

# Sir Simon Rattle

## La Valse

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

**75** BR SO

23–24

**Donnerstag**  
**1. Februar 2024**  
**Freitag**  
**2. Februar 2024**

**20.00 – 22.00 Uhr**  
**Isarphilharmonie**  
**5. Abo A**

**23–24**

Konzerteinführung um 18.45 Uhr  
Moderation: Judith Kemp

## **Mitwirkende**

Sir Simon Rattle  
Dirigent

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

## **BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround**

im Radioprogramm

Freitag, 2. Februar 2024, 20.05 Uhr

Pausenzeichen: Fridemann Leopold im Gespräch mit Orchestermitgliedern

## **Audio on Demand**

[br-klassik.de](http://br-klassik.de) und [brso.de](http://brso.de)

## Programm

Hector Berlioz

### »Roméo et Juliette«, op. 17

Drei Instrumentalsätze aus der Symphonie dramatique  
nach der Tragödie von William Shakespeare

- Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grande Fête chez Capulet  
Romeo allein – Traurigkeit – Entfernte Anklänge eines Balls – Großes Fest bei den Capulets
- La Reine Mab, ou la Fée des Songes – Scherzo  
Die Königin Mab oder die Fee der Träume – Scherzo
- Scène d'amour  
Liebesszene

Pause

Claude Debussy

### »Jeux«

Poème dansé pour orchestre

Charles Koechlin

### »Les Bandar-Log«, op. 176

Poème symphonique nach dem »Dschungelbuch« von Rudyard Kipling

Maurice Ravel

### »La valse«

Poème chorégraphique pour orchestre

- Mouvement de valse viennoise

## Ein doppelter Blitzschlag und seine Folgen

### Zu den drei Instrumentalsätzen aus Hector Berlioz' *Roméo et Juliette*, op. 17

Von Judith Kemp

### Lebensdaten des Komponisten

11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André (Département Isère) – 8. März 1869 in Paris

### Entstehungszeit

24. Januar – 8. September 1839

### Widmung

Niccolò Paganini

### Uraufführung

24. November 1839 im Saal des Konservatoriums in Paris unter der Leitung von Hector Berlioz

### Das Werk beim BRSO

Gesamtaufführungen der »Symphonie dramatique« unter William Steinberg (1969), Sir Colin Davis (1985) und Riccardo Muti (2008)

Aufführungen einzelner oder mehrerer Instrumentalsätze: 27./28. Juni 2019 in der Philharmonie im Gasteig unter Daniel Harding und 30./31. Januar 2020 im Herkulesaal der Residenz unter Sir Simon Rattle

Als Hector Berlioz im Herbst 1827 zwei Aufführungen der englischen Schauspieltruppe William Abbots im Pariser Théâtre de l'Odéon sah, war es um ihn geschehen. Hatte bereits *Hamlet* am 11. September tiefen Eindruck auf ihn gemacht, erschütterte ihn die Präsentation von *Romeo and Juliet* vier Tage später bis ins Mark. So schrieb er später in seinen Memoiren über diesen Abend: »Ich sah jene Liebe, die so rasch wie ein Gedanke entsteht, die wie Lava brennt, die gebieterisch, unwiderstehlich, gewaltig und rein und schön wie eines Engels Lächeln ist; ich war Zeuge wütender Racheszenen, jener glühenden Umarmung, jener verzweifelten Kämpfe der Liebe und des Todes. Das war zu viel, und schon im dritten Aufzug, nur mühsam atmend und leidend, als ob eine eiserne Hand mein Herz umklammerte, sagte ich voller Überzeugung zu mir selbst: »Ach! Ich bin verloren! [...] Shakespeare, der so unerwartet über mich kam, traf mich wie ein gewaltiger Blitzschlag, dessen Strahl mir mit überirdischem Getöse den Kunsthimmel eröffnete und mich bis in weite Fernen blicken ließ.« Die Aufführung hatte ihn derart stark ergriffen, dass er sich den Besuch einer Folgevorstellung nicht zutraute und das Drama wohl auch zu einem späteren Zeitpunkt nie wieder gesehen hat. Dabei war es gewissermaßen ein doppelter Blitzschlag, der Berlioz an diesem Abend ereilte, denn nicht nur die Größe der Shakespeare'schen Dichtung, sondern auch die Verkörperung der Julia durch die 27-jährige Harriet Smithson hinterließ tiefe Spuren: »Die Wirkung ihres wunderbaren Talents oder vielmehr ihres dramatischen Genies auf meine Fantasie und mein Herz kann nur mit derjenigen verglichen werden, die der Dichter selbst auf mich ausübte.« Berlioz entbrannte in glühender Liebe und suchte – zunächst vergeblich – nach Wegen, die Aufmerksamkeit Smithsons zu erregen.

