Shéhérazade“, 1903 entstandene Lyriksammlung von Tristan Klingsor (d. i. Arthur Justin Léon Leclère, 1874–1966), der wie Ravel zum Pariser Künstlerkreis „Les Apaches“ gehörte; von den rund einhundert Gedichten wählte der Komponist drei aus und erwirkte kleine Textänderungen für „Asie“.

Entstehung:

Ravels Komposition entstand 1903 in Paris. Inwieweit in sie Elemente der vor 1900 auf der Textgrundlage von „Tausend

und einer Nacht“ geplanten gleichnamigen Oper „Shéhérazade“ einfließen, ist nicht bekannt; lediglich die 1898 komponierte Ouvertüre zu Ravels Opernprojekt ist überliefert.

Widmung:

„Asie“ widmete Ravel der Sängerin der Uraufführung, „Mademoiselle Jane Hatto“; „La flûte enchantée“ wurde „Madame Sigismund (= Emma) Bardac“ und „L'indifférent“ „Madame René (= Marguerite) de Saint-Marceaux“ gewidmet, die beide berühmte Salons in Paris unterhielten.

Uraufführung:

Am 17. Mai 1904 in Paris (Orchester der „Société nationale de musique“ unter Leitung von Alfred Cortot; Solistin: Jane Hatto).

Modische Orient-Begeisterung

Die Hinwendung zum Orient in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – man denke an Goethes „West-östlichen Divan“ oder Victor Hugos „Les Orientales“ – basierte wesentlich auf dem wissenschaftlichen Aufschwung der Zeit im Gefolge der Kolonialisierung. Neben der Entschlüsselung alter Schriften ist vor allem die rege Übersetzertätigkeit gegenüber arabischer und persischer Literatur zu nennen. Im ausgehenden Jahrhundert setzte, nun auch Indien und China mit einschließend, eine neue Welle des Orient-Interesses ein, wozu nicht zuletzt die Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 beitrugen. Der Dichter der „Shéhérazade“ äußerte sich dazu kurz und bündig: „Der Orient lag in der Luft“. Nicht vergessen werden dürfen auch der Einfluss russischer Musik, die sich orientalischen Themen verschrieben hatte – namentlich Nikolaj Rimski-Korsakows Orchestersuite „Scheherazade“ von 1888 – , oder das Projekt einer neuen französischen Übersetzung von „Tausend und einer Nacht“ durch Joseph-Charles Mardrus (1899–1904).

Tristan Klingsor, aber auch Komponisten wie Debussy und Ravel kam es nicht auf ein authentisches Bild des zeitgenössischen Orients an, vielmehr stand das Morgenland im Zeitalter der *Décadence* für die Sehnsüchte der westlichen Zivilisation nach der Aura des Unbekannten, Abenteuerlichen und Exotischen. Klingsor zur Authentizität seiner „erfühlten“ Orientalismen: „Die Übertragungen, die die Symbolisten ihren Gefühlen gaben [...], diese Gefühle wollte ich als die meinen [...] unter einem persischen Schleier präsentieren. Es handelte sich selbstverständlich um ein imaginiertes Persien. Ein gut gewähltes Wort, ein glücklicher Klang, ein Farbtupfer genügten. Kannte ich damals schon eine Anthologie orientalischer Verse? Ich bin dessen nicht sicher. Ich schaute auch keine Landkarte an.“

„Debussy“-Stil ...

Ravel wurde zwar bei der Aufführung seiner ersten Werke als „Debussyist“ eingestuft, aber sehr rasch schon gingen beide Musiker getrennte Wege und gerieten, geschürt durch die jeweiligen Anhänger, in einen Wettbewerb um Innovationen, Ideen und Wirkungen. In seinen Erinnerungen gab Ravel für „Shéhérazade“ allerdings unumwunden zu: „Der Einfluss von Debussy, zumindest sein geistiger Einfluss, ist ziemlich gut erkennbar.“ Unmittelbare Reminiszenzen an die Musik Debussys sind zwar in den drei Orchesterliedern nicht zu erkennen, aber ihre Instrumentation bemüht sich hörbar um duftige Leichtigkeit und raffinierte Klangeffekte – gedämpfte Streichertremoli, Glissandi, Triller –, die ebenso wie Ravels changierende Harmonik vom „Prélude à l'après-midi d'un faune“ inspiriert zu sein scheinen. Die streckenweise rezitativische Singstimme erinnert dagegen unwillkürlich an Debussys 1902 uraufgeführte Oper „Pelléas et Mélisande“, die Ravel stark beeindruckt hatte.

... und eigene Akzente

Allerdings setzt der Gesangspart auch eigene Akzente. Schon bei der Auswahl der Gedichte fällt auf, dass Ravel nicht lyrische Stimmungsbilder, sondern eher beschreibende Szenen bevorzugte, in denen Klingsors Methode eines sehr frei gehandhabten Rhythmus („*vers libre*“) besonders deutlich hervortritt. In der Vertonung vermeidet Ravel konventionelle Techniken wie die Dehnung und Hervorhebung betonter Silben oder die Einfügung in feste metrisch-rhythmische Schemata; vielmehr bemüht er sich um unauffällige Übergänge – etwa von Duolen zu Triolen und umgekehrt – und um die Aufhebung starker Taktakzente durch Überbindungen und Synkopen. Das dadurch entstehende Gleiten und Fließen nähert die gesangliche Deklamation dem natürlichen Sprechen an und nimmt Effekte der berühmten „*Histoires naturelles*“ vorweg, der 1906 von Ravel vertonten Prosa-Gedichte von Jules Renard.



