

RATTLE
KOŽENÁ
MOZART
MAHLER
DUKAS
RAVEL

Sonntag 19.7.2020
Montag 20.7.2020
Philharmonie im Gasteig
17.00 – 18.00 Uhr
und
20.00 – 21.00 Uhr

Keine Pause

MITWIRKENDE

SIR SIMON RATTLE

Leitung

MAGDALENA KOŽENÁ

Mezzosopran

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Montag, 20.7.2020

20.05 Uhr

VIDEO-LIVESTREAM

auf www.br-klassik.de/concert und www.brso.de

Montag, 20.7.2020

20.05 Uhr

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf www.br-klassik.de als Video und Audio abrufbar.

PROGRAMM

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Ouvertüre zu »Le nozze di Figaro«

- Presto

GUSTAV MAHLER

Lieder nach Texten von Friedrich Rückert

- »Liebst du um Schönheit« – Innig
- »Blicke mir nicht in die Lieder!« – Sehr lebhaft
- »Um Mitternacht« – Ruhig, gleichmäßig
- »Ich atmet' einen linden Duft!« – Sehr zart und innig. Langsam
- »Ich bin der Welt abhanden gekommen« – Äußerst langsam und zurückhaltend

PAUL DUKAS

Fanfare aus dem Ballett »La Péri«

- Modérément animé

MAURICE RAVEL

Ballettfassung von »Ma mère l'oye«

- 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

DER WIRBELWIND EINER OVERTÜRE

Wolfgang Amadeus Mozarts Overtüre zu »Le nozze di Figaro«

Rüdiger Heinze Am Abend des 1. Mai 1786

betrat Wolfgang Amadeus

Mozart, 30 Jahre alt, das Burgtheater in Wien, um auf Einladung der Hofoper die erste seiner drei absoluten Meister-Opern mit exquisiter Sängerbeseztzung uraufzuführen: *Le nozze di Figaro* nach Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' wider den Stachel löckendem Schauspiel *Der tolle Tag oder die Hochzeit des Figaro*. Eine angekündigte Wiener Aufführung dieses Dramas hatte die Zensur vor Jahr und Tag verhindert. Allein: Kaiser Joseph II. erlaubte die Opern-Uraufführung auf ein Libretto von Lorenzo da Ponte, und so ging sie denn auch bei leichten Entschärfungen in Szene – den drängenden Wunsch eines Grafen illustrierend, der das angebliche Recht des (männlichen) Adels auf das »Ius primae noctis« noch einmal aufleben lassen und auch wahrnehmen will, also das angebliche Recht auf die erste Nacht mit einer frisch vermählten Bediensteten, hier die Kammerzofe Susanna. Gelingt ihm aber nicht. Doch sein Hinterhersteigen erzeugt – um 1780, wenige Jahre vor der französischen Revolution – beträchtlichen Wirbel im Schloss des Grafen bei Sevilla, zumal es nicht die einzige amouröse Absicht dieser Opera buffa bleibt.

Und so setzte Mozart den starken Verwicklungen seines Vierakters auch einen Wirbelwind an Overtüre voraus – im *Presto* mit Streichern und zwei Fagotten startend, im *Presto* nach 294 Takten und einem langen Crescendo endend. Atemlos jagen sich in Skalen und Umspielungen vor allem Violinen, Flöten, Oboen und besagte Fagotte – als ob sie die »Dramatis personae« dieses ernst grundierten Lustspiels seien, und als ob auch jeder der zwischengeschalteten Orchesterschläge eine überraschende Wendung im Intrigen-Abtausch darstellte.

Entstehungszeit

1785

Uraufführung

1. Mai 1786 im Wiener

Burgtheater am

Michaelerplatz

Lebensdaten des

Komponisten

27. Januar 1756 in

Salzburg – 5. Dezember

1791 in Wien



Wolfgang Amadeus Mozart, Gemälde von Barbara Krafft (1819)

Rasanz und scharfe dynamische Kontraste zwischen Pianissimo und Fortissimo leiten den mannstollen und weiblich listigen Tag rund um Figaro ein – diesen ehemaligen Barbier von Sevilla. Mozart kalkulierte die stringente Wirkung genau: Ursprünglich hatte er vorgehabt, dem *Figaro* eine dreisätzigige Sinfonia voranzustellen, aber dann eliminierte er daraus den kurzen langsamen Mittelsatz wieder und koppelte die Ecksätze aneinander – wobei im Übrigen diese Ouvertüre als letzte Arbeit an der Oper im Spätherbst 1785 entstand.

In der zweiten und dritten von Mozart dirigierten Wiener Vorstellung war die Begeisterung des Publikums so groß, dass einzelne Nummern zwei-, ja dreimal wiederholt wurden – wie Vater Leopold Mozart im Mai 1786 Tochter

Nannerl brieflich übermittelte. Auch traf der Kaiser die Anordnung, dass fürderhin nur noch die Solo-Stücke, nicht mehr die Ensemble-Nummern repetiirt werden sollten. Die Abende uferten sonst aus, war seine Ansicht. Nur wenige Brief-Verweise aus dem Mozart'schen Familienkreis sind uns bezüglich des *Figaro* in seiner Entstehungs- und Uraufführungszeit bekannt; etliche Schreiben sind verschollen. So auch ein Brief Wolfgang Amadeus Mozarts vom 2. November 1785 an seinen Vater. Dennoch haben wir Kenntnis von seinem Inhalt, da Leopold diesen gegenüber Nannerl weitergibt: »Endlich habe vom 2ten Novemb: einen Brief von deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeihlen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die opera, le Nozze di Figaro, fertig machen muss.« – »Fertig machen«, damit war wohl die zuletzt komponierte Ouvertüre gemeint, die keine Zeit für längere Briefe ließ.

