

Programmtext von Nicholas Ashton Feierabendkonzert Halle 424 16. Mai 2018

Felix Mendelssohn Bartholdy: Venezianisches Gondellied, op. 19B Nr. 6 (1830) g-moll

Franz Liszt: Nuages Gris (Graue Wolken) (1881)

Claude Debussy: The snow is dancing (Nr. 4 aus 'Children's Corner) (1908)

Claude Debussy: Des pas sur la neige (Spuren im Schnee) Prélude Nr. 6 Band I (1910)

Frédéric Chopin Prélude Des-Dur op. 28 Nr. 15 (Regentropfenprélude) (1838)

Gyorgy Ligeti: Arc-en-ciel (Regenbogen) aus Etüden Band I (1985)

Luciano Berio: Wasserklavier (aus: sechs Zugabestücke) (1965)

Maurice Ravel: Ondine (aus: Gaspard de la nuit) (1908)

Claude Debussy: Ondine (préludes, Band II, Nr. 8) (1913)

Franz Liszt: Les jeux d'eau de la Villa d'este (aus teil 3 der Années de pèlerinage) (1877)

Nicholas Ashton, Klavier

Dieses Programm besteht aus Stücken, die das Thema 'Wasser' in seinen verschiedensten Formen beleuchten:

1. der Klang von Rudern auf der weichen und dunklen Oberfläche eines venezianischen Kanals
2. der Klang von entferntem Donner, gepaart mit unheilvollen grauen Wolken
3. plötzlich einsetzender, fast unhörbarer Schneefall
4. Fußspuren von einsamen Schritten im Schnee
5. der Klang von nicht endenwollendem Regen
6. der Blick auf einen Regenbogen
7. die spiegelnde Oberfläche eines ruhigen dunklen Gewässers
8. die Heraufbeschwörung einer Wassernymphe, dargestellt von zwei verschiedenen Komponisten
9. die musikalische Beschreibung der schillernden Wasserkaskaden eines Springbrunnens

Trotz der konkreten Titel der Komponisten, gibt es in diesen Kompositionen noch eine weitere, wesentlich tiefere Ebene als die oberflächliche Beschreibung der Werke. Jedes von ihnen birgt tiefe künstlerische Abstraktion in sich.

Seit etwa hundert Jahren beschäftigt sich die Musikwissenschaft immer wieder mit der Tatsache, dass es immer wieder Überschneidungen zwischen musikalischer, lautmalerisch wörtlicher Beschreibung eines Vorgangs und der künstlerischen Abstraktion des selben Vorgangs gibt. Dieses Thema hat vor allem in den letzten ca. 50 Jahren in der akademischen Welt an Bedeutung gewonnen, nicht zuletzt durch die Arbeit von Raymond Monelle, bei dem ich an der Edinburgh University studiert habe. Seine Forschungen über die verschiedensten Theorien zur Bedeutung von Musik und zu ihrer Semiotik sind weltweit von großer

akademischer Bedeutung. Ich bin sehr froh über die Zeit, in der ich bei ihm studieren durfte.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Venezianisches Gondellied, op. 19B Nr. 6 (1830) g-moll

Dieses ist das erste von drei Gondelliedern bzw. Bacarolen, die Mendelssohn nach seinem ersten Aufenthalt in der Lagunenstadt 1830 komponierte. Diese Stücke wurden Teil der Sammlung von 'Liedern ohne Worte', die eine Art musikalisches Tagebuch des Komponisten darstellt. Zwar sind die Lieder ohne Worte so angelegt, dass sie für die häusliche Salonmusik geeignet sind, d. h. auch Amateurpianisten zugänglich sind, allerdings erreichen die besten unter ihnen eine lyrische Intensität, die auf Augenhöhe mit vergleichbaren Kompositionen von Chopin, Schumann und Liszt stehen.