Ravel begleitet die russische Sopranistin Nina Koschetz bei einer Aufführung von „Shéhérazade“ an Bord eines Ozeandampfers bei der Überfahrt nach USA

Die Einheit der Lieder als Zyklus beruht trotz gewisser Gemeinsamkeiten in der Thematik – wie die Rückkehr zum Ausgangston sowohl im Flöten-Thema von „La flûte enchantée“ als auch in der einleitenden Oboen-Melodie von „Asie“ – nicht auf motivisch-thematischen Verflechtungen, sondern fußt zum einen auf dem allgegenwärtigen orientalischen Kolorit, zum anderen auf der gemeinsamen Reprisesform. Dabei folgt die Anordnung einer bewussten Dramaturgie: Das längste Lied „Asie“ ist zugleich auch das üppigste, varianten- und facettenreichste. Hier präsentiert sich im wiederkehrenden und doch jedes Mal modifizierten „je voudrais“ ein erträumtes Asien in der ganzen Vielfalt seiner sinnlichen Reize. Die nachfolgenden kürzeren Einzelszenen behandeln dagegen – einmal im Harem, einmal auf der Straße – konkrete Episoden unerfüllt bleibender

Liebessehnsucht. Anders als üblich ist der Zyklus also nicht auf Steigerung, sondern auf Intensitätsabnahme, auf sukzessive Reduktion hin angelegt.

Maurice Ravel

„Shéhérazade“

1. Asie

Asie, Asie, Asie,
Vieux pays merveilleux des contes
de nourrice
Où dort la fantaisie comme une
impératrice
En sa forêt tout emplie de mystère.
Asie,
Je voudrais m'en aller avec la goélette
Qui se berce ce soir dans le port,
Mystérieuse et solitaire
Et qui déploie enfin ses voiles
violettes
Comme une immense oiseau de nuit
dans le ciel d'or.

Je voudrais m'en aller vers les îles
de fleurs
En écoutant chanter la mer
perverse
Sur un vieux rythme
ensorceleur.
Je voudrais voir Damas et les villes
de Perse
Avec les minarets légers dans l'air;

Je voudrais voir de beaux turbans
de soie
Sur des visages noirs aux dents
claires;
Je voudrais voir des yeux sombres
d'amour
Et des prunelles brillantes de joie
En des peaux jaunes comme des oranges;
Je voudrais voir des vêtements de
velours
Et des habits à longues franges.

Je voudrais voir des calumets entre
des bouches
Tout entourées de barbe blanche;
Je voudrais voir d'âpres marchands aux
regards louches,
Et des cadis, et des vizirs
Qui du seul mouvement de leur doigt
qui se penche
Accordent vie ou mort, au gré de leur
désir.
Je voudrais voir la Perse, et l'Inde et
puis la Chine,

1. Asien

Asien, Asien, Asien,
altes wundersames Land
der Märchen,
wo die Phantasie gleich einer Kaiserin
schlummert
in ihrem geheimnisumwobenen Wald.
Asien.
fort möchte ich segeln mit dem Schiff,
das sich wiegt heute Abend im Hafen,
geheimnisvoll und einsam,
und das endlich seine violetten
Segel setzt
wie ein riesiger Nachtvogel am
goldenen Himmel.

Ich möchte zu den Blumeninseln
reisen
und lauschen dem Gesang des
lüsternen Meeres
mit seinem uralten betörenden
Rhythmus.
Ich möchte Damaskus sehen und
Persiens Städte
mit den luftig-leichten Minaretten;

Ich möchte schöne Turbane aus
Seide sehen
auf schwarzen Gesichtern mit
schimmernden Zähnen;
ich möchte dunkle liebestrunzene
Augen erblicken
und freudefunkelnde Pupillen
in orangegelber Haut;
ich möchte samtene Gewänder
sehen
und Kleider mit langen Fransen.

Ich möchte Friedenspfeifen sehen
zwischen Lippen,
von weißem Bartwuchs ganz umgeben;
ich möchte gierige Kaufleute sehen mit
scheelem Blick;
und Kadis und Wesire,
die durch den Wink allein des Fingers,
den sie krümmen,
Tod oder Leben je nach Laune
gewähren.
Ich möchte Persien sehen und Indien
und dann China,

Les mandarins ventrus sous les
ombrelles,
Et les princesses aux mains
fines,
Et les lettrés qui se querellent
Sur la poésie et sur la beauté;
Je voudrais m'attarder au palais
enchanté
Et comme un voyageur étranger
Contempler à loisir des paysages peints
Sur des étoffes en des cadres de sapin
Avec un personnage au milieu
d'un verger;
Je voudrais voir des assassins souriant
Du bourreau qui coupe un cou
d'innocent
Avec son grand sabre courbé d'Orient.

Je voudrais voir des pauvres et des reines:
Je voudrais voir des roses et du sang;
Je voudrais voir mourir d'amour ou bien
de haine.

Et puis m'en revenir plus tard
Narrer mon aventure aux curieux de
rêves
En élevant comme Sindbad ma vieille
tasse arabe
De temps en temps jusqu'à mes lèvres
Pour interrompre le conte
avec art ...

2. La flûte enchantée

L'ombre est douce et mon maître dort,
Coiffé d'un bonnet conique
de soie
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.

Mais moi, je suis éveillée encor
Et j'écoute au dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse ou la joie,
Un air tour à tour langoureux
ou frivole
Que mon amoureux chérie joue,
Et quand je m'approche de la croisée,
Il me semble que chaque note s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.

dickbäuchige Mandarine unter ihren
Sonnenschirmen,
und die Prinzessinnen mit den zarten
Händen
und die Gelehrten, die sich streiten
über Dichtkunst und Schönheit;
ich möchte verweilen im
Zauberschloss
und wie ein Fremder auf Reisen
mit Muße Landschaften betrachten, gemalt
auf Stoffen in Fichtenholzrahmen
mit einer Gestalt inmitten eines
Obstgartens;
ich möchte Meuchelmörder lächeln sehen
über den Henker, der einem
Unschuldigen den Kopf abschlägt
mit seinem großen, krummen Türkensäbel.

