

FESTTAGE 2018

DUO-RECITAL

Robert Schumann **SECHS STUDIEN IN KANONISCHER FORM OP. 56**

für zwei Klaviere arrangiert von Claude Debussy

SIX STUDIES IN CANONIC FORM OP. 56

arranged for two pianos by Claude Debussy

Claude Debussy **SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES**

für Klavier zu vier Händen for piano four hands

EN BLANC ET NOIR

für zwei Klaviere for two pianos

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Fassung für zwei Klaviere Version for two pianos

LINDARAJA

für zwei Klaviere for two pianos

LA MER

Fassung für zwei Klaviere Version for two pianos

KLAVIER **PIANO** **Martha Argerich, Daniel Barenboim**

Sa 31. März 2018 16.00 **PHILHARMONIE**

Sat 31 March 2018 4 pm **PHILHARMONIE**

Konzerteinführung 15.15 Uhr

Concert introduction 3.15 pm

PROGRAMM

Robert Schumann (1810–1856) SECHS STUDIEN IN KANONISCHER FORM OP. 56

(für zwei Klaviere arrangiert von Claude Debussy)

SIX STUDIES IN CANONIC FORM OP. 56

(arranged for two pianos by Claude Debussy)

I. Pas trop vite / Nicht zu schnell / Not too fast

**II. Avec beaucoup d'expression / Mit innigem Ausdruck /
With intimate expression**

III. Andantino. Un peu plus animé /

Andantino – Etwas schneller / Andantino – A bit faster

IV. Espressivo / Innig / Intimate

V. Pas trop vite / Nicht zu schnell / Not too fast

VI. Adagio

Claude Debussy (1862–1918) SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES

(für Klavier zu vier Händen / for Piano four hands)

I. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été

(um Pan anzurufen, Gott des Sommerwindes /

to invoke Pan, god of the summer wind) –

dans le style d'une pastorale

II. Pour un tombeau sans nom (für ein namenloses Grab /

for a nameless grave) – triste et lent

III. Pour que la nuit soit propice

(auf dass die Nacht günstig sei / let the night be favourable) –

lent et expressif

IV. Pour la danseuse aux crotales

(für die Tänzerin mit den Zimbelen / for the dancer girl with

her zymbals) – Andantino

V. Pour l'égyptienne

(für die Ägypterin / for the Egyptian woman) – très modéré

VI. Pour remercier la pluie au matin

(um für den Morgenregen zu danken / thanks for the

morning rain) – modérément animé

- Claude Debussy **EN BLANC ET NOIR**
(für zwei Klaviere / for two Pianos)
- I. Avec emportement – à mon ami S. A. Kussevitsky –
»Qui reste à sa place / Et ne danse pas / De quelque disgrâce /
Fait l'aveu tout bas« (aus dem Libretto zu »Roméo et Juliette«)
 - II. Lent, sombre – à lieutenant Jacques Charlot –
»Prince, porté soit des serfs Eolus / En la forest où domine
Glaucus / Ou privé soit de paix et d'espérance /
Car digne n'est de posséder vertus / Qui mal voudroit
au Royaulme de France« (François Villon, Ballade contre
les ennemies de la France)
 - III. Scherzando / á mon ami Igor Stravinski /
»Yver, vous n'estes qu'un villain« (Charles d'Orléans)

PAUSE / INTERMISSION

- Claude Debussy **PRÉLUDE À L'APRÈS MIDI D'UN FAUNE**
(Bearbeitung für zwei Klaviere vom Komponisten /
transcribed for two pianos by the composer)
- Claude Debussy **LINDARAJA**
(für zwei Klaviere / for two pianos)
- Claude Debussy **LA MER**
(Bearbeitung für zwei Klaviere vom Komponisten /
transcribed for two pianos by the composer)
- I. De l'aube à midi sur la mer – très lent
(Vom Morgengrauen bis Mittag auf dem Meer /
From dawn to noon on the sea)
 - II. Jeux de vagues – allegro
(Spiel der Wellen / Play oft waves)
 - III. Dialogue du vent et de la mer – animé et tumultueux
(Dialog zwischen Wind und Meer | Dialogue between wind
and the sea)

»HÖREN SIE – DAS GENÜGT!«

MUSIK FÜR ZWEI PIANISTEN VON CLAUDE DEBUSSY

TEXT VON Dorothee Riemer

5

Als vor ziemlich genau 100 Jahren, am 25. März 1918, Claude Debussy starb, nahm die Öffentlichkeit kaum Notiz davon, denn die Nachrichten waren ausgefüllt vom brutalen Kriegsgeschehen des Ersten Weltkriegs. So ging weitgehend unbeachtet ein Künstlerleben zu Ende, dessen Œuvre die europäische Musik nachhaltig veränderte. In seinen Werken befreite Claude Debussy alle Parameter der Musik – Harmonik, Melodie, Metrik – von tradierten Regeln und Systemen und wurde so zum Wegbereiter der Moderne. Für Debussy galt vor allem eins: »Ecoutez: ça suffit!« (»Hören Sie – das genügt!«). Das Ohr war für ihn die oberste Instanz, was im Übrigen aber nicht bedeutet, dass seinen Werken keine komplexen Konzepte zugrunde lägen und sie nicht etwa ihrer eigenen Logik folgten.

Über seinen Schüler Claude Debussy soll der Pianist Antoine-François Marmontel gesagt haben: »Er mag das Klavier nicht besonders, aber er liebt die Musik.« Der Satz mag ein moderner Mythos sein, einen wahren Kern enthält er aber durchaus: Debussy war kein Pianist und Komponist, für den das Klavier im Mittelpunkt stand. Es ging ihm nicht um den Klang des Klaviers an sich. Vielmehr war das Klavier sein Werkzeug, um Klänge jeglicher Art zu erforschen. Und dieses Werkzeug beherrschte Debussy: Laut zahlreicher zeitgenössischer Berichte war Debussy ein hervorragender Pianist. Trotzdem trat Debussy als Pianist vor allem im pri-

»

**DIE MUSIK IST
IHREM WESEN NACH
NICHT EINE SACHE,
DIE MAN IN EINE STRENGE
UND ÜBERLIEFERTE FORM
GIESSEN KANN.**

«

Claude Debussy

vaten Rahmen in Erscheinung: So ungern wie er öffentlich auftrat, so gern setzte er sich mit Freunden ans Klavier und spielte vierhändig. Natürlich erarbeitete er auch seine eigenen Werke mit Interpreten und Sängerinnen am Klavier. Aus diesen Zusammentreffen stammen einige detaillierte Beschreibungen von Debussys Klavierspiel, die immer wieder seinen zarten, gefühlvollen Anschlag und seine Fähigkeit, Akkorde bzw. Harmonien verschmelzen zu lassen, hervorheben. So schrieb der Pianist und Musikkritiker Emile Vuillermoz: »Ich habe für meinen Teil nie ein geschmeidigeres, eleganteres und samteneres Spiel gehört. Er erzeugte auf dem Flügel weiche und volle Klänge, die die Ecken und Kanten seiner kühnen Kompositionen glätteten. [...] Und niemand konnte wie er einen dissonanten Akkord in ein kleines bronzenes oder silbernes Glöckchen verwandeln, dessen harmonischer Klang sich in alle vier Himmelsrichtungen ausbreitet.« Der Pianist Maurice Dumesnil war ähnlich fasziniert: »Er entlockte [...] dem Blüthner einen Klang, wie ich ihn lieblicher, leichter und zarter niemals gehört hatte. Wie machte er das? Ich beobachtete, dass er stellenweise, vor allem in weichen Akkordpassagen, seine Finger beinah flach hielt. Er schien die Tasten zu liebkosen, indem er sie mit einer schrägen Bewegung sanft nach unten strich, anstatt sie in grader Linie herunterzudrücken.« Und Marguerite Long, eine Pianistin, die intensiv mit Debussy arbeitete, berichtete: »Er glitt mit einer merkwürdigen, nachdrücklichen Sanftheit über die Tasten und erzielte dadurch eine außerordentliche Ausdruckskraft. [...] Die Sanftheit, verbunden mit ständigem Druck, verlieh dem Klang die Farbe, die nur er dem Klavier zu entlocken vermochte.«

Unter den Komponisten für Klavier bevorzugte Debussy vor allem Bach, Chopin und Schumann, deren Werke er auch mitunter für seine eigenen Zwecke einrichtete. 1891 arbeitete er beispielsweise an Klavierstudien von Robert Schumann.

