

**GARDNER**  
**DEBUSSY**  
**CHABRIER**

**Donnerstag 23.2.2017**

**Freitag 24.2.2017**

**3. Abo A**

**Philharmonie**

**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**Samstag 25.2.2017**

**3. Abo S**

**Philharmonie**

**19.00 – ca. 21.00 Uhr**

**16 / 17**

SIR JOHN ELIOT GARDINER

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

**Do./Fr., 23./24.2.2017**

18.45 Uhr

**Sa., 25.2.2017**

17.45 Uhr

Moderation: Antje Dörfner

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 24.2.2017

Pausenzeichen:

Robert Jungwirth im Gespräch mit Sir John Eliot Gardiner

VIDEO-AUFZEICHNUNG

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio und Video abrufbar.

## PROGRAMM

### Emmanuel Chabrier

Ouvertüre zur Opéra »Gwendoline«

- Allegro con fuoco

»Suite pastorale« für Orchester

- Idylle. Andantino, poco con moto – Doux
- Danse villageoise. Allegro risoluto
- Sous bois. Andantino
- Scherzo-Valse. Allegro vivo

»Fête polonaise« aus der Opéra comique »Le Roi malgré lui«

- Allegro molto animato

»España«, Rhapsodie für Orchester

- Allegro con fuoco

Pause

### Claude Debussy

»Images« für Orchester

- Rondes de printemps. Modérément animé [Nr. 3]
- Gigue. Modéré [Nr. 1]
- Ibéria [Nr. 2]
  - I. Par les rues et par les chemins. Assez animé
  - II. Les parfums de la nuit. Lent et rêveur
  - III. Le matin d'un jour de fête. Dans un rythme de Marche lointaine, alerte et joyeuse

## Wegweiser der französischen Moderne

### Orchesterwerke von Emmanuel Chabrier

Matthias Corvin

### Uraufführungsdaten

Ouvertüre zu *Gwendoline*: 10. April 1886 am Théâtre de la Monnaie in Brüssel;

*Suite pastorale*: 4. November 1888 beim Musikfestival in Angers;

*Le Roi malgré lui*: 18. Mai 1887 an der Pariser Opéra-Comique;

*España*: 6. November 1883 in Paris

### Lebensdaten des Komponisten

18. Januar 1841 in Ambert (Département Puy-de-Dôme) – 13. September 1894 in Paris

»Seine reiche Bildersprache, sein oft unerwartet aufbrechender Witz und vor allem der unwiderstehliche melodische Atem sind das Wesen seines Genies.« So beschrieb der Freund und Komponistenkollege Vincent d'Indy die Musik Alexis Emmanuel Chabriers. Der heute fast ausschließlich durch seine Rhapsodie *España* bekannte Chabrier gehörte zur französischen Komponisten-Gruppe um Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Henri Duparc und César Franck. Im Gegensatz zu ihnen musste der in Ambert (Auvergne) geborene Chabrier aber von der Kunst zunächst nicht leben. Lange Zeit wirkte der studierte Jurist als Staatsbeamter im französischen Innenministerium. Allerdings hatte er sich bereits seit früher Jugend intensiv der Musik gewidmet und spielte hervorragend Klavier. Kompositionsunterricht nahm er privat, so bei Aristide Hignard, der sich vor allem als Opernkomponist einen Namen gemacht hatte. In der Pariser Künstlerszene war Chabrier fest verankert. So schrieb der Dichter Paul Verlaine das Libretto zu Chabriers früher

Opéra bouffe *Fisch-Ton-Kan* (1875), die mit dem Komponisten am Klavier ihre kammermusikalische Uraufführung erlebte. Außerdem sammelte Chabrier Bilder impressionistischer Maler. Édouard Manet porträtierte ihn im Gegenzug gleich mehrmals.