Ich möchte Bettler sehen und Königinnen;
ich möchte Rosen sehen und Blut;
ich möchte sehen, die vor Liebe sterben
oder auch aus Hass.

Und dann später zurückkehren,
meine Abenteuer zu berichten den nach
Träumen Gierenden,
wie Sindbad meinen alten arabischen
Becher
von Zeit zu Zeit an die Lippen setzend,
um meine Geschichte kunstvoll
zu unterbrechen ...

2. Die Zauberflöte

Im Schatten ist's kühl und mein Herr schläft,
auf dem Haupt eine spitze Kappe aus
Seide,
die lange gelbe Nase im weißen Bart.

aber ich, ich bin noch wach,
und ich höre draußen
eine Flötenmelodie, die abwechselnd
Trauer und Freude verströmt,
eine Weise, schmachkend und dann
wieder tändelnd
gespielt von meinem Liebsten,
und wenn ich ans Fensterkreuz trete,
fliegt jeder Ton, so scheint mir 's,
von der Flöte auf meine Wange
wie ein geheimnisvoller Kuss.



*Ravel mit Igor Strawinsky (rechts), der sich ebenfalls der Gruppe
„Les Apaches“ anschloss*

3. L'indifférent

Tes yeux sont doux comme ceux d'une
fille,
Jeune étranger,
Et la courbe fine
De ton beau visage de duvet
ombragé
Est plus séduisante encor de ligne.

Ta lèvre chante sur le pas de ma porte
Une langue inconnue et
charmante
Comme une musique fausse ...
Entre ! Et que mon vin te
réconforte ...

Mais non, tu passes
Et de mon seuil je te vois
t'éloigner
Me faisant un dernier geste avec grâce
Et la hanche légèrement ployée
Par ta démarche féminine et lasse ...

Tristan Klingsor

3. Der Gleichgültige

Deine Augen sind sanft wie die eines
Mädchens
fremder Jüngling,
und die feine Linie
deines hübschen flaumumschatteten
Gesichts
ist verführerischer noch im Profil.

Dein Mund singt vor meiner Tür
eine Sprache, unbekannt und
bezaubernd
wie verstimmte Musik ...
Tritt ein! Und möge mein Wein dich
stärken ...

Aber nein, du gehst vorüber,
und ich sehe dich entschwinden von
meiner Schwelle,
mir ein letztes Mal anmutig zuwinkend,
die Hüfte sanft geschwungen,
durch deinen weichen, lässigen Gang

Übersetzung: Wilfried Sczegan

CLAUDE DEBUSSY

LIBRAIRIE
18284

LA MER



Für die Titellillustration des Erstausgabe wählte Debussy
die stilisierte „Große Woge“ des japanischen Künstlers Hokusai



Debussy mit Bassklarinette im Salon seines Freundes Pierre Louÿs

Peter Jost

Bild, nicht Abbild des Meeres

Zu Claude Debussys „La mer“

Lebensdaten des Komponisten:

Geboren am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye; gestorben am 25. März 1918 in Paris.

Entstehung:

Debussy begann das von Anfang an dreiteilig geplante Werk im August/September 1903. Der 1. Satz trug anfangs noch den Titel „Mer belle aux Iles Sanguinaires“ (Ruhige See vor den Iles Sanguinaires, einer kleinen Inselgruppe bei Korsika), der 3. Satz „Le vent fait danser la mer“ (Der Wind lässt das Meer tanzen); nach einer Umarbeitung des Schlusses von Satz 2 wurde die Partiturreinschrift am 5. März 1905 in Paris beendet. Der revidierte Druck von 1909 unterscheidet sich von der 1905 erschienenen Erstausgabe durch 80 Änderungen der Instrumentation, Phrasierung und Dynamik.

Widmung:

„Pour la p.m. [= petite mienne] dont les yeux rient dans l'ombre“ (Für meine Kleine, deren Augen im Schatten lachen); die Widmung bezieht sich auf Emma Bardac, Debussys (spätere) zweite Frau, wurde in der handschriftlichen Partitur im nachhinein getilgt und erschien nicht in der gedruckten Partitur, die der Komponist seinem Verleger Jacques Durand (1865–1928) widmete.

Uraufführung:

Am 15. Oktober 1905 in Paris (Orchester der „Concerts Lamoureux“ unter Leitung von Camille Chevillard); Erstaufführung der von Debussy durchgeführten Revision der Partitur: Am 19. Januar 1908 in Paris (Orchester der „Concerts Colonne“ unter Leitung von Claude Debussy).

Debussys einzige Sinfonie?

Bereits in den ersten Briefen, in denen Debussy über sein neues Orchesterprojekt „La mer“ berichtete, wählte er die Bezeichnung „sinfonische Skizzen“, die auch als Untertitel in der Druckpartitur beibehalten wurde. Der Ausdruck mutet eigentümlich an, ja birgt scheinbar einen Widerspruch in sich. Denn mit „Skizzen“ verbindet man im Allgemeinen etwas noch Unfertiges – also Kompositionen, die keinen Anspruch auf „Größe“ erheben, sondern allenfalls als flüchtige Momentaufnahmen gelten dürfen; die Bezeichnung „sinfonisch“ ist dagegen zielgerichteten Entwicklungen vorbehalten, die auf detaillierte kompositorische Ausarbeitung verweisen. Dennoch enthüllt eine nähere Beschäftigung mit der Partitur rasch, wie berechtigt das Epitheton „sinfonisch“ ist.

