

# Iván Fischer Zoltán Fejérvári

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**75** BRSO

23–24

**Donnerstag**  
**29. Februar 2024**  
**Freitag**  
**1. März 2024**

**20.00 – 22.00 Uhr**  
**Herkulesaal**  
**2. Abo B**

**23–24**

Konzerteinführung um 18.45 Uhr  
Moderation: Michaela Fridrich  
Gast: Iván Fischer

Aufgrund einer Verletzung musste Carsten Carey Duffin seine Teilnahme an dem Programm dieser Woche leider absagen. Statt des geplanten Hornkonzerts von Ligeti erklingen nun die »Variationen über ein Kinderlied« von Ernst von Dohnányi. Wir freuen uns, hierfür den jungen ungarischen Pianisten Zoltán Fejérvári erstmals als Gast des BRSO begrüßen zu dürfen.

Iván Fischer  
Dirigent

Zoltán Fejérvári  
Klavier

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround**  
im Radioprogramm  
Freitag, 1. März 2024, 20.05 Uhr  
Pausenzeichen: Kristin Amme im Gespräch mit Iván Fischer

**Audio on Demand**  
br-klassik.de und brso.de

## Programm

Ernst von Dohnányi

### »Symphonische Minuten«, op. 36

- Capriccio. Vivacissimo possibile
- Rapsodia. Andante
- Scherzo. Allegro vivace
- Tema con variazioni. Andante poco moto
- Rondo. Presto

Ernst von Dohnányi

### »Variationen über ein Kinderlied«, op. 25

für Klavier und Orchester

- Introduzione. Maestoso
- Tema. Allegro
- Var. 1. Poco più mosso
- Var. 2. Risoluto
- Var. 3
- Var. 4. Molto meno mosso (Allegretto moderato)
- Var. 5. Più mosso
- Var. 6. Ancora più mosso (Allegro)
- Var. 7. Walzer. Tempo giusto
- Var. 8. Alla marcia (Allegro moderato)
- Var. 9. Presto
- Var. 10. Passacaglia. Adagio non troppo
- Var. 11. Choral. Maestoso
- Finale fugato. Allegro vivace

Pause

Claude Debussy

### »Printemps«

Suite symphonique

Orchesterfassung von Henri Büsser

- Très modéré
- Modéré

Erik Satie

### »Gymnopédie« Nr. 1

Orchesterfassung von Claude Debussy

- Lent et douloureux

Erik Satie

### »Gnossienne« Nr. 3

Orchesterfassung von Francis Poulenc

- Assez lent

Maurice Ravel

### »Daphnis et Chloé«, Suite Nr. 2

- Lever du jour
- Pantomime
- Danse générale

# Herzlichen Glückwunsch und gute Unterhaltung

## ***Symphonische Minuten* (op. 36 ) und *Kinderlied-Variationen* (op. 25) von Ernst von Dohnányi**

Von Wolfgang Stähr

### **Lebensdaten des Komponisten**

27. Juli 1877 in Pozsony / Preßburg, Königreich Ungarn – 9. Februar 1960 in New York City

### **Entstehungszeit**

1933 (op. 36); 1914 (op. 25)

### **Widmung**

Der Budapester Philharmonischen Gesellschaft (op. 36)

### **Uraufführung**

23. Oktober 1933 in Budapest mit dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung des Komponisten (op. 36); 17. Februar 1914 in Berlin mit Ernst von Dohnányi am Klavier (op. 25)

### **Die Werke beim BRSO**

Erstaufführungen

Symphonien waren längst keine Frage von Minuten mehr. Im 18. Jahrhundert wurden »Sinfonien« noch für die verschiedensten Anlässe und Besetzungen geschrieben, etwa als Einleitungsstück einer Oper oder einer Partita, aber in jedem Fall kurz und pointiert. Johann Sebastian Bachs Neunte Sinfonie benötigt nur zwei Minuten und drei Stimmen: ein Klavierstück für Kompositionsschüler. Doch auch die von einer Hofkapelle oder einem städtischen Collegium musicum gespielten Orchestersinfonien waren knappe, zugespitzte, auf wenige Minuten begrenzte Werke. Spätestens mit Ludwig van Beethoven änderten sich die Zeiten und die Maße, seine Symphonien weiteten sich ins Programmatische und Weltanschauliche: Beethovens Neunte braucht über eine Stunde und außer dem Orchester noch einen Chor und vier Solisten. Der exzentrische französische Romantiker Hector Berlioz potenzierte die Symphonie zum Roman und zum Schauspiel. Bei Anton Bruckner nahm sie den Rang einer abendfüllenden Kulthandlung ein, und Gustav Mahler erklärte so selbst- wie sendungsbewusst: »Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen.«