Er mag dieses Sehnen und Darben im Satz *Roméo seul* seiner zwölf Jahre später entstandenen Chorsymphonie *Roméo et Juliette* in musikalische Gestalt gegossen haben. Der komplette Titel dieses Satzes, *Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grande Fête chez Capulet*, benennt die Stationen der dramatischen Handlung. Sie setzt ein mit dem gedankenverloren umherwandelnden Roméo, dessen Orientierungslosigkeit sich in den scheinbar ziellos schweifenden Melodiebögen der Ersten Geigen spiegelt. Eine sehnsuchtsvolle Melodie in den Holzbläsern, deren schwelgender Gestus bald vom ganzen Orchester aufgegriffen wird, versinnbildlicht die Fokussierung von Roméos Gedanken auf Juliette. Anders als in Shakespeares Original, in dem Romeo zunächst nicht Juliet, sondern Rosaline zu erobern hofft, konzentriert sich sein Sehnen in Berlioz' Fassung, der Bearbeitungen von David Garrick und Émile Deschamps zugrunde liegen, von Anfang an auf Juliette. Sein Umherschweifen hat ihn vor das Haus der Capulets gebracht, in dem ein Ball stattfindet. Tremoli und Schlagwerksignale scheinen das einleitende *Andante malinconico e sostenuto* zu beenden und in den *Allegro*-Teil mit dem Fest überzuleiten, doch folgt zunächst ein weiteres *Larghetto espressivo*. Umrahmt von den Pizzicati der Celli im Stile einer gezupften Gitarrenbegleitung trägt die Oboe einen ausladenden »Chant mélodieux« vor – ein Lied Juliettes? –, der Roméo in Bann schlägt. Erst dann öffnen sich die Pforten zum Haus der Capulets und ziehen Roméo in das wilde Treiben der Festgesellschaft.

### »Ungeheuer schwierig aufzuführen«

Wie Roméo seine Juliette konnte Berlioz Harriet Smithson schließlich für sich gewinnen – und anders als in Shakespeares Drama widersetzten sich die beiden den gegenseitigen familiären Vorbehalten und heirateten im Oktober 1833. Die Idee einer musikalischen Umsetzung von *Roméo et Juliette* hatte Berlioz in den fünf Jahren seit der ersten Begegnung mit Smithson immer wieder beschäftigt, doch erst 1839 nahmen diese Überlegungen konkrete Gestalt an. Ermöglicht wurde dies durch ein großzügiges Geldgeschenk Niccolò Paganinis, das dieser Berlioz nach einer Aufführung der ursprünglich auf seine Anregung hin geschriebenen Symphonie *Harold en Italie* 1838 zukommen ließ und das es Berlioz erlaubte, sich ganz der Komposition zu widmen, die er schließlich dem Gönner zueignete.

Neben Shakespeare war Ende der 1820er Jahre mit Beethoven ein weiterer künstlerischer Leitstern in Berlioz' Leben getreten. Dieser Umstand schlägt sich nicht zuletzt in der Gestaltung von *Roméo et Juliette* als Symphonie mit Chören und Gesangssoli nieder, für die Beethovens Neunte unverkennbar als Vorbild fungierte. Unter Verwendung eines Librettos, das er bei Émile Deschamps in Auftrag gegeben hatte, komponierte Berlioz sieben Sätze, die am 24. November 1839 in Paris uraufgeführt wurden. Seinem Vater berichtete er in der Folge dieser und der beiden anschließenden Konzerte, dass es sich »wahrscheinlich um den größten Erfolg« seiner bisherigen

Laufbahn gehandelt habe. Dennoch gelangte das Werk zu seinen Lebzeiten nur noch sechs Mal in Gänze zur Aufführung – und das auch nur außerhalb Frankreichs. Einen möglichen Grund hierfür hat Berlioz selbst benannt: »Das Werk ist ungeheuer schwierig aufzuführen. Es wirft Probleme jeglicher Art auf, Probleme, die der Form und dem Stil inhärent sind und nur durch eine lange und geduldige Probenarbeit unter tadelloser Leitung gelöst werden können. Um es gut zu machen, braucht es erstklassige Interpreten – Spieler, Sänger, Dirigenten –, die es mit der gleichen Sorgfalt vorbereiten, wie eine neue Oper in einem guten Opernhaus vorbereitet wird, ja fast so, als ob es auswendig gespielt werden soll.« Der Verzicht auf die gesungenen Passagen erwies sich als probates Mittel, um den enormen Aufwand des Stückes zu reduzieren, und so stellte Berlioz die drei reinen Instrumentalsätze Nr. 2 bis 4 zu dem Triptychon zusammen, das auch am heutigen Abend zu hören ist.