Mendelssohn beschreibt hier musikalisch den regelmäßigen Klang von Ruderschlägen im Wasser und das leichte Schwanken der Gondel. Die darüber liegende Melodie stellt den leisen Gesang des Gondoliere von einer melancholischen Melodie dar. Allerdings gibt es in diesem Stück auch einen Unterton von Traurigkeit, Verlust und Sehnsucht – möglicherweise auch einen beunruhigenden Aspekt von Geistern und Tod, den wahrscheinlich jeder, der Venedig besucht, erfahren kann.

Franz Liszt: Nuages Gris (Graue Wolken) (1881)

War das erste Stück meines Programms eine sanfte Andeutung auf etwas tiefergehendes als eine bloße abendliche Kanalfahrt, so beschwört dieses außergewöhnliche Stück von Franz Liszt eine wesentlich größer Düsternis herauf als sein Titel erwarten lässt. Ähnlich wie in dem anderen Stück von Liszt in diesem Programm, 'Les Jeux d'Eau de la Villa d'Este', in dem es auch nicht nur um die oberflächliche Beschreibung eines Fontänenspektakels geht. 'Nuages Gris' entstand in den letzten Jahren Franz Liszts. Diese späten Werke sind von tief melancholischer und verinnerlichter Stimmung geprägt. Sie sind harmonisch ausgesprochen experimentell und tragen bereits Merkmale der Musik von Arnold Schönbergs in sich.

Nach Mendelssohns Gondellied in g-moll, beginnt 'Nuages Gris' mit einem Ostinato, einer sich immer wiederholenden Figur, über einem g-moll-Dreiklang. Allerdings nicht mehr in Mendelssohns Purheit, denn diese Figur wird bereits in den ersten Takten durch einen zusätzlichen harmoniefremden Ton (Tritonus, cis) untergraben. Damit verdüstert Liszt die Stimmung gleich im ersten Moment. Diese Dissonanz entwickelt sich weiter in chromatisch abfallenden, übermäßigen Akkorden, gleichzeitig grummelt ein unheimliches Tremolo im Bass (a und b), was zum Ende dieses düsteren Werkes zu einer völligen Auflösung der Tonalität führt.

Eine kurze und klagende Melodie setzt zwar noch einmal ein, aber es gelingt ihr nicht, eine harmonische Zugehörigkeit zu finden, sodass auch die letzten Abschlusstakte das Stück ohne jede harmonische Auflösung zu Ende führen, trotz der letztlich zweideutigen Schlusskadenz.

Claude Debussy: The snow is dancing (Nr. 4 aus 'Children's Corner') (1908)

Die Stimmung in diesem Stück greift die Magie des wunderbaren Momentes auf, wenn der Schneefall einsetzt: plötzlich und fast völlig lautlos. Um das darzustellen, komponierte Debussy einen Klangteppich aus staccato Sechzehntelnoten (Ostinato), die auf beide Hände verteilt sind. In den Vordergrund setzte er kurze Melodiefragmente.

In einem kurzen, klagenden Mittelteil erklingt eine Art jammerndes Weinen. Mit größtem Geschick stellt Debussy hier einen starken Kontrast zu dem Sechzehntel-Ostinato am Anfang und Ende des Werkes her. Dieser Zwischenteil ist polyrhythmisch (Triolen und Sechzehntelnoten) gesetzt und führt zu dem plötzlichen Höhepunkt des Stücks, nachdem dann wieder die Ostinato-Figuren vom Anfang das Stück zu Ende führen, indem sie sich nach und nach zu verflüchtigen scheinen. Genau wie Dampf.

Wir haben es hier mit einem Beispiel von perfektem Klaviersatz zu tun: Debussy zeigt hier sehr deutlich seinen unfehlbaren Zugriff auf das Klavier, sowohl in pianistischer als auch in dynamischer und natürlich in klanglicher Hinsicht. In diesem Zusammenhang ist er eigentlich genauso bemerkenswert und wegweisend als Klavierkomponist wie etwa Chopin es vor ihm war. Dazu kommt sein äußerst sensibler Umgang mit den Harmonien. Obwohl das Stück eigentlich in d-moll steht (das kann man erst gegen Ende des Werkes genau bestimmen) stellen die chromatischen und modalen Techniken, deren sich Debussy bedient, eine faszinierende Ambivalenz her.