Allerdings bestanden immer auch Zweifel an der Monumentalisierung der Musik. Franz Liszt lobte die Mazurken seines Kollegen Chopin ausdrücklich, weil sie an Wert »sehr langen Opern« gleichkämen, obwohl sie jede nur ein paar Takte beanspruchten. Und gerade dem Ideal der symphonischen Größe opponierte über Jahrzehnte hinweg eine produktive Gegenbewegung: Komponisten, die sich unbeirrt für traditionelle Formen, lichte Texturen und schlank bis solistisch besetzte Orchester entschieden, die immer noch witzige, spritzige und vergleichsweise kurze Symphonien schrieben: am berühmtesten die C-Dur-Symphonie von Georges Bizet und Sergej Prokofjews ironische und respektlose *Symphonie classique*. In dieselbe Richtung oder Gegenrichtung ging auch der Ungar Ernő (für das deutschsprachige Publikum: Ernst von) Dohnányi mit seinen *Symphonischen Minuten* op. 36, die er 1933 zum 80-jährigen Gründungsjubiläum der Budapester Philharmonischen Gesellschaft komponierte. Dohnányi hatte zuvor schon »normale«, ausgewachsene Symphonien für großes Orchester geschrieben und sollte es auch später noch tun. Aber mit seinen *Minuten*, die sich gerade einmal zur Gesamtdauer einer Viertelstunde addieren, unterlief er alle Erwartungen an eine auftrumpfende Festmusik, ein in Raum und Zeit ausgreifendes Spektakel. Dabei zeigt sich der Meister hier gerade nicht in der Beschränkung, sondern in der Verschwendung. Denn obgleich seine Partitur eher einer Broschüre als einem Wälzer ähnelt, wimmelt es auf den wenigen Seiten nur so von Ideen, Anspielungen, Überraschungen, alles geht Schlag auf Schlag. Eine überschäumende Musik, bei aller Kürze: Dohnányi schuf *Symphonische Minuten*, aber keine aphoristischen Miniaturen. Er legte sogar

Mustersätze vor wie das Scherzo, die Variationen oder das Rondo-Finale, die in jeder Symphonie am Platz wären, auch wenn die insgesamt fünf Stücke ebenso gut in ein Ballett-Divertissement, ein Konzert für Orchester oder eine Suite »im alten Stil« passten.

Ernő Dohnányi, der 1877 noch in der habsburgischen Doppelmonarchie zur Welt gekommen war, im damals ungarischen Pozsony oder Preßburg, dem heute slowakischen Bratislava, hatte sich um die Zeit der *Symphonischen Minuten* eine unangefochtene musikalische und musikpolitische Vormachtstellung erworben: Er leitete als Chefdirigent das Philharmonische Orchester Budapest, amtierte als Musikalischer Direktor des Ungarischen Rundfunks und der Königlich-Ungarischen Musikhochschule, gehörte als Senator dem Oberhaus des Parlaments an und empfing mit der Corvinus-Kette die höchste Auszeichnung des Landes für Künstler und Wissenschaftler. Dass ihm aber all diese Ehren unter dem autoritären Regime des Reichsverwesers Miklós Horthy zuteilwurden, in einem Staat von völkisch-nationalistischer und nicht nur offen, sondern sogar offiziell antisemitischer Ausrichtung, setzte ihn nach dem Zweiten Weltkrieg ins Unrecht. Im kommunistischen Ungarn traf ihn der Bann, sein Name und seine Werke verfielen dem angeordneten Vergessen; aber auch im Westen musste er einen rapiden Ansehensverlust ertragen. Dohnányi verbrachte seine letzten Lebensjahre erst im argentinischen, danach im US-amerikanischen Exil. Er starb 1960 in New York. Doch sollte gerechterweise nicht verschwiegen werden, dass er die jüdischen Musiker in seinem Orchester vor der Entrechtung und Entlassung schützte und 1941 seinen Direktorenposten an der Hochschule aufgab, als sich Ungarn bis ins Innerste dem nationalsozialistischen »Dritten Reich« unterwarf. Dass der Name Dohnányi mit höchstem Respekt genannt wird, liegt in allererster Linie an dem Sohn des Komponisten, dem Juristen Hans von Dohnányi, der sich dem Widerstand gegen Hitler anschloss und im Konzentrationslager Sachsenhausen umgebracht wurde. Seine Söhne, Ernős Enkel, sollten im Nachkriegsdeutschland eine prominente Rolle spielen: der Politiker Klaus und der Dirigent Christoph von Dohnányi.

### **Musikalischer Weltbürger**

Anders als seine jüngeren Landsleute Béla Bartók und Zoltán Kodály, die übers Land reisten, Volkslieder sammelten und aus der ältesten Musik die fortschrittlichsten Konsequenzen zogen, blieb Ernő Dohnányi von diesem Aufbruch, dieser musikalischen »Wiedergeburt« unberührt. Ihn reizten weder die archaischen noch die avantgardistischen Perspektiven der Tonkunst, er stand der Nationalromantik ebenso fern wie der radikalen Moderne. Bezeichnenderweise steuerte Bartók zum Jubiläumskonzert der Budapester Philharmonie im Oktober 1933 *Fünf ungarische Volkslieder* bei, Kodály die *Tänze aus Galánta* und Dohnányi – die *Symphonischen Minuten*, in denen Folklorismus allenfalls als aparte exotische Note oder Couleur locale zu entdecken ist. Wenn überhaupt. Die *Rapsodia*, der zweite Satz, erinnert mit ihren frei schweifenden, ornamental umspielten Melodien von fern an Liszt und dessen *Ungarische Rhapsodien*. Wer will, kann aus dem *Capriccio* einen Walzer, aus dem *Scherzo* einen Flamenco und aus dem *Finale* einen Csárdás heraushören, aber diese und andere Assoziationen bleiben unverbindlich und unaufdringlich. Auch das »Tema del seicento«, das vom Englischhorn vorgetragen und in der vierten *Minute* kontrastreich variiert wird, dieses (imaginäre?) Thema aus dem Italien des 17. Jahrhunderts schenkt der Musik eine anziehend fremdartige Tönung, aber keine historische Umkehr, keinen Bruch mit den zeitgenössischen Hörgewohnheiten. Dohnányi komponierte für seine Philharmoniker fünf brillante, solistisch profilierte Stücke, ein Orchesterporträt, das die Jubilare effektiv und glamourös in Szene setzte, ein raffiniertes, unterhaltsames, schwelgerisches und humoristisches Potpourri. In ein paar Minuten erprobt Dohnányi die symphonischen Spielräume und erweist sich bei diesem rasanten Parcours als ein undogmatischer Geist und musikalischer Weltbürger.

