



# Hommage an Chopin

und die  
französische Klaviermusik

Philippe Bianconi, Klavier

Donnerstag, 19. November 2009

Laeiszhalle (Musikhalle Hamburg)

ProPiano Hamburg e.V.

Restaurant  
**Brodersen**  
Hamburger Küche



Rothenbaumchaussee 46  
Ecke Johnsallee  
20148 HAMBURG

Tel.: 040 - 45 81 19  
Fax: 040 - 41 35 11 91  
www.restaurant-brodersen.de

Mo - Fr, So 12 - 24 Uhr  
Sa ab 17 Uhr



**Rauch's Restaurant**  
**Old Commercial Room**  
The First Tobacco Smokers Club Hamburg e.V.  
The Original - Worldwide - Since 1795

Spezialität: hamburgische Küche  
„Hier spricht der Labskaus-Botschafter“

ENGLISCHE PLANKE 10  
20459 HAMBURG  
(gegenüber dem Michel)

Tel.: 040 - 366319  
Fax: 040 - 366814  
info@oldcommercialroom.de  
www.oldcommercialroom.de

Kleintierpraxis Dr. med.vet. Bernd Heyder



Eckhoffplatz 34  
22547 Hamburg  
Tel. (040) 83 40 41



**JULIUS TAECHL**

Tel. 040/35 71 39 58  
Mobil : 01520/627 95 72

Studio am Dammtorwall  
(zwischen Laeiszhalle und Staatsoper)

**Klavierspielen ist Ihr  
Traum ?**

Konzertpianist  
bietet qualifizierten Unterricht  
für alle, die

das Klavierspielen in seiner Leichtigkeit und Schwere erlernen oder  
entwickeln möchten

Wert auf eine individuelle Unterrichtsform legen  
auf hochwertigen Steinway-Flügeln  
musizieren wollen

**Festschriften**  
**Lieferprogramme**  
**Clubmagazine**  
**Firmenprospekte**  
**Jubiläumshefte**  
**Vereinzeitungen**  
**Produktbroschüren**

**Haben Sie Sinn für  
Öffentlichkeitsarbeit?**

HORST KERKHOFF  
und sein erfahrenes Team



Text, Fotos, Gestaltung  
vom Konzept  
bis zum Vertrieb

Gellertstraße 31  
22301 Hamburg  
Tel. 27 66 74 · Fax 279 74 43  
E-Mail: hokerkhoff@aol.com

Esplanade 12  
20354 Hamburg  
Telefon 040/35 00 70  
Fax 040/35 00 75 14



info@alster-hof.de  
www.alster-hof.de

Ihr freundliches, familiengeführtes Hotel im Herzen von Hamburg  
zwischen Alster, Staatsoper und Laeiszhalle

Impressum:

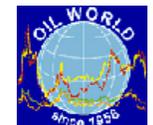
ProPiano Hamburg e.V.  
Postfach 13 07 70  
20107 Hamburg  
www.propiano-hamburg.de

Druck:

ISTA Mielke Oilworld GmbH.  
Langenberg 25  
21075 Hamburg  
www.oilworld.biz

Text/Gestaltung: ProPiano Hamburg e.V. (G. Parsons, Ph. Bianconi, K. Horn)  
Nachdruck - auch in Auszügen - nur mit ausdrücklicher schriftlicher Genehmigung.

Wir danken folgenden Organisationen und Unternehmen für ihre Unterstützung:



*pro piano* Hamburg e.V.

## Hommage an Chopin und die französische Klaviermusik

Werke von Chopin, Fauré, Debussy, Ravel

**Philippe Bianconi, Klavier**

### Programm

Frédéric Chopin. *Prélude* op.45

Frédéric Chopin. *Ballade* Nr.3 in As-Dur op.47

Gabriel Fauré. *Ballade* in Fis-Dur op.19

Claude Debussy. ... *D'un cahier d'esquisses*

Claude Debussy. *Masques*

Claude Debussy. *L'Isle joyeuse*

– Pause –

Maurice Ravel. *Jeux d'eau*

Maurice Ravel. „Oiseaux tristes“ (aus *Miroirs*)

Maurice Ravel. „Alborada del gracioso“ (aus *Miroirs*)

Frédéric Chopin. *Nocturne* in cis-moll op.27/1

Frédéric Chopin. *Barcarolle* op.60

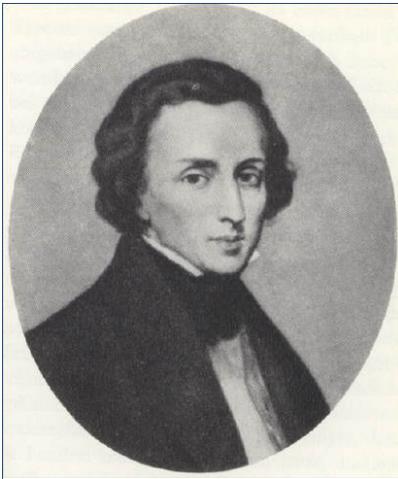
Frédéric Chopin. *Scherzo* Nr. 4 in E-Dur op.54

## „Chopin, der Unnachahmliche“

*Mehr Empfindung für eine Sache zeigen wollen, als man wirklich hat, verdirbt den Stil, in der Sprache und in allen Künsten. Vielmehr hat alle große Kunst die umgekehrte Neigung: sie liebt es, gleich jedem sittlich bedeutenden Menschen, das Gefühl auf seinem Wege anzuhalten und nicht ganz ans Ende laufen zu lassen.*  
(Fr.Nietzsche)

Chopin war als Musiker in Polen für kurze Zeit von Lehrern ausgebildet worden, die sich den Werken Bachs und Clementis und der Wiener Klassik verschrieben hatten. Im übrigen war er zur Autodidaktik befähigt, geneigt und angehalten. Seine wahren Lehrer waren sein Leben lang Bach und Mozart; gleichzeitig verehrte er den Belcanto Rossinis und später besonders Bellinis. Diese waren seine Meister, die ihn einerseits Strenge der Form lehrten und andererseits Sanglichkeit des Ausdrucks.