1844 war für Robert Schumann ein schweres Jahr. Er wurde nicht wie erhofft der Nachfolger von Felix Mendelssohn Bartholdy als Dirigent am Leipziger Gewandhaus. Außer dieser Enttäuschung setzten ihm verschiedene physische und psychische Krankheiten sowie depressive Phasen zu. Wie schon früher, versuchte sich Schumann auf Anraten seiner Frau Clara Schumann mit kontrapunktischen Studien abzulenken. Am neuen Wohnort Dresden beschäftigte er sich dabei intensiv mit den Möglichkeiten des Pedalklaviers. Ein derartiges Instrument war zusätzlich zu einem Manual mit einer Pedalklavatur ausgestattet – ähnlich einer Orgel. Robert und Clara Schumann hatten sich in Dresden ihr Klavier durch eine entsprechende Ergänzung als Pedalklavier mit 29 Pedalen ausstatten lassen. Als Instrument setzte sich das Pedalklavier später nicht durch, obwohl Schumann glaubte, das Instrument könne neuen Schwung in die Klaviermusik bringen, da sich »ganz wundervolle Effekte [...] damit machen« ließen.

1845 schrieb Robert Schumann eine Reihe von Skizzen, Fugen und Studien in kanonischer Form für den »Pedalflügel«. Obwohl die Studien tatsächlich zunächst für einen einzigen Spieler an einem Pedalklavier gedacht waren, plante Schumann die Möglichkeit für zwei Spieler offensichtlich direkt mit ein, denn der vollständige Titel seiner Komposition lautete: »Studien für Pedalflügel. Erstes Heft: Sechs Stücke in canonischer Form auch für das Pianoforte zu 3 oder 4 Händen«. Das Angebot, die sechs Stücke für ein normales Klavier spielbar zu machen, nahmen verschiedene Komponisten an: Unter anderem bearbeitete Clara Schumann die Stücke für zweihändiges Klavierspiel, Georges Bizet für vierhändiges. Theodor Kirchner übertrug die Klangfülle auf ein Klaviertrio und Théodor Dubois sogar auf eine Orchesterbesetzung. Claude Debussy schließlich war einer von zwei Komponisten, die die sechs Stücke für zwei Klaviere transkribierten. Er zeigt sich hier – 1891 noch immer am Anfang

seiner Komponistenlaufbahn stehend – als hervorragender Bearbeiter. Das musikalische Material des Ursprungswerks für zwei Hände und quasi zwei Klaviaturen verteilte er behutsam auf zwei Klaviere und arbeitete dabei mit Stimmen- und Oktavverdoppelungen. Dadurch wird die Kanonform der Studien quasi stereophon erlebbar.

Nur zwei Jahre nachdem sich Debussy mit den Schumann-Studien befasst hatte – immer noch war ein größerer Erfolg oder gar Durchbruch als Komponist nicht in Sicht – lernte er den Schriftsteller Pierre Louÿs kennen. Dieser wurde in den nächsten Jahren ein enger und loyaler Freund. 1894 veröffentlichte Pierre Louÿs ein Buch mit dem Titel »Les Chansons de Bilitis« (Die Lieder der Bilitis). Darin stellte sich Louÿs als Herausgeber und Übersetzer von Gedichten dar, deren Autorin eine bis dahin unbekannte griechische Dichterin der Antike sei. Bilitis – so ihr Name – sei eine Zeitgenossin Sapphos gewesen, schrieb Louÿs, die ihr Leben, Lieben und Leiden in Gedichten und lyrischer Prosa dargelegt habe. Das Aufsehenerregende dabei für die Leserschaft im Paris des »fin de siècle«: bei Bilitis' Liebe handelt es sich um eine homosexuelle Liebe und zahlreiche ihrer Gedichte befassen sich mit angedeuteter lesbischer Sexualität. Die Dichterin Bilitis war allerdings eine literarische Fiktion und obwohl Louÿs viel Aufwand betrieben hatte, um seine literarische Konstruktion zu stützen, wurde die Fiktion schnell durchschaut. Der Beliebtheit der Gedichte und der Aufregung um ihren Inhalt tat das aber keinen Abbruch. Debussy befasste sich spätestens ab 1897 mit der Vertonung dreier Gedichte des Bandes für Singstimme und Klavier. Kurz drauf komponierte er außerdem eine Bühnenmusik für zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta: Die zwölf kurzen Stücke umrahmten bei der Uraufführung 1901 die Rezitation der Gedichte und gaben den musikalischen Hintergrund für »tableaux vivants« (Lebende Bilder). 13 Jahre später – Debussy ist in-

zwischen auf der Höhe seines Ruhmes – erreicht ihn die Anfrage, noch einmal ein Vorspiel für die Rezitation der »Chanson de Bilitis« zu schreiben. Dafür greift Debussy auf seine Bühnenmusik zurück und wählt sechs der zwölf Stücke aus. Diese arbeitet er in Miniaturen für Klavier zu vier Händen um. Es entstehen die »Six épigraphes antiques«. Der neue Titel deutet die Veränderung an: Es handelt sich nicht mehr um Lieder, sondern um kürzeste »Inschriften« (keines der Stücke ist länger als vier Minuten). Der inhaltliche Bezug zu den Texten der Bilitis, die – so Louÿs' Fiktion – als antike Grabinschriften (Epigraphe!) gefunden wurden, bleibt aber bestehen und ist deutlich zu hören: Exotisierende Pentatonik und Ganztonleitern versetzen den Hörer sofort in eine andere Welt. Die Tonsprache ist oft äußerst reduziert, karg und spröde. Fast alle Stücke verklingen im Pianissimo. Das vierhändige Spiel erzeugt keinen dicken, wuchtigen Klang, sondern ermöglicht es, weit auseinanderliegende Register gemeinsam erklingen zu lassen. Debussy entwickelt hier Klänge, die uns heute aus Jazz und Neuer Musik vertraut sind, den Zeitgenossen aber im wahrsten Sinne »unerhört« waren. Trotz aller musikalischen Freiheiten, die Debussy hier erforscht, kommen aber auch seine typischen Klangmalereien nicht zu kurz und lassen geschmeidige Tänzerinnen und sanften Regen vor dem inneren Auge entstehen.

»Six épigraphes antiques« war das einzige Werk, das Debussy im Jahr 1914 abschloss. Bereits stark durch seine Krebserkrankung beeinträchtigt, warf ihn im Sommer der Ausbruch des Ersten Weltkriegs vollkommen aus der Bahn. Erst langsam fand er wieder zu seinem Arbeitsrhythmus zurück. Es folgte dann allerdings ein umso intensiverer Schaffensdrang – vielleicht gespeist aus der durch Krieg und Krankheit gespeisten Erkenntnis, dass seine Zeit begrenzt war. Einen Widerhall der Kriegseignisse findet sich in diesen späten Werken vor allem in der Suite »En blanc et noir« (In Weiß und

Schwarz) für zwei Klaviere. Debussy hat für diese drei Sätze ein ganzes Netz an Beziehungen und Bezügen ausgelegt. In Briefen zog er als Kunstkenner und -liebhaber beispielsweise Querverbindungen zu den schwarz-weißen Radierungen von Francisco Goya. Die vorangestellten Motti verbinden die drei Sätze dagegen mit der französischen Literatur vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Zunächst weist der Titel aber auf die weißen und schwarzen Tasten des Klaviers hin. Und tatsächlich hat Debussy mit dieser Bedeutung gespielt. Die Pianistin Yaara Tal hat gezeigt, dass in diesem Stück häufig wichtige Motive harmonisch so konzipiert sind, dass sie entweder nur auf den weißen oder nur auf den schwarzen Tasten gespielt werden. »Weiß und Schwarz« scheint sich wiederum auch auf den Gegensatz von Gut und Böse im aktuellen Kriegsgeschehen zu beziehen, wobei Debussy auf den ersten Blick eindeutig Position bezieht: Frankreich, die französische Nation, Patriotismus sind gut, wohingegen Deutschland der Feind ist. Musikalisch wird das darin ausgedrückt, dass Debussy den als zutiefst deutsch empfundenen Luther-Choral »Ein feste Burg ist unser Gott« inmitten von wildem Schlachtengetümmel zitiert und dann dekonstruiert. An seinen Verleger schreibt er, man erlebe, »was aus der lutherischen Hymne zu machen ist, wenn sie sich unklugerweise in ein französisches Capriccio verirrt«. Später erhält dann auch die »Marseillaise« einen Auftritt. Die Widmungen, mit denen Debussy alle drei Sätze versehen hat, fügen diesem Beziehungsgeflecht noch eine weitere Ebene hinzu. Durch die Widmungsträger verbindet Debussy den ersten und dritten Satz mit der zeitgenössischen musikalischen Avantgarde (Sergej Koussewitzky war Dirigent und ein Förderer der Neuen Musik; Igor Strawinsky hatte als Komponist ebenfalls neue Wege aufgezeigt) während der zweite, zentrale Satz wiederum auf die Kriegsthematik verweist, indem er Jacques Charlot, einem Neffen von Debussys Verleger, gewidmet ist, der im Krieg getötet wurde. Es scheint, Debussy hat alle Themen und Gefühle, die ihn

