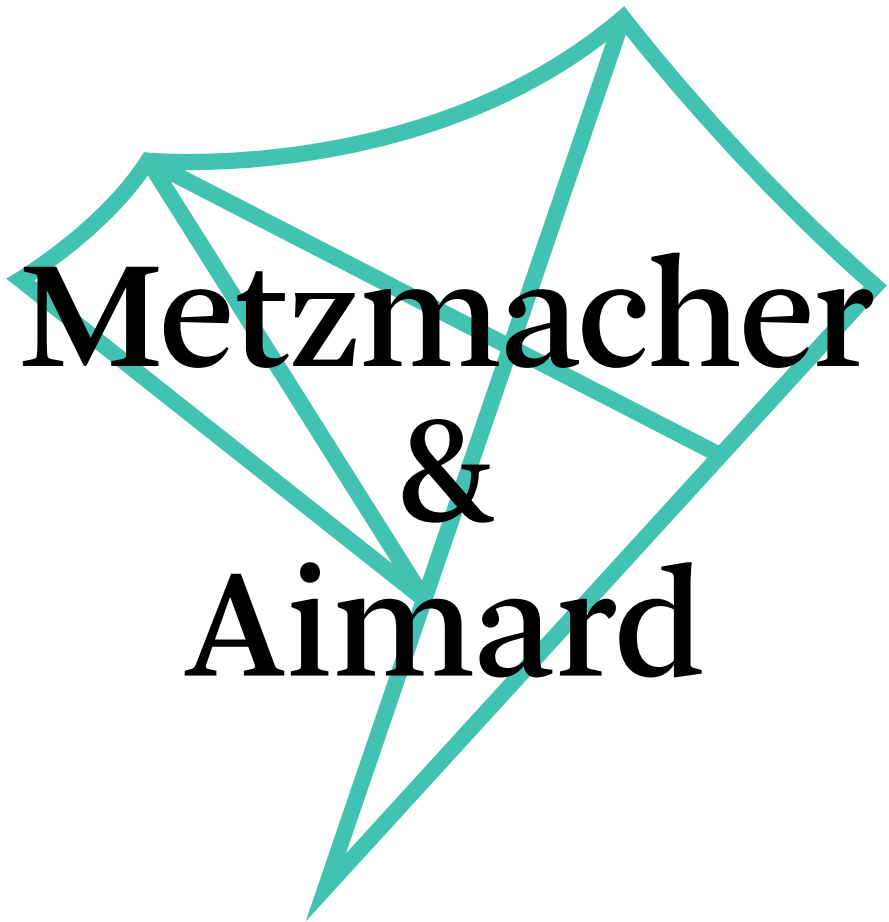


NDR

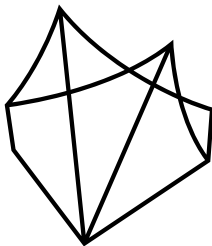
Elbphilharmonie  
Orchester



Metzmacher  
&  
Aimard

Donnerstag, 24.03.22 — 20 Uhr  
Sonntag, 27.03.21 — 18 Uhr  
*Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal*  
Freitag, 25.03.22 — 19.30 Uhr  
*Musik- und Kongresshalle Lübeck*

**INGO METZMACHER**  
*Dirigent*  
**PIERRE-LAURENT AIMARD**  
*Klavier*



**NDR ELBPILHARMONIE  
ORCHESTER**

Einführungsveranstaltungen mit Harald Hodeige  
am 24.03. um 19 Uhr, am 27.03. um 17 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie;  
am 25.03. um 18.30 Uhr auf der „Galerie Wasserseite“ der Musik- und Kongresshalle

Das Konzert am 24.03.22 wird live auf NDR Kultur gesendet.

## **OLIVIER MESSIAEN (1908 - 1992)**

Les Offrandes oubliées

Méditation symphonique

*Entstehung: 1930 / Uraufführung: Paris, 19. Februar 1931 / Dauer: ca. 12 Min.*

La croix . Très lent, douloureux, profondément triste –

Le péché. Vif, féroce, désespéré, haletant –

L'eucharistie. Extrêmement lent, avec une grande pitié et un grand amour

## **TRISTAN MURAIL (\*1947)**

Le Désenchantement du monde

Concerto symphonique pour piano et orchestre

*Entstehung: 2011–12 / Uraufführung: München, 4. Mai 2012 / Dauer: ca. 26 Min*

— Pause —

## **MAURICE RAVEL (1875 - 1937)**

Une Barque sur l'océan

(Orchesterfassung der Nr. 3 aus „Miroirs“)