Dabei fällt die teilweise Entsprechung zu Satzcharakteren der traditionellen Sinfonie – Satz 1: langsame Einleitung bzw. langsamer Satz, Satz 2: Scherzo in Bogenform, Satz 3: Rondo-Finale – weniger ins Gewicht als die unverkennbare Präsenz von sinfonischen Merkmalen wie Progression (Satz 1), Degression im Sinne von Aufspaltung (Satz 2) sowie Dualismus und Synthese (Satz 3). So gesehen wirkt der Terminus „Skizzen“ wie eine letztlich unangemessene Zurücknahme; aber vermutlich wollte Debussy nur falschen Erwartungen von festgefügt konventionellen Formen, von Gliederungen nach den Schemata des Sonatensatzmodells vorbeugen. Denn trotz vielfacher Bezüge kann man „La mer“ mit seinen weiten athematischen Flächen und ständig mutierenden Motivzellen nicht als Sinfonie im Sinne der Gattungsnorm bezeichnen. Aber im Gegenzug ist Debussy in keinem seiner Orchesterwerke der Sinfonie so nahe gekommen wie in „La mer“.

Absage an die Programmmusik

Zahlreiche Aussagen des Komponisten belegen, wie sehr er von Naturphänomenen jeder Art fasziniert war. In seiner Frühzeit bildeten öfters stilisierte (Literatur-) Landschaften die Vorlage für Werke;

im Falle von „La mer“ wollte er jedoch ausdrücklich der Gefahr entgehen, wie ein Maler „im Atelier entstandene Landschaftsbilder“ zu produzieren. Er begann zwar die Komposition in burgundischen Weinbergen fernab des Meeres, berief sich jedoch ausdrücklich auf seine präzisen „Erinnerungen“ ans Meer, und die seien seiner Meinung nach „mehr wert als eine Realität, deren Zauber in der Regel die Gedanken zu schwer belastet“.

Auf die unmittelbare Erfahrung der Realität – die er im übrigen zur Zeit der Instrumentierung im Sommer 1904 auf Jersey und an der normannischen Küste machen konnte – kam es Debussy um so weniger an, als er eine Konzeption jenseits aller Programmmusik im Sinne hatte, die er als Mode seiner Zeit verachtete. Er wollte ein „Bild“ des Meeres geben, die empfangenen Eindrücke in musikalische Gestalten „übersetzen“, nicht aber ein „Abbild“ mit den bekannten Mitteln der Tonmalerei. Diese Absage bedeutet zwar keinen gänzlichen Verzicht auf illustrative Mittel wie etwa Wellenbewegungen in „Jeux des vagues“; aber sie sind eben nur Nebenprodukte bei Debussys Versuch der Transkription von Farben und Bewegungen in Klangfarben und Rhythmen, die die Musik selbst zu einem Naturphänomen erheben.

Beispielsweise ist beim Beginn des 1. Satzes zu beobachten, wie vom Einzelton aus Motive und Klänge entfaltet werden, also der Gang der Natur vom Amorphen zu konzipierten Gestalten nachgezeichnet wird. Vor diesem Hintergrund legitimieren sich die ständigen Modifikationen von Tonfolgen und Klangkombinationen und nicht zuletzt auch die zukunftsweisenden komplexen Rhythmusüberlagerungen (Satz 1) und klanglichen Aufsplitterungen (Satz 2). Der stilistische Neubeginn von nuancenreicher Andeutung zu klaren, prägnanten Linien verstörte noch das Premierenpublikum, darunter zahlreiche Anhänger Debussys, die eine Fortsetzung des Stils von „Pelléas et Mélisande“ erwarteten. Bezeichnend für das Missverständnis war die vielfach geäußerte Kritik, man könne das Meer weder hören noch sehen.



Gruppenbild mit Dame (von links nach rechts: Pierre Lalo, Claude Debussy, Lily Debussy, Paul Poujaud; sitzend: Paul Dukas)



Christian Thielemann

Der gebürtige Berliner war langjähriger erster Gastdirigent des Teatro Comunale di Bologna sowie Generalmusikdirektor in Nürnberg und dirigierte u. a. an den Opernhäusern von Genf, Zürich, Chicago und San Francisco, bevor er ab 1997/1998 als Generalmusikdirektor an die Deutsche Oper Berlin ging. Heute ist Thielemann Gast an allen großen Opernhäusern der Welt. In den USA verbindet ihn neben seinen erfolgreichen Dirigaten an der Met eine enge Zusammenarbeit mit dem New York Philharmonic Orchestra; regelmäßig erscheint er auch am Pult der Orchester von Boston, Philadelphia, Cleveland und Chicago. In der Spielzeit 2000/2001 debütierte Thielemann bei der Dresdner Staatskapelle und den Wiener Philharmonikern, mit denen eine längerfristige Zusammenarbeit geplant ist. Künftig will er sich auf wenige ausgewählte Orchester und Opernhäuser konzentrieren, wie z.B. Covent Garden, Met, Wiener Staatsoper, Salzburger und Bayreuther Festspiele, wo er nach seinem letztjährigen Dirigat der „Meistersinger von Nürnberg“ 2002 den „Tannhäuser“ dirigiert. Christian Thielemann ist regelmäßiger Gast bei den Münchner Philharmonikern.



