



MÜNCHNER
PHILHARMONIKER


Ravel

DAPHNIS ET CHLOÉ (SUITES)

LA VALSE

LE TOMBEAU DE COUPERIN

SERGIU CELIBIDACHE



Throughout his life Sergiu Celibidache refused to allow recordings of his concerts to be released on CD. In spite of this his family has now decided to release a number of selected and particularly valuable archival recordings as a precious memento of a great conductor and of his unique work with the Munich Philharmonic.

Sergiu Celibidache lehnte es zeitlebens ab, Mitschnitte seiner Konzerte auf CD zu veröffentlichen. Seine Familie hat sich nun trotzdem entschieden, einige ausgewählte und besonders wertvolle Archiv-Aufnahmen als kostbare Erinnerungen an einen großen Dirigenten und die einzigartige Zusammenarbeit mit den Münchner Philharmonikern zur Veröffentlichung freizugeben.

Maurice Ravel

(1875–1937)

Daphnis et Chloé – Suite No. 1*

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 1 | 1. Nocturne | 5:21 |
| 2 | 2. Interlude | 3:20 |
| 3 | 3. Danse guerrière | 4:43 |

Daphnis et Chloé – Suite No. 2*

- | | | |
|---|-------------------|------|
| 4 | 1. Lever du jour | 6:54 |
| 5 | 2. Pantomime | 7:34 |
| 6 | 3. Danse générale | 5:29 |

- | | | |
|---|--|-------|
| 7 | La Valse – Poème chorégraphique | 13:50 |
|---|--|-------|

Le Tombeau de Couperin

- | | | |
|----|-------------|------|
| 8 | 1. Prélude | 4:06 |
| 9 | 2. Forlane | 7:18 |
| 10 | 3. Menuet | 4:58 |
| 11 | 4. Rigaudon | 4:13 |

*PHILHARMONISCHER CHOR MÜNCHEN | JOSEF SCHMIDHUBER *chorus master*

MÜNCHNER PHILHARMONIKER
SERGIU CELIBIDACHE

“A vast musical fresco”

In June 1909 Serge Diaghilev approached Ravel to ask if he would be interested in writing the music for a stage version of *Daphnis et Chloé* that he was planning to present with his Paris-based Ballets Russes. The scenario was by his principal choreographer Mikhail Fokine. Ravel was immediately taken by the idea, later recalling: “My intention in writing it was to compose a vast musical fresco, less concerned with archaism than with faithfulness to the Greece of my dreams, which is similar to that imagined and depicted by French artists at the end of the 18th century.”

Fokine took as his starting point the classical Greek novel by Longus, which has been seen as a key example of bucolic verse since its rediscovery in the Renaissance. Fokine focused on a series of theatrically effective scenes, while Ravel himself helped to elaborate a number of details in the plot. During a festival in honour of Pan – the Greek god of shepherds – Daphnis and Chloe celebrate their love. But suddenly pirates interrupt their festivities and abduct Chloe. In his

despair Daphnis asks Pan to help him (Scene 1). The pirates celebrate their victory with an elaborate war dance but flee when confronted by the threatening shadow of Pan (Scene 2). The following morning shepherds escort Daphnis to Chloe. The couple is told how Chloe was rescued by Pan, after which they celebrate their betrothal at the god’s altar with a frenzied bacchanal (Scene 3).

The ballet was less than a resounding success when it was staged in 1912, and so Ravel compiled two suites for the concert hall. Together, they reproduce about half the ballet’s music. But rather than adopting the usual practice of arranging individual scenes, he prepared two suites, each containing three excerpts from the ballet, and described them as “Fragments symphoniques”. No cuts were made to any of these excerpts. The First Suite comprises three movements headed “Nocturne”, “Interlude” and “Danse guerrière” (War Dance) and features the music from the end of Scene 1 to the beginning of Scene 2, in which Daphnis asks Pan for his

help, the transition to Scene 2 and the pirates' war dance from the start of Scene 2. The Second Suite, conversely, reproduces the whole of Scene 3. Here the three sections are headed "Lever du jour" (Sunrise), "Pantomime" and "Danse générale".