*Entstehung: 1904–05; 1906 (Orchesterfassung) / Uraufführung: Paris, 3. Februar 1907 / Dauer: ca. 8 Min.*

## **CLAUDE DEBUSSY (1862 - 1918)**

La Mer

Trois esquisses symphoniques

*Entstehung: 1903–05 / Uraufführung: Paris, 15. Oktober 1905 / Dauer: ca. 24 Min.*

I. De l'aubade à midi sur la mer. Très lent

II. Jeux de vagues. Allegro (dans un rythme très souple)

III. Dialogue du vent et de la mer. Animé et tumultueux

*Dauer des Konzerts einschließlich Pause: ca. 2 Stunden*



# Tönendes Kirchenfenster



*Der junge Olivier Messiaen*

## GEFEIERTER ERSTLING

---

Messiaens erstes Orchesterwerk „Les Offrandes oubliées“ erhielt nach der Uraufführung sehr viel Aufmerksamkeit in der Presse und löste größtenteils Begeisterung aus. Ein Rezensent erkannte bereits früh die Stärken und Eigenarten des Komponisten und brachte sie auf den Punkt: „Eine Phrase, die mehr als nur drei Noten anzudeuten wagt, sowie Musik die emotional ist und Menschen zu bewegen versteht: In unserer Zeit ist das ein seltenes und neuartiges Vergnügen.“ Messiaen selbst soll nach der Uraufführung über sein Werk gesagt haben: „Es ist so viel schöner als ich dachte.“

„Wenn ich Musik höre, sehe ich dabei entsprechende Farben. Wenn ich Musik lese (indem ich sie innerlich höre), sehe ich entsprechende Farben. Es handelt sich nicht um eine Wahrnehmung der Augen. Es handelt sich um ein inneres Sehen, um ein Auge des Geistes. Es sind wunderbare, unaussprechliche, außerordentlich verschiedene Farben.“ So erklärte Olivier Messiaen einmal seine synästhetische Veranlagung. Der Zusammenhang zwischen Klängen und Farben – wenn auch nicht immer so explizit synästhetisch verstanden – zieht sich dabei durch die gesamte französische Musikgeschichte, wovon die Werke des heutigen Konzerts ein klingendes Zeugnis ablegen. Denn auch für die Beschreibung der „farbenreich schillernden“ Musik von Maurice Ravel, Claude Debussy und Tristan Murail greifen Autoren immer wieder gern zu solchen „farbigen“ Begriffen.

Das gut zehnmünütige Orchesterwerk „Les Offrandes oubliées“ („Die vergessenen Opfergaben“) ist das Gesellenstück Oliver Messiaens am Ende seines Studiums bei Paul Dukas. Er schrieb es im Sommer 1930, nachdem er vergeblich am Wettbewerb um den „Prix de Rome“ teilgenommen hatte. Das Schicksal, nicht das renommierte Staatsstipendium gewonnen zu haben, teilte er sich mit anderen namhaften Komponisten, unter ihnen Camille Saint-Saëns und Maurice Ravel. Es war das erste Orchesterwerk des 22-jährigen Komponisten und sein erster Kontakt „mit dem großen Publikum“.

Das Werk ist als Triptychon konzipiert: Zwei ruhige, melodiös geprägte Außenteile „Das Kreuz“ und „Die Eucharistie“ umrahmen den bewegten, rhythmischen Mittelteil „Die Sünde“. Zur Erläuterung des religiösen

## OLIVIER MESSIAEN

*Les Offrandes oubliées*

---

Inhalts stellte Messiaen, dessen Mutter die Dichterin Cécile Sauvage war, der Partitur ein Gedicht voran. Zusätzlich erläuterte er seine musikalischen Ideen: Im ersten Teil ist es die „Klage der Streicher, deren schmerzvolle ‚Neumen‘ die Melodie in Gruppierungen ungleicher Dauer unterteilen, von tiefen grauen und malvenfarbigen Seufzern zerschnitten.“ Über zart instrumentierten Bläserakkorden spielen die Streicher im Unisono eine große, aus kleinen mosaiksteinartigen Motiven zusammengesetzte Melodie, die nur in zwei Takten zu einer mixturartig geführten Mehrstimmigkeit erweitert wird. Ohne Unterbrechung schließt „Die Sünde“ (für Messiaen die „Gottvergessenheit“) an. Die Musik dazu beschrieb er als einen „Lauf in den Abgrund, in einer nahezu mechanisierten Geschwindigkeit“. Dieser Satz ist ein musikalisches Pandämonium voll rhythmischer Gewalt mit häufigen Taktwechseln. Als Gegensatz dazu erklingt im abschließenden Teil eine „lange und langsame Phrase der Violinen, die sich über einem Teppich aus Pianissimo-Akkorden erhebt, rot-, gold-, blaugetönt (gleich einem fernen Kirchenfenster), im Lichte der gedämpften Streichersoli.“ In diesem Satz hört man bereits die typischen Merkmale der ruhig sich verströmenden „Extrêmement lent“-Sätze von Messiaen (wie später im „Quatuor pour la fin du temps“ oder der „Turangalîla-Symphonie“): Über einem Klangteppich weicher Akkorde erklingt eine endlos scheinende und höchst expressive Melodie als Symbol religiöser Reinheit und Verklärung: „Das Kreuz und die Eucharistie sind die göttlichen Opfer: ‚Siehe da, mein Leib, der für euch hingegeben wird. Siehe da, mein Blut, das für euch vergossen wird.‘“ Das Werk zeigt eindrücklich sowohl die musikalische Reife des jungen Komponisten als auch die religiöse Tiefe, die für Messiaens Schaffen so wichtig und prägend werden wird.