### **Die Liebe – ein Hirngespinnst?**

Simon Rattle hat die Reihenfolge der Sätze noch einmal modifiziert, und so erklingt nach *Roméo seul* ein weiterer schneller Satz, der das spukhafte Treiben der Traumfee Königin Mab zum Inhalt hat. Roméos Freund Mercutio bringt diese Figur ins Spiel, als er den Liebeskummer Roméos scherzhaft als Hirngespinnst abtut, das auf die Künste der Königin Mab zurückgehe, eines Zauberes, das auf einer Nusschale reite und durch die Ohren ins Gehirn seiner Opfer eindringe. Wenngleich die Traumfee für den Verlauf des Dramas von keinerlei Bedeutung ist, so liegt es doch auf der Hand, dass Mercutios Schilderung der durch Mab hervorgerufenen wilden Traumfantasien Berlioz zu einer musikalischen Nachdichtung inspirierte. Dem ersten Teil des Satzes mit seinen hektisch dahinhuschenden Achtelfiguren in Streichern und Holzbläsern, der Mab als »Messagère fluette et légère«, als »zierliche, leichtfüßige Botin«, vorstellt, folgt ein kontrastierender Mittelteil von nahezu lähmender Statik. Die zugrunde liegende Textpassage erzählt von Mabs Eingebungen »dans le cerveau d'un page, qui rêve espiègle tour ou molle sérénade« (»im Gehirn eines Pagen, der von einem schelmischen Trick oder einer sanften Serenade träumt«). Diese von Flöten und Klarinetten vorgetragene Serenade erhebt sich über einer flirrenden, gläsern wirkenden Klanglandschaft aus Geigen- und Harfenflageolets und wird von koboldhaften Triolenfiguren in den Bratschen begleitet. Im anschließenden dritten Teil, der den Anfang aufgreift und modifiziert, setzt Mab ihren nächtlichen Spuk fort und beschleicht nun einen Soldaten. Dieser sinnt im Schlaf vom Kampfstreben und von Pauken und Trompeten, die in seiner verzerrten Traumwelt allerdings im Gewand der Hörner erscheinen. Eine letzte Episode zeigt zu den auffälligen Glockenklängen der Zimbeln Mabs Besuch bei einem Mädchen – Juliette? –, das von einem Ball träumt, ehe das Geisterwesen eilend entschwebt.

An die letzte Stelle des Triptychons setzt Rattle die *Scène d'amour*, einen ausladenden *Adagio*-Satz, der die Aufregung und das Liebesglück von Roméo und Juliette in allen Facetten hörbar macht. Es handelt sich um eine musikalische Nachzeichnung der berühmten Balkonszene, in der Romeo von seinem Versteck im Garten aus Julias Liebesmonolog belauscht, und sich die beiden in der Folge einander erklären. Berlioz gliedert den Satz in drei Teile, beginnend mit der zögerlichen Annäherung des Paares, die er in eine sehnsuchtsvolle Bratschenmelodie und eine drängende Cellokantilene kleidet. Ein kurzer, bewegter Mittelteil thematisiert Juliettes Erregung in Form atemloser Holzbläser-Melodiefetzen, die von Cello-Rezitativen – Roméos beruhigenden Worten – ausgebremst werden. Der folgende, großdimensionierte dritte Teil, eine Erweiterung des einleitenden *Adagios*, greift die bisherigen Themen auf, führt sie fort und lässt sie zum Gesang der Liebenden verschmelzen. Von der *Scène d'amour* sagte Berlioz, sie sei nicht nur sein Lieblingssatz der Symphonie, sondern dass er sie allem anderen vorziehe, was er je geschrieben habe.

# Die elementare Bedeutung des Faktors Klang

## Zu Claude Debussys Ballettmusik *Jeux*

Von Monika Lichtenfeld

### Lebensdaten des Komponisten

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

### Entstehungszeit

1912/1913

### Uraufführung

15. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung von Pierre Monteux

### Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 8. Mai 1959 im Herkulessaal der Residenz unter Lorin Maazel

Weitere Aufführungen unter Ernest Ansermet, Bernhard Klee, Bernard Haitink, Sir Colin Davis und Daniele Gatti

Zuletzt auf dem Programm: 4./5. November 2021 im Herkulessaal unter François-Xavier Roth

Die Partitur von *Jeux*, Debussys letztem vollendetem Orchesterwerk, entstand in den Jahren 1912 bis 1913 als Ballettmusik zu einer choreographischen Handlung, die Vaslav Nijinsky im Auftrag von Sergej Diaghilew für die Pariser Ballets Russes entworfen hatte. Auf Diaghilew geht wohl auch die Grundidee des Szenariums zurück, den Sport – in diesem Fall das Tennisspiel – als Ausdruck einer neuen Zeit, gleichsam als mythologische Maske des modernen Menschen darzustellen.

Nijinsky selbst sprach, in poetischer Vieldeutigkeit, von einer »plastischen Apologie des Menschen von 1913«. Die Premiere des Balletts fand am 15. Mai 1913 unter der musikalischen Leitung von Pierre Monteux im Pariser Théâtre des Champs-Élysées statt – genau zwei Wochen vor der Uraufführung von Strawinskys *Le sacre du printemps*, den dieselbe Truppe auf derselben Bühne kreierte. Die Choreographie zu *Jeux* stammte ebenfalls von Nijinsky, und er selbst tanzte, neben den Damen Tamara Karsawina und Ludmilla Schollar, die Hauptrolle.