im Jahr 1915 bewegt haben, in dieses Stück einfließen lassen und so stecken die drei Sätze von »En blanc et noir« voller sich überlagernden Themen, Motiven und Klängen, meisterhaft verarbeitet in einem hochkomplexen Satzgefüge, in dem Stimmungen und Bilder rasend schnell wechseln – von hell nach dunkel, von schwarz zu weiß.

12

Mit dem »Prélude à l'après-midi d'un faune« steht das wohl bekannteste Werk Claude Debussys auf dem Programm. An der Komposition arbeitete Debussy in den Jahren 1892 bis 1894. Inspiriert dazu hatte ihn ein Gedicht von Stéphane Mallarmé, einem Dichter, dem Debussy in den Pariser Bohème-Kreisen begegnet war. In Mallarmés Gedicht berichtet ein Faun von seinen Erlebnissen – oder Träumen – des Tages, in denen er Nymphen nachgestellt hat. Die poetische Beschreibung erotischen Verlangens ist der Kern des Gedichts. Debussys Vorhaben, das Gedicht in Musik umzusetzen stand Mallarmé zunächst skeptisch gegenüber. Da es ihm in seinem Werk um Stimmungen und Gefühle ging, befürchtete er, die Musik würde die Aufmerksamkeit stärker auf eine vermeintliche Handlung lenken. Debussys Umsetzung begeisterte aber Mallarmé: »Wunderbar! ist Ihre Illustration des »Après-midi d'un faune«, die keine Unstimmigkeit zu meinem Text zeigt, außer dass sie wahrhaftig in der Sehnsucht und im Leuchten noch weiter geht, mit Finesse, mit List und mit Reichhaltigkeit.« Debussy hatte Mallarmés Anliegen genau erfasst und in Klänge umgesetzt: Mit der Musik wurde nicht eine Handlung beschrieben, sondern Stimmungen direkt evoziert. Damit hatte Debussy etwas ganz Neues erschaffen, was auch seine Zeitgenossen sofort erfassten.

Um die Uraufführung vorzubereiten, besuchte der Dirigent der Uraufführung, Gustave Doret, Debussy: »Wir gingen in seine winzige Wohnung in der Rue Gustave Doré – ein merkwürdiger Zufall. Dort breitete er die Korrekturbögen der Orchesterpartitur aus, die schon bearbeitet

waren, und setzte sich ans Klavier. Ich setzte mich neben ihn und sperrte Mund und Ohren auf. Ich war von der Musik völlig gefangen genommen, hingerissen, überwältigt.« Diese Szene – Debussy und Doret am Klavier, die Klänge des »Préludes« erforschend – lässt sich in der Fassung für zwei Klaviere wiederfinden, die Debussy nach der Uraufführung in den Druck gab. Die Klangfarben, auf deren Ausarbeitung in der Orchesterfassung durch das Mischen der verschiedenen Instrumente der großen Holzbläsersektion Debussy viel Aufmerksamkeit verwendet hat, müssen nun auf nur einem Instrument nachempfunden werden. Ein besonders weicher Anschlag, wie er ja auch Debussy eigen war, und feinste Dynamik-Abstufungen im gemeinsamen Spiel sind die Herausforderungen für die Pianisten. Das »Prélude à l'après-midi d'un faune« war ein großer Erfolg für den Komponisten Debussy: Das Uraufführungspublikum war begeistert und verlangte eine Wiederholung des Stücks. Die Kritik war zurückhaltender, aber Debussys Karriere hatte einen großen Schritt vorwärts gemacht.

13

So viel wie man über die Entstehungsgeschichte des »Prélude« weiß, so wenig ist über die Hintergründe zu dem Stück »Lindaraja« bekannt. 1901 schrieb Debussy das Werk für zwei Klaviere. Veröffentlicht wurde es erst nach seinem Tod. Lindaraja heißt ein Aussichtspunkt der Alhambra im spanischen Granada, auch einer der zahlreichen Innenhöfe des Palasts mit einem üppigen Garten trägt den Namen Lindaraja. Auch wenn Debussy weder die Alhambra, Granada, Andalusien noch überhaupt irgendeinen Teil Spaniens besucht hat, so verknüpft er doch seine Musik mit diesem fremden Ort. Musikalisch ist die Verbindung nach Spanien durchaus zu hören: Debussy arbeitet auch hier mit Ganztonskalen, die den Eindruck von »fremden«, spanisch-arabischen Klängen erwecken. Das Stück beginnt mit Trillern in tiefen und sehr hohen Registern, mit denen man das Klin-

geln verschiedener Glöckchen verbinden kann. Im weiteren Verlauf herrscht ständig Bewegung: während in einem Klavierpart fast durchgehend Unruhe erzeugt wird, können im anderen Part die Harmonien und Skalen ausgebreitet werden. Erst ganz am Ende kommt die Komposition nach und nach zur Ruhe. So stark wie sich der spanische Einfluss heraus hören lässt, so eindeutig ist diese Verbindung imaginiert: An keiner Stelle ist tatsächlich spanische Musik aufgenommen. Spanisch klingende Musik zu komponieren, war um die Jahrhundertwende in Paris durchaus »en vogue«. Maurice Ravel, der seine baskischen Wurzeln gern betonte, hatte damit ebenfalls Erfolg. Debussy griff in den folgenden Jahren auf diese Klangsprache noch mehrmals für andere Kompositionen zurück.

»Meine alte Liebe, das Meer – es ist immer unerschätzbar und schön.« Claude Debussy betonte immer wieder seine Verbundenheit mit dem Meer, wo er hin und wieder auch die Sommermonate verbrachte. Er setzte sogar die Anekdote in die Welt, dass er fast Seemann geworden wäre, wenn sein Weg ihn nicht zur Musik geführt hätte. Auch wenn das sicherlich bezweifelt werden darf, so scheint ihn die unendliche Bewegung des Meeres, sein Kraft und Unbändigkeit beeindruckt zu haben und es überrascht nicht, dass er 1903 das Projekt in Angriff nahm, eine Orchestersuite über das Meer zu schreiben: »La Mer«. Die ersten Noten dazu schrieb er allerdings weit vom Meer entfernt, in den Sommerferien in Burgund. Diesen Umstand kommentierte Debussy in einem Brief: »Sie werden einwenden, dass der Ozean nicht gerade die burgundischen Hügel umspült [...] aber ich habe unzählige Erinnerungen; meiner Ansicht gilt das mehr als eine Wirklichkeit [...].« Und tatsächlich ging es Debussy nicht um das Nachzeichnen irgendwelcher Tageszeiten oder Wetterphänomene am Meer, sondern – wie schon zuvor im »Prélude á l'après-midi d'un faun« – viel mehr um Gefühle und

Erinnerungen, die sich für Debussy mit dem Meer verknüpften. Zwei Jahre arbeitete Debussy immer wieder an den drei Sätzen, die er einfach »Skizzen« nannte. Die Komposition schloss er dann aber tatsächlich in Meeresnähe ab, in Eastbourne am Ärmelkanal. Die Uraufführung im Oktober 1905 wurde in Paris nicht besonders gut aufgenommen, was aber vor allem daran lag, dass die Pariser »High Society« nicht mit Debussys aktuellem Lebenswandel einverstanden war – er hatte seine Ehefrau verlassen, um mit einer verheirateten Frau zusammenzuleben. Ein Kritiker schrieb: »Ich sehe kein Meer, ich höre kein Meer, ich fühle kein Meer.« Bald aber wurde »La Mer« zu einem der bekanntesten und beliebtesten Werke Debussys und dasjenige, auf das besonders oft und gern der Terminus »impressionistisch« angewendet wurde: Wellen, Wind, raue See, glitzernde Gischt, Rauschen und Tosen – all das findet sich hier in Klänge gegossen. Noch 1905 fertigte Debussy selbst einen Klavierauszug zu vier Händen an, der die Pianisten erneut herausfordert, die vielfältigen Klangfarben eines Sinfonieorchesters auf dem Klavier herauszuarbeiten.