Neben seiner Klaviermusik war Chabriers satirische Opéra bouffe *L'étoile* 1877 in Paris so erfolgreich, dass er nun immer mehr mit dem Hauptberuf Komponist liebäugelte. Er quittierte den Staatsdienst und wurde 1881 Assistent des Dirigenten Charles Lamoureux, der den ausgezeichneten Pianisten als Korrepetitor einsetzte. Lamoureux hatte damals die Société des nouveaux concerts mit eigenem Orchester gegründet (die späteren Concerts Lamoureux). Die 1880er Jahre standen für Chabrier unter dem Erlebnis der Musik Richard Wagners bei den Bayreuther Festspielen und am Hof- und Nationaltheater München. Besonders das narkotisierende Musikdrama *Tristan und Isolde* begeisterte ihn und inspirierte ihn 1883 zum ironisch mit *Tristan*-Zitaten gespickten Klavierstück *Souvenirs de Munich* (ein Vorgeschmack auf Claude Debussys *Golliwogg's Cake-walk* aus *Children's Corner* von 1908). Der »Wagnérisme« blühte in Paris selbst nach dem verlorenen Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871; auch der Dirigent Lamoureux setzte sich leidenschaftlich für Wagner ein. Die Stimmung änderte sich erst um 1895, als mit der Gründung der Schola cantorum das Interesse für Alte Musik wuchs, die Begeisterung für russische sowie skandinavische Musik aufkam und Debussys neue Klangsprache Paris eroberte.

Im Opernland Frankreich wuchs außerdem ab 1871 das Interesse an einer eigenen symphonischen Tradition. Die neue Société nationale de musique förderte diese so genannte »Ars gallica«. Die Komponisten wollten auch auf diesem Gebiet eine »französische Schule« begründen und endlich an das Vermächtnis von Hector Berlioz anschließen. In den großen Konzertreihen wurde Instrumentalmusik zum großen Teil aus Deutschland und Österreich importiert. Nun entstanden neben französischen Symphonien auch einsätzig Symphonische Dichtungen in der Nachfolge Franz Liszts. Auch hier waren Saint-Saëns, Franck und d'Indy Vorreiter.

Chabriers Tonkunst kam auch im Ausland gut an, besonders in Deutschland wurden seine Bühnenwerke geschätzt. Zwei prominente Wagner-Dirigenten setzten sich für ihn ein: der Deutsche Hermann Levi, Generalmusikdirektor in München, und der Österreicher Felix Mottl, Hofkapellmeister in Karlsruhe. So auch für Chabriers von Wagner beeinflusste Oper ***Gwendoline***, die gleich in mehreren deutschen Städten Aufführungen erlebte. Nach der Premiere am 10. April 1886 am Théâtre de la Monnaie in Brüssel übernahmen sie etwa die Opernhäuser in Karlsruhe, München, Dresden und Leipzig; erst 1893 folgten Lyon und die Opéra de Paris. Zwar verschwand das Werk wieder aus den Spielplänen, heute gilt es jedoch als Chabriers bekannteste Oper. Die Handlung spielt im frühen Mittelalter an der britischen Küste, wo ein sächsisches Dorf von dänischen Wikingern überfallen wird. Doch es entbrennt eine Liebe zwischen dem Wikingerchef Harald und Gwendoline, der Tochter des Sachsen-Anführers Armel. Eine Ehe soll Frieden stiften, aber der entehrte Armel plant einen Überfall auf seinen Schwiegersohn und die Wikinger in der Hochzeitsnacht. Harald wird erdolcht, anschließend nimmt sich die verzweifelnde Gwendoline ebenfalls das Leben.