The music of *Daphnis et Chloé* reveals Ravel's mastery as a orchestrator, a point that arguably emerges even more clearly from the Second Suite than from the First. Here Ravel exhausts the vast range of possibilities offered by his huge orchestra, with its enlarged woodwind section and impressive array of percussion instruments. "Lever du jour" has rightly become the best-known section of the entire ballet on account of its magical evocation of nature. But in spite of the tone-painterly devices that Ravel uses to conjure up the sound of a murmuring brook and the call of various birds, his aim was not to be illustrative in the spirit of Naturalism, but to evoke an idyllic mood at dawn and to present a *paradis artificiel* as found in French painting of the Rococo and Neoclassical periods. The procedure that may be observed here, whereby the same melodies are differently harmonised on each appearance, recalls Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, a work that similarly takes as its starting point a piece on a pastoral subject set in classical antiquity. The similarities between the two works, which were written almost twenty years apart, appear even greater in the extended

passages for solo flute in the ensuing "Pantomime", in which Daphnis and Chloe express their gratitude to Pan by re-enacting Pan's adventure with Syrinx. Fleeing from Pan's importunate advances, the nymph Syrinx is transformed into a reed from which the god then carves his famous panpipes.

And yet the prevailing diatonicism of these passages is in marked contrast to Debussy's lascivious chromaticisms. Indeed, Ravel's orchestral technique in general sets him far apart from his older colleague. Ravel's concern was not primarily to create new sound mixtures or sophisticated and unprecedented combinations of sounds but clear contours in the interplay between massed sonorities and subtly differentiated solo passages. The Second Suite in particular illustrates the difference between Debussy's floating sound world and Ravel's insistence of ensuring that his tone colours are always embedded in sharply defined rhythms. The most impressive example of this is undoubtedly the final bacchanal of the "Danse générale", the dance rhythms of which die away in an interplay between 5/4 and 3/4 time-signatures.

PETER JOST

Translation: *texthouse*

“A fantastic, fatal whirling”

In the past, the composer of *La Valse* was regularly mentioned in the same breath as the composer of *La Mer*, as if Ravel and Debussy were comparable to other musical pairings such as Bach and Handel, Schumann and Mendelssohn, and Pfitzner and Richard Strauss. Yet this is by no means the case. Numerous stylistic features of Ravel's *La Valse* suggest less that he was following in the hackneyed wake of “Debussyisme” than that he was a forerunner of the Neoclassicism of the Groupe des Six, the next generation of composers, whose principal ideologue was Jean Cocteau. From an early date Ravel's scores were notable for their transparent sonorities and a previously unknown preeminence of their rhythmic parameters. Even today the role of these scores in mediating between Impressionism and Neoclassicism, and between the *fin de siècle* and modernism, has still not been fully acknowledged.

With the graceful *Menuet sur le nom d'Haydn* (1909) and the *Valses nobles et sentimentales*

(1911) – the latter a homage to the genius of Franz Schubert that is full of Schubertian allusions – Ravel demonstrated his fondness for pseudo-historical dance paraphrases, none of which is entirely free from irony, while all reveal their composer's personal imprint. In the case of his Haydn pastiche, Ravel's virtuoso ability to play with his models in terms of both form and sonority allows us to speak of him in the same breath as such disparate contemporaries as Stravinsky and Richard Strauss, with both of whom Ravel shared an interest in the use of colour associated with composers from earlier stylistic periods. In this sense all three composers were kindred spirits. The series of letters that make up Haydn's name becomes H-A-D-D-G in German nomenclature (or B-A-D-D-G according to its English equivalent), producing a theme that lends itself to musical treatment. Here it is the object of numerous transformations, some of which render the thematic prototype almost unrecognizable.

Rather different are the *Valses nobles et sentimentales* that were written in the style of Schubert. These involve no thematic prototypes but are free imitations of a particular type of waltz. Schubert is not quoted literally here but re-imagined in a particularly vivid way: a historical model is reincarnated using the resources of modern music. As a result these pieces acquire the status of an important preliminary study for one of Ravel's principal works, *La Valse*, in which the traditional form of the waltz is literally dissected and even destroyed, allowing a new and unfathomably ironic waltz myth to emerge from its ruins.