Yvonne Naef

1990 gab die Mezzosopranistin ihr Bühnendebüt mit Rossinis „La Cenerentola“ und war in der Folge Ensemblemitglied am Stadttheater St. Gallen und am Staatstheater Wiesbaden. Neben lyrischen Koloraturpartien übernahm Yvonne Naef sehr bald auch Rollen des dramatischen Fachs wie Verdis Eboli („Don Carlo“) oder Wagners Brangäne („Tristan“). Der Schritt zur internationalen Karriere vollzog sich mit der Partie der Giulietta in Offenbachs „Les contes d'Hoffmann“ an der Mailänder Scala. In der Folge gastierte Yvonne Naef an zahlreichen Opernhäusern wie der Deutschen Oper Berlin, der Staatsoper Hamburg, dem Brüsseler Théâtre de la Monnaie, der Nederlandse Opera Amsterdam, der Zürcher Oper, der Wiener Staatsoper sowie bei den Bayreuther und Salzburger Festspielen; an der Londoner Covent Garden Opera debütierte sie 2002 in Verdis „Trovatore“. Mit einem Repertoire, das über vier Jahrhunderte reicht, widmet sich Yvonne Naef dem Konzert- und Liedgesang. So werden etwa Bachs Passionen und Händels Oratorien ebenso von ihr gesungen wie Rossinis „Stabat Mater“, Beethovens „Missa Solemnis“ und Gustav Mahlers Vokalsinfonien.



Gero Rump zum Eintritt in den Ruhestand

Neben dem Erlebnis „alter“, vorbarocker Musik faszinierte ihn schon im Kindesalter der Streicherklang. So war es selbstverständlich, dass Gero Rump mit 12 Jahren Violinunterricht nahm und Mitglied des Schulorchesters wurde. Seine besondere Vorliebe für belebende, charakterisierende Mittelstimmen ließ ihn schon bald auf die Bratsche umwechseln, deren Studium er von 1957 bis 1962 bei Ulrich Koch an der Freiburger Musikhochschule betrieb. Daneben erteilte er in allen Altersgruppen, von kleinen Kindern bis Erwachsenen, erfolgreich Geigenunterricht. Von 1962 bis 1967 war Gero Rump Solobratscher in der Philharmonie Baden-Baden und wurde auch solistisch tätig. Während dieser ersten Berufstätigkeit reifte in ihm die Entscheidung, lieber Tuttiist in einem großen als Solist in einem kleinen Orchester zu sein: 1967 wurde er schließlich in die

Bratschengruppe der Münchner Philharmoniker engagiert. Rudolf Kempe und Sergiu Celibidache prägten Rumpps Laufbahn als Musiker im Orchester, in der er aufgrund seines Interesses an allen Fragen des Orchesterbetriebs und der kollegialen Zusammenarbeit auch zahlreiche Sonderaufgaben und Nebentätigkeiten ausübte: Einige Jahre war Gero Rump Orchestervorstand und viele Jahre schließlich Personalrat und Delegierter der Deutschen Orchester-Vereinigung. Besonderen Wert habe er auf menschliche Gleichbehandlung gelegt, sagt Kollege Rump heute, d.h. auf gleichwertige Achtung aller Musiker und Mitarbeiter des Orchesters voneinander. Glücklicherweise blieb ihm immer auch noch Zeit für Kammermusik mit guten Kollegen, die er insbesondere im „Nymphenburger Streichquartett“ um sich scharen konnte. Dafür sei er dankbar, sagt Gero Rump, und „dass ich in einem Orchester mit hervorragenden Musikern spielen durfte“. Der vielseitig interessierte Pensionist wird sich auch im Ruhestand nicht langweilen, weiterhin mit Hingabe Kammermusik betreiben und mit seiner geliebten Bratsche von Raffaele Fiorini (Bologna 1887) ein neues Lebensmotto pflegen: „Muse mit Muße...!“

Publikumsbefragung

Die Münchner Philharmoniker führten im Juli und September 2001 eine Publikumsbefragung durch. Die Abonnenten haben per Post einen Fragebogen zugeschickt bekommen und bei zwei Abonnement-freien Konzerten (9. Juli und 15. September 2001) wurden auf allen Sitzen Fragebogen ausgelegt. Zur Belohnung für den Zeitaufwand waren attraktive Preise ausgelobt. Der Rücklauf war mit ca. 5.000 Stück in höchstem Maße erfreulich. Die statistische Relevanz der Umfrage ist bei einem solch großen Rücklauf natürlich besonders groß. Nachfolgend stellen wir Ihnen einige zentrale Ergebnisse vor, die von der Wiener Firma Neuhauser Kultur Consulting ausgewertet wurden.

Statistische Angaben

Das Durchschnittsalter der Abonnenten der Münchner Philharmoniker liegt bei 57 Jahren, wogegen die Nichtabonnenten im Durchschnitt 50 Jahre zählen. Im allgemeinen scheinen sich Menschen bis 45 Jahre mehr für den Konzertbesuch ohne Abonnement zu interessieren (39% bei Abofreien Konzerten, 20% der Abonnenten). Gerade umgekehrt verhält es sich mit den älteren Konzertgängern (Altersgruppe ab 45 Jahre: 61% bei Abofreien Konzerten, 80% der Abonnenten).

Die Hälfte aller Besucher wohnen in München, 29% im S-Bahn-Bereich, 15% im übrigen Bayern, die restlichen Prozente teilen sich Menschen aus den übrigen Bundesländern und dem Ausland. Die Münchner Philharmoniker haben also eine Ausstrahlung, die weit über die Stadtgrenzen Münchens hinausgeht.

Die Abonnenten

35% der befragten Abonnenten haben Ihr Abo nach 1998 erworben – also nach Amtsantritt von Intendant Bernd Gellermann – und 25% seit dem Wirken von James Levine bei den Münchner Philharmonikern. Eine deutliche Untermauerung des erfolgreichen Wirkens der Münchner Philharmoniker. Ein Drittel aller Abonnenten hat sich aufgrund der Programme zum Erwerb des Abos entschlossen, weitere 18% allgemein aus „Freude und Interesse an der

Musik“. Offensichtlich ist künstlerische Konzeption wichtiger als „Starkult“, eine erfreuliche Erkenntnis.