Anders aber als Strawinskys *Sacre*, der einen stürmischen Skandal provozierte, wurde *Jeux* vom Premierenpublikum mit gelangweilter Gleichgültigkeit aufgenommen; es gab ein paar Pfiffe und lauen Beifall. Strawinsky notierte dazu später in seiner Autobiographie *Chroniques de ma vie*: »Ich liebte diese Musik sehr. Debussy hatte sie mir schon vorher auf dem Klavier vorgespielt – wie herrlich war das Spiel dieses großen Künstlers! Der Schwung und die Kraft der Partitur hätten eine herzlichere Anerkennung durch das Publikum verdient, als sie erhielten.« Auch die Kritik reagierte nicht gerade enthusiastisch: Man tadelte die Blässe und Banalität des Librettos und vermeinte, in der Musik Reminiszenzen an Édouard Lalo und Paul Dukas wiederzufinden. Debussy war seinerseits mit der Choreographie nicht einverstanden. »Das perverse Genie Nijinskys«, so schrieb er seinem Freund Robert Godet, »hat sich auf eine eigenartige Mathematik spezialisiert. Dieser Mann addiert die Sechzehntel mit seinen Füßen und demonstriert den Beweis mit seinen Armen; dann sieht er, jählings von einer Halblähmung befallen, misslaunig der Musik nach [ ... ] Das ist abscheulich, das erinnert sogar an Dalcroze [Émile Jaques-Dalcroze, den Begründer der rhythmisch-musikalischen Erziehung]. Anscheinend nennt sich so etwas die ›Stilisierung der Gebärde.«

### Rendezvous zu dritt

Schon bei den Proben hatte sich Debussy über Nijinskys »falsche Interpretation seiner Musik« so sehr erregt, dass er es vorzog, die Premiere nicht im Theater mitzuverfolgen, sondern das Ende des Abends, Zigaretten rauchend, in der Concierge-Loge abzuwarten. Erfolgreicher verlief die konzertante Uraufführung, die im folgenden Jahr – am 1. März 1914 – im Rahmen der Pariser »Concerts Colonne« stattfand. Im Programmheft dieses Konzerts wurde die Handlung des Balletts und seine musikalische Konzeption ausführlich erläutert; der Kommentar verdient insofern

Beachtung, als er vermutlich von Debussy mitverfasst, zumindest aber gebilligt wurde: »Nach einem sehr langsamen, sanften und träumerischen Vorspiel von wenigen Takten, in dem über der gehaltenen Tonika h der Violinen ein Akkord aus allen Tönen der Ganztonleiter in seinen verschiedenen Umkehrungen auftritt, erscheint ein erstes Motiv scherzando im Dreivierteltakt. Schon bald wird es unterbrochen durch die Wiederkehr der Anfangstakte, diesmal vom Summen tiefer Streicher getragen; sodann wird das Scherzando mit einem zweiten Motiv wieder aufgenommen. In diesem Augenblick beginnt die Handlung: Ein Ball fällt auf die Bühne; ein junger Mann im Tennisdress springt mit erhobenem Racket über die Szene. Er verschwindet [ ... ] Dann kommen zwei junge Mädchen, furchtsam und neugierig. Sie scheinen nur einen geeigneten Platz für vertrauliche Mitteilungen zu suchen. Eine nach der anderen beginnt zu tanzen. Plötzlich halten sie inne – ein Blätterscheln hat sie stutzig gemacht. Durch die Zweige sieht man den jungen Mann, der ihre Bewegungen mit den Blicken verfolgt. Sie wollen weglaufen, aber er führt sie sanft zurück und überredet die eine, mit ihm zu tanzen, er küsst sie sogar. Unwille oder Eifersucht der anderen, die einen ironischen Tanz im Zweivierteltakt beginnt und dadurch die Aufmerksamkeit des Mannes auf sich zieht. Er fordert sie zu einem Walzer im Dreivierteltakt auf, indem er die Schritte angibt; das Mädchen wiederholt sie zuerst wie zum Hohn, lässt sich dann aber vom Zauber des Tanzes mitreißen. Nun will das erste, verlassene Mädchen fliehen. Die andere hält sie jedoch zärtlich davon ab (3/4, sehr gemäßigt), und es entwickelt sich ein Tanz zu dritt (3/8), der immer lebhafter wird und sich zu einem ekstatischen Höhepunkt steigert (3/4, sehr gemäßigt). Das Hereinspringen eines neuen, verirrten Tennisballs unterbricht die Szene und verscheucht die drei jungen Leute. Die Akkorde des Vorspiels kehren wieder, dann noch ein paar verstohlen gleitende Akkorde – das ist alles.«