Claude Debussy: Des pas sur la neige (Spuren im Schnee) Prélude Nr. 6 Band I (1910)

Am Anfang des Stückes schreibt Debussy folgende Vortragsbezeichnung: „ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé“. Ich übersetze mir das frei zu: „hier soll der Rhythmus klanglich das Bild einer vereisten, entlegenen und tief traurigen Landschaft heraufbeschwören.“

Ich zitiere diese Vortragsbezeichnung, weil sie so ungewöhnlich spezifisch ist; offenbar will er sicher gehen, dass wir seine Vorstellung ganz genau erfassen, wenn wir dieses Stück spielen.

Der wunderbare französische Pianist Alfred Cortot hat über diese prélude gesagt:

„...verblässende Spuren, die man gerade noch sieht, nach dem Abschied eines abwesenden Freundes...“

jede von ihnen erweckt eine Erinnerung an vergangenes Glück.“ Hier gibt es eine innere Verbindung zu Prousts „Suche nach der verlorenen Zeit.“

Eine Frage: Ist das wirklich notwendig? Alles, was wir für dieses Stück brauchen, sind offene Ohren und inneren Kontakt zu unserer Vorstellungskraft und zu unseren Emotionen.

Die Partitur von Debussy ist so extrem klar geschrieben, dass wir Spieler nur versuchen müssen, alles zu erfüllen. Dann spricht die Musik von selbst. Wörter und Referenzen sind hier eigentlich nicht nötig.

Frédéric Chopin Prélude Des-Dur op. 28 Nr. 15 (Regentropfenprélude) (1838)

Dieses ist eines der beliebtesten und meistgefeierten Stücke von Frédéric Chopin. Teilweise beruht der Ruhm auf der Erinnerung von Chopins Lebensgefährtin, der Schriftstellerin George Sand, mit der Chopin die Wintermonate 1838 in einem ausgedienten Kloster in Valdemossa auf Mallorca verbrachte. Die beiden hatten sich entschieden, für diese Zeit Paris zu verlassen, um Chopins schwache Gesundheit durch die Meerluft zu verbessern und auch um sich Ruhe zu verschaffen, die beide für ihre Arbeit brauchten. Leider war das Wetter in diesen Monaten durchgehend so schlecht und verregnet, dass Chopin nicht gesünder wurde und in eine schwere Depression verfiel. So schwer, dass er angeblich (laut Sand) die Geister der Mönche, die einst in dem Kloster gelebt hatten, visionierte.

Nichtsdestotrotz arbeitete Chopin während dieses Mallorcaaufenthaltes kontinuierlich und war dabei ausgesprochen produktiv: hier entstanden die meisten der 24 Préludes, die zweite Klaviersonate, die zweite Ballade und ein Impromptu.

Frédéric Chopin hatte eine tiefe Abneigung gegen 'Programm-Musik' (Musik die tonmalerisch literarische, biographische Vorgänge oder Naturereignisse beschreibt, wie z. B. 'die Moldau' von Smetana oder der 'Symphonie fantastique' von Berlioz). Paradoxerweise sind aber viele Werke Chopins später und durch andere Personen mit programmatischen Titel belegt worden. In diesem Fall war es George Sand selbst, die sich für das Des-Dur Prélude den Zusammenhang ausdachte zu den depressiven Visionen Chopins: So seien die melodischen Anteile den Geistern der Mönche, die einen Choral singen, zugeordnet. Die sich immer wiederholenden Tonrepetitionen in der Begleitung verglich Sand mit den ständig herabfallenden Regentropfen. Diese durch und durch suggestive Bild hatte eine solche Kraft,

dass es sich bis heute gehalten hat, und das Prélude wird noch immer 'Regentropfenprélude' genannt.