Fast 40% wurden durch Mund-zu-Mund-Propaganda auf die Angebote der Münchner Philharmoniker aufmerksam, ein knappes Drittel durch die Werbung der Philharmoniker. Bei der Werbung reagiert ein Drittel auf die Plakate, ein gutes Fünftel auf Medien- und Presseberichte, gefolgt von 16%, die durch die Postkarten auf die Abonnementangebote aufmerksam wurden. Auch hier wird die altbekannte Weisheit bestätigt, dass zufriedene Kunden die beste Werbung sind. Trotzdem ist es natürlich erfreulich, dass die Werbeaktivitäten der Münchner Philharmoniker äußerst positiv beurteilt werden.

57% der Abonnenten besuchen auch Konzerte der Münchner Philharmoniker außerhalb ihres eigenen Abos. Ganz offensichtlich geht das Interesse unserer Abonnenten deutlich über ihre acht Abokonzerte hinaus.

90% der befragten Abonnenten sind zufrieden bzw. sehr zufrieden mit dem Abonnement-System der Münchner Philharmoniker. 82% sind mit den Öffnungszeiten des Abonnementbüros einverstanden und 79% sind der Meinung, dass der Service bei Fragen oder Beschwerden zufriedenstellend ist.

Mit dem Einlasspersonal des Veranstaltungsdienstes Paul Mayr sind über 97% zufrieden oder sehr zufrieden. Dieselbe Beurteilung verteilen gut 56% an die Pausengastronomie, während der Garderobenservice im Gasteig von 62% als (sehr) zufriedenstellend empfunden wird. Informationen, die an die entsprechenden Partner weitergeleitet wurden.

Konzertpublikum eines Abofreien Konzertes

Bei 50% der befragten Zuhörerinnen und Zuhörer war der Dirigent der entscheidende Grund für diesen Konzertbesuch. Weitere 31% ließen sich vom Programm anlocken. Bei den Nichtabonnenten ist der Dirigent die größere Motivationsquelle für ein Konzertbesuch als bei den Abonnenten.

Beurteilung des Programms

82,3% der Befragten beurteilen das Programm der Münchner Philharmoniker als „ausgewogen“. Dem stehen 7,3% gegenüber, die es als „konservativ“ empfinden und 10,4%, die es als „sehr modern“ empfinden. Ein schöne Bestätigung für die künstlerische Leitung der Münchner Philharmoniker und ein Zeichen, dass die Kombination von bekannten Werken mit weniger bekannter Kompositionen auch neueren Datums beim Publikum auf große Zustimmung stößt.

Auf die Frage nach dem besonderen Interesse für musikalische Gattungen steht das Instrumentalkonzert mit 88% an der Spitze (Interesse groß bzw. mittel). Mit 81% folgen Werke mit Gesangssolisten. Gefolgt von Werken unbekannter Komponisten, Uraufführungen und, mit 57,5%, Werke lebender Komponisten. Das Publikum der Münchner Philharmoniker will ganz offensichtlich ein vielseitiges Programm, das auch alle musikalischen Gattungen einbezieht und Abwechslung bietet.

Programmhefte

62% des Gesamtpublikums kaufen sich meistens oder immer ein Programmheft und interessieren sich hauptsächlich für die Texte zu den Werken und die Angaben zu den Künstlern. Abonnenten interessieren sich außerdem für die Philharmonischen Nachrichten (30%), wogegen für Nichtabonnenten die Programmvorschau wichtiger ist (23%). Dadurch zeigt sich die nähere Bindung der Abonnenten an das Orchester.

Diejenigen, die das Programmheft nicht kaufen, geben als häufigsten Grund den Preis an (37% Nichtabonnenten, 60% Abonnenten). Eine Erkenntnis, die etwas erstaunt, sind doch die Programmhefte der Münchner Philharmoniker im Vergleich nicht teurer als bei anderen Veranstaltern und enthalten ausschließlich Originalbeiträge von renommierten Autoren. Gestaltung und Informationsgehalt wird von rund 80% der Befragten mit gut bzw. sehr gut beurteilt, was ein deutliches Zeichen ist, dass sich der Kauf lohnt.

Umwegrentabilität

51% des Publikums der Münchner Philharmoniker verbindet mit einem Konzertbesuch noch weitere Aktivitäten, wobei die Abonnenten mit 53% aktiver sind als die Nichtabonnenten mit 42%. Mit 81% steht an erster Stelle der Restaurant-/Kneipenbesuch, gefolgt vom Besuch von Freunden und Bekannten mit 19%. Damit sind die Münchner Philharmoniker ein Wirtschaftsfaktor, der eine nicht zu unterschätzende Auswirkung auf die Tourismusindustrie Münchens hat. Nimmt man dazu, dass ein Viertel der Besucher der beiden Abofreien Konzerte als Touristen nach München gekommen sind, wird diese Aussage nur noch bekräftigt. Umso mehr als 59% davon mehr als nur einen Tag in München verbringen, ein knappes Viertel sogar mehr als 4 Tage. 82% sind extra wegen des Konzertes der Münchner Philharmoniker angereist.

Beurteilungen der Publikationen

Die Publikationen der Münchner Philharmoniker wurden allesamt sehr positiv bewertet. Spitzenreiter ist das Jahresprogramm, dessen Gestaltung und Informationsgehalt von nahezu 100% mit sehr gut oder gut bewertet wurde. Am umstrittensten sind erwartungsgemäß die Werbepostkarten. Aber auch deren Gestaltung wird von 66% der Abonnenten und 81% der Besucher der Abofreien Konzerte für gut bis sehr gut befunden.