### **Wegweiser für die Avantgarde**

Man hat die Formkonzeption von Debussys *Jeux* als, wie vage auch immer, traditionsverhaftet zu beschreiben versucht – ein ziemlich hilfloses Unterfangen angesichts einer melodisch-rhythmischen Struktur und eines Orchestersatzes, die sich aller konventionellen Analyse entziehen. Heinrich Strobel spricht in seiner Debussy-Monographie von einem »freien Rondo«, dessen Thema an markanten Punkten der Handlung in variiertester Gestalt wiederkehrt. Freilich kann von einem Thema oder gar von thematischer Arbeit im klassischen Sinn hier kaum noch die Rede sein, eher von einer melodischen Zelle, die ständig neue Bewegungsfiguren hervorbringt und sich in einem immer üppiger wuchernden ornamentalen Geflecht vervielfältigt. Auch das rhythmische Ostinato, das die ornamentalen Assoziationsschichten wie ein Bindemittel grundiert, ist nur mehr unterschwellig wirksam, nicht als gliedernde Markierung hörbar. Das eigentlich konstitutive Element der Partitur ist der Klang – jene für Debussy generell charakteristische Mischung aus Harmonik und Farbe, die sich gerade in den späten Orchesterwerken als untrennbare Einheit manifestiert. Dieser Klang aber hat in *Jeux* nicht mehr begleitende oder kolorierende Funktion – er wird vielmehr unmittelbar, sozusagen als Primärmaterial, komponiert. Und dies ist einer der innovatorischen, ja revolutionären Aspekte des Werkes, das für die musikalische Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg, von Pierre Boulez bis György Ligeti, zum nahezu ikonisch verehrten Studienobjekt und zur Initialzündung für eine neue Form integraler Klangkomposition wurde.

## **Stilles Genie unter Krachmachern**

### **Charles Koechlin und sein Affen-Scherzo *Les Bandar-Log***

Von Florian Heurich

#### **Lebensdaten des Komponisten**

27. November 1867 in Paris – 31. Dezember 1950 in Rayol-Canadel-sur-Mer (Département Var)

#### **Entstehungszeit**

1899–1901 und 1923–1938 (Skizzen)

1939 (Komposition)

1940 (Orchestrierung)

## **Uraufführung**

3. Dezember 1946 in Brüssel

## **Das Werk beim BRSO**

Erstaufführung

In seinem langen, 83 Jahre währenden Leben kam Charles Koechlin mit sämtlichen Stilen und Strömungen der französischen Musik vom Impressionismus des ausgehenden 19. über die Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts bis hin zur Moderne der Nachkriegszeit in Berührung. Als Komponist absorbierte er viele dieser Stile, blieb jedoch neben den anderen Musikschaaffenden seiner Generation wie Debussy, Ravel oder Dukas immer das verkannte Genie, dem ein gewisser Eklektizismus vorgeworfen wurde. Als Musiktheoretiker und -schriftsteller hingegen fand er breite Anerkennung mit seinen Biographien, Essays und Lehrwerken, in denen er auf die Kunst seiner Zeit reagierte, aber auch seine Leidenschaft für Alte Musik, insbesondere für Bach, zu Papier brachte. Durch seine breiten Neigungen von Astronomie und Mathematik bis hin zu Fotografie und Kino, die sich zum Teil auch in seinen Werken niederschlugen, zählt Koechlin zu den originellsten Köpfen der französischen Musikszene um 1900. Insbesondere seine Leidenschaft fürs Kino brachte er in Stücken wie *Five Dances for Ginger* [Rogers], mehreren der Schauspielerin Lilian Harvey gewidmeten Kompositionen oder der *Seven Stars Symphony*, in der er Filmgrößen wie Greta Garbo, Charlie Chaplin oder Marlene Dietrich porträtierte, zum Ausdruck.

Koechlin wurde am 27. November 1867 in Paris geboren – als Sohn einer weit verzweigten und alteingesessenen Familie von Industriellen, Ingenieuren und Forschern aus dem Elsass. Diese hätte es lieber gesehen, wenn er seine wissenschaftlichen Interessen und nicht seine künstlerischen zum Beruf gemacht hätte. Tatsächlich fand er nach einem angefangenen Ingenieursstudium und einer angestrebten Karriere beim Militär erst auf Umwegen zur Musik. Schließlich studierte er u. a. bei Massenet und Fauré, gründete später zusammen mit Ravel und anderen Musikern die Société Indépendante de Musique, eine Gesellschaft zur Verbreitung aktueller und zeitgemäßer Musik, und hinterließ ein 225 Opus-Zahlen umfassendes Œuvre, das jedoch zu seinen Lebzeiten kaum Resonanz fand. Auch war Koechlin ein angesehener Pädagoge – Francis Poulenc und Germaine Tailleferre zählten zu seinen Schülern. Am ehesten könnte man seinen Stil als gemäßigt modern bezeichnen. Er bewegte sich kompositorisch weitgehend in harmonischen Bahnen, ging jedoch teils auch in Richtung freie Atonalität.