Schon auf dem Konservatorium als „Genie“ erkannt, fand Chopin früh allenthalben Anerkennung als Pianist wie auch als Komponist. Man erinnert sich z.B. Schumanns begeisterten Artikels „Ein Werk 2“ (Variationen auf Mozarts „La ci darem la mano“), der beginnt „Hut ab, ihr Herren, ein Genie!“



Chopin im Jahre 1847

Frédéric Chopin wurde Ende Februar oder Anfang März 1810 bei Warschau als Sohn einer polnischen Mutter und eines französischen Vaters geboren. Zwanzig Jahre später verläßt er Polen, um nie zurückzukehren. 1831 ließ er sich dauerhaft in Paris nieder, wo er schnell Zugang zu den großbürgerlichen und aristokratischen Salons und der mondänen Gesellschaft fand.

Dort hat Chopin die gesamte zweite Hälfte seines kurzen Lebens verbracht, dort ist auch der größte Teil und sind sicherlich die wichtigsten seiner Werke entstanden. Er hat in Paris einige wenige,

legendär gewordene öffentliche Konzerte gegeben, aber er hat vor allem viele Schüler gehabt, die ihrerseits Klavierlehrer geworden sind, und sein

Einfluß auf die französische Klaviermusik und „Pianistik“ der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts kann kaum überschätzt werden. „Die französische Schule des Klaviers hat ihre Technik von Chopin geerbt, eine Technik der Schönheit des Klangs, des Legato und der Klarheit“, schreibt Gaby Casadesus [14:vii].

Chopins Klavierspiel ist durch die Überlieferung zur Legende geworden. Vor allem war er ein Meister im Gebrauch der Pedale, mittels derer er eine Vielfalt von Klangfarben und Nuancierungen erzeugte. Seine Schüler(innen) warnte er jedoch vor dem übermäßigen Gebrauch der Pedale und hielt sie selten dazu an. Er brachte es fertig, „einen weichen und verschleierten Klang mit Klarheit des Ausdrucks“ zu verbinden.

Zeitgenossen und Schüler Chopins vermitteln uns einen Eindruck von seinem Spiel: Sein *piano* war wie ein Hauch, so daß er ein kräftiges *forte* nicht brauchte, um den gewünschten Kontrast zu erzeugen. Äußerste Delicatesse und ein außergewöhnliches *pianissimo* kennzeichneten sein Spiel, wobei die geringste Note die Klarheit einer Glocke hatte. Die Zartheit seines seelenvollen Spiels bezauberte seine Zuhörer, ohne jemals einen gekünstelten Eindruck zu erwecken; vor allem war sein Stil schlicht und ohne jede Affektiertheit. Übertriebene Akzentuierungen waren ihm ein Greuel, da sie seiner Meinung nach das Spiel jeder Poesie beraubten und ihm eine didaktische Pedanterie gaben. Höchstes Zeichen der Kunst war für ihn die Schlichtheit des Ausdrucks: „Man muß viel, ungeheuer viel studiert haben, um dieses Ziel zu erreichen; das ist nicht einfach.“

Auch sein diskreter Gebrauch des Rubato ist häufig kommentiert worden; Liszt beschrieb es so: „Sehen Sie sich diese Bäume an: Der Wind spielt in ihren Blättern und läßt sie sich sanft kräuseln, aber der Baum bewegt sich nicht. Das ist das chopinsche Rubato.“

*Glauben denn wirklich die jetzigen Künstler des musikalischen Vortrags, das höchste Gebot ihrer Kunst sei, jedem Stück so viel Hochrelief zu geben, als nur möglich ist, und es um jeden Preis eine dramatische Sprache reden zu lassen? (Fr. Nietzsche)*

Chopin war ein Mann der Zurückhaltung – nicht nur in seinem Spiel und nicht nur aufgrund seiner labilen körperlichen Verfassung. Nach 1830 hat er – mit Ausnahme der Cello-Sonate op.65 (1845/6) und eines weiteren Werks für dieselbe Besetzung (1832) – ausschließlich für das Solo-Klavier komponiert; der große Klang eines Orchesters und seine massiven Effekte wurden ihm zuwider. Selbst beim Klavier ertrug er einen zu intensiven Klang nicht – das war für ihn „Hundegebell“, und ein zu kraftvolles Spiel

hielt er für ein deutsches Charakteristikum. Eine Schlüsselaussage von Chopins Vorstellungen ist: „Ich deute an; es obliegt dem Zuhörer, das Bild zu vervollständigen.“

George Sand, seine langjährige Lebensgefährtin, faßt die Widersprüche Chopins so zusammen: „Alles, was ihm exzentrisch erscheint, skandalisiert ihn. Er zieht sich zurück in das, was am Überkommenen am engsten ist. Merkwürdige Anomalie! Sein Genie ist von allen das originellste und das individuellste. Aber er will nicht, daß man es ihm sagt.“

*Chopin, der Unnachahmliche [...] hatte dieselbe fürstliche Vornehmheit der Konvention, welche Raffael im Gebrauche der herkömmlichsten einfachsten Farben zeigt, – aber nicht in bezug auf Farben, sondern auf die melodischen und rhythmischen Herkömmllichkeiten. Diese ließ er gelten, als geboren in der Etiquette, aber wie der freieste und anmutigste Geist in diesen Fesseln spielend und tanzend – und zwar ohne sie zu verhöhnen.* (Fr. Nietzsche)

Chopins Einfluß ist nicht nur auf die Technik der französischen Schule des Klavierspiels enorm gewesen, sondern findet sich auch in mannigfacher Weise in der kompositorischen Handschrift seiner Nachfolger, besonders bei Debussy, aber auch bei Fauré und Ravel wieder.