Mit einem Spinnerlied und einer Hochzeitsszene bezieht sich Chabrier in *Gwendoline* auf Wagners romantische Opern *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin*. Auch dessen Leitmotivtechnik griff er auf. Dennoch ist das Ergebnis kein Abklatsch, sondern instrumental eigenständig gefärbt. Die ***Ouverture*** beginnt mit einem unruhigen *Agitato*-Thema, gekennzeichnet von stockendem Rhythmus der Trompeten, Triolen der Violinen und düsteren Pauken-Schlägen; dagegen »kämpft« eine aufsteigende Melodie, extravagant in ihrer klanglichen Mischung aus tiefen Streichern, Hörnern und Holzbläsern. Ein zweites Streicher-Thema mündet in einen bewegten Fanfaren-Teil der Blechbläser. Nach allmählicher Beruhigung wird ein hymnisch breites drittes Thema geradezu inszeniert. Tiefe Streicher und pulsierende Holzbläser prägen es, Wagners *Rienzi* schimmert nun durch. Nach dramatischen Verwicklungen kehren die Motive verwandelt wieder, und das dritte Thema wird schließlich grandios im vollen Orchester gesteigert. Die glühende Liebe siegt über irdische Tragik. Diese Idee unterstützt auch die von c-Moll nach C-Dur geführte Tonalität dieser bemerkenswert dicht komponierten Programm-Ouverture.

Ganz anders klingt Chabriers **Suite pastorale**. Das erkannten schon die Zeitgenossen. »Wir haben soeben etwas gehört, das völlig aus dem üblichen Rahmen fällt«, meinte César Franck, nachdem er die Suite in der originalen und umfangreicheren Klavierversion als *Dix pièces pittoresques* (1881) erlebt hatte. »Diese Musik ist wie eine Brücke zwischen unserer heutigen Zeit und der von Couperin und Rameau«, beschrieb Franck den klassizistischen, auf das 18. Jahrhundert zurückweisenden Geist des Stückes. Dies ist insofern interessant, da dieses Werk bereits Ravels Klaviersuite *Le tombeau de Couperin* (1917) vorwegnimmt, die später zum Leitbild der französischen Neoklassizisten wurde. Vier Klavierstücke der *Dix pièces* hat Chabrier für die *Suite pastorale* orchestriert, Premiere war beim Musikfestival im westfranzösischen Angers am 4. November 1888.

Drei Triangel-Schläge eröffnen die Suite. Holzbläser-Soli (Flöten, Oboe) geben bereits der einleitenden *Idylle* einen pastoral anmutenden Charakter. Dazu tragen auch die luftig gezupften Streicher-Pizzicati bei. Dezent entfaltet sich das reduzierte Orchester. Als Blechbläser sind hier nur zwei Hörner besetzt, auch sie verweisen als Jagdsymbole auf die Natur. Die Mischungen der Instrumente untereinander sind exquisit abgestimmt. Auch die Tonart F-Dur passt zu einer Pastorale – und entspricht Beethovens gleichnamiger Symphonie. Volkstümlicher wird es im *Danse villageoise*. Diesen *Dortanz* eröffnen die beiden Klarinetten mit einem keck marschierendem Thema. Der strenge Ton kommt durch die gewählte Moll-Tonart, die erst im Mittelteil nach Dur gelöst wird. Pfiffig und etwas zopfig klingt dieser Satz nach französischer Musik aus alter Zeit. Auch hier ist die Interaktion der Holzbläser sehr lebendig. Im Orchester erklingen jetzt erstmals auch zwei Kornette, die als Cornets à pistons in Frankreich unerlässlich waren (in der Operette wie im Orchester als leichtere Variante der Trompeten).

Einen murmelnden Bach oder die raunende Waldstimmung »malen« die sanft fließenden Violoncelli im dritten Satz *Sous bois (Im Unterholz)*. Nun laufen die Motive und kurzen Melodien simultan ab wie in der freien Natur (Violin-Arpeggien, Triangel-Schläge, Hörner-Schall und Flöten-Zwitschern). Solch eine Collage-Technik war damals innovativ. So entsteht ein geradezu impressionistisch hingetupftes Bild, das sicher auch Chabriers Malerfreunden gefallen hat. Ein tänzerischer Ausklang ist die *Scherzo-Valse*. Dem fröhlich punktierten Thema der Außenteile wird ein geheimnisvoller Mittelabschnitt gegenübergestellt, der immer wieder zögerlich neu ansetzt. Auch hier gelingt Chabrier ein filigran instrumentiertes Meisterwerk, das die Begeisterung der ersten Zuhörer nachvollziehbar macht.