Und es gibt eine wunderschöne Notiz von Mozart vom Januar 1787, als der *Figaro* in Prag angekommen war. Wolfgang schrieb nach einem Ballbesuch an seinen Freund und Komponistenkollegen Gottfried von Jacquin: »ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese leute auf die Musick meines figaro, in lauter Contre=tänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; – denn hier wird von nichts gesprochen als vom – figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepiffen als – figaro: keine Opera besucht als – figaro und Ewig figaro; gewiss grosse Ehre für mich.« Was aber war die Folge dieser Verzückung in Prag? Es war der dort bestellte und dort uraufgeführte *Don Giovanni*.

VOM »GEHEIMNIS PERSÖNLICHSTEN SEINS«

Zu Gustav Mahlers *Rückert-Liedern*

Vera Baur Gut 15 Jahre eines intensiven, originellen und avancierten Liedschaffens liegen hinter Gustav Mahler, als er sich kurz nach der Jahrhundertwende als Liedkomponist gleichsam nochmal neu erfindet. Mit derselben Ausschließlichkeit, mit der er sich zuvor in seiner Textwahl der Volksliedsammlung *Aus des Knaben Wunderhorn* verschrieben hat, beschränkt er sich nun auf Gedichtvorlagen von Friedrich Rückert. Das Jahr 1901 markiert die Zäsur. Während des Sommeraufenthaltes in Maiernigg am Wörthersee entsteht mit dem *Tamboursg'sell* das letzte – und eines der bittersten – der *Wunderhorn-Lieder*, zugleich aber bringen die sommerlichen Arbeitswochen sieben der insgesamt zehn Rückert-Vertonungen hervor, drei der fünf *Kindertotenlieder* und vier der fünf Einzel-Lieder. Es ist nicht leicht, sich diese veränderte Perspektive auf das Lied, diese Suche nach neuen Themen und Formen zu erklären, und auch die einzige von Mahler selbst überlieferte Äußerung zu seiner Richtungsänderung – nach dem *Wunderhorn* könne er »nur mehr Rückert machen«, das sei »Lyrik aus erster Hand«, alles andere »Lyrik aus zweiter Hand« – gibt mehr Rätsel auf als Antworten. Was genau Mahler mit »Lyrik aus erster Hand« meinte, bleibt ebenso offen wie die Frage, warum er, als rastloser und literarisch hochgebildeter Lesender, sich in seinem Liedschaffen im Wesentlichen für nur zwei Quellen interessierte.

Die vermutlich ab 1887 in zwei Phasen vertonten *Wunderhorn-Lieder* sind eng verbunden mit Mahlers Selbstfindung als Komponist. In ihnen – wie in den

Entstehungszeit

Sommer 1901; *Liebst Du um Schönheit*: Sommer 1902; Mahler legte von seinen Liedern gleichberechtigte Klavier- und Orchesterfassungen vor, nur *Liebst Du um Schönheit* wurde von ihm selbst nicht orchestriert. Die Orchesterbearbeitung nahm im Auftrag des Verlagshauses C. F. Kahnt der Leipziger Kapellmeister Max Puttmann vor, sie wurde 1916 ediert.

Uraufführung

Orchesterfassungen:

29. Januar 1905 im kleinen Musikvereinsaal in Wien mit den Baritonern Anton Moser und Friedrich Weidemann sowie Mitgliedern des k.k. Hofopernorchesters unter der Leitung von Gustav Mahler (gemeinsam mit den *Kindertotenliedern*, aber ohne *Liebst Du um Schönheit*)

Klavierfassungen: Wohl am 14. Februar 1907 in Berlin mit dem Bariton Johannes Messchaert und Gustav Mahler am Klavier (außer *Liebst Du um Schönheit*)

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien



Gustav Mahler (1902), Radierung von Emil Orlik (1870–1932)

parallel entstandenen und mit ihnen verflochtenen frühen Symphonien – entwickelte er die »ungemeine Vielfalt an Tönen, die sein gesamtes Schaffen charakterisiert« (Peter Revers). Schroffe Kontraste, Lebensnähe, Drastik und Unmittelbarkeit des Ausdrucks sowie dezidierte humane Bekenntnisse kennzeichnen diese »Vielfalt an Tönen«. Die Texte benutzte der Komponist dabei, wie er es selbst formulierte, als »Felsblöcke«, als Rohmaterial, das er nach seinen eigenen Bedürfnissen formte, veränderte und neu zusammenstellte. In ihnen fand er den überpersönlichen und überzeitlichen Stoff für seine großen Parabeln auf die Verwerfungen des menschlichen Seins. Ironisch-sarkastische sowie mahnende und anklagende Lieder bilden den überwiegenden Teil dieses Werkkomplexes, der in der Radikalität seiner textlichen wie musikalischen Konzeption in seiner Zeit einzigartig ist.