Gleich nach Chopins Tod wurden seine Kompositionen Standardwerke in den Klavierklassen des Pariser Konservatoriums. Außer seinen pianistischen Wendungen und seiner einzigartigen Fähigkeit, das Klavier zum Klingen zu bringen, eröffneten seine ausgefeilten und experimentellen Harmonien, die in seiner letzten Schaffensperiode zu unerhörten Neuerungen führten, eine neue Klangwelt, die die Klavierkomponisten und insbesondere Debussy faszinierte. Chopin starb am 17. Oktober 1849 in Paris.

Philippe Bianconi hat für dieses Programm – mit Ausnahme des *Nocturne* op.27/1 – Werke aus Chopins reifer Schaffensperiode ausgewählt, und zwar lichtere Werke, die durch eine sanfte und ruhige, ein wenig distanzierte Melancholie getönt sind.

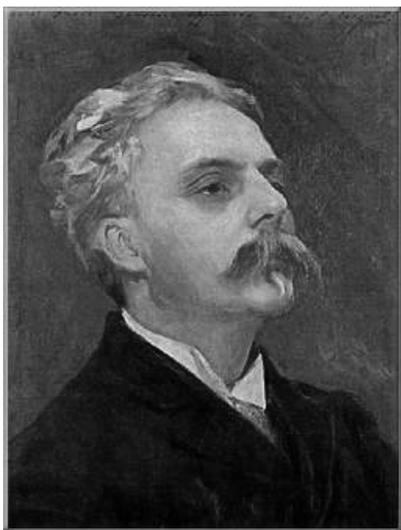
Das kaum bekannte und selten aufgeführte, einsame ***Prélude op.45*** (1841) (das nichts mit den 24 *Préludes* op.28 zu tun hat) scheint eine besonders wichtige Stellung auf dem Weg zu Debussy einzunehmen: Es ist vor allem eine ausgedehnte Improvisation, eine Art „Versuchslabor“, in dem Chopin mit einer neuen harmonischen Sprache experimentiert, die auf zahlreiche Modulationen und eine große formelle Freiheit baut und die als Portal zu seinen späteren Werken gelten kann.

Die ***Ballade in As-Dur op.47*** (1840/41) ist das einzige heitere Exemplar unter Chopins vier Balladen, in deren Sanglichkeit sich Wärme,

Noblesse und Leidenschaft ausdrücken, die nur flüchtig durch eine leichte Melancholie getrübt werden; sie ist von großem kompositorischen Reichtum, was oft nicht genügend anerkannt wird. Diese Ballade führt das Motiv des Wassers in dieses Programm ein. Sie soll – wie die anderen drei Balladen – von einem Gedicht von Chopins Landsmann Mickiewicz inspiriert sein, das von einer Form der mythischen Wassergestalt Undine handelt, die bei den Romantikern so beliebt war und deren Erzählung durch de la Motte-Fouqué schon E.T.A. Hoffmann und Lortzing zu Opern inspiriert hatte und sowohl Debussy (*Préludes*, Heft 2) als auch Ravel (*Gaspard de la nuit*) eine Komposition entlockte.

Chopin spielte dieses Werk in einem öffentlichen Konzert im Februar 1842, und ein Kritiker lobte die „warme Lebendigkeit und seltene Vitalität“ dieser „auf überragende Weise in Töne umgesetzten Poesie“.

**Gabriel FAURÉ** wurde am 12. Mai 1845 in Pamiers geboren. Er begann seine musikalische Ausbildung in Paris an der École Niedermeyer, einer Schule für Kirchenmusik, bevor er 1861 Schüler von Camille Saint-Saëns wurde.



Gabriel Fauré im Jahre 1889.  
(Gemälde von John Singer Sargent)

Zunächst arbeitete er als Organist, u.a. ab 1874 an der Madeleine in Paris. Ab 1896 unterrichtete er am *Conservatoire* in Paris, das er von 1905 an als Nachfolger von Jules Massenet leitete. Zu seinen Schülern dort gehörten Maurice Ravel, Charles Koechlin, Nadia Boulanger und George Enescu. Er starb 1924 in Paris.

Fauré ist in der heutigen Musikwelt nicht sehr präsent. Mit seinen Werken und über seine Schüler nahm er jedoch entscheidenden Einfluß auf die Musik um 1900. Bekannt sind vor allem sein Requiem und seine Werke für Klavier solo wie Nocturnes und Barcarolles, sowie Vertonungen von zeitgenössischen Gedichten, dar-

unter die *Bonne Chanson* (1892/94), die er für Emma Bardac – nicht nur Debussys Muse – schrieb.

Fauré verlangte von sich selbst Notentreue und strikte Einhaltung des Tempos, zudem lehnte er Rubato und effektheisende Virtuosität ab. Für ihn lag die eigentliche Bedeutung seiner Musik unter der Oberfläche, in den Gedanken und Gefühlen – das, was einem ein Lehrer nicht beibringen kann.

Die **Ballade op.19** ist ein Jugendwerk (1879), das man durchaus noch als „romantisch“ bezeichnen kann. Sie ist eines der längsten und ausgefeiltesten Werke Faurés für Klavier solo, dessen pianistische Fülle direkt auf Chopin zurückgeht. Hier ist besonders die Einleitung zu nennen mit ihrer langen, von Akkorden begleiteten Melodie, aber auch die verschiedenen Episoden, in denen eine Vielfalt von melodischen Entwicklungen erprobt werden und ein breites Spektrum an Begleitungen, die eine große – an den Etüden Chopins geübte – Virtuosität der linken Hand erfordern und mit technischen Fallstricken gespickt sind (so sehr, daß Liszt sie im Alter für zu schwierig befand und Fauré bat, selbst weiterzuspielen); diese Virtuosität ist gleichwohl nirgendwo ostentativ.