»

I CONFESS THAT I AM
NO LONGER THINKING
IN MUSICAL TERMS,
OR AT LEAST NOT MUCH,
EVEN THOUGH I BELIEVE
WITH ALL MY HEART
THAT MUSIC REMAINS
FOR ALL TIME
THE FINEST MEANS
OF EXPRESSION
WE HAVE.

«

Claude Debussy

“LISTEN! THAT WILL SUFFICE!”

MUSIC FOR TWO PIANISTS BY CLAUDE DEBUSSY

TEXT BY Dorothee Riemer

17

When Claude Debussy died one hundred years ago on March 25, 1918, the public barely took note of the fact because the news of the day was so dominated by the brutal events of the First World War. Although generally unnoticed, this marked the end of the life of an artist whose oeuvre changed European music over the long term. In his works, Claude Debussy freed all music’s parameters—harmony, melody, meter—from traditional rules and systems and thus became a pioneer of modernism. For Debussy, one thing counted above else: “Ecoutez: ça suffit!” (“Listen, that will suffice!”) For him, the ear was the ultimate authority, but this does not mean that his works were not based on complex concepts with a logic all their own.

It is reported that pianist Antoine-François Marmontel once said the following about his student Claude Debussy: “He doesn’t like the piano very much, but he loves music.” The sentence might well be a modern myth, but there’s a grain of truth to it: Debussy was not a pianist or composer for whom the piano was central. He was not primarily interested in the sound of the piano itself. Instead, he saw the piano as a tool to explore sounds of all kinds. And Debussy was a master of this tool: according to many contemporary reports, Debussy was an outstanding pianist. And yet, Debussy performed as a pianist in primarily private settings: he disliked playing in public, but enjoyed all the more playing four handed duets

with friends at the piano. Naturally, he also worked through his own compositions with other musicians at the piano. From these encounters, we have several detailed descriptions of Debussy's piano playing that always emphasize his tender, emotional playing and his capacity to let chords and harmonies melt into one another. As pianist and music critic Emile Vuillermoz put it, "For my part, I have never heard such supple, elegant, and gentle piano playing. He produces soft and full sounds at the piano that round off the corners and edges of his daring compositions [...] and nobody could transform a dissonant chord like him into a small bronze or silver bell with a harmonic sound that spreads out in all four directions." The pianist Maurice Dumesnil was similarly fascinated: "He elicits a sound never heard before from the Blüthner. How did he do that? I noticed that upon occasion, especially in the soft chord passages, he almost kept his fingers flat. He seemed to caress the keys, stroking them gently downward at a slant instead of pressing them straight down." And Marguerite Long, a pianist who worked intensely with Debussy, reported: "He floated with a strange, exquisite softness across the keys and was able to achieve an extraordinary power of expression [...]. The gentleness, linked to constant pressure, gave the sound a timbre that he alone could entice from the piano."

Among the composers for keyboard instruments, Debussy preferred above all Bach, Chopin, and Schumann, and often used the works of these composers towards his own ends. In 1891, for example, he worked on piano studies by Robert Schumann.

1844 was a difficult year for Robert Schumann. He was not named to succeed Felix Mendelssohn Bartholdy as conductor at Leipzig's Gewandhaus as he had hoped. In addition to this disappointment, he suffered several physical and psychological illnesses and periods of depression. As he had already done in the past, Schumann tried to distract

himself at the advice of his wife Clara Schumann with studies in counterpoint. In his new place of residence, Dresden, he worked intensely with the new possibilities offered by pedal piano. This instrument featured an additional pedal manual like an organ. Robert and Clara Schumann had their piano in Dresden outfitted with foot manual with 29 pedals. The pedal piano did not become established as an instrument, although Schumann thought that the instrument could bring new verve to piano music, since "wonderful effects [...] can be achieved using it."

In 1845, Robert Schumann wrote a series of sketches, fugues, and studies in canonical form for the "grand pedal piano." Although the studies were actually originally planned for one player at a pedal piano, Schumann clearly planned for the possibility of two players from the very beginning, since the complete title of his composition is as follows: "Studies for the pedal piano. First volume: six pieces in canonical form for the piano for 3 or 4 hands." The offer to make the six pieces playable for a normal piano was accepted by several composers: among others, Clara Schumann arranged the pieces for two handed piano, Georges Bizet for four hands. Theodor Kirchner transferred the fullness of sound to a piano trio, and Théodor Dubois even to a full orchestral setting. Claude Debussy was one of two composers who transcribed the six pieces for two pianos. Although he was still at the very beginning of his career as a composer in 1891, he shows himself to be highly skilled at the art of arranging. He divided up the musical material of the original work with two hands and two keyboards, as it were, carefully between two pianos, working with voice and octave doublings. In so doing, the canonic form of the studies can be experienced in stereo.

Only two years after working on the Schumann studies—the composer was still awaiting a major success, never mind his breakthrough—he met the writer Pierre Louÿs.

He became a close and loyal friend over the coming years. In 1894, Pierre Louÿs published a book entitled “Les Chansons de Bilitis.” Here, Louÿs presented himself as editor and translator of poems whose author was purportedly a Greek poetess from antiquity unknown until then. Bilitis, the name of this purported poetess, was supposed to have been a contemporary of Sappho, Louÿs wrote, and presented her life, love, and suffering in poetry and lyric prose. But the thrilling aspect for the Paris readership of the fin de siècle: Bilitis’ love was homosexual and many of her poems dealt with allusions to lesbian sexuality. But the poetess Bilitis was a fictional invention, and although Louÿs took great effort to support his literary construction, the truth was quickly revealed. But this did not affect the popularity of the poems and the excitement over their content in the least. By 1897 at the latest, Debussy had already begun working on setting three poems from the volume to music for voice and piano. Briefly thereafter, he composed incidental stage music for two flutes, two harps, and a celesta: at their premiere in 1901 the twelve brief pieces framed a recitation of the poems and provided the musical background for “tableaux vivants.” Thirteen years later—Debussy was now at the height of his fame—the composer was asked to write a new overture for a recitation of “Chanson de Bilitis.” Towards this end, Debussy returned to his incidental music and chose six of the twelve pieces and converted them to miniatures for four handed piano, resulting in “Six épigraphes antiques.” The new title marks a change: at issue are no longer songs, but brief epigraphs (none of the pieces is longer than four minutes). But the link between the content of these pieces and the texts of Bilitis, which, according to Louÿs’ story, were found as ancient grave inscriptions, i.e., epigraphs, remains and can be clearly heard: exoticizing pentatonicism and whole tone scales transport the listener to a different world. The musical language is highly reduced, sparse, and modest. Almost all the pieces end in pianissimo. The four handed

playing does not result in a dense, sprawling sound, but allows distant registers to sound at the same time. Debussy here developed sounds that are today familiar to us from jazz and New Music, but were unheard of for contemporaries in the truest sense of the word. Despite all the musical liberties that Debussy explores here, his typical sound paintings do not come short and allow lithesome dancers and gentle raindrops to appear before our inner eye.