Mit der Hinwendung zur Lyrik von Friedrich Rückert aber musste Mahler auch musikalisch in eine neue Ausdruckswelt finden. Die fünf Gedichte, die

er – neben den *Kindertotenliedern* – zur Vertonung auswählte, öffnen ein völlig anderes Panorama. Statt der erzählenden Haltung der *Wunderhorn-Lieder* begegnet dem Betrachter reflexive Innenschau, statt des objektiven Wahrheitsanspruchs herrscht subjektives Empfinden, und das Individuum, so beobachtete der frühe Mahler-Exeget Paul Bekker, erscheint nicht mehr als Teil oder gar Repräsentant der es umgebenden Allgemeinheit, sondern ist von ihr separiert – als schöpferischer Künstler, als Weltflüchtiger, in Ängste verfangen oder versunken in »das Geheimnis persönlichsten Seins«. Und nicht zuletzt entschied sich Mahler nach dem gleichsam rohen »Naturmaterial« der *Wunderhorn*-Lyrik mit Rückert für eine hochartifizielle Sprachkunst, ein virtuos und faszinierendes Spiel mit Wort-Klängen, Symmetrien, Wiederholungen, Variationen und Vertauschungen, dem bereits eigene Musikalität innewohnt und das einen strengeren formalen Zugriff auch in der Vertonung nahelegt. All dies mündete in eine gegenüber dem Ungebändigten und Eruptiven der *Wunderhorn-Lieder* deutlich beruhigte, fast geglättete Klangsprache, in einen Ton von Zartheit, Intimität und »verfeinerter Sensitivität« (Jens Malte Fischer). Dass die fünf Lieder – mit Ausnahme des apotheotischen und klanggewaltigen Schlusses von *Um Mitternacht* – durch diesen Gestus der Intimität miteinander verbunden sind, ist auch der Grund, der eine gemeinsame Aufführung so zwingend erscheinen lässt, obwohl sie von Mahler nicht als Zyklus konzipiert wurden. Und ein Weiteres eint die *Rückert-Lieder*: eine betont kammermusikalische Faktur, die mehr ist als nur eine dem Charakter der Gedichte entsprechende Reduktion des orchestralen Aufwandes. Zwar geht es Mahler bei der solistischen Führung einzelner Instrumentalstimmen auch um die Herausstellung ganz bestimmter Farbwerte, doch ist die Textur unabhängig davon insgesamt linear und kontrapunktisch gedacht. Gesangspart und Orchesterstimmen zeigen sich häufig als gleichberechtigte Elemente des melodischen Gewebes, ihre motivisch-thematischen Verflechtungen durchwirken den Satz, reine Begleitstimmen verlieren an Bedeutung. Und auch in diesem Aufbrechen des kompakten Orchestersatzes in ein filigranes Geflecht von Einzelstimmen liegt – neben der Radikalität der inhaltlichen Aussagen und dem völlig freien Umgang mit den Textvorlagen in den *Wunderhorn-Liedern* – ein Aspekt von Modernität in Mahlers Liedschaffen.

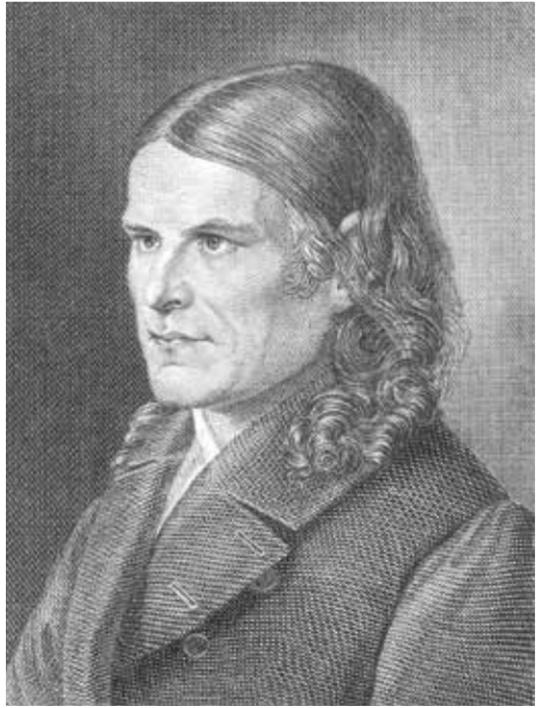
Auch wenn kunstvolle polyphone Strukturen und thematische Verfahren in den *Rückert-Liedern* auf vielfältige Weise zum Einsatz kommen, so entfalten sie ihre Wirkung zugleich ganz im Atmosphärischen. Und sie erfüllen in ihrer Schlichtheit, Innigkeit und Einheitlichkeit des Tons beinahe mustergültig ein Ideal des alten Liedgedankens. Es finden sich kaum dynamische Kontraste, weite Strecken verweilen im Piano oder Pianissimo, und über dem

teils vollkommen zurückgenommenen Stimmapparat des Orchesters zeichnen herausgehobene Instrumente – vor allem die Bläser, aber auch immer wieder die Harfe – hochsymbolische Klangbilder.