Und als ein Alleskönner von sympathischer Selbstironie. Diese gewitzte Souveränität im Umgang mit der Musik und ihren Mythen (und der eigenen Meisterschaft) hatte Dohnányi, als müsste er sich für seine heitersten Werke immer die finstersten Jahre der Geschichte aussuchen, bereits 1914 an den Tag gelegt: mit den *Variationen über ein Kinderlied* für Klavier und Orchester op. 25. Dohnányi lebte seinerzeit noch in Berlin, lehrte als Professor an der Königlich Akademischen Hochschule, und dort, in seiner damaligen deutschen Wahlheimat, brachte er die *Variationen* auch

wenige Monate vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, am 17. Februar 1914, zur Uraufführung. Er selbst, ein gefeierter Mozart-, Beethoven- und Brahms-Interpret, spielte den ebenso kniffligen wie wetterwendischen Solopart. Das Konzertstück beginnt mit einem Vorspiel wie zu einem Wagnerischen Weltuntergangsdrama: Die Trompeten des Jüngsten Gerichts erschallen, der Weltenbrand lodert auf, und in diese musikalische Apokalypse mischt sich auch noch der markerschütternde Paukendonner aus Brahms' d-Moll-Klavierkonzert.

### »Freunden des Humors zur Freude«

Aber Dohnányi stellte seinen *Variationen* eine Warnung voran, eine inoffizielle Widmung: »Freunden des Humors zur Freude, den Anderen zum Ärger.« Schon mit der düsteren Introduction legt Dohnányi die erste falsche Fährte, lockt seine Hörschaft mit Pomp und Pathos in die Falle und wartet mit einer wunderbaren Pointe auf. Denn nach einem kurzen Zirkustusch präsentiert der Pianist ein völlig undramatisches und unerwartet harmloses Thema, das jeder kennt und sogleich mitpfeifen könnte. Dieses »Kinderlied« entstand ursprünglich als galantes Schäferspiel, eine französische Romance, über die schon Mozart 1781 Klaviervariationen geschrieben hatte. »Ah, vous dirai-je, Maman, / Ce qui cause mon tourment? / Depuis que j'ai vu Silandre / Me regarder d'un air tendre / Mon cœur dit à chaque instant: / Peut-on vivre sans amant?« , fragt eine verliebte Schäferin ihre Mutter. »Ach, soll ich Ihnen sagen, Mutter, was mich quält? Seitdem ich gesehen habe, wie Silandre mich so zärtlich anschaut, fragt mein Herz mich immerzu: ›Kann man ohne Geliebten leben?« Auch in der deutschsprachigen Fassung des populären Liedes dreht sich alles um einen sehnlichst erwünschten Herrenbesuch: Allerdings wird in dieser Version nicht der schlimme Silandre erwartet, sondern – »Morgen kommt der Weihnachtsmann«. In England aber singen Alt und Jung auf dieselbe schlichte Weise das sternfunkelnde Wiegenlied »Twinkle, twinkle, little star«.

Ernő Dohnányi variiert das international bekannte und zeitlos eingängige »Kinderlied« bis zur völligen Unkenntlichkeit. Wie ein Joker kann das Thema für jeden Stil, jede Farbe, jeden Charakter und jedes Temperament eintreten. Alles sieht ihm ähnlich (Glenn Gould sprach von einem »parodistischen Konzertkommentar«). Es klingt wahlweise nach Brahms, Liszt, Tschaikowsky oder Rachmaninow, nach dem *Zauberlehrling* von Dukas oder dem *Karneval der Tiere* von Saint-Saëns, tanzt Wiener Walzer, paradiert zu einem grotesken Marsch, verwandelt sich in eine Spieluhr, vergeht vor Weltschmerz, greift in die Trickkiste endlos hochgeschraubter Steigerungen, stimmt einen feierlichen (aber zugleich veralberten und merkwürdig modernistisch verfremdeten) Choral an – und liegt zwischenzeitlich doch ziemlich desolat und demoliert am Boden. Zu guter Letzt aber erfreut oder ärgert Dohnányi sein Publikum noch mit einem Fugato, der kontrasthaften Krönung seiner Variationen. Bei Licht besehen: eine Persiflage auf den sprödesten Stoff der akademischen Lehrbücher und obendrein ein maliziöser musikalischer Spaß. Das letzte Wort aber erhält wieder das kinderleichte Thema: zum doppelbödigen Happy End einer hintersinnigen Maskerade und hemmungslosen Typenkomödie.