“Six épigraphes antiques” was the only work that Debussy completed in 1914. Already severely handicapped by his cancer illness, the outbreak of the First World War in the summer of that year threw him entirely off course, and he only gradually found his way back to his work rhythm. This was followed by an all the more intense compulsion to create, perhaps fed by an awareness that his time was limited in the face of the war and his illness. An echo of wartime experiences can be found in the late works of the suite “En blanc et noir” (In White and Black) for two pianos. For these three movements, Debussy established an entire network of relationships and references. In letters, as an art lover and connoisseur he reveals references in these pieces to the black and white engravings of Francisco Goya. The mottos that precede each piece link the three movements to the French literature from the 15th to the 19th century. But first of all, the title of the piece as whole refers to the white and black keys of the piano. And in fact, Debussy did play with this aspect. The pianist Yaara Tal has shown that important motifs in this piece are conceived harmonically in such a fashion that they are only playable on either the white or the black keys. “White and Black” also seems to refer to the contrast between good and evil in the current war, where Debussy clearly takes sides: France, the French nation, and French patriotism are good, while Germany is clearly the enemy. Musically speaking, this is expressed by quoting the deeply-German Luther chorale

“Ein feste Burg ist unser Gott” in the middle of wild turmoil of battle and then deconstructs it. He wrote to his publisher that one experiences “what can be made of a Lutheran hymn when it gets lost in a French Capriccio.” Later, the “Marseillaise” also makes an appearance. Debussy’s dedications of all three movements add yet another layer to this web of relationships. In his dedications, Debussy links the first and third movement with the contemporary musical avant-garde (Serge Alexandrovich Koussevitzky was a conductor and promoter of new music; Igor Stravinsky had also shown new paths in music as a composer); while the second, central movement referred to the war in that it was dedicated to Jacques Charlot, a nephew of Debussy’s publisher, who had been killed in the fighting. It seems that Debussy had all themes and feelings that moved him in the year 1915 flow into this piece and filled the movements of “En blanc et noir” with overlapping themes, motifs and sounds, masterfully combining them in a highly complex compositional structure in which modes and images pass by very quickly, from bright to dark, from black to white.

“Prélude à l’après-midi d’un faune,” Claude Debussy’s most famous work, is also on the program. Debussy worked on the composition from 1892 to 1894. He was inspired by a poem by Stéphane Mallarmé, a poet Debussy met in the bohemian circles of Paris. In Mallarmé’s poem, a faun tells of his experiences, or dreams, of a day in which he spies on the nymphs. The poetic description of erotic longing is the core of the poem. Mallarmé was initially skeptical about Debussy’s intention to interpret the poetry in music. Since his work was about moods and feelings, he was afraid the music would draw attention to a supposed plot. But Debussy’s work ultimately thrilled Mallarmé: “Your illustration of ‘Après-midi d’un faune’ is just wonderful, it shows no discrepancy to my text, except that it truly goes still further in terms of longing and in luster,

with finesse, artfulness, and richness.” Debussy captured Mallarmé’s intention precisely and implemented it in sound: the music does not describe a plot, but directly evokes moods. In so doing, Debussy had created something entirely new, as contemporaries immediately realized.

To prepare for the premiere performance, the conductor at the premiere, Gustave Doret, visited Debussy: “We went to his tiny apartment on Rue Gustave Doré, a strange coincidence. He had spread out the proofs of the orchestra score that he had already edited and sat down at the piano. I sat down next to him and my mouth and ears could not shut. I was taken prisoner by the music, rapt, overwhelmed by it.” This scene—Debussy and Doret at the piano exploring the sounds of the preludes—can be found in the edition for two pianos that Debussy released for publication after the premiere.

The timbres that Debussy carefully crafted in his orchestration by mixing various instruments from the large woodwind section now have to be recreated on a single instrument. An especially gentle attack, typical of Debussy’s own playing, and the finest nuances of dynamics in joint playing present challenges to the pianists. “Prélude à l’après-midi d’un faune” was a great success for Debussy the composer. The audience at the premiere was thrilled by the piece and demanded an encore. The critics were much more reserved, but Debussy’s career had taken a huge step forward.

The behind the emergence of the “Prélude” is quite well-known; in contrast, the background of the piece “Lindaraja” is quite mysterious. Debussy wrote the piece for two pianos in 1901, but it was only published after his death. Lindaraja is the name of a viewpoint at the Alhambra in Spain’s Granada, but also one of the many inner courts of the palace with a luxurious garden is also called Lindaraja. Even if Debussy never visited the Alhambra, Granada, Andalucía, or

indeed any part of Spain, he linked his music to this unfamiliar place. Musically speaking, the link to Spain can be heard: Here as well, Debussy works with whole tone scales that generate the impression of “foreign,” Spanish-Arabic sounds. The piece begins with trills in the low and high registers that can be associated with the ringing of various bells. As the piece continues, there is constant movement. While in one piano part an almost constant sense of restlessness is generated, in the other part harmonies and scales can spread out. It is only at the end that the composition comes slowly to rest. And although a Spanish influence seems to be audible, this link is clearly imagined, for the piece contains no elements of Spanish music at all. Composing Spanish sounding music in turn of the century Paris would have been quite en vogue indeed. Maurice Ravel, who liked to emphasize his Basque roots, also had success doing so. In subsequent years, Debussy took recourse to this sonic language in several other compositions.

“My old love, the sea: it is always unpredictable and beautiful.” Claude Debussy repeatedly emphasized his bond with the ocean, where he repeatedly spent his summer months. He even spread the anecdote that he almost became a sailor if his way had not led to music. Even if we can surely doubt the truth of that, the endless movement of the sea, its power and wildness, seem to have impressed him greatly and it is not surprising that he took up the project in 1903 to compose an orchestral suite on the sea, or “La Mer.” The first notes of this work were composed far from the ocean, during summer vacation in Burgundy. Debussy commented on this in a letter: “You will object that the ocean doesn’t exactly swell around the hills of Burgundy [...] but I have countless memories: in my view, that is more important than reality.” And in fact, Debussy was not interested in recording times of day or weather phenomena at the sea, but, just as in “Prélude á

l’après-midi d’un faune,” the composer was much more interested in feelings and reminiscences that he associated with the ocean. For two years, Debussy worked repeatedly on the three movements, which he called simply “sketches.” He in fact did complete the composition on the coast, in Eastbourne on the Channel. The premiere was not well welcomed in Paris in October 1905, but this was primarily because Paris high society disapproved of his current living arrangement: he had just left his wife to live with another married woman.

A critic wrote: “I cannot see the sea, I cannot hear the sea, I cannot feel the sea.” But soon, “La Mer” became one of Debussy’s most famous and well-loved works and the one for which the term “impressionism” is used most often: Waves, wind, rough sea, ocean spray, crashing and roaring waves: all of this can be found cast in sound. Still in 1905, Debussy completed his own piano reduction for four hands that again challenges the pianists to distill the various timbres of a symphonic orchestra on the piano.

Translated by Brian Currid



MARTHA ARGERICH

Martha Argerich ist als Interpretin der virtuosen Klavierliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts bekannt geworden. Sie selbst fühlt sich nicht als Spezialistin für »Virtuosos«; ihr umfassendes Repertoire reicht von Bach über Werke von Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Debussy, Ravel und Tschaikowsky bis zu Prokofjew, Schostakowitsch und Bartók.

Martha Argerich wurde in Buenos Aires (Argentinien) geboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt sie Klavierunterricht bei Vincenzo Scaramuzza. 1955 ging sie mit ihrer Familie nach Europa und studierte bei Friedrich Gulda in Wien; auch Nikita Magaloff und Stefan Askenase gehörten zu ihren Lehrern. Ihren Siegen bei den Klavierwettbewerben in Bozen und Genf 1957 folgte eine intensive Konzerttätigkeit. Der 1. Preis beim Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau 1965 war ein entscheidender Schritt zur weltweiten Anerkennung.

Seit Martha Argerich als Siebzehnjährige mit dem um zwei Generationen älteren Geiger Joseph Szigeti musizierte, widmet sie sich intensiv der Kammermusik. Sie hat Tourneen durch Europa, Amerika und Japan mit Gidon Kremer und Mischa Maisky unternommen und große Teile der Literatur für Klavier zu vier Händen oder für zwei Klaviere mit den Pianisten Nelson Freire, Stephen Bishop-Kovacevich, Nicolas Economou, Alexandre Rabinovitch und Daniel Barenboim gespielt. Martha Argerich war Gast bei Gidon Kremers Festival in Lockenhaus, beim Münchner Klaviersommer, bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern und bei den Salzburger Festspielen, wo sie u. a. 1993 ein Recital mit Mischa Maisky gab. Mit Claudio Abbado und

den Berliner Philharmonikern trat sie mit Strauss' »Burleske« beim Silvesterkonzert 1992 und auch bei den Salzburger Osterfestspielen 1993 auf. Im Mai 1998 kam es in Tokio zum langersehnten musikalischen Gipfeltreffen zwischen Martha Argerich, Mischa Maisky und Gidon Kremer. Anlässlich eines Gedächtniskonzertes für den Impresario Reinhard Paulsen spielten sie Klaviertrios von Schostakowitsch und Tschaikowsky (Mitschnitt bei der Deutschen Grammophon). Im März 2000 gab Martha Argerich ihren ersten großen Soloauftritt in der New Yorker Carnegie Hall seit nahezu 20 Jahren.