*Robert Krampe*

### **DIE VERGESSENEN OPFERGABEN**

---

Die Arme ausgebreitet,  
zu Tode betrübt,  
hast Du am Kreuzesstamm  
Dein Blut vergossen.  
Du liebst uns, süßer Jesus,  
das hatten wir vergessen.

Getrieben vom Wahn  
und von der Schlangenzunge,  
in keuchendem, wildem,  
rastlosem Lauf  
fielen wir in Sünde  
wie in ein Grab.

Hier ist der reine Tisch,  
die Quelle der Barmherzigkeit,  
das Festmahl des Armen,  
hier das anbetungswürdige  
Erbarmen,  
das das Brot des Lebens  
und der Liebe darbietet.  
Du liebst uns, süßer Jesus,  
das hatten wir vergessen.

*Olivier Messiaens Gedicht zur  
Partitur*

# „Affekte – darauf kommt es mir an“

*Messiaen sprach oft von der „wahren Harmonie“ einer Musik, eine Vorstellung, die weniger naiv ist, als es den Anschein hat; das ist etwas, das ich jeden Tag in meiner Arbeit nachvollziehe, und gleich mir alle diejenigen, die es sich zur Aufgabe machen, eine Musik zu komponieren, die auf den Qualitäten der Klänge begründet ist.*

Tristan Murail, 1992

Es war ein großer Auftritt, als die Schüler Olivier Messiaens, die sich am Pariser Conservatoire zur „Groupe de l'Itinéraire“ zusammengeschlossen hatten, das internationale Parkett betraten. Denn sie flankierten ihre musikalischen Appelle mit Proklamationen und Manifesten, die man als Kampfansage gegen den Rest der komponierenden Welt verstehen musste. Überaus selbstbewusst zog man gegen das vorherrschende postserielle Denken zu Felde, ebenso wie gegen neoklassizistische und neoromantische Tendenzen sowie das ziellose Experimentieren der 1970er und 80er Jahre: „Wir erleben, wie sich die Liebhaber des Vergangenen zu einer Parade versammeln: Apostel der neuen Einfachheit, einfältige Expressionisten oder modehörige Kleinmeister. So sei jedem sein Weg zurück gegönnt: Gestern war es noch der Primitivismus, heute ist es die aggressive Nostalgie.“ Soweit Hugues Dufourt, der mit Gérard Grisey, Michaël Levinas und Tristan Murail zu den Wortführern der „Groupe de l'Itinéraire“ (deutsch etwa „der Weg“ oder „die Marschroute“) gehörte. Ihre Mitglieder vertraten einen Rationalismus, der sich von Pierre Boulez' Strukturdenken ebenso unterschied wie von Iannis Xenakis' klingender Mathematik. Die jungen Franzosen hatten es sich nämlich zur Aufgabe gemacht, das Phänomen „Klang“ ins Zentrum ihres Schaffens zu stellen – frei nach Grisey, der in einem Vortrag mit dem programmatischen Titel „Die Musik: Das Werden der Klänge“ bei den Darmstädter

## TRISTAN MURAIL

*Le Désenchantement du monde*

---

Ferienkursen polemisierte: „Wir sind Musiker und unser Modell ist der Klang und nicht die Literatur, der Klang und nicht die Mathematik, der Klang und nicht das Theater, die bildenden Künste, die Quantenphysik, die Geologie, die Astrologie oder die Akupunktur.“