Da die fünf *Rückert-Lieder* von Mahler nicht als Zyklus konzipiert wurden, kann die Reihenfolge natürlich unterschiedlich festgelegt werden. Ein wichtiger Anhaltspunkt für Überlegungen hierzu dürften Länge und Gewicht der Lieder sein, die doch spürbar divergieren. Drei der Lieder (*Blicke mir nicht in die Lieder*, *Ich atmet' einen linden Duft* und *Liebst Du um Schönheit*) sind sehr kurz, keines der früheren *Wunderhorn-Lieder* und auch keines der *Lieder eines fahrenden Gesellen* verstand sich so als Miniatur. Das mit einhalb Minuten Dauer kürzeste der Stücke, ***Blicke mir nicht in die Lieder***, hielt Mahler selbst für das »wenigst bedeutende«, dennoch sei es textlich für ihn »so charakteristisch, als hätte er es gedichtet«, so berichtet seine Vertraute Natalie Bauer-Lechner. Das Lied ist ein liebevoll-humoristischer Aufruf, den Künstler während seines schöpferischen Tuns nicht mit neugierigen Blicken zu bedrängen, ein inständiger Wunsch Mahlers auch für sein eigenes Schaffen. Rückert bedient sich hier der antiken Metapher der Honig sammelnden Bienen für den Dichter und die Dichtkunst, und Mahler übersetzt das Bild der fleißigen Bienen in eine emsige Achtelbewegung, die das Lied wie das Surren der Insekten fast durchgängig durchzieht. Doch hinter dem freundlich-spielerischen, fast harmlosen Gestus dieser Miniatur verbirgt sich durchaus auch ein theoretisches Thema, nämlich die Frage, ob das künstlerische Schaffen mit dem natürlich-organischen »Wachsen« verglichen werden kann. Wohl eher nicht.

»Vom Lindenzweig [*Dank für den Lindenzweig* lautet der Originaltitel des Rückert'schen Gedichtes, das bei Mahler ***Ich atmet' einen linden Duft*** heißt] sprach er das liebe Wort, es stecke darin die verhaltene glückliche Empfindung, wie wenn man in der Gegenwart eines lieben Menschen weilt, dessen man ganz sicher ist, ohne dass es nur eines Wortes zwischen den beiden Seelen bedürfe«, erinnert sich Bauer-Lechner. Der Lindenbaum als Symbol der Liebe wird hier zum Ausgangspunkt eines bezaubernden Lautspiels mit der Alliteration des Buchstabens »l« und den hellen Vokalen bzw. Vokalverbindungen »i«, »ie« und »ei«. In diesem Gedicht ist alles licht, und auch in Mahlers Vertonung dominieren die hellen Farben. Die tiefen Streicher sind ausgespart, Oboe, Horn und Flöte blasen traumverlorene Soli, und der Satz ist bisweilen bis zur Drei- oder gar Zweistimmigkeit ausgedünnt – eine Szenerie vollkommener Entrücktheit und seelischer Versunkenheit.

Einen gänzlich persönlichen Hintergrund hat das Lied ***Liebst Du um Schönheit***. Mahler komponierte es, wenige Monate nach der Hochzeit, im Sommer 1902 als Geburtstags- und Liebesgeschenk für seine Frau Alma, und es ist das einzige der fünf Lieder, das er, wohl wegen des privaten Charakters,



Friedrich Rückert (1843),
Stahlstich von Carl Barth
(1787–1853)

nicht selbst orchestrierte. Nicht um der »Schönheit« willen, nicht wegen der »Jugend« oder der »Schätze«, sondern um der »Liebe« willen bittet das lyrische Ich, geliebt zu werden, und hier liegt der autobiographische Bezug auf der Hand, war Mahler doch bereits in den Vierzigern, als er die junge, attraktive und viel umworbene Alma Schindler heiratete. Das schlichte, leicht variierte Strophenlied gibt sich eher konventionell, auch der homophon begleitende Orchestersatz zieht weniger Aufmerksamkeit auf sich als der der anderen Lieder. Mahler geht es vor allem um die Gestaltung der Kernworte »Schönheit«, »Jugend«, »Schätze« und »Liebe«. In der Strophe der »Jugend«, also bei dem Aspekt, den Mahler am wenigsten erfüllte, ist der Tonraum am engsten, in der der »Liebe«, seinem Hoffen und Bitten, am weitesten. Und der Spitzenton f , der in den ersten drei Strophen den Dingen vorbehalten war, denen sich die falsche Liebe zuwenden solle, nämlich der »Sonne«, dem »Frühling« oder der »Meerfrau«, wird in der letzten Strophe, da das lyrische Ich um die richtige Liebe bittet, auf einen ganzen Takt gedehnt und durch den Einsatz der Harfe emphatisch hervorgehoben.

»Das ist Empfindung bis in die Lippen hinauf, die sie aber nicht übertritt!
Und: das bin ich selbst!«, so Mahlers Äußerung über ***Ich bin der Welt ab-***

handen gekommen, das mit *Um Mitternacht* das inhaltliche Zentrum der fünf Lieder bildet. Tatsächlich ist in diesem Lied vieles enthalten, was für Mahlers Leben und Denken charakteristisch war. Das unerbittliche Lärmen einer oft hohlen und rohen Welt, das »Weltgetümmel«, das Mahler in seinen Symphonien immer wieder in alptraumartigen Sequenzen eingefangen hat und dem er selbst nie dauerhaft entfliehen konnte, hat das lyrische Ich hier endgültig hinter sich gelassen. Der Rückzug aus jeglichem sozialen Zusammenhang wird als uneingeschränkt positive Erfahrung beschrieben, das Ich bezieht sein Glück nur noch aus sich selbst, aus »seinem Himmel«, »seinem Lieben« und seinem »Lied«, also aus der Kunst. Eine Aura von absolutem, fast sakralem Frieden liegt über dem ganzen Stück, das innerhalb seines sphärisch schwebenden Raums aber ein reiches motivisches, polyphon verflochtenes Leben entfaltet. Das sich in mehreren sanften Anläufen ganz ruhig und allmählich herausbildende Thema im Englischhorn liefert das Grundmodell für das melodische Geschehen, das von großen Bögen ruhig fließender Auf- und Abstiege getragen wird.