Mit **Le Roi malgré lui (Der König wider Willen)**, uraufgeführt am 18. Mai 1887 an der Pariser Opéra-Comique, schloss Chabrier an den Erfolg von *L'étoile* nahtlos an. Das Werk »ist eine Komische Oper mit einer Überfülle an eleganter, witziger und glänzend formulierter Melodik«, so beschrieb der österreichische Komponist und Musikwissenschaftler Edwin Baumgartner die Bedeutung der Oper, die ein Kultwerk der »Groupe des Six« im frühen 20. Jahrhundert war. Dabei greift *Le Roi malgré lui* einen historischen Stoff auf: Sigismund von Polen war 1572 gestorben. Der zum Regenten neu gewählte Franzose Henri von Valois, Herzog von Anjou, zögerte lange, seine Heimat zu verlassen. Schließlich blieb er nur zwei Jahre in Polen und wurde dann als Heinrich III. König von Frankreich. Nach nur drei Vorstellungen musste *Le Roi malgré lui* wegen eines Brandes der Opéra-Comique abgesetzt werden. Am Théâtre Lyrique erlebte die Oper jedoch eine Wiedergeburt und wurde 1890 auch in Karlsruhe von Felix Mottl aufgeführt. Bekannt daraus wurde später neben dem *Danse slave* die **Fête polonaise**: ein brilliant und effektvoll-plakativ orchestriertes Musikstück samt Polonaise-Rhythmen und hüpfenden Mazurken, die mitunter ein wenig in Richtung Wiener Walzer schunkeln. Ravel soll behauptet haben, er hätte lieber *Le Roi malgré lui* als den ganzen *Ring des Nibelungen* komponiert.

Fern vom Massentourismus unserer Zeit waren Bildungs- und Erholungsreisen im 19. Jahrhundert ein Privileg, das sich nur wenige Menschen leisten konnten. Gehörte Italien längst zu den Reise-Klassikern, hatte Spanien immer noch den Hauch geheimnisvoller Exotik. Als der Franzose Prosper Mérimée 1830 seine erste Reise ins Nachbarland unternahm, schilderte er seine Erlebnisse von Stierkämpfen, Straßensexekutionen und den Zigeunern Andalusiens in der Zeitschrift *Revue de Paris*. Mit seiner *Carmen*-Novelle überlieferte er 1845 einen Stoff, der zum Paradigma des spanischen Temperaments und einer unberechenbaren Femme fatale wurde. Georges Bizets Oper

von 1875 inszenierte die Geschichte mit federnden Rhythmen, lockenden Mezzotönen und lichter Instrumentation.

Vielleicht hatte auch Chabrier diese Klänge im Ohr, als er im Sommer 1882 mit seiner Frau eine lang ersehnte Spanienreise unternahm. Auf der mehrwöchigen Tour begeisterte er sich für die Volkstänze und Lieder, notierte akribisch deren typische Eigenheiten. Nach seiner Rückkehr setzte er sich ans Klavier und komponierte eine *Fantasia extraordinaria*, die er dem Dirigenten Lamoureux vorspielte. Dieser war so angetan, dass er Chabrier um eine Orchestrierung bat. Bei der Pariser Uraufführung der Rhapsodie *España* am 6. November 1883 wurde das nur siebenminütige Werk so umjubelt, dass es sofort wiederholt werden musste. Chabrier weissagte bereits vor dem Konzert: Die sinnlichen Melodien und prickelnden Rhythmen würden das Publikum so zur Ekstase treiben, dass jeder im Zuschauerraum seinen Nachbarn umarmen und auch der Dirigent dem Konzertmeister in die Arme fallen werde. Sofort wurde eine zusätzliche Aufführung eingeplant. Ganz Paris sprach nun von dieser Musik.