Nach einem Artikel, in dem Dufourt den Begriff „Musique Spectrale“ verwendet hatte, bezeichnete man die Mitglieder der „Groupe de l’Itinéraire“ als „Spektralisten“, wobei „spektrale Musik“ ein Komponieren beschreibt, das auf der Ausnutzung des Klangspektrums eines oder mehrerer Klänge beruht – analog zum Spektrum des Lichts und seiner Farben. Tristan Murail, der schon als junger Rompreis-Stipendiat die Klangstromkompositionen Giacinto Scelsis kennenlernte, analysierte ab den 1980er Jahren mit Hilfe des Computers akustische Phänomene am „Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique“ (IRCAM). Die besondere Anziehungskraft, die seine Musik ausübt, hat viel damit zu tun, dass die menschliche Klangwahrnehmung und die Psychologie des Hörens eine wesentliche Rolle im Kompositionsprozess spielen: „Meine Aufgabe als Komponist ist es, dem Zuhörer die Musik anzubieten. Die Musik muss im Bewusstsein des Zuhörers mitschwingen, einen bestimmten Affekt hervorrufen. Ich versuche, dem Zuhörer das zu vermitteln, was ich für grundlegende formale und zeitliche Aspekte der Musik halte. Ich hoffe, den Zuhörer mit meiner Musik aufzurütteln und das Vergehen der Zeit spürbar zu machen.“

Murails Klavierkonzert „Le Désenchantement du monde“ hatte am 4. Mai 2012 mit Pierre-Laurent Aimard als Solisten bei der Musica Viva in München Premiere. Der Titel bezieht sich auf ein Konzept des Soziologen Max Weber, der 1919 unter dem Schlagwort „Entzauberung der Welt“ die „zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung“ beschrieb, die in der



*Tristan Murail (2002)*

### KLANG ALS LEBEWESEN

---

*Es ist von nun an nicht mehr möglich, die Klänge als definierbare und permutierbare Objekte zu betrachten. Mir erscheinen sie eher wie Kraftfelder in der Zeit. Diese Kräfte – ich verwende bewusst dieses Wort und nicht den Begriff „Form“ – sind unendlich beweglich und fluktuierend; wie Zellen kennen sie eine Geburt, ein Leben und einen Tod und neigen zu einer kontinuierlichen Transformation ihrer Energie. Mit einer Geburt, einem Leben und einem Tod ähnelt der Klang einem Lebewesen. Die Zeit ist seine Atmosphäre und sein Territorium. Es ließe sich von einer Ökologie des Tons als einer neuen Wissenschaft träumen, die den Musikern zu Gebote stünde.*

Gérard Grisey: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Mainz 1979

TRISTAN MURAIL

Tristan Murail wurde 1947 in Le Havre geboren. Er studierte zunächst Wirtschaftswissenschaften, Arabistik und Politikwissenschaften, bevor er 1967 ans Pariser Konservatorium in die Kompositions-klasse von Olivier Messiaen wechselte. Murail entpuppte sich als brillanter Student und erhielt 1971 den renommierten „Prix de Rome“, der ihm erlaubte, zwei Jahre lang in der Villa Medici in Rom zu leben und zu arbeiten. In Rom lernte er den damals noch unbekanntem italienischen Komponisten Giacinto Scelsi kennen, in dessen Klangkompositionen das Obertonspektrum eines einzelnen Tons oft in obsessiver Weise ausgeleuchtet wird. Zur gleichen Zeit hörte er Werke von György Ligeti und Iannis Xenakis, die ihn inspirierten – ebenso wie die ersten elektroakustischen Kompositionen, die ihn begeisterten. Nach Paris zurückgekehrt, gründete er 1973 mit Gleichgesinnten die „Groupe de l’Itinéraire“, in der eine Kompositionsmethode entwickelt wurde, die später unter dem Schlagwort „Spektralismus“ bekannt wurde.

modernen, säkularisierten westlichen Gesellschaft zur allgemeinen Überzeugung geführt habe, alles durch rationale Berechnungen erklären zu können. Zudem wurde Murail von Franz Liszts Klavierkonzerten und h-Moll-Sonate inspiriert – „nicht direkt“, wie er sagt, „es ist kein Akkord oder keine Melodie von ihm übernommen“. Der Bezug ließe sich eher als „formale Reverenz“ beschreiben: „Was ich an Liszt bewundere und was seine Modernität ausmacht, sind die emotionalen Schwankungen und rhythmischen Kontraste, die so charakteristisch für seine Musik sind. Obwohl sie unvorhersehbar und sprunghaft ist, wirkt die musikalische Struktur nie überladen oder zusammenhangslos. Natürlich wollte ich kein klassisches Klavierkonzert mit dem Klavier in der virtuosen Hauptrolle schreiben, obwohl das Klavier fast über die gesamte Dauer des Stücks gefordert wird.“