La Valse dates from the winter of 1919/20 and exists in three different versions: for piano solo and piano duet and, subsequently, as a *Poème chorégraphique pour orchestre* dedicated to one of Paris's leading patrons of the arts, Misa Sert. Diaghilev had initially offered to stage *La Valse* with his Ballets Russes but in the wake of a private performance that Ravel himself gave on the piano, the impresario brusquely withdrew his offer, much to the composer's dismay. The piece, Diaghilev argued, was not a ballet at all but, at best, the "portrait" of a ballet. By contrast, the concert version of the piece, which was introduced to Paris audiences at a Lamoureux concert in December 1920, became famous all over the world. Two months earlier the version for two pianos had received its memorable

premiere in Vienna. The two pianists were Ravel himself and his fellow composer Alfredo Casella. Vienna was apt not least because Ravel had originally intended to call the piece *Wien* (Vienna) and had perhaps intended it as an ironical homage to Vienna's Strauß dynasty.

It was in 1906 that Ravel had first conceived the idea of writing a symphonic poem by way of an apotheosis of the Viennese waltz, but these plans appear to have been seriously affected by the events of the First World War and by the death of the composer's mother in 1917, persuading him to discard his original idea. The notion of an apotheosis now gave way to what he himself described as "the impression of a fantastic, fatal whirling", the tragic dimension of which he emphasised and underscored in an interview that he gave in Madrid in 1924, when he insisted that the work did not depict the downfall of a particular historical period such as the Imperial and Royal Monarchy. Rather, its tragedy was inspired by that of humanity and of man in general. To that extent the undertow of fate that becomes increasingly clear and increasingly inexorable in the course of *La Valse* emphatically invites comparisons with Greek tragedy.

STEPHAN KOHLER
Translation: *texthouse*

“A homage to French music of the 18th century”

Arrangements play an important role in Ravel's creative output. A composer associated with masks and outer surfaces, Ravel was fond of dressing existing musical structures in a new and different garb in terms of their sonorities. He did this with works by other musicians – by far his best-known arrangement is his orchestration of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* – but he did it even more frequently with his own works, with the result that several of his piano pieces also exist in the form of orchestrations. But unlike those works that were originally conceived for the orchestra and which were preceded by piano drafts or piano reductions (as is the case with *La Valse*, for example), pieces that were conceived in all too pianistic terms could be arranged for the orchestra only with difficulty and sometimes not at all. And so only four of the six movements that make up the piano version of *Le Tombeau de Couperin* were taken over into the orchestral arrangement.

With the exception of a mere handful of minor additions relating to its harmonies and

performance technique, Ravel transcribed the piano version bar by bar, and yet the differences in sonority between the piano and orchestral versions are striking. The transparency of the relatively small orchestra and the extremely nuanced instrumentation in which strings and woodwinds dominate and horns and trumpet make a comparatively important contribution only in the final movement mean that the elegance and clarity of the music are emphasised, while the harsh dissonances of the piano version have been toned down.

The word *tombeau* in the title harks back to the French tradition of instrumental *tombeaux* in the 17th and early 18th centuries. A “tombstone” raised in memory of a famous musician is to be understood here in the sense of a musical monument. A *tombeau* normally adapts music by the composer who is being honoured in this way, or at the very least uses some of his typical stylistic criteria. Against this background, Ravel's tribute turns out to be highly idiosyncratic. The

appeal to Couperin may be explicable in terms of the “Forlane”, which is based on a corresponding movement from Couperin’s *Concerts royaux* for chamber orchestra, but according to Ravel himself, the suite is “directed less in fact to Couperin himself than to French music of the 18th century”.

This French music of the 18th century belongs irretrievably to the past, of course, but when we recall that its forms and dances – the “Forlane”, “Menuet” and Rigaudon” are preceded by a “Prélude” that is also described in the piano version as a “Fugue” and as a “Toccatà” – can still serve as the inspiration for contemporary adaptations, then the deeper meaning of the suite’s title becomes apparent. The forms and types of motion found in Ravel’s historical models function as ahistorical elements borrowed from the 18th century, whereas the melodic and harmonic writing in all four movements creates a distinctly alien impression. In the process Ravel combines archaic and modern elements in a strikingly subtle way. Turns of phrase borrowed from the church modes alternate with tonally ambiguous sounds, including altered chords. Although the key-signatures and bass line imply a certain key for each of the suite’s four movements, the tonic – assuming that it appears at all – is generally found only in the company of other notes unrelated to the key in question, with only the “Rigaudon” ending on an unequivocal chord of C major.