Auch in **Um Mitternacht** geht es um das Motiv der Einsamkeit in der Welt, das hier jedoch als gänzlich negative Erfahrung von Trostlosigkeit und Verlassenheit erscheint. In Ängsten und resignativer Sinnsuche verfangen, durchwacht das Ich die Mitternachtsstunde, umgeben von einer weitgehend reglosen und starren Natur. Statt heller »Sterne« und tröstender »Lichtgedanken« gesellen sich nur vereinzelte unheimliche Laute zu ihm. In meist gleichförmigen Notenwerten, ohne schnellere Bewegungsverläufe, schreiten die Stimmen voran, schwer lastende absteigende Linien dominieren die Thematik. Allein das Vertrauen in Gott vermag den Weg aus Dunkel und Leid zu weisen, so die Verheißung der abschließenden fünften Strophe des Rückert'schen Gedichts, die in Mahlers Vertonung durch eine unvermittelt hereinbrechende Massierung und Steigerung der klanglichen Mittel – Fanfaren, choralartiger Einsatz der Bläser, Fortissimo, rauschende Arpeggien in Harfe und Klavier – und durch die affirmative Festigung des zuvor nur gestreiften Dur apothetisch überhöht wird. Nicht wenige Mahler-Anhänger hatten mit diesem Schluss ihre Probleme. Doch steht seine Aussage nicht alleine in Mahlers Schaffen. Auch andere Werke, vor allem natürlich die Zweite Symphonie, aber auch das letzte *Kindertotenlied*, künden von religiöser Zuversicht und Erlösungsglauben. »Mahler stellt eben nicht nur quälende Fragen und schildert katastrophale Zusammenbrüche«, resümiert der Mahler-Forscher Reinhold Kubik, »sondern er ist auch Komponist von zartester Lyrik, von blühenden Utopien und von Hoffnungen, die von seinem starken Willen getragen werden.« In diesen Teil der musikalischen Welt Mahlers gewähren die *Rückert-Lieder* einen berückenden Einblick.

Gustav Mahlers Fünf Lieder nach Gedichten von Friedrich Rückert

In eckigen Klammern stehen die Einfügungen Mahlers

Liebst du um Schönheit

Liebst du um Schönheit,
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
Sie trägt ein gold'nes Haar!

Liebst du um Jugend,
O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
Der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze,
O nicht mich liebe!
Liebe die Meerfrau,
Sie hat viel Perlen klar!

Liebst du um Liebe,
O ja, mich liebe!
Liebe mich immer,
Dich lieb' ich immerdar!

Blicke mir nicht in die Lieder!

Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag' ich nieder,
Wie ertappt auf böser Tat.

Selber darf ich nicht getrauen,
Ihrem Wachsen zuzuschauen.
[Blicke mir nicht in die Lieder!]
Deine Neugier ist Verrat!

Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selbst auch nicht zu.

Wenn die reichen Honigwablen
Sie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du!
[Nasche du!]

Um Mitternacht

Um Mitternacht
Hab' ich gewacht
Und aufgeblickt zum Himmel;
Kein Stern vom Sterngewimmel
Hat mir gelacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich gedacht
Hinaus in dunkle Schranken.
[Um Mitternacht]
Es hat kein Lichtgedanken
Mir Trost gebracht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Nahm ich in Acht
Die Schläge meines Herzens;
Ein einz'ger Puls des Schmerzens
War angefacht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Kämpft' ich die Schlacht,
O Menschheit, deiner Leiden;
Nicht konnt' ich sie entscheiden
Mit meiner Macht
Um Mitternacht.

Um Mitternacht
Hab' ich die Macht
In deine Hand gegeben! [Herr!]
Herr über Tod und Leben
Du hältst die Wacht
[Du hältst die Wacht! Du!
Du hältst die Wacht]
Um Mitternacht!

Ich atmet' einen linden Duft

Ich atmet' einen linden Duft!
Im Zimmer stand
Ein Zweig der Linde,
Ein Angebinde
Von lieber Hand.
Wie lieblich war der Lindenduft!

Wie lieblich ist der Lindenduft!
Das Lindenreis
Brachst du gelinde!
Ich atme leis
Im Duft der Linde
Der Liebe linden Duft.

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält.
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben, [gestorben] der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!