## **Faszinosum *Dschungelbuch***

Ein literarisches Werk, das Koechlin sein Leben lang faszinierte, war Rudyard Kiplings *Dschungelbuch*. Das Buch des britisch-indischen Autors erschien 1894/1895, und bereits 1899 las Koechlin es in der französischen Übersetzung. Kiplings Gedanken-, Bilder- und Klangwelt zog sich fortan wie ein roter Faden durch sein Schaffen. Die Figur des Menschenkindes Mowgli, das in der Wildnis von einer Wölfin aufgezogen und von Panther Bagheera und Bär Baloo unterrichtet wird, hinterließ in ihm einen bleibenden Eindruck. Die Idee von Freiheit und der Gegensatz von ungebändigter Natur und Zivilisation, den Kipling durchexerziert, waren Themen, die bei dem naturwissenschaftlich interessierten Koechlin auf fruchtbaren Boden fielen. Im *Dschungelbuch* fand er ein »Gefühl für Natur, Jugend, Gesundheit und ein ganz erstaunliches Leben«, das nach seinen eigenen Worten direkt »in die Seele desjenigen ausstrahlt, der das Buch liest (und versteht)«. Schon kurz nach der Lektüre schrieb er drei Chöre auf Verse von Kipling und skizzierte mehrere symphonische Werke. Jedoch griff er diese Ideen erst rund 25 Jahre später wieder auf, zunächst mit *La course de printemps* (*Der Frühlingslauf*, 1923–1927), dann in den 1930er Jahren mit *La loi de la jungle* (*Das Gesetz des Dschungels*, 1939/1940), *La méditation de Purun Baghat* (*Die Meditation des Purun Baghat*, 1936) und *Les Bandar-Log*, allesamt Tondichtungen, denen Episoden aus Kiplings Buch zugrunde liegen.

*Les Bandar-Log* ist die letzte von Koechlins *Dschungelbuch*-Kompositionen. Einige Skizzen entstanden bereits zwischen 1899 und 1901 in seiner ersten Kipling-Euphorie, auskomponiert



wurde das Werk jedoch erst 1939, fertig orchestriert 1940, und die für Brüssel geplante Uraufführung konnte wegen der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs erst 1946 stattfinden.

## **Sieg der Natur über die Künstlichkeit**

Bei Kipling sind die Bandar-Log das lärmende, großmäulige und wichtigtuerische Affenvolk, das hoch oben in den Bäumen lebt. Für seine Tondichtung, die den Untertitel *Scherzo des Singes* (*Affen-Scherzo*) trägt, griff Koechlin auf die Geschichte *Kaa's Hunting* aus dem ersten Band von Kiplings Buch zurück: Mowgli wird von den Affen entführt, und nur mit Hilfe des Pythons Kaa gelingt es Bagheera und Baloo, den Jungen wieder zu befreien.

»Wie man von Kipling weiß, sind diese Affen die eingebildetsten und unbedeutendsten der Dschungeltiere; sie halten sich für begnadete Genies und sind doch nichts weiter als plumpe Nachäffer, deren einziges Ziel es ist, der Tagesmode zu folgen«, schrieb Koechlin im Programmheft der französischen Erstaufführung 1948 und fügte hinzu: »So etwas soll es auch in der Welt der Künstler geben.« Voller Ironie und Sarkasmus rechnet er in *Les Bandar-Log* mit der Musikszene seiner Zeit ab, lässt seine Affenhorde einmal ganz harmonisch, einmal im Stil Debussys, einmal komplett atonal und einmal in der Zwölftontechnik à la Schönberg johlen. Mit all diesen stilistischen Gegensätzen wird die anfängliche friedliche Stimmung eines klaren Dschungelmorgens jäh durchbrochen, und genau in dem Moment, wenn die Natur beginnt, mit den Affen mitzusingen, wechseln diese erneut die Musiksprache, denn diese »[...] Entwicklung nun missfällt den Affen, sie fahren dazwischen: sie wollen klassisch bleiben – durch ein künstlich-lächerliches Zurück zu Bach«. Überhaupt ist das Werk durchzogen von Fugentechnik, von Arbeit mit Thema und Gegen Thema, die hier jedoch an einer Schlagermelodie durchgeführt wird und damit absichtlich ins Vulgäre abdriftet. Dies ist einerseits eine Reverenz an Koechlins großes Vorbild Bach und zugleich ein ironisches Weiterdenken derartiger Kompositionstechniken. Der Eklektizismus, der Koechlin oft vorgeworfen wurde, wird hier also zum Stilmittel gemacht. Mehrmals lässt Koechlin den wilden, gekünstelten Stilmix der Affen mit den natürlichen Klängen des Dschungels in Widerstreit treten, ehe am Ende die Natur über die Künstlichkeit siegt. Nachdem Fanfaren die Ankunft von Panther, Bär und Python angekündigt und die Affen in die Flucht geschlagen haben, findet das Werk zur leuchtenden, ruhigen Anfangsstimmung zurück, und der Dschungel beginnt zu singen. »Nach der Satire im ersten Teil ist der Dschungelgesang eine Huldigung an die wahre polytonale und atonale neue Musik.« Damit meint Koechlin nicht zuletzt seine eigene Musik, in der er sich – anders als seine Affenhorde – keinesfalls als Nachahmer zeigt, sondern als ein Komponist, der sich mit viel Gespür die Tendenzen der Jahrhundertwende zu eigen gemacht und zu einer individuellen Klangsprache gefunden hat, der aber zugleich gegenüber den lauter schreienden Zeitgenossen immer dezent im Hintergrund geblieben ist.