## Die menschliche Seite des Frühlings

### Zu Claude Debussys Symphonischer Suite *Printemps*

Von Florian Heurich

#### Lebensdaten des Komponisten

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

#### Entstehungszeit

1887 in Rom

#### Uraufführung

18. April 1913 in der Salle Gaveau in Paris

## Das Werk beim BRSO

### Erstaufführung

*Printemps* – leicht könnte dieser Titel suggerieren, dass den Hörer ein atmosphärisches Stimmungsbild des Frühlings erwartet. In Debussys Symphonischer Suite geht es jedoch nicht um eine simple Naturschilderung. Inspiration für die Komposition war das Gemälde *La primavera* von Sandro Botticelli, und dieses Bild aus dem 15. Jahrhundert ist eine tiefgründige Allegorie mit düsterem Unterton: In einem Orangerienhain verfolgt der Windgott Zephir eine panisch fliehende Nymphe, daneben tanzen leichtgewandelt die drei Grazien, Merkur vertreibt dunkel drohende Wolken, und über alles gebietet die Liebesgöttin Venus.

Debussy bezieht sich allerdings nur indirekt auf das Gemälde. Während seines Aufenthaltes in der Villa Medici in Rom, als Rompreis-Gewinner der Académie des Beaux-Arts, griff einer seiner dortigen Künstlerkollegen, der Maler Marcel Baschet, Botticellis Frühlingsallegorie in einem Gemälde auf. Debussy übertrug das Thema daraufhin in eine Komposition. »Ich möchte die langsame und schmerzvolle Geburt der Wesen und Dinge in der Natur ausdrücken, dann die aufsteigende Blüte und am Ende die strahlende Freude über die Wiedergeburt zu einem gewissermaßen neuen Leben«, so Debussy, der hinzufügt, dass er »all dies natürlich ohne Programm« in seiner Musik zum Ausdruck bringe.

Als Stipendiat musste er aus Rom regelmäßig Werke an das Gremium der Académie des Beaux-Arts nach Paris schicken, um seine kompositorischen Fortschritte darzulegen, und der zweite dieser »Envois de Rome« war im Jahr 1887 die ursprünglich für Orchester und Vokalisten singenden Chor konzipierte Symphonische Suite *Printemps*. In Paris kam davon jedoch lediglich eine Partitur für Chor und Klavier zu vier Händen an, da, wie Debussy entschuldigend berichtete, die Orchesterpartitur einem Brand im Haus des Buchbinders zum Opfer gefallen sei. Erst 1912 erstellte der Komponist Henri Büsser unter Debussys Aufsicht eine Orchesterfassung, eliminierte dabei den Chor, ließ jedoch fast durchgängig ein vierhändig zu spielendes Klavier mitlaufen. Diese Fassung wurde am 18. April 1913 in der Salle Gaveau in Paris uraufgeführt.

### Ein Gefühl für die musikalische Farbe

Im Zusammenhang mit *Printemps* fiel zum ersten Mal der Begriff »Impressionismus« als Charakterisierung von Debussys Musik, der sich fortan etablierte. Hier war er jedoch noch keineswegs positiv gemeint, als die Juroren der Académie das Werk als befremdlich beurteilten: »Gewiss sündigt Herr Debussy nicht durch Platttheit oder Landläufigkeit. Er hat im Gegenteil die ausgesprochene Neigung, auf Fremdartigkeit einzugehen. Man erkennt bei ihm ein Gefühl für die musikalische Farbe, dessen Übertreibung ihn jedoch leicht die Genauigkeit in Linienführung und Form vergessen lässt. Es wäre sehr zu wünschen, dass er sich vor diesem vagen ›Impressionismus‹ in Acht nehmen würde, der einer der gefährlichsten Feinde der Wahrheit in Kunstwerken ist.« Genau das, was hier als antiakademisch kritisiert wurde, sollte jedoch stilbildend werden.

Im ersten Satz des zweisätzigen Werks schildert Debussy genau jene »schmerzvolle Geburt«, um die es ihm ging. Die Flöte exponiert ein zunächst fast archaisch klingendes kurzes Thema, dem das Klavier einen flirrenden Unterton verleiht. Kurz darauf greift die Oboe es auf, bevor sich der Klang blühend entfaltet. Damit entführt Debussy gleich zu Beginn in weit zurückliegende, mythische Gefilde, die in eine pastorale Aura gehüllt sind. Dieser Anfang verweist schon auf das spätere *Prélude à l'après-midi d'un faune*, das ebenfalls mit einem einstimmigen Flötenhema beginnt. Immer wieder kommt die Musik ins Stocken, nur mit Mühe scheint sie sich zu entfalten. Sie bleibt in der Schweben, bis der Satz im zarten Licht des neu geborenen Frühlings endet.

Der zweite Satz, den die Académie als »eine bizarre und zusammenhanglose Transformation des ersten« kritisierte, beginnt in düsterer Stimmung und knüpft damit an den Anfangsgestus des Werks an. Ein plötzlicher Hornruf ändert jedoch alles. Die Musik moduliert nach Dur und wandelt sich ins Helle und Lebhaftes. In einem rhythmisch akzentuierten, tänzerischen Scherzando-Teil bricht endgültig Fröhlichkeit aus, und das Werk mündet in eine bacchantische Prozession, die sich zu hymnischer Größe steigert und das neue Leben feiert.