Dennoch thematisiert Murail einen zentralen Aspekt des konzertanten Komponierens, nämlich das Verhältnis von Solist und Orchester, wobei es ihm „nicht primär um den Klang des Klaviers selbst“ ging, sondern um „die häufige Wechselwirkung mit dem Klang des Orchesters, das als großer Resonanzkörper fungiert. Klavier und Orchester sind untrennbar miteinander verbunden.“ Schon im Vorfeld des eigentlichen Kompositionsprozesses hatte Murail „klare Vorstellungen über musikalische Strukturen, über eine bestimmte Stimmung und über das Verhältnis zwischen Solist und Orchester“. Schließlich sei für ihn die „Form der Musik und wie sie sich im Laufe der Zeit entwickelt“ von größter Bedeutung. „Eigentlich fehlen hier die Worte, aber das gehört zum Wesen der Klänge. Die unaufhaltsame Dynamik der Musik und die Affekte, die ihre Entwicklungen beim Hörer hervorrufen – darauf kommt es mir an.“

*Harald Hodeige*



# Natürlich künstlich

## *Meeresmusik von Ravel und Debussy*

Gute Musik müsse „nach dem Maß der Elemente, des Windes, des Himmels, des Meeres“ gestaltet sein. Das hat Claude Debussy einmal gesagt. Und so ziehen sich konkrete musikalische Repräsentationen solcher Naturerscheinungen wie ein roter Faden durch den Werkkatalog des Franzosen. Regen, Schnee, Feuer, Sturm, Wasser, Wolken, Wellen, der Frühling und die See: für all das hat Debussy in seinen Stücken Töne gefunden. Man solle mehr auf die Musik, „die in der Natur lebt“, hören als auf diejenige, „die von geschickten Händen geschrieben ist“, war er überzeugt. Sein Kollege Maurice Ravel – oft mit Debussy als angeblich ganz ähnlicher „Impressionist“ über einen Kamm geschoren – war da anderer Meinung: Der Mann mit besonderem Faible für Spieluhren, Bonsai-Bäume, chinesisches Spielzeug und alles Präzise konterte solch schwärmerische Mythisierung der Natur und die Verurteilung des Artifiziiellen mit dem charmant paradoxen Statement, er sei „von Natur aus künstlich“. Zu dieser sachlichen Haltung passt, dass sich Ravel zeitlebens als bescheidener „Handwerker“ verstand, der gewissermaßen „aufklärt und präzisiert, wo Debussy andeutet“ (Alfred Cortot).

Was musste nun wohl herauskommen, wenn beide Künstler sich etwa zur gleichen Zeit mit demselben Sujet beschäftigten? In den Jahren 1904/05 komponierten sowohl Debussy als auch Ravel Werke über



*Claude Debussy (um 1905)*

*Die Musik ist die Kunst, die der Natur am nächsten steht. Die Musiker allein haben das Vorrecht, die ganze Poesie der Nacht und des Tages, der Erde und des Himmels einzufangen ...*

Claude Debussy

**MAURICE RAVEL**  
*Une Barque sur l'océan*

---



*Maurice Ravel (1910)*

**KLAVIER ODER ORCHESTER?**

---

Maurice Ravel gilt in der Musikgeschichte als unübertroffener Orchestrator. Legendar sind etwa die Klänge, die er aus Modest Mussorgskys Klavierzyklus „Bilder einer Ausstellung“ herauszauberte. Umgekehrt verstand es Ravel wie kaum ein zweiter, komplexe Orchesterpartituren für Klavier umzuarbeiten, wie etwa seine Vierhändig-Fassung von Claude Debussys „Nocturnes“ beweist. Auch in seinem eigenen Schaffen machte Ravel von dieser Fähigkeit ausgiebig Gebrauch: Ein Großteil seiner Werke liegt sowohl in Klavier- als auch Orchesterfassung vor. So arrangierte Ravel etwa seine großen Ballettwerke „Daphnis et Chloé“ und „Boléro“ zeitnah für Klavier. Umgekehrt stellte er von vielen Klavierstücken Orchesterfassungen her, so etwa für „Ma mère l'Oye“, „Le Tombeau de Couperin“ – und für Teile aus „Miroirs“, wozu auch die Nummer „Un Barque sur l'océan“ gehört.