Auf der Basis zweier urspanischer Tänze, Jota und Malagueña, konzipiert Chabrier mit prägnanten Motiven eine freie Rhapsodie. Der einzigartige Klang entsteht durch trockene Pizzicati, verführerische Harfen-Arpeggien und aufbrausende Tuttipassagen. Neben anderen dürfen auch Fagotte und Posaunen Soli spielen. Das Orchester schließt diverses Schlagwerk mit ein, neben Pauken und großer Trommel etwa Triangel, Becken und Tambourin. Diese Instrumente dienen dazu, den markanten Dreier-Rhythmus der Jota zu akzentuieren, einem Tanzlied aus der nordspanischen Provinz Aragón. Lust auf Spanien macht diese Musik allemal, sie formuliert zugleich jenen mitreißenden Fatalismus, den Ravel in seiner *Rapsodie espagnole* oder dem *Boléro* später aufgriff. Auch dies ein Grund, weshalb der Komponist Gustav Mahler in Chabriers *España* den Anfang der modernen Musik erblickte.

## »Farben und rhythmisierte Zeit«

### Zu Claude Debussys *Images* für Orchester

Regina Back

#### Entstehungszeit

*Ibéria* und *Rondes de printemps* 1905 bis 1909, *Gigues* 1905 bis 1912

#### Uraufführung

*Ibéria* am 20. Februar 1910 im Rahmen der Concerts Colonne unter der Leitung von Gabriel Pierné, *Rondes de printemps* am 2. März 1910 im Rahmen der Concerts Durand unter der Leitung des Komponisten und *Gigues* am 26. Januar 1913 im Rahmen der Concerts Colonne unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye (Département Yvelines) – 25. März 1918 in Paris

Die Entstehung der *Images* für Orchester ist durch den regen Briefwechsel, den Claude Debussy mit seinem Verleger Jacques Durand pflegte und der in seiner 2005 erschienenen hochinteressanten *Correspondence* nachzulesen ist, genau und eindrucksvoll dokumentiert. Die Idee zu dem Orchesterwerk entstand im Zusammenhang mit der Konzeption der *Images* für Klavier, die der Komponist 1904 in zwei Serien zu je drei Stücken geplant hatte (I. *Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau*, *Mouvement*, II. *Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Poissons d'or*). Drei weitere *Images* für zwei Klaviere und/oder Orchester sollten sich an die beiden Klavierserien anschließen. Debussys Vorstellung von diesen Stücken muss zu diesem Zeitpunkt schon sehr konkret gewesen sein, denn die ursprünglich mit *Ibéria*, *Gigue triste* und *Rondes* betitelten Sätze sollten bis zur Vollendung 1909 bzw. 1912 nur noch in der Nomenklatur leicht verändert und umgestellt werden.

Offenbar wartete Jacques Durand, der seit 1905 Debussys Werke exklusiv verlegte, sehr ungeduldig auf die Vollendung der *Images* für Orchester, so dass Debussy seinem Verleger am 25. August 1906 ihre baldige Vollendung versprach: »Wenn mir die Musik gnädig sein will, werde ich alles schaffen und Ihr editorisches Fieber beruhigen.« So leicht ging Debussy das Komponieren jedoch nicht von der Hand, und am 3. September 1907 berichtete er Durand: »Die *Images* werden zu Ende kommen, sobald es mir gelingen wird, *Rondes* so zu schreiben, wie ich es will und wie es sein muss. Das Besondere an der Musik dieses Stückes ist, dass sie immateriell ist und dass man sie deshalb nicht wie eine robuste Symphonie behandeln kann, die auf ihren vier Beinen steht (manchmal auch nur auf dreien, aber das geht auch). Überdies gelange ich mehr und mehr zu der Überzeugung, dass die Musik ihrem Wesen nach nicht etwas ist, das in eine feste traditionelle Form gegossen werden kann. Sie besteht aus Farben und aus rhythmisierter Zeit [...] Alles andere ist Schwindel.«