## **Blick unter die Oberfläche der Dinge**

Debussy scheint diesem Jugendwerk, das zu einem Großteil aus der Verpflichtung heraus entstanden war, Rechenschaft über seinen Studienaufenthalt in der Villa Medici abzulegen, später keine besonders große Bedeutung beigemessen zu haben. Zwar gab es immer wieder Überlegungen, die verloren gegangene Orchesterpartitur zu rekonstruieren, zustande kam dies jedoch nie, so dass 1904 schließlich die Klavierfassung publiziert wurde. Auch die Tatsache, dass Debussy die Orchestrierung später einem anderen Komponisten überließ, spricht dafür, dass er das Stück eher als einen noch nicht ganz ausgereiften Versuch auf dem Weg zu einer eigenen Musiksprache betrachtet hat. All dies passt ins Bild, empfand er doch den Rompreis und die daran geknüpften Bedingungen eher als Last. Nur widerwillig verließ er Paris und begab sich nach Rom. Der junge, wenig konforme Komponist passte auch nicht recht zu den konservativen, auf Bewahrung der Tradition ausgerichteten Vorstellungen der Académie des Beaux-Arts. Zeit seines Lebens wehrte sich Debussy gegen das Etikett des Impressionismus, mit dem seine Musik versehen wurde, nachdem die Jury der Académie *Printemps* – durchaus abwertend – mit der impressionistischen Malerei in Verbindung gebracht hatte. Das »Lautmalerische« in der Musik wurde von den Akademisten abgelehnt. Debussy hatte jedoch keinen Kontakt mit den impressionistischen Malern seiner Zeit und fühlte sich eher dem Symbolismus verbunden, was sich vor allem in seiner Oper *Pelléas et Mélisande* widerspiegelt. Bereits in *Printemps* erkennt man allerdings das Bestreben des jungen Komponisten, unter die Oberfläche der Dinge zu blicken und deren versteckter Bedeutung auf den Grund zu gehen. Wie er selbst sagte, setzte er den Frühling »nicht länger im deskriptiven Sinne« in Töne, sondern brachte dessen »menschliche Seite« zum Vorschein.

## **Den Kopf öffnen mit Musik**

### **Zu Erik Saties *Gymnopédie* Nr. 1 und *Gnossienne* Nr. 3**

Von Rasmus Peters

#### **Lebensdaten des Komponisten**

17. Mai 1866 in Honfleur (Département Calvados) – 1. Juli 1925 in Paris

#### **Entstehungszeit**

*Trois Gymnopédies*: 1888 – 1890

*Trois Gnossiennes*: 1889 – 1897

#### **Uraufführung**

Arr. *Gymnopédie*: 20. Februar 1897 in der Salle Érard unter Gustave Doret;

Arr. *Gnossienne*: erschienen in *Deux Préludes posthumes et une Gnossienne* (1939), UA unbekannt

#### **Die Werke beim BRSO**

Erstaufführungen

Eine einfache Melodie liegt im Raum. Irgendwo in Paris während des Fin de Siècle schwebt sie über einer langsam schaukelnden Bassbegleitung, wie ein Körper, der seinen Schwerpunkt von einem Bein aufs andere verlagert. Doch die Zuhörer sind nicht überzeugt, weniger vom Stück als vielmehr von seinem Spieler. Die Musik verspricht ihnen größeres Potenzial, als der Pianist ihr entlockt.

Es ist Erik Satie, ein Normanne aus dem Hafendörfchen Honfleur an der Seine, der mit 13 ans Konservatorium der Stadt gekommen war, doch seine Lehrer hat er ebenso wenig begeistern können wie seine Zuhörer an diesem Tag, über ein Jahrzehnt später. Seine Stücke sind nicht reich



an Noten, aber jeder Ton sitzt so, dass eine neue, ungewöhnliche Musik entsteht. Schon damals beschreitet Satie den Grat zwischen Kunst- und Populärmusik. Geprägt von Cabaret und Kirche reichen seine Kompositionen von Melancholie bis zur Groteske.

Mehr noch fällt Saties Minimalismus auf, wenn man den Blick auf seine Zeitgenossen richtet: Debussy, Strawinsky, Ravel – Großmeister des orchestralen Klangs –, und Satie entwirft daneben im Zwielficht der Cabarets des Montmartre geheimnisvoll verträumte Klaviermusik mit rätselhaften Titeln. So bleibt bis heute ungeklärt, was die *Gymnopédies* wirklich mit nackten jungen Männern zu tun haben, die ihre Körper in Tänzen und sportlichen Wettbewerben zu Ehren Apollons im antiken Sparta präsentierten, oder die *Gnossiennes* mit den frühchristlichen Gnostikern. Auch beteuert Satie schriftlich, er mache keine Musik, er betreibe Phonometrie und sei lediglich Akustikarbeiter.

Dieser Phonometrist ist eine spärliche Gestalt, hager, mit schwarzem Anzug, spitzem Bart und eigenbrötlerischem Charakter. Doch er ist kein Unbekannter: Zu seinen Freunden zählt Claude Debussy, zu seinen Bewunderern die Pariser Avantgarde-Komponisten der »Groupe des Six«. Schon als »Les nouveaux jeunes« versammelten sich Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre um Satie. Sie verehrten ihn für seine schnörkellos nüchterne Musik, auch der junge Francis Poulenc, der Satie sein erstes Stück widmete. Die Gruppe idealisierte seinen Minimalismus als klare, deutliche Sprache im Vergleich zu den schwelgerischen Impressionisten wie Claude Debussy.