Gyorgy Ligeti: Arc-en-ciel (Regenbogen) aus Etüden Band I (1985)

Diese wunderbare Etüde stellt eine Oase der Ruhe und der Verinnerlichung dar, umgeben vom wirbelsturmartigen Geschehen in den anderen Etüden dieser Sammlung. Ähnlich wie das darauf folgenden Stück von Berio ist Arc-en-ciel stark vom Jazz inspiriert. Ligeti war von dem Jazzpianisten Bill Evans beeinflusst. Er hat hier Evans' nachdenklichen, lyrischen und sparsamen Umgang mit der Musik und seine hohe Konzentration auf Klangfarben und -schatten in ganz präziser, dynamisch detaillierter Weise zu Papier gebracht.

Luciano Berio: Wasserklavier (aus: sechs Zugabestücke) (1965)

'Wasserklavier' ist das dritte Stück einer Sammlung von sechs Klavierstücken, die Berio für Freunde und Kollegen in einem Zeitraum von etwa 20 Jahren komponierte. Alle diese Stücke haben beschreibende Titel. Die technisch anspruchsvollsten und sicher auch herausragendsten Stücke dieser Sammlung sind sicher 'Luftklavier' und 'Feuerklavier', die einen ähnlichen Umgang mit Klangfarbe, Rhythmus und Melodik aufweisen wie Ligetis meisterhafte Etüden. 'Wasserklavier' ist eine Art Charakterstück, dessen Notation so präzise angelegt ist, dass man beim Spielen sehr genau ausführen muss, was der Komponist schreibt, damit dieses beabsichtigte Spiel von Syncopierung und Rubato entstehen kann. Was für den Zuhörer wirkt wie improvisiert, ist in Wirklichkeit mit größter Genauigkeit notiert. Es wirkt wie ein nachdenkliches Ausloten der Tonart f-moll. Über dieser Quasi-Improvisando Fläche erhebt sich ein Spiel von melodischen Fragmenten, die stets die Lage wechseln. Das ist ein satztechnischer Ansatz der Hocketstechnik, die vor allem in der Renaissance von großer Bedeutung war.

Beim Zusammenspiel dieser beiden musikalischen Schichten entsteht eine schwebende Musik, die sehr an die Musik des oben schon erwähnten Jazzpianisten Bill Evans, den auch Berio ebenso wie Ligeti, sehr bewunderte. Es handelt sich in Berios Arbeit um den gelungenen Versuch, Evans' Art mit Klang, Harmonie, Dynamik und Struktur zu skizzieren.

'Wasserklavier' schwebt gewissermaßen durch die Tonart f-moll, ohne diese Tonart je zu verlassen, wie ein Fluss, der das Flussbett niemals verlässt. Vieles von der Schönheit dieses Werkes wird durch die Melodiefragmente, vor allem in den hohen Lagen des Klaviers, ausgelöst.

Berio hat das Stück ohne weitere Erklärung „Wasserklavier“ genannt. Meine Fantasie dazu ist, dass diese Musik eine lautmalerische Beschreibung eines stillen, ruhigen Sees ist - kaum ein Geräusch kaum Wellengang – eben ein Bild, bei dem die eigene Vorstellungskraft lebendig wird.

Maurice Ravel: Ondine (aus: Gaspard de la nuit) (1908)

Gaspard de la nuit ist vielleicht eines der größten Meisterwerke in der Klavierliteratur, kompositorisch und klaviertechnisch. Das war auch Ravels erklärte Absicht. Ravel hatte sich zum Ziel gesetzt, neue Klaviertechniken zu entwickeln, ähnlich wie seine Vorbilder Chopin, Liszt und Debussy. Hier hat er eine neue Dimension der Pianistik geschaffen. Es ist für uns Pianisten offensichtlich, dass Ravel sehr vertraut mit Liszts 12 Transzendentalen Etüden sehr vertraut war. Dazu kam, dass Ravel immer ein waches Auge auf die Show-Stücke seiner Zeitgenossen hatte wie z. B. Balakirevs 'Islamei', einem damals sehr populären Stück auf pianistisch höchstem Niveau, das leider ein bisschen in Vergessenheit geraten ist.