das Meer: der letztere sein später orchestriertes Klavierstück „Une Barque sur l'océan“ („Eine Barke auf dem Ozean“), der erstere eines seiner Hauptwerke für Orchester, die „Sinfonischen Skizzen“ mit dem plakativeren Titel „La Mer“ („Das Meer“). Geriet Debussys Wasser-Musik tatsächlich natürlicher, andeutungsreicher, Ravels Partitur dagegen „geschickter“ und präziser? Wie immer muss die Antwort differenziert ausfallen. Einerseits bescheinigte man Ravel nach der Uraufführung der Orchesterfassung seiner „Barque“ durchaus, er habe mit dieser Partitur geradezu eine „Beispielsammlung für eine Abhandlung über Orchestrierung“ geliefert. Und diese (künstliche?) Perfektion ist zweifellos für den stimmungsvoll-poetischen Zauber der rund achtminütigen Miniatur verantwortlich, die das Bild eines auf sanften Wellen schaukelnden Boots im hellen Licht überaus suggestiv heraufbeschwört. Andererseits wird hier mitnichten alles „aufgeklärt“, wenn etwa in den Andeutungen heftigeren Seegangs (drohender oder realer Gefahren?) zugleich eine psychologische Dimension mitzuschwingen scheint. Und andererseits musste gerade Debussy nach der Premiere von „La Mer“ die folgenden Sätze in der Zeitung lesen: „Zum ersten Mal hatte ich beim Hören eines malerischen Werkes von Debussy den Eindruck, als hätte ich nicht die Natur, sondern eine Reproduktion der Natur vor mir ... Ich höre, ich sehe, ich fühle das Meer nicht.“ – Debussy war zutiefst verletzt: „Ich liebe das Meer, ich habe es mit dem leidenschaftlichen Respekt, den man ihm schuldet, angehört. Und Sie gestehen mir zu, dass nicht alle Ohren auf dieselbe Weise wahrnehmen“, erwiderte er dem strengen Kritiker.

Zwar hatte Debussy die Komposition von „La Mer“ keineswegs in unmittelbarer Nähe zum Meer begonnen, sondern im Sommer 1903 in Bichain (Burgund).

## CLAUDE DEBUSSY

### *La Mer*

---

Doch hatte er Vorwürfen etwaiger Künstlichkeit schon im Voraus jede Grundlage zu entziehen versucht: „Sie werden nun sagen, dass der Ozean nicht gerade die burgundischen Rebhügel umspült...! und das Ganze einem Atelierstück ähnlich werden könnte; aber ich habe unzählige Erinnerungen“, teilte er damals einem Freund mit. Mag sein, dass Debussy zusätzlich noch von der Literatur inspiriert wurde, trug der 1. Satz doch ursprünglich den Titel einer Novelle von Camille Maclair („Mer belle aux Iles Sanguinaires“). Das Meer aber spielte im Schaffen des Komponisten, der sogar einst „für die schöne Laufbahn eines Seemanns ausersehen war“, ohnehin eine substantielle Rolle: Die Wechselhaftigkeit, das Schillernde, Verschwommene dieses Elements entsprachen genau seiner musikalischen Ästhetik und seiner Vorstellung von der organisch wirkenden Kraft der Natur. Als sich Debussy 1903 mit einem orchestralen Großprojekt in die musikalischen Wellen stürzte, musste seine Komposition insofern auch eine ganz andere Richtung einschlagen als die gleichnamigen Werke von Alexander Glasunow (1889), Victorin de Joncières (1881) und Paul Gilson (1892), die entstehungsgeschichtlich nicht gerade weit zurück lagen. Weder war Debussy ein Freund der Sinfonischen Dichtungen etwa eines Richard Strauss, die er als Bilderbuch- und Filmmusik abtat, noch hatte er Interesse an Programmsinfonien wie sie – gerade mit Landschaftssujets – in jener Zeit florierten. Im Untertitel „Sinfonische Skizzen“ nahm er von jeder ihm verhassten akademischen Regel Abstand, und auch der formale Aufbau erinnert wenig an derartige Strukturen.

Die Naturhaftigkeit der Musik selbst – und eben keine Aufladung mit „Idee“ oder „Gehalt“ – ist es, die in „La Mer“ den Eindruck des Meeres heraufbeschwört.



*Titelseite der Erstausgabe des Notendrucks von „La Mer“ (Paris 1905) mit Abbildung von Hokusais „Die Woge“*

#### ALLES IN EINEM

---

*Ohne Zweifel wollte Debussy – ähnlich dem Maler, der eine Landschaft zu einer bestimmten Tagesstunde, in einer bestimmten Beleuchtung festhält – in jedem seiner Bilder lediglich eine einzige Impression zum Ausdruck bringen. In jeder dieser drei Episoden jedoch hat er alles zu erfassen verstanden, vom glänzenden Schimmer bis zum beweglichen Spiel der Schatten, von ergreifender Süße bis zu zornigem Gelächter, vom verführerischen Zauber bis zu unvermitteltem Ernst.*