Martha Argerich ist der Deutschen Grammophon seit 1967 eng verbunden. Es entstanden Aufnahmen von Solowerken von Bach, Brahms, Chopin, Liszt und Schumann, Konzert-Einspielungen mit Werken von Chopin, Liszt, Ravel und Prokofjew mit Claudio Abbado, Beethoven-Aufnahmen mit Giuseppe Sinopoli und Strawinskys »Les noces« mit Leonard Bernstein. Ihre Aufnahme mit Schostakowitschs 1. und Haydns 11. Klavierkonzert mit dem Württembergischen Kammerorchester Heilbronn unter Jörg Färber erhielt 1995 den Record Academy Award Tokio. Ihre Einspielung mit Tschaikowskys 1. Klavierkonzert mit Claudio Abbado und den Berliner Philharmonikern wurde mit dem CD Compact Award 1997 ausgezeichnet. Der Kammermusik widmete sie sich in Aufnahmen mit Mstislav Rostropovich (Werke von Schumann und Chopin) und Mischa Maisky (Cellosonaten von Bach und Beethoven). Ihre erfolgreiche Zusammenarbeit mit Gidon Kremer dokumentieren Aufnahmen mit Schumanns Violinsonaten, Werken von Bartók, Janáček und Messiaen (Prix Caecilia 1991), Mendelssohns Konzert für Violine und Klavier mit dem Orpheus Chamber Orchestra sowie mit den Violinsonaten und -melodien von Prokofjew (Record Academy Award 1992, Diapason d'or 1992, Edison Award 1993). Ein herausragendes musikalisches Projekt beider Künstler ist die Gesamtaufnahme von Beethovens Violinsonaten, die sie 1995 mit der Veröffentlichung der Sonaten op. 47 (»Kreutzer-So-

nate«) und der Sonate op. 96 abgeschlossen haben. Zu ihren jüngsten Veröffentlichungen zählt die Aufnahme des in Tokio live aufgenommenen Konzerts mit Mischa Maisky und Gidon Kremer.

Seit 1998 ist Martha Argerich künstlerische Direktorin des »Beppu Argerich Music Festival« in Japan, mit Konzerten und Meisterklassen von und mit ihr, Mischa Maisky, Nelson Freire und anderen.

Martha Argerich setzt sich besonders für junge Künstler ein. Im September 1999 fand der erste internationale Klavierwettbewerb »Martha Argerich« in Buenos Aires statt, der nicht nur ihren Namen trägt, sondern in dem sie auch den Vorsitz in der Jury übernahm. Im Juni 2002 rief sie den »Progetto Martha Argerich« in Lugano ins Leben.

Martha Argerich erhielt eine Vielzahl an Auszeichnungen, so etwa den »Officier de l'Ordre des Arts et Lettres« 1996 und »Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres« im Jahr 2004 von der französischen Regierung, den »Accademia Nazionale di Santa Cecilia« in Rom 1997, die Auszeichnung »Musician of the Year« 2001 von Musical America, »The Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette«, der ihr vom japanischen Tennō verliehen wurde, sowie den renommierten »Praemium Imperiale« der Japan Art Association 2005. Der frühere US-Präsident Barack Obama zeichnete sie im Dezember 2016 mit den Kennedy Center Honors aus.

MARTHA ARGERICH

30 Martha Argerich was born in Buenos Aires (Argentina). She began her first piano lessons at the age of five with Vincenzo Scaramuzza. Considered a child prodigy, she soon performs in public. In 1955, she moved to Europe and continued her studies in London, Vienna and in Switzerland with Bruno Seidlhofer, Friedrich Gulda, Nikita Magaloff, Madeleine Lipatti and Stefan Askenase.

In 1957, she won the Bolzano and Geneva Piano Competitions, and in 1965 the Warsaw International Chopin Competition. Since then, she has been one of the most prominent pianists in the world both in popularity and ability.

Martha Argerich has been rated highly for her performance of the virtuoso piano literature of the 19th and 20th centuries. Her large repertoire includes Bach and Bartók, Beethoven and Messiaen, as well as Chopin, Schumann, Liszt, Debussy, Ravel, Franck, Prokofiev, Stravinski, Shostakovitch, and Tchaikovski.

Though she is permanently invited by the most prestigious orchestras, conductors and music festivals in Europe, Japan and America, chamber music takes a significant part of her musical life. She regularly plays and records with Nelson Freire, Ivry Gitlis, Mischa Maisky, Gidon Kremer and Daniel Barenboim: "This harmony within a group of people gives me a strong and peaceful feeling."

Martha Argerich has recorded for EMI, Sony, Philips, Teldec and Deutsche Grammophon. Many of her performances were broadcasted on television worldwide. She has received many awards: "Grammy Award" for Bartók and Prokofiev Concertos, "Gramophon – Artist of the Year", "Best Piano Concerto Recording of the Year" for Chopin Concertos, "Choc" of the Monde de la Musique for her Amsterdam's recital, "Künstler des Jahres Deutscher Schallplatten Kritik", "Grammy Award" for Prokofiev's "Cinderella" with Mikhael

Pletnev and lately a "Grammy Award" for Beethoven Concertos 2 & 3 with the Mahler Chamber Orchestra under Claudio Abbado (DGG/"Best Instrumental Soloist Performance"), "The Sunday Times – Record of the Year" and "BBC Music Magazine Award" for her Shostakovitch recording (EMI, 2007). Last recordings include Mozart Concertos K466 and K503 with Orchestra Mozart and Claudio Abbado and a Duo Recital with Daniel Barenboim (Deutsche Grammophon).

Since 1998 she is the Artistic Director of the Bepu Festival in Japan. In 1999 she created the "International Piano Competition and Festival Martha Argerich" in Buenos Aires, and in June 2002 the "Progetto Martha Argerich" in Lugano.

Martha Argerich has received numerous distinctions: "Officier de l'Ordre des Arts et Lettres" in 1996. "Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres" in 2004 by the French Government, "Accademica di Santa Cecilia" in Rome in 1997, "Musician of the Year" by Musical America 2001, "The Order of the Rising Sun, Gold Rays with Rosette" by the Japanese Emperor and the prestigious "Praemium Imperiale" by the Japan Art Association in 2005. The former US president Barack Obama honoured her with Kennedy Center Honors in December 2016.



DANIEL BARENBOIM

Daniel Barenboim zählt zu den zentralen Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart. Als Pianist und Dirigent ist er seit Jahrzehnten in den Metropolen Europas und der Welt aktiv, als Orchestergründer und Initiator viel beachteter Projekte hat er das internationale Musikleben maßgeblich bereichert.

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Klavierunterricht erhielt er zunächst von seiner Mutter, später von seinem Vater. Sein erstes öffentliches Konzert gab er im Alter von sieben Jahren in Buenos Aires. 1952 zog er mit seinen Eltern nach Israel. Mit elf Jahren nahm Daniel Barenboim in Salzburg an Dirigierklassen von Igor Markevitch teil. Im Sommer 1954 lernte er Wilhelm Furtwängler kennen und spielte ihm vor. Furtwängler schrieb daraufhin: »Der elfjährige Daniel Barenboim ist ein Phänomen.« Bis 1956 studierte er dann Harmonielehre und Komposition bei Nadia Boulanger in Paris.

Im Alter von zehn Jahren gab Daniel Barenboim sein Solistendebüt als Pianist in Wien und Rom, anschließend in Paris (1955), in London (1956) und in New York (1957), wo er mit Leopold Stokowski spielte. Seitdem unternahm er regelmäßig Tourneen in Europa, den USA sowie in Südamerika, Australien und Fernost.

Zahlreiche Aufnahmen bezeugen den hohen künstlerischen Rang Daniel Barenboims als Pianist und Dirigent. Ab 1954 trat er mit Soloeinspielungen hervor, u. a. mit den Klaviersonaten Beethovens. In den 1960er Jahren nahm er mit Otto Klemperer Beethovens Klavierkonzerte auf, mit Sir John Barbirolli Brahms' Klavierkonzerte sowie sämtliche

Klavierkonzerte von Mozart mit dem English Chamber Orchestra in der Doppelfunktion als Pianist und Dirigent. Als Liedbegleiter arbeitete er regelmäßig mit bedeutenden Sängerinnen und Sängern zusammen.