Wenn sie mit Chopins *Barcarolle* die Tonart Fis-Dur gemein hat und jenes ganz spezielle, golden schimmernde Licht und die Terzen-Triller, steht sie Chopins dritter Ballade durch ihren heiteren Charakter nahe, in ihrem schillernden Lyrismus, ihrem überschwenglichen Ausdruckswillen und ihrem ständigen Hin- und Herschwingen; die Fluidität zahlreicher Aspekte der kompositorischen Handschrift scheint direkt von Chopin zu Debussy zu führen.

**Achille Claude DEBUSSY** wurde am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye bei Paris geboren. Durch mehr oder weniger legitime Verwandtschaft verbrachte der Knabe einige Zeit in Südfrankreich in einer gesellschaftlich gehobenen Umgebung, wo er auch seinen ersten Klavierunterricht von einer ehemaligen Schülerin Chopins erhielt.

Debussy ging völlig uneingedenk aller Konventionen und Vorhaltungen seiner Lehrer vor. „Ich behaupte nicht, daß das, was Sie machen, nicht schön sei – aber theoretisch ist es absurd“, hielt ihm sein Kompositionslehrer Ernest Guiraud bei aller Sympathie vor. „Es gibt keine Theorie“, erwiderte der uneinsichtige junge Mann. „Man muß nur hinhören. Das Vergnügen allein ist Gesetz.“

Erik Satie, ein lebenslanger Freund, hat nach Debussys Tod für sich in Anspruch genommen, diesen zum Impressionismus geführt zu haben: „Ich erklärte Debussy, daß wir Franzosen uns von dem wagnerschen Abenteuer abwenden müßten, das mit unseren natürlichen Neigungen

nicht konform ist. Und ich sagte ihm, daß ich überhaupt nicht gegen Wagner sei, aber daß wir unsere eigene Musik brauchten – wenn möglich ohne Sauerkraut. Warum nicht die darstellenden Methoden von Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec usw. nutzen? Warum nicht diese in die Musik übersetzen?“

Debussy lehnte die Bezeichnung „impressionistisch“ für seine Musik jedoch völlig ab – es sei die am wenigsten passende. An seinen Verleger Jacques Durand schrieb er im März 1908: „Ich versuche, 'anderes' zu machen – in gewisser Weise *Realitäten* – was Schwachköpfe 'Impressionismus' nennen würden – ein Ausdruck, der mißbraucher nicht sein könnte.“ Dieses hartnäckig klebende Etikett ist wohl eher der Tatsache geschuldet, daß zu jener Zeit alles in der Kunst, was ausserhalb des Überkommenen stand und nicht recht verstanden wurde, als „impressionistisch“ galt.

Diverse Versuche wurden unternommen, Debussys Musik in eine griffige Kategorie einzuordnen, aber keiner überzeugt wirklich. Er absorbierte vieles aus vielen Bereichen der Kunst und machte sich vieles zunutze. Aber aus allen diesen Eindrücken machte er etwas Neues und Eigenes, besonders in diversen Bereichen der Klangfarben, des Timbre, und in der Behandlung der musikalischen Zeit. Er hatte eine große Neigung nicht nur zur Malerei, sondern auch zur Dichtung, und die auch persönliche Nähe zu den Symbolisten und ihr Streben nach der Einheit der Künste – Baudelaire forderte, daß die Lyrik ein Kollektiverlebnis der Sinne sei – haben sicher Spuren bei ihm hinterlassen.

Die französischen literarischen Symbolisten suchten die Musik in der Sprache: „de la musique avant toute chose“ sollte die Dichtung sein – „vor allem Musik“ –, so forderte Verlaine in seinem Gedicht *Art poétique*. Das, was jenen jedoch schwerfiel – ein geeignetes Ausdrucksmittel für Eindrücke und Gefühle zu finden – meinte Debussy in der Musik erreichen zu können: „Musik hat gegenüber der Malerei den Vorteil, daß sie alle möglichen Variationen von Farbe und Licht zusammenbringen kann“,



Debussy am Klavier 1893 im Haus von Ernest Chausson.

schreibt er 1906 und erläutert an anderer Stelle: „[Maler und Bildhauer] können nur einen Aspekt [der Schönheit des Universums] zur Zeit einfangen, nur einen Moment davon festhalten. Nur Musiker haben das Privileg, die ganze Poesie von Nacht und Tag, Erde und Himmel darstellen zu können.“ Dennoch liebte er die Malerei fast so sehr wie die Musik und gab vielen seiner Werke Namen wie *Estampes* („Drucke“), *Images* („Bilder“) usw.

Wie für sich selbst wünschte er sich auch für die Musik eine Freiheit, „die ihr vielleicht mehr als irgendeiner anderen [Kunst] gemäß ist, da sie nicht auf eine mehr oder minder genaue Nachahmung der Natur beschränkt ist, sondern auf die geheimnisvollen Beziehungen zwischen der Natur und der Phantasie. [...] Musik ist eine Gesamtheit diffuser Kräfte. Wir haben einen Theoriegesang daraus gemacht. Mir sind die wenigen Töne der Flöte eines ägyptischen Schäfers lieber, er ist eins mit der Landschaft und hört Harmonien, von denen unsere Lehrbücher keine Ahnung haben.“ Er träumte davon, Musik zur Aufführung im Freien zu schreiben – „Akkordfolgen, die im Konzertsaal merkwürdig klingen würden und erst in der Natur ihre wahre Wirkung entfalten würden“ – eine Musik, die auf alle Sinne wirkt.