E-Mail-Service und Internetauftritt

24% der befragten Personen kennen den Internet-Auftritt der Münchner Philharmoniker, wobei jüngere Männer mit Universitätsabschluss in der Überzahl sind. Die Beurteilung des Webauftritts fällt in höchstem Masse positiv aus: Übersichtlichkeit und Informationsaufbereitung werden mit Zustimmungszahlen zwischen 88% und 94% bedacht. Einen Besuch auf der Seite empfinden 71% der Abonnenten und 76% der Nichtabonnenten als lohnenswert. Das Angebot des Programmheft-Downloads wird von den Abonnenten fleißiger genutzt (46%) als von den Nichtabonnenten (35%). Knappe 50% möchten sich in Zukunft per E-Mail über aktuelle Veranstaltungen informieren lassen.

Konzertreise

Vom 9. bis zum 17. Februar waren die Münchner Philharmoniker auf einer Konzertreise in Spanien, Italien und den USA.

Im Madrider Auditorio Nacional de Música (8. 2.) sind die Münchner Philharmoniker seit Jahren beliebte Dauergäste und haben ihre Anhänger. Gonzalo Alonso (La Razon) fand das Konzert „schlicht überwältigend. Der Erfolg war unbeschreiblich.“

Vor dem Konzert in Rom (Accademia di Santa Cecilia) am nächsten Abend passierte eine Panne, die zum Schlimmsten gehört, was auf einer Konzertreise geschehen kann: Die Instrumente kamen nicht rechtzeitig an! Die Maschine aus Madrid hatte mehrere Stunden Verspätung, dazu kam ein Stau auf der römischen Stadtautobahn. Um 19.45 trafen die LKWs endlich ein, um 20 Uhr sollte eine Anspielprobe stattfinden. Der Saal besitzt keine Aufzüge, jede einzelne Instrumentenkiste musste von den Orchesterwarten auf die Bühne geschleppt werden. Dass das Konzert pünktlich um 21.15 beginnen konnte, war der Belastbarkeit und Professionalität der Orchesterwarte zu verdanken. Ein großes Kompliment! Das Publikum merkte von all der Aufregung nichts. Wie am Abend zuvor großer Applaus. Lorenzo Tozzi (Il Tempo) erlebte einen „denkwürdigen Abend. Die Verbindung von James Levine und den Münchner Philharmonikern ist für ihn ein „glücklicher Zusammenschluss von altherwürdiger mitteleuropäischer Musiktradition und der großen amerikanischen Professionalität“.

Die letzte Station der Reise, die New Yorker Carnegie Hall, wurde mit besonders großer Spannung erwartet, das Orchester war seit 1989 nicht mehr in dieser legendären Halle zu Gast. James Levine ist seit seinem Debüt an der Metropolitan Opera 1971 fester Bestandteil des New Yorker Musiklebens und alle wollten ihn und sein Münchner Orchester hören. Ein besonders anspruchsvolles und vielseitiges Programm hatten die Münchner Philharmoniker im Gepäck: Neben Mahler (4. Sinfonie), Schubert (8. Sinfonie), Mozart (Sinfonie Es-Dur KV 543), Strauss („Till Eulenspiegel“) und Beethoven (7. Sinfonie) standen das Schönberg-Klavierkonzert (Solist: Peter Serkin) und zwei Werke amerikanischer Komponisten auf dem Programm: John Harbisons Sinfonie



Nr. 3 und Ives' „Three places in New England“.

Der Erfolg beim Publikum übertraf alle Erwartungen: standing ovations nach allen drei Konzerten, und auch die Presse war zufrieden. Die New York Times (Anthony Tommasini) resümierte „Herr Levine verdient Anerkennung für die hohe Qualität dieser Konzerte, die ausnahmslos mit leidenschaftlichen Ovationen empfangen worden sind. Er besitzt die Fähigkeit, Menschen zum Musikmachen zu bringen.“

„Das Orchester präsentierte sich unzweifelhaft in hervorragender Verfassung und deutlich gewandelt“. (FAZ)

„Die Konzerte in der Carnegie Hall ließen keinen Zweifel aufkommen, dass er (Levine) mit seinem deutschen Orchester vorankommt wie mit seinen wunderbaren Met-Musikern. ... ein schwerer Verlust für München“. (Shirley Fleming, New York Post)

Robert Harth, General Manager der Carnegie Hall erklärte auf einem Empfang für das Orchester: „Es ist lange her, dass Sie hier waren, und wir hoffen, dass es nicht wieder so lange dauern wird, bis Sie wiederkommen.“ Dem Wunsch schließen sich sicher auch die Musiker an, und, dem Applaus nach zu urteilen auch das New Yorker Publikum.

Programmvorschau

Freitag, 5. April 2002, 20 Uhr
6. Abonnementkonzert E
Samstag, 6. April 2002, 19 Uhr
6. Abonnementkonzert D
Sonntag, 7. April 2002, 11 Uhr
8. Abonnementkonzert M

Wolfgang Amadeus Mozart
Konzert für Klavier und Orchester
B-Dur KV 595

Anton Bruckner
Sinfonie Nr. 7 E-Dur

Christian Thielemann, Dirigent
Andreas Haefliger, Klavier

Donnerstag, 11. April 2002, 19.30 Uhr
6. Jugendkonzert
Freitag, 12. April 2002, 20 Uhr*
6. Abonnementkonzert F
Samstag, 13. April 2002, 19 Uhr*
5. Volkssinfoniekonzert
Donnerstag, 11. April 2002, 10 Uhr
Öffentliche Generalprobe

Sergej Rachmaninow
Sinfonie Nr. 1 d-Moll op. 13
Sergej Prokofjew
Konzert für Violine und Orchester
Nr. 2 g-Moll op. 63