Seit seinem Dirigierdebüt 1967 in London mit dem Philharmonia Orchestra ist Daniel Barenboim bei den führenden Orchestern der Welt gefragt, einschließlich der Wiener und Berliner Philharmoniker, mit denen ihn eine jahrzehntelange Zusammenarbeit verbindet. Zwischen 1975 und 1989 war er Chefdirigent des Orchestre de Paris. Während dieser Zeit führte er häufig zeitgenössische Werke auf.

Sein Debüt als Operndirigent gab Daniel Barenboim beim Edinburgh Festival 1973, wo er Mozarts »Don Giovanni« leitete. 1981 dirigierte er zum ersten Mal in Bayreuth. Bis 1999 war er dort jeden Sommer tätig, mit Aufführungen von »Tristan und Isolde«, der »Ring«-Tetralogie, »Parsifal« und »Die Meistersinger von Nürnberg«.

Von 1991 bis Juni 2006 wirkte Daniel Barenboim als Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra. 2006 wählten ihn die Musiker des Orchesters zum Ehrendirigenten auf Lebenszeit. Mit diesem Spitzenensemble realisierte er eine Reihe bedeutender Aufnahmen u. a. mit Werken von Brahms, Bruckner, Tschaikowsky, Strauss und Schönberg.

Seit 1992 ist Daniel Barenboim Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Unter den Linden, bis August 2002 war er auch deren Künstlerischer Leiter. Im Herbst 2000 wählte ihn die Staatskapelle Berlin zum Chefdirigenten auf Lebenszeit. Sowohl im Opern- wie auch im Konzertrepertoire haben Daniel Barenboim und die Staatskapelle große Zyklen gemeinsam erarbeitet und in Berlin sowie auf weltweiten Gastspielreisen präsentiert. Weltweite Beachtung fand die zyklische Aufführung der zehn Hauptwerke Richard Wagners an der Staatsoper sowie die Darbietung aller Sinfonien von Beethoven, Schumann, Schubert und Bruckner. Weitere zyklische Projekte galten Mahlers Sinfonien und Orchesterlie-

dern (gemeinsam mit Pierre Boulez) sowie den Bühnen- und Orchesterwerken Bergs, Schönbergs und Debussys. Neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire und Werken der klassischen Moderne widmen sich Daniel Barenboim und das Orchester verstärkt der zeitgenössischen Musik. So realisierten sie die Uraufführungen von Elliott Carters Oper »What next?« sowie von Harrison Birtwistles »The Last Supper«. In den Sinfoniekonzerten erklingen regelmäßig Kompositionen von Boulez, Rihm, Carter und Widmann.

Zu der stetig wachsenden Zahl von Werken, die Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin eingespielt haben, gehören etwa Wagners »Der fliegende Holländer«, »Tannhäuser« und »Lohengrin«, Beethovens »Fidelio«, Strauss' »Elektra« und Bergs »Wozzeck«, die Sinfonien Beethovens, Schumanns, Bruckners und Elgars sowie die Klavierkonzerte von Beethoven, Chopin, Liszt und Brahms, jeweils mit Daniel Barenboim als Solist. 2003 wurden er und die Staatskapelle mit dem Wilhelm-Furtwängler-Preis ausgezeichnet.

Von 2007 bis 2014 war Daniel Barenboim mit Leitungsfunktionen am Teatro alla Scala in Mailand betraut, ab 2011 an als Musikdirektor. Hier brachte er u. a. Neuproduktionen von »Tristan und Isolde« und vom »Ring des Nibelungen« auf die Bühne, zudem trat er bei Sinfonie- und Kammerkonzerten auf.

1999 rief Daniel Barenboim gemeinsam mit dem palästinensischen Literaturwissenschaftler Edward Said das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das junge Musiker aus Israel, Palästina und den arabischen Ländern jeden Sommer zusammenführt. Das Orchester möchte den Dialog zwischen den verschiedenen Kulturen des Nahen Ostens durch die Erfahrungen gemeinsamen Musizierens ermöglichen. Musiker der Staatskapelle Berlin wirken seit der Gründung als Mentoren bei diesem Projekt mit.

Seit 2015 studieren talentierte junge Musiker aus dem Nahen Osten an der Barenboim-Said Akademie in Ber-



PIERRE BOULEZ
SAAL

5., 6. & 12., 13. Mai 2018

**RENAUD CAPUÇON
& KIT ARMSTRONG**
Mozart Violinsonaten

Renaud Capuçon, als Sologeiger und Kammermusiker gleichermaßen bekannt, und Kit Armstrong, neuer Stern am Klavierhimmel, bringen an vier Abenden sämtliche Violinsonaten Mozarts zur Aufführung. In jedem Konzert erklingen Werke aus verschiedenen Schaffensphasen des Komponisten – das Publikum erhält so die Möglichkeit, die schöpferische Entwicklung Mozarts nachzuvollziehen.

Der Pierre Boulez Saal ist Berlins einzigartiger neuer Konzertsaal – ein sphärischer Raum, dessen essenzielles Element die unmittelbare Nähe zu den Musikern ist. Frank Gehrys kunstvoll ineinander verschobene Ellipsen erzeugen den Eindruck atemberaubender Schwerelosigkeit.

www.boulezsaal.de
T +49 30 47 99 74 11



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

arte

kulturradio
92,4



Wall

lin, einer weiteren Initiative Daniel Barenboims. Im Herbst 2016 begann an dieser Hochschule für Musik und Geisteswissenschaften ein vierjähriger Bachelor-Studiengang für bis zu 90 Studierende im renovierten und umgebauten ehemaligen Magazingebäude der Staatsoper. Dort ist auch der von Frank Gehry entworfene Pierre Boulez Saal beheimatet, der seit März 2017 das musikalische Leben Berlins bereichert mit Daniel Barenboim als Dirigent, Klaviersolist, Kammermusiker und Liedbegleiter. 2016 gründete Daniel Barenboim gemeinsam mit dem Geiger Michael Barenboim und dem Cellisten Kian Soltani ein Trio, das erstmals im Sommer 2016 Konzerte im Teatro Colón in Buenos Aires gab. In der Spielzeit 2017/18 wird das Trio sämtliche Klaviertrios von Beethoven im Pierre Boulez Saal zur Aufführung bringen, gepaart mit zeitgenössischen Kompositionen.

Daniel Barenboim ist Träger zahlreicher hoher Preise und Auszeichnungen: So erhielt er u. a. das Große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband der Bundesrepublik Deutschland, die Ehrendoktorwürde der Universität Oxford sowie die Insignien eines Kommandeurs der französischen Ehrenlegion. Das japanische Kaiserhaus ehrte ihn mit dem »Praemium Imperiale«, zudem wurde er zum Friedensbotschafter der Vereinten Nationen ernannt. Queen Elizabeth II. verlieh ihm den Titel eines »Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire«.

Daniel Barenboim hat mehrere Bücher veröffentlicht: die Autobiographie »Die Musik – Mein Leben und Parallelen und Paradoxien« (gemeinsam mit Edward Said), darüber hinaus »Klang ist Leben – Die Macht der Musik«, »Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta« (gemeinsam mit Patrice Chéreau) sowie »Musik ist alles und alles ist Musik. Erinnerungen und Einsichten«.

www.danielbarenboim.com

DANIEL BARENBOIM

38 Daniel Barenboim is one of today's most outstanding artists. As a pianist and conductor, he has been active for decades in major cities across Europe and all around the world; as the founder of several orchestras and the initiator of several highly acclaimed projects, he has contributed decisively to international music life.

Daniel Barenboim was born in Buenos Aires in 1942. He first received piano instruction from his mother, later from his father, and held his first public recital at age seven in Buenos Aires. In 1952, he moved to Israel with his parents. At age 11, Daniel Barenboim participated in conducting classes in Salzburg with Igor Markevitch. In the summer of 1954, he met Wilhelm Furtwängler and performed for him. Furtwängler subsequently wrote, "The eleven year old Daniel Barenboim is a true phenomenon." Until 1956, he studied harmony and composition with Nadia Boulanger in Paris.

At age 10, Daniel Barenboim had his debuts as a solo pianist in Vienna and Rome; this was followed by debuts in Paris (1955), London (1956), and in New York (1957) where he played with Leopold Stokowski. Since then, he has undertaken regular tours in Europe, the U.S., South America, Australia, and the Far East.