## **Erinnerungen an einen Walzer**

### **Zu Maurice Ravels *La valse***

Von Judith Kemp

### **Lebensdaten des Komponisten**

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

### **Entstehungszeit**

Erste Ideen ab 1906; endgültige Fertigstellung Dezember 1919 bis März/April 1920

### **Widmung**

Misia Sert

### **Uraufführung**

23. Oktober 1920 im kleinen Wiener Konzerthausaal durch Maurice Ravel und Alfredo Casella (Fassung für zwei Klaviere); 12. Dezember 1920 in Paris durch das Orchestre Lamoureux unter

der Leitung von Camille Chevillard (Orchesterfassung); 23. Mai 1929 an der Pariser Opéra durch die »Ballets Ida Rubinstein« (Ballettfassung)

### **Das Werk beim BRSO**

Erstaufführung: 10./11. Dezember 1953 im Herkulessaal der Residenz unter Eugène Goossens  
Weitere Aufführungen unter Eugene Ormandy, Georges Prêtre, Lorin Maazel, Franz Welser-Möst, Yannick Nézet-Séguin und Stéphane Denève

Zuletzt auf dem Programm: 18./19./20. Mai 2017 in der Philharmonie am Gasteig und in der Hamburger Elbphilharmonie sowie auf Tournee im Mai 2018 in Riga, Helsinki und St. Petersburg, jeweils unter Mariss Jansons

»Für meine Mutter bedeutete der Frühling so viel, dass sie [...] zweimal monatlich in den Prater fuhr [...]. Es gab nur noch wenige Fiaker. Die Pferde starben vor Altersschwäche. Viele schlachtete man und aß sie als Würste. In den Remisen der alten Armee konnte man die Bestandteile der zertrümmerten Fiaker sehen. Gummiradler, in denen [...] die Esterházy's, die Dietrichsteins, die Trautmannsdorffs einst gefahren sein mochten.« Heimgekehrt aus dem Ersten Weltkrieg steht Franz Ferdinand Trotta in Joseph Roths Roman *Die Kapuzinergruft* aus dem Jahr 1938 vor den Scherben einer untergegangenen Welt: Das Wien seiner Jugend existiert nicht mehr. Erloschen ist der Glanz der einst so strahlenden Doppelmonarchie, verschwunden sind Adelstitel und Uniformen, die Walzerklänge sind verstummt.

Für eine ganze Generation – Kriegsverlierer wie Kriegsgewinner – folgt auf die traumatisierenden Kriegserlebnisse die verstörende Erfahrung, dass in der Heimat nichts mehr so ist, wie es einmal war. Einer dieser Heimkehrer ist der 42-jährige Maurice Ravel. Im März 1916 auf dringenden Wunsch endlich für wehrtauglich befunden und in den Folgemonaten als Lastwagenfahrer für die französische Armee im Dienst, gewinnt Ravel rasch Klarheit über die Wirklichkeit des Krieges. Von der anfänglichen Euphorie, den patriotischen Heldenfantasien, die er mit so vielen geteilt hatte, ist bald nichts mehr zu spüren. Obwohl Ravels Soldatendasein krankheitsbedingt nach einem guten Jahr bereits zu Ende ist, prägen ihn die Ereignisse jener Monate. Wie für viele bedeutet auch für ihn der Weltkrieg eine gravierende Zäsur in der eigenen Biographie, die in logischer Konsequenz Einfluss auf sein Werk nimmt.

### **Abgesang auf ein ganzes Jahrhundert**

Im Dezember 1919 macht sich Ravel an die Neukonzeption eines Stücks, dessen erste Pläne bereits mehr als ein Jahrzehnt zurückliegen: *Wien*, eine »Hommage an Johann Strauß« aus dem Jahr 1906. Ein »großer Walzer« sollte es damals werden, eine Symphonische Dichtung als »Ausdruck der Lebensfreude«, ein Schweben in »Walzer-Seligkeit«. Ein anderes Walzer-Projekt, die *Valses nobles et sentimentales* aus dem Jahr 1911, verdrängte die Idee. Und Wien geriet in Vergessenheit, bis Sergej Diaghilew, Gründer der berühmten Ballets Russes, Choreograph und künstlerischer Wegbegleiter von Igor Strawinsky, 1919 mit einem Kompositionsauftrag für ein Ballett an Ravel herantritt. Ravel greift die alte Idee wieder auf und verändert Titel und Werkbezeichnung: Aus dem »Poème symphonique« *Wien* wird *La valse*, »Poème chorégraphique pour orchestre«. Wie detailliert Ravels eigene szenische Vorstellungen sind, zeigt sein Vermerk in der Partitur: »Durch wirbelnde Wolken sind Walzer tanzende Paare schwach erkennbar. Allmählich zerteilen sich die Wolken: Bei Buchstabe A sieht man eine ungeheuer große Halle mit einer wirbelnden Menschenmenge. Die Szene wird allmählich heller. Das Licht der Kandelaber verbreitet sich in strahlendem Fortissimo bei Buchstabe B. Ein Kaiserhof um 1855.«