Although Ravel uses the whole of the chromatic system, he creates a sense of balance between individual chords in a way that produces provocative and unusual sounds that transport the listener to a world that is poised in a state of suspense between classical and modern harmony. The formal structures, too, may appear to be clear on the surface, but subcutaneously they are undermined by irregular periods and asynchronous rhythms. In the “Forlane” in particular this leads at times to a profound sense of bewilderment and even to the impression that the music is bizarrely deformed. The listener feels that he or she is hearing music from the past, but strangely distorted in ways that are initially impossible to explain.

In terms of its expression Ravel remains true to this music, with its simple compositional technique and clear part-writing, including even its characteristic melodic ornaments such as the *appoggiatura*, and upper and lower mordents, but he enriches it by including specific features of his own contemporary musical language. He is not interested in evoking the music of the past as part of some conservative *conspectus*, but reimagines its qualities by applying them to the present and to his own musical language. The extreme stylisation of these courtly forms and dances must have appealed greatly to a composer who was a master of masks and disguises.

PETER JOST

Translation: *texthouse*

»Ein ausladendes musikalisches Fresko«

Im Juni 1909 sprach Sergej Diaghilew Maurice Ravel an, weil er für seine in Paris ansässigen »Ballets russes« eine Bühnenfassung von *Daphnis et Chloé* nach einem Libretto seines Chefchoreographen Michail Fokin plante. Der französische Komponist war sofort begeistert und erinnerte sich später: »Was mir vorschwebte, war ein ausladendes musikalisches Fresko, weniger archaisierend als voll Hingabe an das Griechenland meiner Träume, welches sich sehr leicht mit dem identifizieren lässt, was die französischen Künstler des späten 18. Jahrhunderts nach ihren Vorstellungen gemalt haben.«

Fokin konzentrierte den antiken Roman, der als Schlüsselwerk der bukolischen Dichtung und deren Neuentdeckung in der Renaissance gilt, auf wenige, für die Bühne wirkungsvolle Szenen, wobei Ravel selbst bei der Ausarbeitung von Details mitwirkte: Während eines Huldigungsfestes für den Hirtengott Pan bezeugen Daphnis und Chloe ihre Liebe zueinander. Plötzlich überfallen Piraten die Festgesellschaft und entführen

Chloe. Verzweifelt fleht Daphnis Pan um Hilfe an (1. Bild). Die Piraten feiern mit einem ausgiebigen Kriegstanz ihren Sieg, werden jedoch durch den bedrohlichen Schatten Pans vertrieben (2. Bild). Hirten führen am nächsten Morgen Daphnis zu Chloe. Nachdem das Paar von der Rettung Chloes durch Pan erfahren hat, feiert es seine Verlobung am Altar des Gottes mit einem rauschenden Fest (3. Bild).

Nachdem das Ballett selbst zunächst keinen durchschlagenden Erfolg hatte, stellte Ravel für den Konzertsaal zwei Suiten zusammen, die etwa die Hälfte der gesamten Ballettmusik wiedergeben. Dabei arrangierte er nicht wie sonst üblich einzelne, abgetrennte Szenen neu, sondern grenzte jeweils dreiteilige, aber in sich ungekürzte Ausschnitte aus der Ballettmusik als »Fragments symphoniques« gegeneinander ab. Der Ausschnitt der 1. Suite reicht vom Ende des 1. Bildes bis zum Anfang des 2. Bildes: »Nocturne« (»Nachtsszene«, in der Daphnis Pan um Hilfe bittet), »Interlude« (»Zwischenspiel«,

Übergang zum 2. Bild) und »Danse guerrière« (»Kriegstanz« der Piraten zu Beginn des 2. Bildes). Die 2. Suite umfasst dagegen das vollständige 3. Bild: »Lever du jour« (»Tagesanbruch«), »Pantomime« und »Danse générale« (»Allgemeiner Tanz«).

In der Musik zu *Daphnis et Chloé* zeigt sich Ravel als Meister der Instrumentierung, was unter Ausschöpfung der enormen Möglichkeiten des riesigen Orchesters mit erweitertem Holzbläser-Ensemble und reichhaltigem Schlagwerk in der 2. Suite vielleicht noch deutlicher als in der ersten zu Tage tritt. »Lever du jour« ist zu Recht aufgrund seiner klangmagischen Naturbeschwörung zum bekanntesten Abschnitt der ganzen Ballettmusik geworden. Trotz tonmalerischer Mittel für Bachrauschen und Vogelrufe zielt die Partitur jedoch nicht auf naturalistische Illustration, sondern auf Evokation einer idyllischen Stimmung während des Tagesanbruchs, auf Präsentation eines künstlichen Paradieses, wie es die französische Malerei des Rokoko und Klassizismus dargestellt hat. Das hier zu beobachtende Verfahren, gleiche Melodien bei ihren Wiederholungen jeweils anders zu harmonisieren, erinnert unmittelbar an Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dessen Textvorlage ja ebenfalls die antike Hirten-Szenerie thematisiert. Die Nähe zu der fast 20 Jahre älteren Komposition scheint in der nachfolgenden »Pantomime«, in der Daphnis und Chloe aus Dankbarkeit