KÖNIGLICHE AUFTRITTSMUSIK

Paul Dukas' Fanfare zu seinem Ballett *La Péri*

Renate Ulm

Jeder kennt Paul Dukas'

L'Apprenti sorcier, den

Zauberlehrling, doch seine anderen Kompositionen werden heute nur noch selten gespielt. Hinzu kommt, dass sein Werkverzeichnis höchst übersichtlich ist, weil er viele Werke nicht vollendete und einige in einer depressiven Phase sogar vernichtete. Zu den Werken, die er gelten ließ, zählt seine letzte, publizierte Komposition: das Poème dansé *La Péri*. Das einaktige Ballett erzählt die Geschichte von Unsterblichkeit und Sterben: Der alternde König Iskender, der mythologische Name für Alexander den Großen, gelangt auf der Suche nach der Blume der Unsterblichkeit ans Ende der Welt zum Tempel des Ormuzd, dem Lichtwesen im persischen Mythos. Auf seinen Stufen sitzt eine schlafende Péri, eine Art Engel oder Elfe. In der Hand hält sie die Blume der Unsterblichkeit, eine Lotusblüte. Iskender stiehlt sie, doch Péri erwacht und bemerkt den Verlust. Mit einem erotischen Tanz gewinnt sie die Aufmerksamkeit Iskenders und erobert sich die Blume zurück. Im Licht des Ormuzd entschwindet Péri ins Paradies, während Iskender sterben muss.

Entstehungszeit

1909/1910

Widmung

Natalia Trouhanova

Uraufführung

22. April 1912 mit der Tänzerin Natalia Trouhanova als Péri und Vaslav Nijinsky als Iskender und dem Orchestre Lamoureux unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des

Komponisten

1. Oktober 1865 in Paris –

17. Mai 1935 in Paris

Angeregt durch das Gemälde von Gustave Moreau *Rêve d'Orient ou La Péri* hat Paul Dukas das Poème dansé *La Péri* geschrieben, dessen Sujet aus der persischen Mythologie der damaligen Vorliebe für Exotismus entgegenkam. Intensiv arbeitete Dukas in dieser Zeit mit der jungen Ballerina Natalia Trouhanova zusammen, mit der er eine kurze, heftige Affäre durchlebte. Sie war ihm erstmals 1907 aufgefallen, als sie den Schleiertanz in der *Salome* von Strauss tanzte. Und nach der Uraufführung von *La Péri* entschwand auch Natalia Trouhanova



Gustave Moreau (1826–1898): *Rêve d'Orient ou La Péri* (1881)



Paul Dukas

wieder aus seinem Leben. Möglicherweise spiegelt der Inhalt des Balletts teilweise Dukas' damalige Lebenssituation wider: die Faszination des deutlich älteren Komponisten für die junge Tänzerin als eine Art Jungbrunnen. Ursprünglich war geplant, dass Serge Diaghilew und seine Ballets russes dieses Werk herausbringen. Doch Diaghilew wollte für fünf Jahre die Aufführungsrechte von Dukas erhalten, was der Widmungsträgerin Trouhanova nicht gefiel, denn auch sie erhob Anspruch auf die Rechte. Der Machtkampf ging zugunsten der Tänzerin aus, Diaghilew hatte das Nachsehen, und Dukas arbeitete nie mehr mit ihm zusammen. So wurde das Ballett als Symphonisches Gedicht mit Tanz in einem Konzert am 22. April 1912 in den Concerts Lamoureux herausgebracht. Das bekannteste Stück daraus ist die zweiminütige Fanfare: Drei Trompeten, vier Hörner, drei Posaunen und Tuba eröffnen das Poème dansé mit einer königlichen Auftrittsmusik: Das erste Thema gilt König Iskenders Auftritt am Ende der Welt, und das zweite Thema beleuchtet die Sphäre des Lichtwesens Péri.

»POESIE DER KINDHEIT«

Zu Maurice Ravel's *Ma mère l'oye*

Susanne Schmerda *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 Ravel's fünf Stücke für Klavierduo *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 *Contes de ma mère l'oye* aus dem 17. Jahrhundert, die ihm neben Erzählungen von Marie-Catherine d'Aulnoy (um 1650–1705) und von Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711–1780) als Vorlage dienten. Der Titel *Ma mère l'oye* ist irreführend,

Entstehungszeit

1908 bis 1910 (Klavierfassung), 1911 (Orchesterfassung und Ballettfassung)

Widmung

Mimie 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

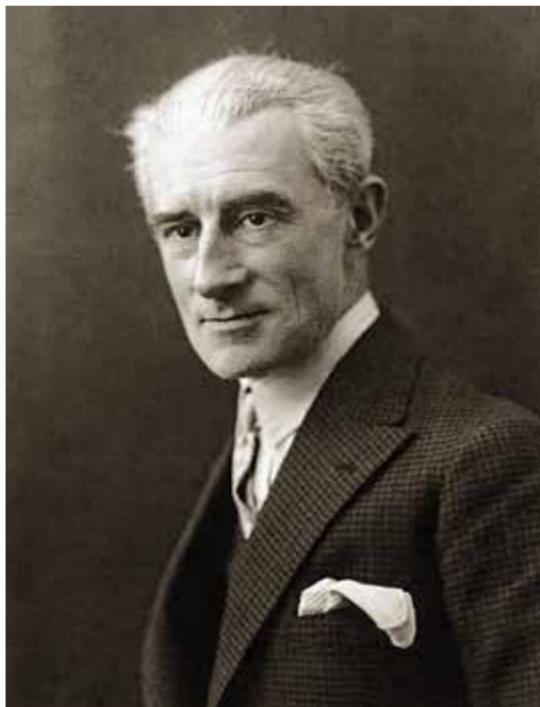
meint er doch wörtlich »Meine Mutter, die Gans«, wobei diese lediglich als Erzählerin der Märchen fungiert. Treffender wäre also etwa eine Übersetzung mit »Mutter Gans erzählt«.