Numerous recordings attest to Daniel Barenboim's great artistic stature as a pianist and a conductor. In 1954, he began with solo recordings, including Beethoven's piano sonatas. In the 1960s, he recorded Beethoven's piano concertos with Otto Klemperer conducting, Brahms piano concertos with Sir John Barbirolli, and all of Mozart's piano concertos with the English Chamber Orchestra, where he conducted from the piano. As an accompanist, he has worked regularly with important singers.

Since his 1967 conducting debut with the Philharmonia Orchestra in London, Daniel Barenboim has been in

demand as a conductor at leading orchestras around the world, including the Vienna and the Berlin Philharmonics, ensembles with whom he has worked for decades now. Between 1975 and 1989, he was chief conductor of the Orchestre de Paris, where he premiered numerous contemporary works.

His debut at the opera podium was held at Edinburgh Festival in 1973, where he conducted Mozart's *Don Giovanni*. In 1981, he conducted for the first time in Bayreuth, and continued to conduct there ever summer until 1999, with performances of "*Tristan und Isolde*", the "*Ring*" cycle, "*Parsifal*", and "*Die Meistersinger von Nürnberg*".

From 1991 to June 2006, Daniel Barenboim served as chief conductor of the Chicago Symphony Orchestra. In 2006, the musicians of the orchestra voted him honorary conductor for life. With this top-notch ensemble he completed a series of important recordings, including works by Brahms, Bruckner, Tchaikovsky, Strauss, and Schönberg.

Since 1992, Daniel Barenboim has been general music director at Berlin's Staatsoper Unter den Linden, from 1992 to August 2002 also serving as artistic director. In the fall of 2000, Staatskapelle Berlin named him chief conductor for life.

In both the opera and the concert repertoire, Daniel Barenboim and the Staatskapelle have jointly worked on large-scale cycles and presented them in Berlin and on worldwide guest performance tours. The cyclical production of Richard Wagner's 10 major works at Berlin's Staatsoper met with worldwide acclaim, as did the performance of all symphonies by Beethoven, Schumann, Schubert, and Bruckner. Other cyclical projects included the symphonies and orchestral songs of Mahler (together with Pierre Boulez) and the opera and orchestral works of Berg, Schönberg, and Debussy. In addition to the great works of the classical-romantic repertoire and classical modernism, Daniel Barenboim and the orchestra have increasingly focused on contemporary



PERAL MUSIC

EIN DIGITALES LABEL FÜR DANIEL BARENBOIM
UND DIE STAATSKAPELLE BERLIN

»Die Bildung des Ohres ist nicht allein für die Entwicklung eines jeden Menschen wichtig, sondern auch für das Funktionieren der Gesellschaft« – so lautet das Credo von Daniel Barenboim. Im Frühsommer 2014 hat er es anlässlich der Gründung von Peral Music artikuliert. Ins Leben gerufen wurde ein Label für seine Aufnahmen mit der Staatskapelle Berlin, mit dem West-Eastern Divan Orchestra sowie für die von ihm zur Aufführung gebrachte Klavier- und Kammermusik. Das Besondere dabei ist, dass die Tondokumente allein digital, über das Internet, verfügbar gemacht werden, so wie es viele User bereits wie selbstverständlich gewohnt sind. Das gefeierte Klavierrecital, das Daniel Barenboim gemeinsam mit seiner argentinischen Pianistenkollegin Martha Argerich im April 2014 in der Berliner Philharmonie mit Werken von Mozart, Schubert und Strawinsky gab, gehörte zu den ersten Veröffentlichungen auf Peral Music. Es folgte eine Aufnahme von Schönbergs Violin- und Klavierkonzert mit den Wiener Philharmonikern sowie ein Mitschnitt des Konzertes des West-Eastern Divan Orchestra und Martha Argerich aus Buenos Aires mit Werken von Mozart, Beethoven, Ravel und Bizet. Zuletzt erschienen mit »Piano Duos II« die Live-Aufnahme eines Konzerts von Daniel Barenboim und Martha Argerich im Sommer 2015 aus dem Teatro Colón in Buenos Aires mit Werken von Debussy, Schumann und Bartók, der gesamte Zyklus der Bruckner-Sinfonien mit der Staatskapelle Berlin und Pierre Boulez' »Sur Incises«, aufgezeichnet mit dem Boulez Ensemble während der Eröffnung des Pierre Boulez Saals in Berlin. Diese und andere Musik soll gerade junge Menschen ansprechen, ihr Interesse wecken, damit sie mit offenen Ohren und wachem Geist durch die Welt gehen.

WWW.PERALMUSIC.COM

music. They realized world premiere performances of Elliott Carter's only opera "What next?" and Harrison Birtwistle's "The Last Supper". The symphony concerts regularly feature compositions by Boulez, Rihm, Carter, and Widmann.

Among the constantly growing number of works that Daniel Barenboim has recorded with Staatskapelle Berlin include Wagner's three romantic operas ("Der fliegende Holländer", "Tannhäuser", and "Lohengrin"), Beethoven's "Fidelio", Strauss' "Elektra", and Berg's "Wozzeck", the symphonies of Beethoven, Schumann, Bruckner und Elgar and the piano concertos of Beethoven, Chopin, Liszt, and Brahms, with Daniel Barenboim as soloist. In 2003, he and the Staatskapelle were awarded the Wilhelm-Furtwängler-Preis.

From 2007 to 2014, Daniel Barenboim was active at Milan's Teatro alla Scala, from 2011 he served as music director. Here, he presented new productions of "Tristan und Isolde" and the "Ring des Nibelungen", in addition he performed at symphony and chamber concerts.

In 1999, Daniel Barenboim founded the Western-Eastern Divan Orchestra together with the Palestinian literary scholar Edward Said. Each summer, this project brings together young musicians from Israel, Palestine, and the Arab world. The orchestra seeks to foster a dialogue between the various cultures of the Middle East by way of the experience of making music together. Musicians from Staatskapelle Berlin have contributed to this project from the very beginning as mentors.

Since 2015, talented young musicians from the Middle East have studied at the Barenboim-Said Academy in Berlin, another initiative of Daniel Barenboim. In the fall of 2016, this academy for music and humanities began a four-year bachelor's program for up to 90 students in the renovated and remodeled former Magazine of the Staatsoper. This building also houses the Pierre Boulez Saal, designed by Frank Gehry, which has enriched Berlin's musical life since its opening in

March 2017, with Daniel Barenboim as conductor, piano soloist, chamber musician, and accompanist. 2016 Daniel Barenboim founded a piano trio with violinist Michael Barenboim and cellist Kian Soltani, with first concerts in Teatro Colón in Summer 2016. During the 2017/18 season the musicians will perform the complete Beethoven Piano Trios in Pierre Boulez Hall, combined with contemporary works.

42

Daniel Barenboim has been awarded many important prizes and honors: he has received the Große Verdienstkreuz mit Stern und Schulterband, Federal Republic of Germany, an honorary doctorate from Oxford University, and has been named commander of the French Légion d'honneur. The Japanese Imperial House honored him with the Premium Imperiale, in addition he was named a United Nations Ambassador for Peace. Queen Elizabeth II bestowed upon him the title of Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire.

Daniel Barenboim has published several books: the autobiography "A Life in Music" and "Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society" (together with Edward Said), as well as "Everything is Connected: The Power of Music", "Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta" (with Patrice Chéreau) and "Musik ist alles und alles ist Musik. Erinnerungen und Einsichten".

www.danielbarenboim.com

IMPRESSUM / IMPRINT

HERAUSGEBER / PUBLISHED BY Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT / GENERAL MANAGER Jürgen Flimm
KO-INTENDANT / CO-GENERAL MANAGER Matthias Schulz
(General manager starts from april 2018)
GENERALMUSIKDIREKTOR / GENERAL MUSIC DIRECTOR
Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR / MANAGEMENT DIRECTOR
Ronny Unganz

REDAKTION / EDITED BY Dr. Detlef Giese
Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Der Essay von Dorothee Riemer ist ein Originalbeitrag für dieses
Programmheft. / The essay by Dorothee Riemer is an original contribution
for this program book.

ENGLISH TRANSLATION BY Brian Currid
GESTALTUNG Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
HERSTELLUNG / PRODUCTION Druckerei Conrad, Berlin
FOTOS / PHOTO CREDITS Adriano Heitman (Martha Argerich),
Nikolay Krusser (Daniel Barenboim)

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**