Chopin war für ihn „der größte von allen, denn er hat allein mit dem Klavier alles ausgedrückt“, und er schätzte dieselben pianistischen Qualitäten wie Chopin; ihm hat er seine *Douze Etudes* gewidmet. „Vergessen Sie, daß das Klavier Hämmer hat“, sagte er gerne, und zeitgenössischen Berichten zufolge blieb er seinen eigenen Ansprüchen nichts schuldig:

„Worte können keinen Eindruck davon vermitteln, wie er gewisse seiner eigenen *Préludes* spielte. Nicht, daß er wirkliche Virtuosität gehabt hätte, aber die Sensibilität seines Anschlags war unvergleichlich; es schien, als spielte er direkt auf den Saiten des Instruments, ohne einen übertragenden Mechanismus; der Effekt war ein Wunder an Poesie,“ beschrieb es Alfredo Casella. [10:180]

Unter den vielen Werken Debussys, die in dieses Programm gepaßt hätten, hat Philippe Bianconi drei ausgewählt, die etwa gleichzeitig entstanden sind (1903-1904) und von denen zumindest zwei dem breiteren Publikum kaum bekannt sind. ...*D'un cahier d'esquisses* („Aus einem Skizzenbuch“) wird äußerst selten aufgeführt, kann aber als das Gegenstück zu Chopins *Prélude* op.45 gesehen werden: Auch Debussy sucht in diesem improvisatorischen Stück an der Schwelle zur kompositorischen Reife nach einer neuen musikalischen Sprache, nach ungewohnten harmonischen Verbindungen, und experimentiert mit der Notierung auf drei Systemen, die er dann im 2. Heft der *Images* und in den *Préludes*

verallgemeinern sollte; ein gediegenes und faszinierendes Werk, das zugleich gewisse seiner Orchesterwerke ankündigt; im Anfangsteil klingt das dritte Stück der *Estampes*, „Soirée dans Grenade“, deutlich an.

*Masques* und *L'Isle joyeuse* von 1904 bilden ein stark kontrastierendes Diptychon, wie die dunkle und die helle Seite ein und derselben Persönlichkeit; diese beiden Stücke gehören zusammen und sollten stets zusammen gespielt werden.

*Masques* ist ein Werk von außergewöhnlicher Stärke und Dichte: Die existentielle Angst, die bei Debussy oft unerwartet durchbricht, macht sich hier mit erschütternder Heftigkeit Raum; seine hämmernde Pianistik ist weder für Chopin noch für Debussy typisch, aber in Konzeption, Form und seinem Sinn für das Tragische läßt es an ein chopinsches Scherzo denken. Dieses Stück sollte – so wird vermutet – zusammen mit den beiden anderen Stücken dieses Programms eine weitere *Suite bergamasque* bilden. Es wird mit der italienischen *Commedia dell'arte* in Verbindung gebracht und mit Verlaines Gedicht „Clair de lune“ („Mondschein“). „Masques“ sind Masken und jene, die sie tragen. Die französische Pianistin Marguerite Long, die bei Debussy kurz vor seinem Tod (1918) Unterricht hatte, sprach von einer „Tragödie für das Klavier“. Debussy habe ihr gesagt, es handle sich hier nicht um die italienische Komödie, sondern um den „tragischen Ausdruck der Existenz“.

*L'Isle joyeuse* („Die freudvolle Insel“) ist sehr viel bekannter; es ist ein Werk, das vor Leben und Glück strahlt und das dies weitergeben will. Hier ist die Abhängigkeit von Chopin offensichtlich. Dies gilt besonders für das zweite, lyrische Thema – eine lange, unerschöpfliche Melodie, die sich über einer Begleitung von Arpeggien in der linken Hand entfaltet – und vor allem für die Art, wie dieses Thema, nachdem es *piano* eingeführt wurde, am Ende in einem leidenschaftlichen Ausbruch *fortissimo* wieder aufgenommen wird – genau wie in Chopins Balladen. Die Art und Weise, wie dieses Resümé herbeigeführt und konstruiert wird, scheint direkt von dem Schluß dessen 3. Ballade inspiriert zu sein: ein langes Crescendo über einem Ostinato der linken Hand mit Halbtonreibungen im Baß, das sich nach und nach steigert und sich schließlich in der Reprise des lyrischen Themas in einer leidenschaftlichen Expansion ergießt, bevor in einer kurzen Coda wieder sehr virtuose Elemente aufgenommen werden, um das Werk mit Panache und Brio enden zu lassen. Der ungewöhnliche Anfang – eine Art Kadenz ohne definierte Tonart – erinnert an Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

*L'Isle joyeuse* ist das längste Stück Debussys für Solo-Klavier. Es entstand 1904 auf der Insel Jersey, wohin Debussy sich mit der Ban-

kiersgattin Emma Bardac, für die er seine Frau verlassen hatte, zurückgezogen hatte. Dieser Akt kostete Debussy viele Freunde, und der starke Gegensatz zwischen *Masques* und *L'Isle joyeuse* wird verständlich.

Debussy hat seine Vorgehensweise bei der Komposition für sich behalten. Er hatte den Anspruch, daß seine Musik wie improvisiert klingen solle, als sei sie gerade im Entstehen. Gerade für die *Isle joyeuse* ist allerdings überzeugend dargestellt worden, daß ihre Struktur nach allen Regeln der Symmetrie und des Goldenen Schnitts bis ins kleinste Detail ausgefeilt ist [7]. Debussy schrieb darüber im September 1904 an seinen Verleger, Jacques Durand: „Mein Gott, wie das schwer zu spielen ist ... dieses Stück scheint mir alle Arten zu vereinen, wie man ein Klavier bearbeiten kann, denn es vereint Kraft und Anmut ... wenn ich so sagen darf“.