Die Kinder Mimie und Jean Godebski, denen Ravel diese pianistischen Adaptionen traditioneller französischer Märchen zugeordnet hatte, mögen hingerissen gewesen sein, an die musikalische Uraufführung der fünf Klavierduos 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 Klavierduo 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 von Trillern, auf wunderbare 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 *Magasins 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



Maurice Ravel

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 die *Petit Poucet / Der kleine Däumling* (in der Klavierfassung Satz 2) zurückgreift, 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 Umhersuchen des Däumlings am Schluss.

In eine fremde Welt entführt dann der chinesische Marsch *Laideronette, Impératrice des Pagodes / Laideronette, 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-Cathérine Baronne 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.

MAGDALENA KOŽENÁ

Magdalena Kožená wurde im tschechischen Brünn geboren und studierte Klavier und Gesang am dortigen Konservatorium sowie später bei Eva Blahová an der Akademie für Musik und darstellende Künste in Bratislava. Schon bald wurde sie mit diversen Preisen ausgezeichnet; so ging sie etwa 1995, im Jahr ihres Diploms, als Gewinnerin des 6. Internationalen Mozart-Wettbewerbs in Salzburg hervor. Insbesondere durch die Zusammenarbeit mit Marc Minkowski profilierte sie sich als Kennerin der historischen Aufführungspraxis, was sie zu einem gefragten Gast bei Ensembles wie den English Baroque Soloists, Il Giardino Armonico, Les Musiciens du Louvre oder dem Orchestra of the Age of Enlightenment machte. Im Jahr 2000 trat sie als Nerone in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* bei den Wiener Festwochen auf; 2002 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen als Zerlina. Ihr Repertoire umfasst u. a. die Hosenrollen Cherubino, Idamante und Octavian sowie die Titelpartien von Bizets *Carmen*, Rossinis *La Cenerentola*, Charpentiers *Médée*, Debussys *Pelléas et Mélisande* und Martinüs *Juliette*, mit denen sie z. B. an der Metropolitan Opera in New York, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und am Royal Opera House Covent Garden zu hören war. Die Partie der Penelope in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* sang sie am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und an der Opéra de Dijon. Als Konzertsängerin hat Magdalena Kožená mit führenden Orchestern weltweit wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra, der Tschechischen Philharmonie Prag und dem Concertgebouworkest Amsterdam unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Simon Rattle und Mariss Jansons gearbeitet. Zu ihren Klavierpartnern zählen Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, Andrés Schiff und Mitsuko Uchida.

1999 brachte die Deutsche Grammophon ihr erstes Album mit Bach-Arien heraus; es folgte eine CD mit Liedern von Dvořák, Janáček und Martinů, die 2001 mit dem Gramophone Solo Vocal Award ausgezeichnet wurde. Ihre weiteren Einspielungen umfassen Werke von Händel, Vivaldi und der Bach-Familie, aber auch Gounod, Massenet, Ravel und Mahler. Zuletzt veröffentlichte sie ein Monteverdi-Album mit dem La Cetra Barockorchester Basel unter Andrea Marcon. 2004 wurde sie bei den Gramophone Awards als »Künstlerin des Jahres« ausgezeichnet. Die Französische Republik ernannte sie 2003 zum »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres«. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Magdalena Kožená zuletzt 2018 zusammen mit Stuart Skelton in Mahlers *Lied von der Erde* unter der Leitung von Sir Simon Rattle zu hören.