Doch das Bild, das hier so märchenhaft beschworen wird, trügt: Wien und sein Kaiserhof sind Vergangenheit. Die Maske der heilen Walzerwelt ist herabgefallen, und die Gesichtszüge des neuen Europas sind verzerrt von Krieg und Zerstörung. Wien ist nicht mehr Wien und Walzer nicht mehr Walzer. Bereits mit den ersten Takten von *La valse*, die mit ihrem bedrohlichen Bassgrummeln eher die Assoziation an Steven Spielbergs *Weißer Hai* als an rauschende Ballkleider hervorrufen, wird dies deutlich. Die Welt, in der dieser Walzer beginnt, ist düster und unheimlich, in chromatischen Läufen und Glissandi kündigt sich ein unheilbringender Sturm an. Durch die Wolkenwand klingen hier und da – wie im Traum – Erinnerungen an Walzermelodien an, die sich verdichten und im Mittelteil die schillernde Illusion einer untergegangenen Welt

auferstehen lassen. Spätestens mit der Wiederkehr des Anfangsmotivs tritt die ideelle Tendenz des Werks jedoch deutlich hervor, wenn sich der Walzer mehr und mehr »in einen apokalyptischen Totentanz verkehrt, in dem sich das Abendland in immer schnellerem Wirbel seinem Untergang entgegengreht« (Michael Stegemann). Spätestens in der Coda erweist sich *La valse* mit »grellen Blechbläser-Glissandi und den plötzlichen Verschiebungen des Dreier-Metrum als fataler, (selbst)zerstörerischer und fratzenhafter Abgesang auf ein ganzes Jahrhundert« (M.S.). Und wie die Stadt Wien wehmütig dem verklungenen Klappern der Fiaker auf den Straßenpflastern nachlauscht, die zertrümmert in den Remisen einer untergegangenen Armee liegen, so ist auch in Ravels *La valse* nichts geblieben als eine körperlose Idee, die Erinnerung an einen Walzer.

## Biographien

### 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. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahmeleistung 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.

### Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, Einsatz für die zeitgenössische Musik, großes soziales und pädagogisches Engagement sowie uneingeschränkter künstlerischer Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpoolier zu einer der faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Seit Beginn der Saison 2023/2024 ist Sir Simon Rattle neuer Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Sein internationales Renommee erwarb sich Simon Rattle während seiner Zeit beim City of Birmingham Symphony Orchestra (1980–1998), das er zu Weltruhm führte. Von 2002 bis 2018 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, von 2017 bis 2023 Musikdirektor des London Symphony Orchestra. Als Conductor Emeritus wird der 69-jährige Brite mit deutschem Pass dem LSO weiterhin verbunden bleiben. Eine enge Zusammenarbeit besteht auch mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dessen »Principal Artist« er ist. Simon Rattle unternimmt regelmäßig ausgedehnte Tournées durch Europa und Asien und pflegt langjährige Beziehungen zu führenden Orchestern weltweit, darunter die Wiener Philharmoniker, die Berliner Staatskapelle, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und die Tschechische Philharmonie. Er ist begehrter Gast an bedeutenden Opernhäusern, am Royal Opera House Covent Garden in London, an der Berliner und der Wiener Staatsoper, an der New Yorker Metropolitan Opera sowie beim Festival d'Aix-en-Provence, wo er zuletzt zusammen mit dem LSO in einer Neuproduktion von Bergs *Wozzeck* zu erleben war. Während seiner Zeit als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker gastierte Simon Rattle regelmäßig bei den Salzburger Osterfestspielen, in Baden-Baden sowie ebenfalls in Aix-en-Provence.

Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt der Dirigent höchste Ehrungen. Hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. In London gründete er 2019 die LSO East London Academy, eine Zusammenarbeit des LSO mit zehn Stadtbezirken im Osten der Stadt zur Förderung außergewöhnlicher musikalischer Talente unabhängig von ihrer sozialen Herkunft.

Zusammen mit dem BRSO sind auf CD bisher Richard Wagners *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Siegfried*, Mahlers *Lied von der Erde* und Neunte Symphonie sowie die *musica viva*-Porträt-CD mit Werken von Ondřej Adámek erschienen. Die Neunte Symphonie wurde mit einem Diapason d'or, einem Supersonic Pizzicato und als Gramophone Editor's Choice ausgezeichnet.

## 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

Judith Kemp (Berlioz) und Florian Heurich: Originalbeiträge für dieses Heft; Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des BRSO vom 4./5. November 2021; Judith Kemp (Ravel): aus den Programmheften des BRSO vom 18./19. Mai 2017; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

#### Aufführungsmaterial

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Berlioz); © Luck's Music (Debussy); © Éditions Max Eschig, Paris (Koechlin); © Durand, Paris (Ravel).