für die Hilfe Pans dessen Abenteuer mit Syrinx nachstellen, durch die ausgedehnten Flöten-Soli noch größer – die Nymphe Syrinx wird auf der Flucht vor dem sie bedrängenden Pan in Schilfrohr verwandelt, aus dem dieser dann die berühmte »Panflöte« schnitzt.

Aber nicht nur in diesen Passagen, deren vorherrschende Diatonik mit Debussys lasziver Chromatik kontrastiert, sondern in seiner Orchestertechnik insgesamt unterscheidet sich Ravel sehr deutlich von seinem älteren Komponistenkollegen. Ravel kommt es nicht in erster Linie auf neue Klangmischungen an, auf raffinierte, unerhörte Klangkombinationen, sondern auf klare Konturen im Wechsel zwischen Massierung und vielfach differenzierten Soli. Gerade die 2. Suite veranschaulicht gegenüber Debussys schwebenden Klängen die permanente Einbindung von Ravels Klangfarben in eine scharf markierte Rhythmik – am eindrucksvollsten sicherlich im abschließenden Bacchanal der »Danse générale«, deren Tanzrhythmen im Wechsel von 5/4- und 3/4-Takt verlaufen.

PETER JOST

»Phantastischer Wirbel des Lebens«

Man hat in der Vergangenheit den Komponisten von *La Valse* immer wieder mit dem von *La Mer* in einem Atemzug genannt, als handle es sich bei Ravel und Debussy um ein ähnliches Dioskurenpaar wie bei Bach und Händel, Schumann und Mendelssohn oder Pfitzner und Strauss. Mitnichten ist dies der Fall: Zahlreiche Stileigentümlichkeiten von Ravels *La Valse* verweisen weniger auf Mitläuferschaft in der wohlfeilen Woge des »Debussyismus« als auf Vorläuferschaft zum Neoklassizismus der sogenannten »Groupe des Six«, der nächsten Komponistengeneration, die sich um Jean Cocteau als Chefideologen geschart hatte. Klangliche Transparenz sowie eine bis dahin nicht gekannte Vorrangstellung rhythmischer Parameter galten schon früh als Kennzeichen von Ravels Partituren, deren Mittlerrolle zwischen Impressionismus und Neoklassizismus, zwischen Fin-de-siècle und Moderne, auch heute noch keineswegs voll erkannt ist.

Mit dem graziösen *Menuet sur le nom d'Haydn* von 1909 und den zwei Jahre später

entstandenen *Valses nobles et sentimentales*, einer anspielungsreichen Verneigung vor dem Genie Franz Schuberts, bewies Ravel seine Vorliebe für historisierende Tanzparaphrasen, die freilich nie ohne ironische Brechungen auskommen und stets seine persönliche Handschrift verraten. Virtuose Spielereien mit Vorbildern, Form- und Klangmodellen tänzerischer Musik rücken den Komponisten des Haydn-Pasticcios in die Nähe und Nachbarschaft von so unterschiedlichen Zeitgenossen wie Strawinsky und Richard Strauss, mit denen Ravel sein Interesse für die Koloristik früherer Stilepochen teilte. Die Buchstabenfolge H-A-Y-D-N, in die komponierbare Tonfolge H-A-D-D-G umgedeutet, wird Gegenstand zahlreicher Metamorphosen, die das thematische Urbild kaum noch erkennen lassen.

Anders die *Valses* im Stile Franz Schuberts, die nicht auf thematische Urbilder hin angelegt, sondern als freie Nachahmungen eines bestimmten (Walzer-)Formtyps gedacht sind. Schubert wird hier nicht etwa notengetreu zitiert, sondern

auf eine sehr eindringliche Weise imaginiert: die Reinkarnation eines historischen Vorbilds mit Mitteln der Moderne. Den *Valses nobles et sentimentales* kommt deshalb der Rang einer wichtigen Vorarbeit zum späteren Hauptwerk *La Valse* zu, in dem die tradierte Gattungsnorm des Walzers buchstäblich zerlegt, ja zertrümmert wird, und aus den Trümmern ein neuer, abgründig-ironischer Walzer-Mythos entsteht.