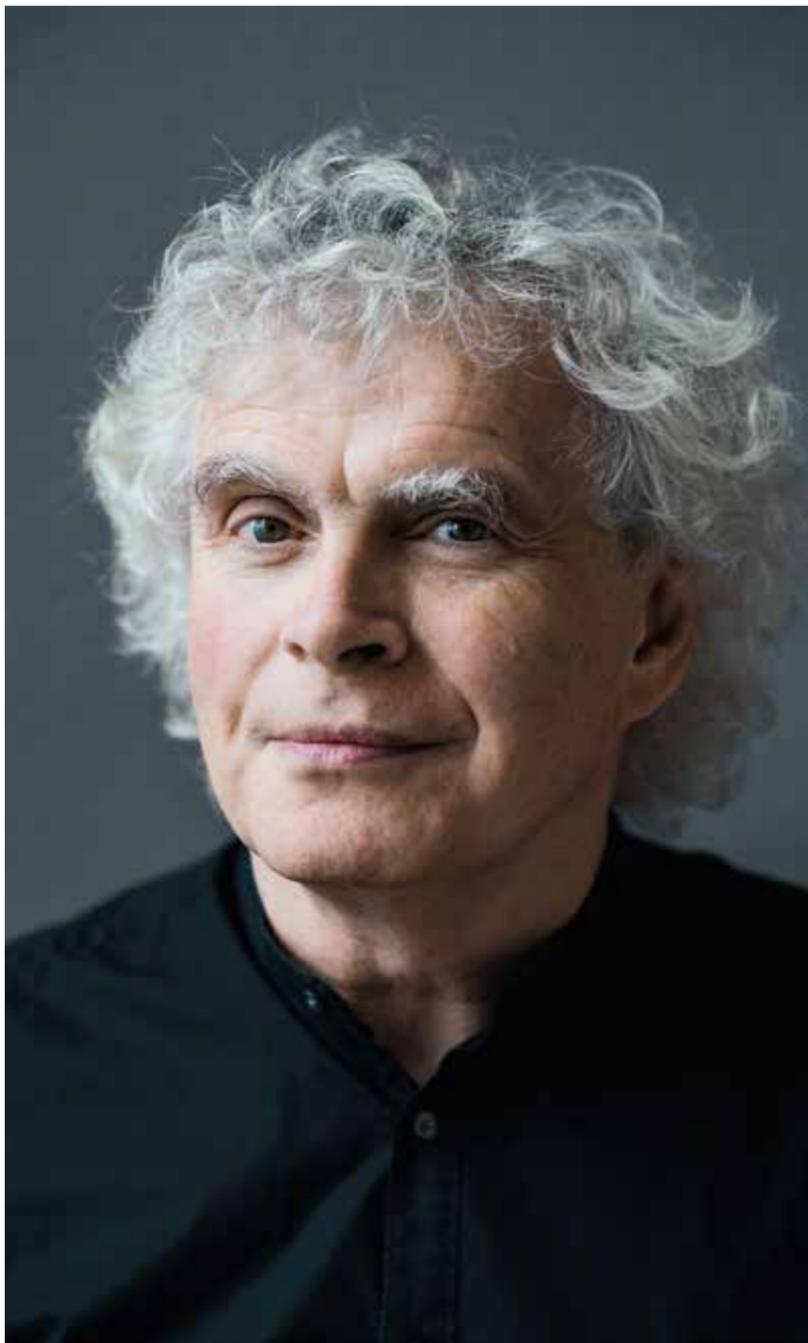


SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks 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. Von 2003 bis 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Riccardo Muti, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. Im Februar 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Sinfonie unter der Leitung von Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

SIMON RATTLE

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, lustvoller Einsatz für die Moderne, soziales und pädagogisches Engagement und uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpooler zu einer der facettenreichsten und faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Seine internationale Reputation erwarb sich Simon Rattle während seiner 18-jährigen Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra, das er – 1980 bis 1990 als Erster Dirigent und 1990 bis 1998 als Chefdirigent – zu Welt- ruhm führte. 2002 wurde er als Nachfolger von Claudio Abbado Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, denen er bis Juni 2018 in dieser Position vorstand. Zahlreiche CD-Einspielungen sowie Kompositionsaufträge und Uraufführungen u. a. von Werken von Adès, Berio, Gubaidulina, Boulez, Grisey, Lind- berg und Turnage sind aus dieser Zusammenarbeit hervorgegangen. Seit der Spielzeit 2017/2018 ist Simon Rattle Chefdirigent des London Symphony Orchestra, mit dem er bereits ebenfalls hochgelobte Einspielungen vorgelegt hat, etwa von Debussys *Pelléas et Mélisande* und Berlioz' *La damnation de Faust*. Zudem pflegt er Kontakte zu weiteren Orchestern, u. a. den Wiener Philharmonikern, mit denen er sämtliche Symphonien und Klavierkonzerte von Beethoven (mit Alfred Brendel) eingespielt hat, und dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem er als »Principal Artist« eng verbunden ist. Auch an allen namhaften Opernhäusern ist Simon Rattle begehrter Gast: am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Staatsoper Berlin, an der Wiener Staatsoper, an der er 2015 Wagners *Ring*-Tetralogie dirigierte, und an der New Yorker Metropolitan Opera, wo er u. a. mit *Tristan und Isolde* und *Der Rosenkavalier* zu erleben war. Bei den Salzburger Festspielen leitete Simon Rattle die Berliner Philharmoniker in szenischen Aufführungen von *Fidelio*, *Così fan tutte*, *Peter Grimes*, *Pelléas et Mélisande*, *Salome* und *Carmen*. Ebenfalls mit seinen »Berlinern« realisierte er Wagners *Ring* beim Festival d'Aix-en-Provence und bei den Salzburger Osterfestspielen. Gemeinsam eröffneten sie 2013 mit Mozarts *Zauberflöte* ihre Residenz bei den Osterfest- spielen Baden-Baden, die sie u. a. mit Bachs *Johannes-Passion*, *Der Rosen- kavalier*, *La damnation de Faust*, *Tristan und Isolde* sowie zuletzt mit *Parsifal* fortsetzten. Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt der Diri- gent höchste Ehrungen. Hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks brachte Simon Rattle u. a. Schumanns *Das Paradies und die Peri*, Haydns *Die Jahreszeiten*, Wagners *Das Rheingold* und *Die Wal- küre* sowie Mahlers *Das Lied von der Erde* zur Aufführung. Auf CD sind bisher *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Das Lied von der Erde* erschienen.



Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

N.N.

Chefdirigent*in
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

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

IMPRESSUM

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

Rüdiger Heinze, Renate Ulm: Originalbeiträge; Vera Baur: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 5./6. Februar 2015; Susanne Schmerda: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 20./21. Dezember 2018; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

BILDNACHWEIS

Wikimedia Commons (Mozart, Mahler, Rückert, Moreau, Dukas, Ravel); © Oleg Rostovtsev (Kožená); © Tobias Melle (BRSO); © Oliver Helbig (Rattle).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Mozart)
© Universal Edition, Wien (Mahler)
© Durand Editions musicales (Dukas und Ravel)

brso.de



BR
KLASSIK
br-klassik.de