Ravel gehe mit dem Klavier um wie ein schweizer Uhrmacher, sagte Igor Strawinsky so treffend und auch vielleicht ein wenig im Scherz. Strawinsky war sich wohl bewusst, dass diese Art für das Klavier zu schreiben alle Möglichkeiten von Struktur, Dynamik, Rhythmus, Klang, die die 10 Finger eines Pianisten spielen können, ausgelotet hat. Die kompositorische Präzision Ravels ist für mich immer wieder faszinierend.

'Ondine' steht eigentlich in Cis-Dur, aber dieses tonale Zentrum stört Ravel gleich nach Beginn des Stücks, mit der Einführung der tonartfremden kleinen Sexte. Es ist die Moll-Sexte, so folgt Ravel diesem Vorgang und ändert innerhalb kürzester Zeit die Grundtonart. Es entsteht harmonisch eine Art Kaleidoskop, eine musikalischen Reise.

Der Boden des Stückes besteht aus einer Ostinato-Figur, die im ganzen Verlauf des Werks anwesend ist. Diese Figur ist an kubanischem Rumba orientiert. Ravel hat sehr oft mit Ostinati (sich immer wiederholende musikalische Figuren) gearbeitet um eine Grundfläche für die Musik zu schaffen. Man denke an den Bolero oder an Daphnis und Chloe! Dieser Effekt ist einzigartig hypnotisch, auch wenn er natürlich eine gewisse Zwanghaftigkeit nicht entbehrt. Anders als Debussy, auch einem ausgezeichneten Pianisten, der seine Klaviermusik mit natürlichem Verständnis für das Klavier und den Pianisten komponierte, erschien Ravels Klaviertechnik zunächst künstlich und – weil damals so etwas noch nicht da war, unmachbar. Wenn ich Ravel spiele, stelle ich mir oft vor, dass Maurice sagt: „Das ist, was ich mir ausgedacht habe. Guck mal, wie Du es machst!“

Der literarische Zusammenhang zu Gaspard de la nuit geht auf drei gothische, eigentlich surrealistische Gedichte von Aloysius Bertrand aus dem Jahre 1842 zurück:

Ondine, eine der Nymphen, erscheint als erste und erweckt mit ihrem Gesang den Geist des Wassers, Gaspard de la nuit.

Ravel lässt zunächst die Regentropfen an der Fensterscheibe zu Gehör bringen, und es gelingt ihm in kürzester Zeit den Zuhörer mitzunehmen auf eine Reise zu einem aufgewühlten See in der Nacht, und einer plötzlichen Strömung, einem Wasserfall gleich, einer Notsituation, in der sie, Ondine, nur die Möglichkeit hatte, die ehelich Hand des Wassergottes zu ergreifen. Letztlich gelang es ihr dann doch zu entkommen und kichernd die Szene wieder zu verlassen, gerade so als ob sie verdampfte.

Claude Debussy: Ondine (Préludes, Band II, Nr. 8) (1913)

Grundlage dieses Préludes ist die selbe wie bei Ravels 'Ondine'. Übrigens haben auch andere Komponisten und Schriftsteller mit dem Thema von Gaspard de la nuit beschäftigt. Z. B. war Gaspard eine der Inspirationsquellen für das französische Theaterstück 'Pelléas et Mélisande' von Maurice Maeterlinck. Debussy benutzte dieses Stück als Libretto für seine gleichnamige Oper.

Debussys Darstellung der Ondine ist vielleicht etwas launischer als die von Ravel, sicher ist sie auch um einige Schattierungen wärmer, aber was Subtilität und harmonische Raffinesse betrifft, sind beide Stücke vom selben Kaliber. Auch schreibt Debussy für den Pianisten etwas bequemer als Ravel, dennoch sind in beiden Stücken die technischen Anforderungen extrem hoch.