**Joseph-Maurice RAVEL** wurde am 7. März 1875 in den Basse-Pyrénées als Sohn eines Schweizer Ingenieurs und einer Baskin geboren. Er begann im Alter von sieben Jahren mit privatem Klavierunterricht und theoretischen Studien der Musik. Ab 1888 lernte er als Privatschüler bei Émile Descombes, einem Professor am Pariser *Conservatoire*, selbst Schüler von Chopin und Lehrer von Erik Satie, ab 1889 am *Conservatoire*.



Ravel am Klavier 1912.

Je mehr er sich für Komposition interessierte, desto weniger lag ihm an einer Laufbahn als Klaviervirtuose, für die er – wie er selbst erkannte – wenig geeignet war. Ab 1897 fand er seinen wohl wichtigsten Förderer in Gabriel Fauré, der schnell sein außergewöhnliches Potential erkannte.

*Ich bemühe mich vor allem, ganz unterschiedliche Sachen zu schreiben... keine Prinzipien, bloß keine Prinzipien, die einem ein bestimmtes Procedere aufzwingen (...) Das sind die Ideen, nach denen ich weiter arbeiten werde.*

Seine Kompositionen waren für die damalige Zeit ungewöhnlich, und er mußte neben Anerkennung auch immer wieder herbe Kritik einstecken. So bewarb er sich zwischen 1900 und 1905 fünfmal für den angesehenen *Prix de Rome*, den er jedoch kein einziges Mal erlangte, obwohl er bereits ein angesehener Komponist war, was zu regelrechten Skandalen in- und außerhalb des *Conservatoire* führte.

Diese Niederlagen konnten jedoch nicht verhindern, daß Ravel zu einem der bedeutendsten Komponisten Frankreichs wurde. Seine letzten Jahre verbrachte er aufgrund einer neurologischen Erkrankung in Unfähigkeit, Musik niederzuschreiben, und starb am 28. Dezember 1937 nach einer Hirnoperation.

*Ich habe noch soviel Musik im Kopf, ich habe noch soviel nicht gesagt, ich habe noch alles zu sagen.*

Ravel erhielt sich zeitlebens eine gewisse kindliche Freude an den Dingen, liebte die Gesellschaft von Kindern und schrieb Musik für sie. Bezeichnend ist sein Ausspruch: „Sie sollen meine Musik nicht interpretieren – lassen Sie es sich reichen, sie zu spielen.“

Er liebte auch mechanisches Spielzeug, das in seinem Haus in Montfort l’Amaury überall Platz beanspruchte. Ravels Vater war Ingenieur und Erfinder, und ähnlich war auch er ein technischer Tüftler, studierte die Musik von Liszt und anderen, um Klavierwerke zu schreiben, die noch größere technische Schwierigkeiten aufweisen, allein der Herausforderung wegen.

Der Einfluß Liszts auf Ravels Klaviermusik ist allgemein anerkannt, und in der Tat lassen sich viele Charakterzüge der ravelischen Musik ohne das Vorbild Liszts nicht denken. Dennoch scheint Ravel in Geist und Temperament Chopin näher zu stehen als Liszt, was sich besonders in einer großen Delicatesse des Ausdrucks und jener absoluten Geschmacksicherheit äußert, die beide – Chopin und Ravel – davor bewahrt, auch nicht in den heftigsten Ausbrüchen der Leidenschaft jemals billigen Effekten zu erliegen oder in Übertreibung oder Pathos zu verfallen.

*Dieu fluvial riant de l’eau qui le chatouille* („Flußgott, über das Wasser lachend, das ihn kitzelt“) – diesen Vers aus dem Gedicht *Fête d’eau* von Henri de Régnier stellt Ravel seiner Komposition *Jeux d’eau* voran.

„Die *Jeux d’eau*, 1901 erschienen, stehen am Ursprung aller pianistischen Neuerungen, die man in meinem Werk hat bemerken wollen. Dieses Stück, inspiriert vom Geräusch des Wassers und der musikalischen Laute von Springbrunnen, Kaskaden und Bächen, ist nach der Art eines ersten Sonatensatzes auf zwei Themen aufgebaut, ohne sich jedoch dem klassischen tonalen Schema zu unterwerfen.“ So schreibt Ravel in seiner *Autobiographischen Skizze* über sein erstes pianistisches Meisterwerk, das er seinem „cher maître Gabriel Fauré“ widmete.

Dieses Werk wird von einigen als das erste des musikalischen Impressionismus zitiert, obwohl Debussy bereits 1894 des Impressionismus „bezüglich“ wurde. Auf jeden Fall ist es das erste einer Reihe von Stücken

von Debussy und Ravel, die explizit das Element Wasser thematisieren. Ohne Zweifel ist es inspiriert von Franz Liszt, der in einigen seiner Klavierwerke das Element des bewegten Wassers thematisch umgesetzt hat, vor allem in „Les jeux d’eaux à la Villa d’Este“ aus dem Zyklus *Années de pèlerinage*.

Doch während Liszt eine Stelle darin mit einem Bibelwort überschreibt (Johannes-Evangelium 4, 14): „... sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt“, setzt Ravel seinen *Jeux d’eau* das Motto des lachenden Flußgottes voran. Während der eine also das Wasser als Symbol des ewig sich Bewegenden, des Fließenden, des ewigen Lebens sieht, betont der andere einfach Schönheit und Sinnlichkeit. Er verwendet dabei alle Facetten und Feinheiten der Klangmalerei wie wellenförmig arpeggierte Akkorde im hohen Diskant, Triller, Glissandi und stellt damit höchste spieltechnische Anforderungen an den Pianisten.

Es war wohl Debussy, der Ravel den Anstoß zur Komposition der *Miroirs* gegeben hat, dem die anderen beiden Stücke entstammen. 1904 erzählte ihm der Pianist Ricardo Viñes (der viele Klavierwerke beider Komponisten uraufgeführt hat), Debussy arbeite an einem Werk „von so freier Form, daß es wie improvisiert wirke, wie ein Blatt aus einem Skizzenbuch“.