Louis Laloy im „Mercure Musical“ nach der Uraufführung von Debussys „La Mer“

## CLAUDE DEBUSSY

### *La Mer*

---

#### GENAUER HINGEHÖRT

---

Im 1. Satz aus Debussys „La Mer“ spiegelt sich der Titel „Vom Morgenrauen bis zum Mittag auf dem Meer“ in der übergeordneten dynamischen Steigerungsform. So scheint die Musik in der Einleitung regelrecht zu erwachen, bevor sich allmählich Fahrt aufnimmt. Später setzt ein Blechbläserchoral ein, der zu einem von reichlich Schlagwerk (als Kronen der schäumenden Wellen gegen Mittag) geprägten Schluss führt. Der 2. Satz musikalisiert die „Wellenspiele“ durch mehrfach änderndes Tempo, schwankende Dynamik, ständig sich verändernde Motivpartikel sowie zahlreiche Wellenbewegungen im Großen wie im Kleinen. Im 3. Satz kehren dann die Themen aus dem 1. Satz wieder: Sie symbolisieren das Meer. Chromatische Begleitfiguren sowie ein flehendes neues Thema können dagegen dem Wind zugeordnet werden. Zwischen beiden entfaltet sich der im Titel genannte Dialog.

Dazu nutzte Debussy freilich einige der typischen Wellenfiguren und Wassermotive, wie es sie in der Musik seit Jahrhunderten gab und auf die auch Ravel in seiner „Barque“ zurückgriff. Schon das triolische Trompetenthema etwa, das gleich zu Beginn des 1. Satzes von „La Mer“ erscheint, beschreibt in seinem melodischen Auf und Ab eine musikalische „Welle“ und kehrt im Verlauf des Werks quasi als „Meeres-Thema“ immer wieder; genauso wellenförmig ist das Motiv in reizvollen Quintparallelen der Flöten und Klarinetten, das sich im 1. Satz auf einer bewegten 6/8-Klangfläche der Streicher (sanft rauschendes Wasser im Licht der aufgegangenen Sonne?) ausbreitet. Vor allem aber die Instrumentierung mit ihren gischtartigen Beckenschlägen, grollenden Tamtam-Klängen und – in den „Wellenspielen“ des 2. Satzes – glitzernden Tönen von Harfe (vergleiche Ravel!) und Glockenspiel ist laut Debussy „stürmisch und wechselhaft wie ... das Meer! (Mit allen meinen Entschuldigungen für das letztere)“. – Wie bezeichnend, dass der „Handwerker“ Ravel genau diese Entschuldigung nicht gelten lassen wollte! „La Mer‘ ist armselig instrumentiert“, meinte der Kollege. „Wenn ich Zeit hätte, würde ich ‚La Mer‘ neu orchestrieren.“ Was Kritiker nicht davon abhielt, in der 1906 präsentierten Orchesterfassung seiner „Barque“ eine Nachahmung von „La Mer“ zu hören ...

*Julius Heile*

# Ingo Metzmacher

Die Arbeit des Dirigenten Ingo Metzmacher zeichnet sich durch den konsequenten Einsatz für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie eine innovative Programmgestaltung aus. Neues hörbar und Bekanntes hörbar neu zu machen: das ist seit Beginn seiner vielseitigen Karriere seine große Leidenschaft. Zu Metzmakers jüngsten Projekten gehörten die Uraufführung von Johannes Maria Stauds „Die Weiden“ in Wien, Neuproduktionen von Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ in Paris und die französische Erstaufführung von Rihms „Jakob Lenz“ beim Festival d’Aix-en-Provence. 2019 leitete er die Erstaufführung von Enescus „Oedipe“ bei den Salzburger Festspielen mit den Wiener Philharmonikern. Er gastierte außerdem u. a. beim Cleveland Orchestra, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin (dessen Chef er von 2007 bis 2010 war) sowie dem Ensemble Modern. Im Frühjahr 2021 fanden die KunstFestSpiele Herrenhausen zum sechsten Mal unter seiner künstlerischen Leitung statt. Höhepunkte der Saison 2020/21 waren eine Neuproduktion von Walter Braunfels’ „Die Vögel“ an der Bayerischen Staatsoper, das Konzert zum 40-jährigen Jubiläum des Ensemble Modern an der Alten Oper Frankfurt sowie Gastdirigate u. a. beim SWR Symphonieorchester als Streaming-Projekt und mit „Pierrot Lunaire“ in der Regie von Marlene Monteiro Freitas bei den Wiener Festwochen. Die Neuproduktion von Luigi Nonos „Intolleranza 1960“ bei den Salzburger Festspielen wurde ein großartiger Erfolg. Im Herbst 2021 leitete Metzmacher, ehemaliger Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper sowie der Niederländischen Nationaloper, eine Neuproduktion von Enescus „Oedipe“ an der Pariser Oper.