Nach einer scherzando-artigen Einleitung, die rund um die Tonart D-Dur trällert, folgt ein zweiter ziemlich düterer Abschnitt, der in sehr statischem Rhythmus angelegt und mit chromatischen Schnörkeln verziert ist. Bartók muss an dieses Prélude gedacht haben, als er seinen 'Ritt über den Tränensee' für die Oper 'Herzog Baubarts Burg' komponierte. Diesem kurze Zwischenteil folgt ein dritter Abschnitt, der wie ein unterschwelliges Zitat eines romantischen Walzers wirkt. Dem wiederum schließt sich Abschnitt 4 an, ein unruhiger Ostinato-Abschnitt, der aus der Grundtonart D-Dur ausbricht und das harmonische Zentrum für einen kurzen Moment nach Es-Dur verlegt. Das gibt diesem vierten Abschnitt eine gewisse

Klimax-Wirkung. Von dort aus führt ein fünfter Abschnitt, der aus abfallenden Dominantseptnonen-Akkordketten besteht, zurück zur Grundtonart und mündet in einer kurzen Coda, die nach einem bezaubernden Arpeggiospiel zwischen D- und Fis-Dur das Prélude unzweideutig in D-Dur zu Ende führt.

Franz Liszt: Les jeux d'eau de la Villa d'este (aus Teil III der *Années de pèlerinage*) (1877)

Dieses Stück stammt aus der dritten Teil der Sammlung 'Années de Pèlerinage' (Jahre der Pilgerschaft). Der ersten Teil dieser späten Werke ist inspiriert durch Liszts Aufenthalte in der Schweiz, Teil zwei und drei beziehen sich auf Erinnerungen an seine Italienreisen. In diesen Jahren durchlebte Franz Liszt eine religiös-spirituelle Transformation: Der weltbummlerische Superstar entdeckte in diesen Jahren eine tiefe religiöse Verinnerlichung, sodass seine Musik - mehr als in allen anderen Phasen seines Lebens - starken Tagebuchcharakter hat. Er beschreibt seinen inneren religiösen Zwiespalt, und gleichzeitig beschwört er in dieser Musik innere Bilder von ganz äußerlichen Szenen und Vorgängen in einer bereits impressionistischen Harmonik, die er erst in seinen letzten Jahren entwickelt hatte: einen Sturm; ein Trauermarsch; der Klang von Glocken; der Klang von Wasser als Fluss, als Springbrunnen, als Wasserfall; der Klang einer Zypresse im Wind etc. Die Überschneidung von Schönheit und Mysterium der äußeren und der inneren Welt in Liszts 'Jeux d'eau de la Villa d'Este' sind für mich sehr faszinierend und bewegend. Oberflächlich gesehen, stellt Liszt musikalisch das komplexe System der fantastischen Wasserspiele dar, die übrigens noch heute existieren. Auf einer tieferen Ebene beschreibt Liszt seine tiefe Sehnsucht nach Erlösung und Trost durch göttliche Segnung. Am Anfang des Stückes stehen aufsteigende, arpeggierte (gebrochene) Dominantseptnonen-Akkorde, die nach und nach zur eigentlichen Grundtonart Fis-Dur führen. Allerdings bleibt es nicht lange bei dieser harmonischen Auflösung: Liszt spielt zunächst in den hohen Lagen des Klaviers bis etwa zur Hälfte des Werkes. Danach begibt er sich in tiefere Bereiche der Klavieatur, wodurch einerseits eine größere Klangfülle entsteht. Dabei verlässt er auch die Grundtonart und führt das ganz Geschehen eine große Terz tiefer, also in D-Dur, weiter. Hier entsteht der leidenschaftliche und dramatische Höhepunkt des Werkes, der sich letztlich auflöst und zu einer ätherischen Coda in Es-Dur überleitet. Diese Coda moduliert geschickt über G-Dur, C-Dur und As-Dur zurück zur ursprünglichen Grundtonart Fis-Dur.