### **Die wahre Art, eine *Gymnopédie* zu spielen**

Und genau der sieht an diesem Tag das Vorspiel Saties kritisch. Er tuschelt mit dem Dirigenten Gustave Doret, während Satie spielt. Nach dem Konzert sagt er zu Satie, mit dem er befreundet ist: »Schau, ich zeige dir, wie deine Musik wirklich klingt« und setzt sich ans Klavier. Als er Saties *Gymnopédie* spielt, tritt für Doret erst das Herz der Komposition zu Tage, und er befindet, so müsste sie orchestriert werden. »Ich mache mich gleich morgen daran, wenn Satie nichts einzuwenden hat«, erwidert Debussy. Das hat Satie nicht, und so arrangiert Debussy die erste und die dritte *Gymnopédie* in umgekehrter Nummerierung.

Sämtliche *Gymnopédies* stehen im Dreivierteltakt. Auch formal sind alle drei Solo-Klavierstücke nahezu identisch. Drei Perspektiven auf eine Idee, ein Sinnbild der vielen Blickwinkel des Pariser Künstlergewimmels auf die Welt. Musikalisches Fundament ist eine ostinate Begleitfigur im Bass. Sie besteht aus einem Ganzton, gefolgt von einem Akkord. Darüber lässt Satie eine Melodie schweben. Obwohl die Musik modal auskomponiert ist, wird ein tonales Zentrum nie bestätigt. Debussy deutet die minimalistische Klaviermusik in rieselnde Harfentöne mit Hornstößen und Streicherschaukeln um: Die Melodie versetzt Debussy in die Erste Violine, die Harfe umspielt sie mit Arpeggien, Hörner stoßen einen vagen Puls in die fließende Musik.

### **Schmelztiigel Paris**

Paris ist um die Jahrhundertwende ein Schmelztiigel der Einflüsse. In der mit knapp drei Millionen Einwohnern zweiteinwohnerreichsten Metropole der Welt tummeln sich die Künstler und ihre Ideen. Saties *Gymnopédies* und die *Gnossiennes* sind Gefäße dieser Eindrücke. Sie enthalten gotische Mystik, Exotismus, verruchte Nachtclubs, mittelalterliche Modi, den Glauben an die Musik und die Hoffnung, selbst Künstler zu sein.

Zur orientalischen Klangsprache der *Gnossiennes* wurde Satie vermutlich auf der Weltausstellung 1889 inspiriert, wo er außereuropäische Musik hörte. Die Musik notiert er ohne Taktstriche, gepaart mit eigenwilligen Spielanweisungen: »rüsten Sie sich mit Hellsicht aus«, »sehr verloren«, »öffne den Kopf«. Die von Francis Poulenc orchestrierte *Dritte Gnossienne* erschien zusammen mit zwei weiteren Satie-Arrangements 14 Jahre nach dessen Tod.

## »Ein breites musikalisches Fresko«

### Zu Maurice Ravels Ballett-Suite Nr. 2 aus *Daphnis et Chloé*

Von Renate Ulm

#### Lebensdaten des Komponisten

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

#### Entstehungszeit

Juni 1909 – 5. April 1912

#### Uraufführung des Balletts

8. Juni 1912 im Théâtre du Châtelet in Paris unter der Leitung von Pierre Monteux mit Vaclav Nijinskij und Tamara Karsavina

#### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 26./27. Oktober 1950 in der Aula der Universität unter Eugen Jochum