Diese Überlegungen über das Wesen und die Eigenart der *Images* sind hochinteressant, bergen sie doch den Schlüssel zu Debussys Ästhetik, die sich nach der Jahrhundertwende immer klarer herauskristallisiert hatte. Seine neuartigen Klangvorstellungen manifestierten sich vielleicht nicht so provozierend und revolutionär wie bei Arnold Schönberg, Igor Strawinsky oder Charles Ives – Debussys Modernität zeigte sich auf subtilere Weise, etwa in den harmonischen, metrischen und melodischen Freiheiten und in der Differenzierung von Klangqualitäten. Als Debussy im April 1908 Durand über den Fortgang der Arbeit an den *Images* unterrichtete, legte er über seinen neuen Stil weitere Rechenschaft ab: »Ich versuche etwas ›anderes‹ zu machen und – in gewisser Weise – Realitäten zu schaffen – etwas, das diese Dummköpfe ›Impressionismus‹ nennen, was für ein denkbar schlechter Ausdruck!« Mit dieser Charakterisierung seiner Musik sah sich Debussy zwar schon seit geraumer Zeit konfrontiert, er konnte und wollte sich jedoch mit diesem Begriff nicht recht identifizieren: Es ging ihm weniger darum, bestimmte, konkrete, erlebte Eindrücke programmatisch abzubilden, er verfolgte vielmehr das Ziel, mit musikalischen Mitteln eine neue, andere Wirklichkeit zu erschaffen, die ihre eigenen Gesetze hat und sich durch Assoziationen erschließt.

Tatsächlich wird in *Images* ein neuer Tonfall hörbar, mit dem sich Debussy von der symbolistischen Ästhetik seiner früheren Werke verabschiedete und sich folkloristischen Einflüssen stärker öffnete. In allen drei Sätzen spielt der Komponist mit musikalischen Gedanken aus dem Bereich der volkstümlichen Musik. In *Rondes de printemps* greift er etwa auf das französische Volkslied »Nous n'irons plus au bois« zurück, und in *Gigues* imitiert er die englische Volksmelodie »The Keel Row«. In *Ibéria* indes, dem wohl am stärksten folkloristisch intendierten Satz des Zyklus, ist der melodische Gestus und Tonfall spanischer Volksmusik überzeugend echt nachempfunden, ohne jedoch tatsächlich veritable »spanische« Musik zu zitieren.

In Debussys und Durands Zusammenstellung der drei *Images* [von der die heutige Aufführung abweicht] steht ***Gigues*** an erster Stelle, wurde jedoch zuletzt vollendet und erst am 26. Januar 1913 in den Concerts Colonne unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Das Stück wird von Harfenarpeggien eröffnet, die sich über liegenden Klängen ausbreiten, bevor die Oboe ihre diatonisch geprägte Kantilene anstimmt. Aus dieser spannungsreichen Atmosphäre entwickelt sich eine rhythmisch akzentuierte Bewegung, die nach und nach tänzerischen Charakter annimmt. Der durchführungsartige Mittelteil führt nach einer kurzen Steigerung schließlich zu einem heftigen Ausbruch, bevor die Musik wieder in die offene Atmosphäre des Beginns zurücksinkt.