Diese Idee begeisterte Ravel, vor allem auch, weil er etwas komponieren wollte, „was mich von den *Jeux d’eau* befreit“. 1905 veröffentlichte er fünf Klavierstücke unter dem Titel *Miroirs*; jedes widmete er einem seiner Freunde aus dem Künstlerkreis der „Apachen“. „**Oiseaux tristes**“ ist das zweite Stück, dem Debussy und Ravel gemeinsamen Freund Ricardo Viñes zugedacht, und zugleich das älteste. Ravel schreibt in seiner *Autobiographischen Skizze*: „... die ‘Oiseaux tristes’. Das sind Vögel, die verloren sind in der Beklemmung eines dunkeln Waldes während der heißesten Stunden des Sommers.“ So imitiert er als bestimmendes Motiv zwei Vogelrufe, die er in Auf- und Abwärtsbewegungen hüllt, um den dunklen, beklemmenden Wald darzustellen. Insbesondere die Wahl und Zusammenstellung der Tonarten in diesem Stück zeigen eine neue, radikale Modernität.

„**L’Alborada del gracioso**“, das vierte Stück, Michel Calvocoressi gewidmet, läßt sich mit „Morgenlied des Hofnarren“ übersetzen. Mit „Morgenlied“ ist der Gesang gemeint, mit dem sich der Ritter nach einer klandestinen Liebesnacht von seiner Geliebten verabschiedet. Durch den Einsatz des „gracioso“, des Narren, bricht Ravel diese an sich lyrische Situation auf eine ironische Weise.

Während der gänzlich neue Stil der *Jeux d'eau* direkt von Liszt abstammen mag, kann man feingewobene Verbindungen zwischen den beiden Stücken der *Miroirs*, die hier auf dem Programm stehen, und Chopin erkennen. Das ganz verinnerlichte Gefühl der „Oiseaux tristes“, intensiv und zurückhaltend zugleich, ihr bei aller harmonischen Üppigkeit schlichter Stil, lassen an ein Prélude oder ein Nocturne denken. „L'Alborada del gracioso“ hingegen hat etwas von einem Scherzo, sowohl in der Form (ein langsamer und ausdrucksstarker Teil, der von zwei schnellen und virtuosen Teilen umrahmt wird) wie auch im Hinblick auf seinen Furor und seinen zugleich tragischen und leidenschaftlichen Charakter.

Und so kehren wir zum Schluß wieder zu **CHOPIN** zurück:

Das *Nocturne op.27/1* (1834/5) ist zwar ein relativ frühes Werk Chopins (und damit eine Ausnahme in diesem Programm), bringt aber bereits erstaunliche harmonische Neuerungen. Seine Halbtonreibungen sind bereits die, die wir im Mittelteil der *Alborada* hören, und seine fluktuierende Schreibweise mit der verschlungenen und unvollendeten Melodie, die sich in einem fort sucht und wieder auflöst und gewissermaßen schwerelos über dem Fluidum der linken Hand schwebt, ebnet den Weg für Debussy.

*Fast alle Zustände und Lebensweisen haben einen seligen Moment. Den wissen die guten Künstler herauszufischen. [...] – diesen seligen Moment hat Chopin in der Barcarole so zum Ertönen gebracht, dass selbst Götter dabei gelüsten könnte, lange Sommerabende in einem Kahne zu liegen. (Fr. Nietzsche)*

Die *Barcarolle op. 60* (1845/6) ist vielleicht die am meisten bewunderte Komposition Chopins, und nicht nur Nietzsche hat sie für seine schönste Schöpfung gehalten.

Für André Gide ist dieses Werk „in eine außergewöhnliche Freude getaucht, [...] in eine Art von strahlender, anmutiger und starker Gefühlswärme. [...] Dies vor allem drückt dieses wundervolle Stück aus: die Sehnsucht in der überschwenglichen Freude.“

Die *Barcarolle* mußte für allerlei Interpretationen dienen; der Pianist Carl Tausig sah in ihr „einen Kuß und eine Umarmung“. Der Name suggeriert zunächst den Gesang eines venezianischen Gondoliere.

In diesem weiteren Wasser-Stück des Programms wird der doppelte symbolische Gehalt des Elements (das seit Urzeiten den Tod wie auch das Leben – und allgemeiner die Vergänglichkeit – repräsentiert) deutlich.

Auch Ravel hat die *Barcarolle* besonders bewundert. Er war fasziniert von der glanzvollen großen None, mit der das Werk beginnt, bevor

es sich in Kaskaden ergießt, von den ausgedehnten Melodien aus Terzen und Sexten, und sah in ihm eine „mysteriöse Apotheose“. Die harmonische Ausgefeiltheit der *Barcarolle* bereitet ohne Zweifel die Entwicklung der musikalischen Sprache zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor. Als Vorgängerin der Ballade von Fauré ist sie mit ihrer fließenden Schreibweise und den erstaunlichen Resonanzen in den verschiedenen Registern des Klaviers der Nährboden für das spätere Streben Debussys.

Die *Barcarolle* stand auf dem Programm von Chopins letztem öffentlichen Konzert in Paris im Februar 1848; Karl Halle (später Sir Charles Hallé) hat berichtet, daß er den gesamten Schlußteil ganz entgegen seinen eigenen dynamischen Anweisungen *pianissimo* spielte, aber mit derartig subtiler Nuancierung, daß man sich fragen müßte, ob diese Interpretation nicht vorzuziehen sei.