Weitere Aufführungen unter Jean Martinon und Mariss Jansons

Zuletzt auf dem Programm: 1./2. März 2018 im Herkulessaal unter Robin Ticciati

Das Ballett *Daphnis et Chloé* ist eine der umfangreichsten Partituren Maurice Ravels und eine seiner bedeutendsten. Ravel hatte den Auftrag hierfür von Sergej Diaghilew, dem Leiter der »Ballets russes« erhalten, der für die Aufführung die Solisten Vaclav Nijinskij und Tamara Karsavina vorgesehen hatte. Vom Auftrag bis zur Vollendung dauerte es allerdings mehr als drei Jahre, denn Ravel hatte mit dieser Partitur von Anfang an Schwierigkeiten. Es begann schon mit der Erstellung des Ballett-Librettos nach dem antiken Hirtenroman des Longos von Lesbos, der von der erwachenden Liebe zwischen den beiden Heranwachsenden Daphnis und Chloé erzählt. Dafür hatte sich Ravel vorgenommen, »ein breites musikalisches Fresko zu komponieren, weniger bedacht auf Archaismus denn auf Treue gegenüber dem Griechenland meiner Träume – jenem verwandt, das sich die französischen Maler Ende des 18. Jahrhunderts vorgestellt und geschildert haben«. Der Bearbeiter Michail Fokine verstand kein Französisch und Ravel kein Russisch, daher konnten sie nur gemeinsam mit Dolmetschern das Textbuch erarbeiten, ein Unterfangen, das – wie man sich vorstellen kann – nicht so einfach umzusetzen war und Verzögerungen mit sich brachte. Außerdem fühlte sich Ravel anfangs wenig inspiriert von der Librettofassung. Auch die Proben zum Ballett waren von Unstimmigkeiten belastet: Eine der beiden vorgesehenen, alternierenden Ballerinen verließ das Ensemble, bei Diaghilew stellten sich Zweifel an der Qualität des Werks ein, es gab Streit zwischen den Mitwirkenden und Ravel wegen des schwer auszuführenden 5/4-Taktes der *Danse générale* – nichts was eine Aufführung positiv hätte befördern können. Dennoch wurde das Ballett bei seiner Uraufführung freundlich, wenn auch nicht einhellig aufgenommen. Damit *Daphnis et Chloé* auch ohne Tanz als Konzertmusik erklingen konnte, formte Ravel daraus zwei Orchestersuiten, die er als *Fragments symphoniques* bezeichnete, wobei die Zweite Suite heute mit und ohne Chor ausgeführt werden kann. Das war nicht immer so: Für eine Aufführung in London 1914 hatte sich Diaghilew vorgenommen, die Chorpartien zu streichen, weil sie ihm unnötige Zusatzkosten verursacht hätten. Als Ravel davon hörte, empfand er diese Eingriffe als nicht akzeptabel und beharrte auf der Teilnahme des Chores. Die Meinungsverschiedenheiten zu diesem Thema eskalierten derart, dass sich Ravel genötigt sah, in einem Brief an die Londoner Zeitungen gegen eine chorlose Aufführung zu protestieren. Erst später gab er hierfür die Einwilligung.

In den Partituren seiner Suiten hat Ravel die wichtigsten Sätze des Librettos an den musikalisch signifikanten Stellen abdrucken lassen, so dass man sich beim Hören nicht nur auf seine Intuition zu verlassen braucht, sondern nachlesen kann, welche Szene musikalisch dargestellt wird. So erfährt man zu den ersten, von den beiden Harfen, Holzbläsern und Streichern ausgeführten Takten, dass zum Tagesanbruch (*Lever du jour*) zunächst »kein Lärm zu hören sei, nur das Murmeln eines Bächleins«; zu einer solistischen Flötenstimme ist zu lesen, dass ein Schäfer mit

seiner Herde vorüberzieht; und zum ersten großen Forte-Ausbruch verrät die Partitur, dass sich hier gerade die Liebenden stürmisch umarmen.

An die musikalische Naturschilderung (*Lever du jour*) fügt sich die Pantomime, in der die Hirten eine Szene aus dem bewegten Liebesleben des Gottes Pan spielen. Pan (Daphnis) stellt der Nymphe Syrinx (Chloé) nach, die sich vor den Zudringlichkeiten des Hirtengottes verstecken möchte und schließlich zu Schilfrohr verwandelt wird. Der enttäuschte Pan bricht einige Schilfrohre ab, bindet die unterschiedlich langen Rohre zusammen und spielt auf der »Pan-Flöte« eine melancholische Weise. Chloé erscheint wieder und beginnt zum Flötenspiel des Pan-Daphnis zu tanzen, bis die Szene in einen allgemeinen, ekstatischen Tanz (*Danse générale*) mündet. Ravel hat hierfür eine schillernd-farbenreiche, deskriptive Musik voller Sinnlichkeit geschrieben, dafür die hohe Kunst der Instrumentation vorgeführt und mit speziellen Spielanweisungen bereichert: Es ist ein Dokument seines Traumes vom sagenumwobenen Arkadien aus französischer Sicht.

## Biographien

### Zoltán Fejérvári

Zoltán Fejérvári gilt als eines der interessantesten Talente der jüngeren Generation ungarischer Musiker. 2017 gewann er den Concours Musical International de Montréal, 2016 den Borletti-Buitoni Trust Fellowship, seitdem gibt er Klavier-Recitals in Europa und Amerika, u. a. in der Carnegie Hall, im Place des Arts in Montréal, in der Biblioteca Nacional de Buenos Aires, im Münchner Gasteig, im Palau de la Música in Valencia und in der Liszt Academy in Budapest. Als Solist konzertierte er etwa mit dem Budapest Festival Orchestra, dem Ungarischen Nationalorchester, dem Verbier Chamber Orchestra und dem Concerto Budapest und arbeitete dabei mit Dirigenten wie Iván Fischer, Gábor Takács-Nagy, Ken-Ichiro Kobayashi und Zoltán Kocsis. Sein 2019 veröffentlichtes Debütalbum *Janáček* erhielt begeisterte Kritiken. *Gramophone* lobte es als »die sensibelste Einspielung« des Werks dieses Komponisten. Auch das 2020 erschienene Album *Schumann* wurde von *Gramophone* gefeiert: »Fejérvári verbindet eine unerschütterliche und doch meisterhafte Beherrschung seines Instruments mit tadelloser Musikalität.«