## HÖHEPUNKTE 2021/2022

- Konzerte mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks im Rahmen einer musica-viva-Woche zum 70. Geburtstag von Wolfgang Rihm
- Gastdirigate u. a. beim Deutschen Symphonie-Orchester Berlin sowie bei den Wiener Symphonikern mit Gidon Kremer als Solist
- Richard Strauss’ „Salome“ im Rahmen des Festival d’Aix-en-Provence
- Eröffnung der KunstFestSpiele Herrenhausen als Intendant

## Pierre-Laurent Aimard



### HÖHEPUNKTE 2021/2022

---

- Konzerte mit den Münchner Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra, hr-Sinfonieorchester, den Wiener Symphonikern und dem San Francisco Symphony Orchestra unter Esa-Pekka Salonen (inkl. Aufnahme der Bartók-Klavierkonzerte Nr. 1 und 3)
- Aufführungen zeitgenössischer Werke von Klaus Ospald und Mark Andre
- Messiaens „Vingt Regards“ in der Pariser Philharmonie und im Concertgebouw Amsterdam
- Trio-Recitals mit Mark Simpson und Jean-Guihen Queyras in Madrid und Hamburg
- Veröffentlichung einer neuen Aufnahme von Messiaens „Visions de l'Amen“ mit Tamara Stefanovich

Pierre-Laurent Aimard wird weithin als Schlüsselfigur der Musik unserer Zeit gefeiert. Er hat mit vielen führenden Komponisten zusammengearbeitet, darunter György Ligeti, Olivier Messiaen (bei dessen Frau Yvonne Loriod er am Pariser Konservatorium studierte), Karlheinz Stockhausen, George Benjamin und Pierre Boulez, der den 19-jährigen Aimard zum Solopianisten des Ensemble Intercontemporain ernannte. In der Saison 2020/21 widmete sich der 2017 mit dem renommierten Siemens-Musikpreis ausgezeichnete Künstler dem persönlichen Recital-Programm „Beethoven, der Avantgardist“, spielte Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ in Paris und trat bei den KunstFestSpielen Herrenhausen in Birtwistles „Keyboard Engine“ sowie bei den BBC Proms mit Ravels Klavierkonzert auf. Zu Aimards jüngeren Veröffentlichungen zählen Beethovens „Hammerklaviersonate“ und „Eroica-Variationen“ sowie Messiaens „Catalogue d'oiseaux“. In letzter Zeit brachte der Pianist u. a. Klavierwerke von György Kurtág, Elliott Carters letztes Werk „Epigrams“ oder Birtwistles „Sweet disorder and the carefully careless“ zur Uraufführung. Als innovativer Kurator und einzigartiger Interpret hat Aimard zahlreiche Residenzen und bahnbrechende Projekte gestaltet, zuletzt etwa beim Musikkollegium Winterthur, davor an der Casa da Musica in Porto, in New Yorks Carnegie Hall und Lincoln Center, am Wiener Konzerthaus, an der Alten Oper Frankfurt, am Mozarteum Salzburg, in der Cité de la Musique in Paris sowie bei den Festivals von Luzern, Tanglewood, Edinburgh und Aldeburgh, wo er von 2009 bis 2016 als Artistic Director wirkte. Aimard ist weiterhin Professor an der Musikhochschule Köln, lehrte am College de France in Paris und ist seit 2021 Leiter der Neue-Musik-Abteilung der Reina-Sofía-Hochschule in Madrid.

## IMPRESSUM

---

Herausgegeben vom  
**NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK**  
Programmdirektion Hörfunk  
Orchester, Chor und Konzerte  
Rothenbaumchaussee 132  
20149 Hamburg  
Leitung: Achim Dobschall

**NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER**  
Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes  
Julius Heile

Die Einführungstexte von Robert Krampe, Dr. Harald Hodeige und  
Julius Heile sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos  
Heritage Images / A. Noé – Index / akg-images (S. 4)  
akg-images / Marion Kalter (S. 7)  
Manuel Cohen / akg-images (S. 9, 10)  
akg-images (S. 11)  
Anja Frers (S. 13)  
Julia Wesely (S. 14)

Druck: Eurodruck in der Printarena  
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert und chlorfrei gebleicht.

Nachdruck, auch auszugsweise,  
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

[ndr.de/eo](http://ndr.de/eo)  
[youtube.com/NDRKlassik](https://youtube.com/NDRKlassik)