Das **4. Scherzo** (1842) schließlich ist eins von Chopins erstaunlichsten Werken. Ähnlich wie die 3. unter den Balladen ist es lichter und heiterer als die anderen Scherzi und das einzige in einer Dur-Tonart. Seine kompositorische Handschrift ist ebenso perfekt wie sein Verlauf einfallreich und originell ist. Allerdings ist es für den unvorbereiteten Zuhörer kein einfaches Werk, da er sich leicht in seinen Windungen verlieren kann; die unstete und sich nicht festlegende Entwicklung scheint dem Ohr keine Orientierung zu bieten. Gleichwohl ist es nach klassischen Mustern konstruiert, die aber kunstvoll verschleiert werden. Man hat hier den Eindruck einer Sprache, die sich unablässig spontan erfindet und wieder dekonstruiert und die bereits 1840 die fortschrittlichsten Werke Debussys ankündigt. Im langsameren Mittelteil stellt die lange Kantilene wieder das melodische Genie Chopins in den Vordergrund und schenkt uns eine der schönsten und atemberaubendsten Inspirationen ihres Autors.

**Philippe Bianconi** wurde von der Washington Post als ein Pianist beschrieben, „dessen Spiel immer nahe an der Seele der Musik ist und der den Raum mit Poesie und Leben füllt“. Sein Gewinn des Cleveland-Klavier-Wettbewerbs und der Silbermedaille beim Van-Cliburn-Wettbewerb bescherten ihm eine erfolgreiche Karriere vor allem in Nordamerika.



Nach seinem Debüt in der Carnegie Hall 1987 ist Philippe Bianconi in Nordamerika mit allen großen Orchestern aufgetreten, in Europa u.a. mit dem Orchestre de Paris, dem Orchestre National de France, der Philharmonie von Monte Carlo, dem Orchester der Beethovenhalle in Bonn, dem Orchester von Toulouse, dem Orchestre National de l'Opéra de Paris, darüberhinaus in Australien und Japan, und hat unter Dirigenten wie Lorin Maazel, Christoph von Dohnanyi, Kurt Masur, Edo de Waart, Marek Janowski, Stanislaw Skrowaczewski, Georges Prêtre, Jeffrey Tate, Gennady Rojdestvenski, James Conlon und anderen gespielt.

In Europa hat er u.a. Recitals in London, Berlin, Wien, Salzburg, Mailand, Amsterdam, Madrid gegeben und wird regelmäßig zu Festivals wie La Roque d'Anthéron usw. eingeladen. Als Kammermusiker hat Philippe Bianconi mit Partnern wie dem Flötisten Jean Pierre Rampal, dem Sine Nomine Quartett, dem Guarneri Quartett (u.a. im Metropolitan Museum in New York), dem Cellisten Gary Hoffman, dem Geiger Tedi Papavrami und vielen anderen musiziert.

In Deutschland ist er zuletzt mit Orchestern in Halle, Berlin und Nürnberg aufgetreten, und im November 2008 hat er bei der dreitägigen Veranstaltung „Brahms am Klavier“ sein Hamburg-Debüt gegeben. Nach seinem Recital im Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie 2002 schrieb die Berliner Zeitung: „Der Pianist Philippe Bianconi schafft Nähe, ohne zu überrumpeln [...] – eine Einladung zum Glücklichein.“

Philippe Bianconi wurde am Konservatorium seiner Heimatstadt Nizza bei Simone Delbert-Fevrier ausgebildet, setzte dann seine Studien in Paris bei Gaby Casadesus und in Freiburg bei Vitalij Margulis fort. Mit 17 gewann er den Ersten Preis beim Wettbewerb der „Jeunesses Musicales“ in Belgrad.

Zuletzt hat Philippe Bianconi Ravels Werk für Solo-Klavier im Konzert eingespielt (Lyrinx) sowie mit dem Geiger Tedi Papavrami Brahms' Violinsonaten (ÆON); weitere Aufnahmen mit Werken von Schumann und Schubert (Lyrinx) sowie Kammermusikwerken von Brahms (Claves, mit dem Sine Nomine Quartett), Prokofiev und Shostakovich (Le Chant du Monde, mit Gary Hoffman). Seine ersten Aufnahmen machte er 1984 mit Hermann Prey für Denon (Schuberts drei Liederzyklen).

**Nachweise:**

- [1] Bourniquel, Camille. *Chopin*. [Übs. H. v. Winter]. Reinbek : Rowohlt, 1959.
- [2] Brunel, Pierre. *Aimer Chopin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- [3] Debussy, Claude. *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Paris : Durand, 1927.
- [4] Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Neuchâtel : La Baconnière, 31988.
- [5] Eigeldinger, Jean-Jacques. *L'univers musical de Chopin*. Paris : Fayard, 2000.
- [6] Gide, André. *Aufzeichnungen über Chopin*. [Übs. W. Kolneder] Frankfurt/M.: Insel-Verlag, 1962.
- [7] Howat, Roy. *Debussy in Proportion*. Cambridge: U.P., 1983.
- [8] Nietzsche, Friedrich. *Der Wanderer und sein Schatten*.
- [9] Phillips, C. Henry. „The Symbolists and Debussy“. *Music and Letters* XIII (1932): 298-311.
- [10] Roberts, Paul. *Images : The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1996.
- [11] Roberts, Paul. *Claude Debussy*. New York: Phaidon Press, 2008.
- [12] Schmalzriedt, Siegfried. *Ravels Klaviermusik*. München: Beck, 2006.
- [13] Stegemann, Michael. *Ravel*. Reinbek : Rowohlt, 1996.
- [14] Timbrell, Charles. *French Pianism*. White Plains, NY: Pro/Am Music Resources, 1992.

Die Abbildung auf S. 4 wird hier mit freundlicher Genehmigung der Chopin-Gesellschaft Darmstadt reproduziert ([www.chopin-gesellschaft.de](http://www.chopin-gesellschaft.de)).