Modest Mussorgskij
„Bilder einer Ausstellung“
(Instrumentierung von Vladimir
Ashkenazy)

Dmitri Kitajenko, Dirigent
Vadim Gluzman, Violine

Sonntag, 14. April 2002, 11 Uhr
7. Kammerkonzert

Sergej Prokofjew
Violinsonate Nr. 2 D-Dur op. 94a
Dmitri Schostakowitsch
Violoncellosuite d-Moll op. 40

Dmitri Schostakowitsch
Klaviertrio Nr. 2 e-Moll op. 67

Wolfram Lohschütz, Violine
Thomas Ruge, Violoncello
Angela Gassenhuber, Klavier

So, 28. April 2002, 11 Uhr
Kammerkonzert der Stipendiaten

Frigyes Hidas
„Meditation“ für Posaune solo
Jean-Baptiste Barrière
Sonate für Violoncello und
Kontrabass G-Dur
Robert Henderson
„Variation Movements“
für Trompete solo
Jean Françaix
Quartett für Flöte, Oboe, Klarinette
und Fagott

Alfred Prinz
„Dialog“ für Flöte und Fagott (1973)
Johannes Brahms
Quintett für zwei Violinen, zwei Violon
und Violoncello G-Dur op. 111

Hande Özyürek, Violine
Patrizia Döringer, Violine
Winnie Hanel, Violine
Dénes Ludmány, Viola
Hildegard Kuen, Viola
Julien Chappot, Violoncello
Peter Tilling, Violoncello
Karsten Heins, Kontrabass
Ivica Encingerova, Flöte
Roni Gal-Ed, Oboe
Christoph Müller, Klarinette
Ai Ikeda, Fagott
Timo Bossler, Trompete
Benjamin Appel, Posaune

Münchner Philharmoniker
Kellerstraße 4, 81667 München

Orchester der
Landeshauptstadt München

Konzertprogramme 2001/2002
Herausgegeben von der Direktion
der Münchner Philharmoniker
Intendant: Bernd Gellermann
Redaktion: Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

**Auskünfte über Konzerte und
Programmänderungen:**

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Kellerstraße 4, 81667 München
Telefon 089/480 98-511
Fax 089/480 98-525
presse.philharmoniker@muenchen.de

Abonnementbüro:

Telefon 089/480 98-508
Fax 089/480 98-525
Mo–Do 9 – 13 Uhr, Do 14 – 16 Uhr
Fr 9 – 12.30 Uhr
abo.philharmoniker@muenchen.de

Kartenbestellungen:

München Ticket GmbH
Postfach 20 14 13, 80014 München
Tel 089/54 81 81 81
Fax 089/54 81 81 54
Mo–Fr 9–20 Uhr, Sa 9–16 Uhr
www.muenchenticket.de
und an allen bekannten Vorverkaufsstellen

KlassikLine 0180 54 81 81 0:

Kartenbuchung und sachkundige
Informationen zu Programminhalten,
Dirigenten, Solisten: Mo – Fr 9 – 18 Uhr

Corporate Identity:

Peter Schmidt Studios, Hamburg

Gestaltung und Produktion:

belaski und partner, München

Druck: Bartels & Wernitz, München

Anzeigenverkauf und Verwaltung:

G.o.MediaMarketing GmbH
Verdistraße 116, D-81247 München
office@go-mediemarketing.de

Ansprechpartnerinnen:

Frau Christiane Sieber
Tel 089/89 12 88 11, Fax 089/89 12 88 90
sieber@go-mediemarketing.de
Frau Eleonore Weidinger
Tel 089/28 15 40, Fax 089/28 05 449
EWeidinger@t-online.de

Das aktuelle Programm der
Münchner Philharmoniker im Internet:
www.muenchnerphilharmoniker.de

Nachweise

Textnachweise:

Peter Jost schrieb seine Texte als Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Gesangstexte von Chaussons „Poème de l'amour et de la mer“ und Ravels „Shéhérazade“ zitieren wir nach dem Wortlaut der jeweiligen Partitur; Krista Thiele und Wilfried Szczepan danken wir für die Genehmigung zum Abdruck ihrer Übersetzungen. Den Kommentartext zur Programmfolge und die lexikalischen Werkangaben verfasste Stephan Kohler.

Bildnachweise:

Titelillustration „Le Figaro“ von Jules Chéret, sämtliche Abbildungen zu Claude Debussy und seinen Tondichtungen „Prélude à l'après-midi d'un faune“ und „La mer“ sowie zu Maurice Ravel und seinem Liederzyklus „Shéhérazade“: Michael Raeburn and Alan Kendall (Hrsg.), Heritage of Music, Volume IV (Music in the Twentieth Century), Oxford 1989. Sämtliche Abbildungen zu Ernest Chausson und seinem Liederzyklus „Poème de l'amour et de la mer“: Jean-Pierre Barricelli und Leo Weinstein, Ernest Chausson – The Composer's Life and Works, Norman 1955.

Urheber, die nicht erreicht oder ermittelt werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Mit dem **Isar-** **Card-Abo** von Bach bis Offenbach.



Ein MVV-Abo ist die ideale Ergänzung zum Musik-Abo:

Mit dem IsarCard-Abo fahren Sie 12 Monate
und zahlen nur 10.

Praktisch: Die IsarCard gibt's wahlweise als
persönliche oder übertragbare Karte, zum
gleichen Preis.

① **MVV-Infotelefon 089/41 42 43 44
oder 089/MVVINFO
www.mvv-muenchen.de
wap.mvv-muenchen.de**



Der MVV. Ihre gute Verbindung.

Münchner Philharmoniker
Orchester der
Landeshauptstadt München

Gasteig
Kultur für München