Zu den Höhepunkten der letzten Spielzeiten zählen Auftritte beim Festival Classical Spree des Montreal Symphony Orchestra, beim Lucerne Festival, bei den Gilmore Rising Stars und der Vancouver Recital Society. Sein langjähriger Mentor András Schiff wählte Zoltán Fejérvári für die Teilnahme an den »Building Bridges« aus, die vielversprechende junge Pianisten fördert. Im Rahmen dieser Reihe gab Zoltán Fejérvári in der Saison 2017/2018 Recitals u. a. in Berlin, Bochum, Brüssel, Zürich und Ittingen. Als Kammermusiker hat er mit namhaften Ensembles wie dem Elias String Quartet, dem Keller- und dem Kodály-Quartett, den Geiger\*innen Joshua Bell, Diana Tishchenko, Joseph Lin und András Keller, den Cellisten Nicolas Altstaedt, Frans Helmerson und Steven Isserlis sowie dem Hornisten Radovan Vlatković zusammengearbeitet. Seine Auftritte führten ihn u. a. zur Kronberg Academy, zur Prussia Cove's Open Chamber Music, zu den Lisztomanias in Châteauroux, zum Tiszadob Piano Festival in Ungarn, zum Encuentro de Música in Santander und zum Brooklyn Chamber Music Festival. Auf Einladung der Künstlerischen Leiterin Mitsuko Uchida nahm er 2014 und 2016 am Marlboro Music Festival teil. 2017/2018 und 2018/2019 tourte er mit den Musicians from Marlboro durch die Vereinigten Staaten. Zoltán Fejérvári hat eine Professur für Klavier und Kammermusik an der Hochschule für Musik in Basel inne.

### Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl

Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. Namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahme­­tätigkeit erhielt das BRSO viele Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Auftritte in den Musikzentren der Welt. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von führenden Musikjournalist\*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

## **Iván Fischer**

Dirigent, Komponist, Opernregisseur, Denker, Vermittler – mit seinem visionären Geist und seiner Universalität genießt Iván Fischer seit vielen Jahren höchstes internationales Ansehen. Der gebürtige Ungar studierte Klavier, Violine, Cello und Komposition in Budapest, bevor er die Dirigierklasse von Hans Swarowsky in Wien besuchte und zwei Jahre als Assistent von Nikolaus Harnoncourt am Salzburger Mozarteum arbeitete. 1976 gewann er den Ersten Preis des Dirigentenwettbewerbs der Rupert Foundation in London, der den Grundstein für seine internationale Karriere als Dirigent legte. 1983 gründete Iván Fischer das Budapest Festival Orchestra und formte es als Künstlerischer Leiter bis heute zu einem der besten Klangkörper der Welt. Internationale Tourneen und zahlreiche gefeierte Schallplattenaufnahmen begleiten die Erfolgsgeschichte des Orchesters. Außerdem war Iván Fischer u. a. Chefdirigent des National Symphony Orchestra in Washington, der Opéra National de Lyon sowie von 2012 bis 2018 des Konzerthausorchesters Berlin, wo er mit innovativen Konzertformaten und außergewöhnlichen Projekten das Publikum begeisterte und als Ehrendirigent weiterhin regelmäßig am Pult steht. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn auch mit dem Royal Concertgebouw Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra und dem BRSO – hier war er zuletzt 2022 mit Werken von Strauss, Walton und Bartók zu erleben. Nach Gastauftritten an den großen Opernhäusern in Wien, London und Paris gründete er die Iván Fischer Opera Company, um auch im Bereich des Musiktheaters einen neuen Weg zu verfolgen. Seine Produktionen und eigenen Inszenierungen erleben Aufführungen u. a. in New York, Edinburgh, Abu Dhabi, Berlin, Genf und Budapest. Iván Fischer rief das Vicenza Opera Festival, das Bridging Europe Festival in Budapest und das Budapester Mahler-Fest ins Leben. Seit 2004 widmet er sich auch dem Komponieren und feierte mit Werken wie der Oper *Die Rote Färse* oder *Eine deutsch-jiddische Kantate* große Erfolge. Iván Fischer ist Träger der Goldenen Medaille der Republik Ungarn, Chevalier des Arts et des Lettres, Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, Gründer der Ungarischen Mahler-Gesellschaft und Schirmherr der British Kodály Academy. Des Weiteren wurde er mit dem ungarischen Kossuth-Preis, dem Royal Philharmonic Society Music Award, dem Dutch Ovation Prize und dem Crystal Award des Weltwirtschaftsforums für seine Verdienste um die Förderung internationaler kultureller Beziehungen geehrt.

# Impressum

## Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**Sir Simon Rattle**

Chefdirigent

**Nikolaus Pont**

Orchestermanager

### **Bayerischer Rundfunk**

Rundfunkplatz 1

80335 München

symphonieorchester@br.de

brso.de

### **Programmheft**

#### **Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk**

Programmbereich BR-KLASSIK

#### **Redaktion**

Dr. Vera Baur

#### **Graphisches Konzept / Art Direktion / Design**

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

#### **Umsetzung**

Antonia Schwarz

Änderungen vorbehalten!

#### **Textnachweis**

Wolfgang Stähr, Florian Heurich, Rasmus Peters: Originalbeiträge für dieses Heft; Renate Ulm: aus den Programmheften des BRSO vom 1./2. März 2018; Biographien: Agenturmaterial (Fejérvári); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO; Fischer).

#### **Aufführungsmaterial**

© Rózsavölgyi & Co, Budapest (Dohnányi, op. 36); © Boosey & Hawkes (Dohnányi, op. 25); © Petrucci Library Press (Debussy); © Editions Salabert, Paris (Satie); © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Ravel).