Der mittlere Teil, ***Ibéria*** [in der heutigen Aufführung an den Schluss gestellt], ist der umfangreichste der drei Stücke und weist mit der Unterteilung in *Par les rues et par les chemins* (*In den Straßen und Gassen*), *Les parfums de la nuit* (*Nächtliche Düfte*) und *Le matin d'un jour de fête* (*Der Morgen eines Festtags*) eine dreiteilige Form auf. *Par les rues et par les chemins* schlägt mit den aparten Akzenten der Kastagnetten und folkloristischen Rhythmen gleich den typisch »spanischen« Ton an, den Debussy hier so authentisch zu treffen weiß. Dieser Satz besteht aus einer kaleidoskopartigen Folge von Stimmungsbildern und Szenen, die teils lebhaft, teils lyrisch gehalten sind und von unterschiedlichen Instrumentengruppen getragen werden, so dass ein vielfältiger und klangfarbener Gesamteindruck entsteht. Der Mittelteil, *Les parfums de la nuit*, ist ein Nocturne für Orchester. Die geheimnisvolle nächtliche Stimmung wird dabei durch schwebende Klänge, flirrende Streicher und langgezogene sehnsuchtsvolle Kantilenen der Holzbläser wirkungsvoll eingefangen. Die kontemplative Stimmung dieses Satzes verdankt sich

dabei nicht zuletzt seiner räumlichen Klangwirkung: Wie aus weiter Ferne kristallisiert sich die Melodie nach und nach heraus, kommt näher, verändert sich dann in den Variationen und leitet schließlich zu *Le matin d'un jour de fête* über. Dieser Satz, der zweifellos als musikalischer und dramaturgischer Höhepunkt von *Ibéria* gelten darf, hält ein Mosaik verschiedener Szenen bereit, die äußerst anschaulich und lebendig mit dem Kolorit von Glocken, Zymbal und Tamburin ausgestattet sind. Dramatisch gefärbte Episoden und komplexe Rhythmen bereichern diesen Satz um weitere Ausdrucksnuancen. Von besonders aparter Wirkung ist dabei die Flamenco-Partie, in der die Streichinstrumente wie Gitarren gehalten und gespielt werden. *Ibéria*, das als erstes der drei *Images* am 20. Februar 1910 im Rahmen der Konzertreihe Concerts Colonne unter der Leitung von Gabriel Pierné uraufgeführt wurde, polarisierte indes die Kritiker und Rezensenten. Wo sich die einen an der »wunderbaren Poesie«, den »ausgesuchten Klangfarben« und dem »berückenden Charme« des Orchesterwerks begeisterten, urteilten andere abfällig über Debussys »Spanien von der Straße«. Auch die neuartige und ungewöhnliche Instrumentation und Verwendung der Instrumente stieß durchaus nicht überall auf offene Ohren: »Oh dieser Missbrauch des Schlagzeugs und der Holzbläser, diese Oboen, diese Klarinetten und ihr ewiges Näseln! Oh dieses ewig gestopfte Blech, diese ganzen Instrumente, von denen keines seiner wahren Bestimmung nach und in seinem normalen Timbre eingesetzt wird.«

**Rondes de printemps**, das heute zu Beginn erklingt, dirigierte Debussy selbst am 2. März 1910, wenige Tage nach der Uraufführung von *Ibéria*, in der Salle Gaveau im Rahmen der Concerts Durand. Der Satz gibt sich, wie sein Titel schon sagt, als abwechslungsreicher Reigen von Episoden und kontrastierenden Stimmungen. Sein tänzerischer Gestus führt dabei zu komplexen rhythmischen Formationen und steigert sich gegen Ende zu einem ausgelassenen, mitreißenden Tanz, der sich in guter Nachbarschaft zu Igor Strawinskys wenige Jahre später, 1913, komponiertem *Sacre du printemps* befindet. Es lag ein neuer Rhythmus, ein neuer Ton, ein neuer Zeitgeist in der Luft, und so unterschiedlich die beiden Komponisten und die beiden Werke auch sein mögen – sie bereiteten den Weg in die Moderne.

## BIOGRAPHIEN

### 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 dem klassisch-romantischen Repertoire 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, John Eliot Gardiner, 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 von Schostakowitsch mit dem 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.



## Sir John Eliot Gardiner

John Eliot Gardiner zählt zu den ungemein vielseitigen, höchst produktiven und visionären Dirigenten der Gegenwart und ist eine unumstrittene Instanz auf dem Gebiet der historisch informierten Aufführungspraxis. Er ist Gründer und Leiter des Monteverdi Choir, der English Baroque Soloists und des Orchestre Révolutionnaire et Romantique und erhält seit Jahrzehnten für die Arbeit mit seinen Ensembles höchste Anerkennung. Sein künstlerisches Spektrum umfasst ein breites Repertoire vom 17. bis zum 20. Jahrhundert und spiegelt sich nicht zuletzt in seinen über 250 Aufnahmen wider, darunter zahlreiche preisgekrönte Einspielungen der Werke von Monteverdi, Purcell, Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven. Ein besonders bemerkenswertes Projekt war die Aufführung und CD-Einspielung aller Bach-Kantaten in mehr als 60 Kirchen in 14 europäischen Ländern im Jahr 2000, für das er mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig, dem Gramophone's Special Achievement Award 2011 und dem Diapason d'or de l'année 2012 gewürdigt wurde. Neben seinen eigenen Ensembles dirigiert John Eliot Gardiner bedeutende Orchester wie das Concertgebouworkest Amsterdam, das Leipziger Gewandhausorchester und besonders regelmäßig das London Symphony Orchestra, mit dem er in der aktuellen Saison seinen Mendelssohn-Zyklus abschließt. Ganz aktuell erschien Anfang Februar *A Midsummer Night's Dream*. Darüber hinaus gilt sein Interesse der Oper. Von 1983 bis 1988 war er Künstlerischer Direktor der Opéra de Lyon. Er gastiert an berühmten Häusern wie der Wiener Staatsoper und der Mailänder Scala und ist bereits seit mehr als 40 Jahren dem Royal Opera House Covent Garden in London eng verbunden, in den letzten Jahren leitete er hier Produktionen von *Simon Boccanegra*, *Rigoletto* und *Le nozze di Figaro*. Einen Höhepunkt des Jahres 2017 markiert die Feier von Monteverdis 450. Geburtstag mit weltweiten Aufführungen seiner drei erhaltenen Opern. Für seine vielfachen Verdienste um die Musik erhielt John Eliot Gardiner zahlreiche hohe Ehrungen und Auszeichnungen, zuletzt den Concertgebouw Prize im Januar 2016. 1998 wurde er von Königin Elisabeth II. in den Adelsstand erhoben. Seit Februar 2014 ist der Brite Präsident des Bach-Archivs Leipzig, seine umfangreichen Kenntnisse zu Leben und Werk des Thomaskantors schrieb er in seinem 2013 erschienenen Buch *Music in the Castle of Heaven: A Portrait of Johann Sebastian Bach* nieder, das seit 2016 auch auf Deutsch (*Bach: Musik für die Himmelsburg*) erhältlich ist. Am Pult des Symphonieorchesters war er in München zuletzt im Mai 2015 mit Berlioz' *Harold en Italie* und Schuberts »Großer« C-Dur-Symphonie sowie beim Mozartfest Würzburg im Juni 2016 mit Werken von Strawinsky, Haydn und Mozart zu Gast.

## 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, München

## TEXTNACHWEIS

Matthias Corvin: Originalbeitrag für dieses Heft; Regina Back: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 21./22. Juni 2007; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester), Vera Baur (Gardiner).

## AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Verlag Werner Matzi (Chabrier: Ouvertüre zu *Gwendoline*); © Editions musicales Enoch & Cie, Paris (Chabrier: *Suite pastorale*, *Fête polonaise*); © Pfefferkorn Musikverlag, Leipzig (Chabrier: *España*); © Edwin F. Kalmus & Co., Inc., Publishers of Music, Boca Raton, Florida (Debussy: *Images*).