La Valse, komponiert um die Jahreswende 1919/20, schrieb Ravel in drei verschiedenen Versionen nieder: für Klavier solo und für zwei Klaviere, sowie anschließend, mit Widmung an die Pariser Kunstmäzenin Misia Sert, als »Poème chorégraphique pour orchestre«. Sergej Diaghilew, dem *La Valse* als Ballettvorlage zugehört war, lehnte es nach einer privaten Voraufführung mit dem Komponisten am Klavier zu Ravels Enttäuschung brüsk ab, das Werk von den »Ballets russes« kreieren zu lassen: *La Valse* sei kein Ballett, sondern allerhöchstens das »Portrait« eines Balletts. Weltruhm hingegen erlangte die Konzertifassung, die im Dezember 1920 in Paris vom Lamoureux-Orchester erstmals gespielt wurde und der im Oktober desselben Jahres die denkwürdige Wiener Uraufführung in der Fassung für zwei Klaviere vorausgegangen war. Ravel selbst und sein Komponisten-Kollege Alfredo Casella hatten das Werk in der Donaumetropole aus der Taufe gehoben – immerhin hätte es ja ursprünglich den Titel »Wien« tragen sollen und

war unterschwellig als ironische Hommage an die Wiener Strauß-Dynastie gedacht.

Erste Pläne zu einer Apotheose des Wiener Walzers in Form einer symphonischen Dichtung reichen bis ins Jahr 1906 zurück, scheinen aber durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs und den Tod von Ravels Mutter (1917) schwerwiegend beeinflusst und in der Folge verworfen worden zu sein. Die Apotheose wich der Vorstellung von einem »phantastischen, fatalen Wirbel«, dessen tragische Dimension der Komponist 1924 in einem in Madrid gegebenen Interview gezielt hervorhob und unterstrich. *La Valse* beschreibe keineswegs, so Ravel, den Untergang einer bestimmten historischen Epoche wie der K. & K.-Monarchie, sondern bezöge seine Tragik aus der Tragödie der Menschheit und des Menschen schlechthin; insofern sei der im Verlauf von *La Valse* immer deutlicher und immer unaufhaltsamer hervortretende Fatalitätssog durchaus mit dem der griechischen Tragödie vergleichbar.

STEPHAN KOHLER

»Hommage an die französische Musik des 18. Jahrhunderts«

Bearbeitungen haben einen großen Stellenwert in Ravels Werkkatalog. Der Komponist der Masken und Fassaden liebte es, musikalischen Strukturen eine neue, andersartige klangliche Einkleidung zu geben. Er tat dies mit Werken fremder Musiker – die mit Abstand bekannteste Bearbeitung ist seine Orchestrierung von Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung* –, noch viel häufiger jedoch mit seinen eigenen. So existieren von einer ganzen Reihe von Klavierwerken auch Orchesterfassungen. Doch anders als bei original für das Orchester entworfenen Werken, denen Klavierentwürfe oder -auszüge vorangingen (wie etwa für *La Valse*), ließen sich allzu pianistisch konzipierte Stücke nur mit Mühe oder gar nicht fürs Orchester bearbeiten. Für die Orchesterfassung von *Le Tombeau de Couperin* wurden deshalb nur vier der insgesamt sechs Sätze der Klavierversion berücksichtigt.

Obwohl Ravel, von kleinen harmonischen und spieltechnischen Zusätzen abgesehen, die Klavierversion taktgenau übertrug, ist der klangli-

che Unterschied frappierend. Durch die Transparenz des relativ klein besetzten Orchesters und der äußerst nuancierten Instrumentation, in der Streicher und Holzbläser dominieren und Hörner und Trompete nur im Schlusssatz gewichtigere Einsätze haben, werden die Eleganz und Klarheit der Musik zusätzlich betont, die harten Dissonanzen der Klavierfassung dagegen eher abgemildert.

Mit dem Titel »Tombeau« greift Ravel die französische Tradition instrumentaler »Tombeaux« des 17. und frühen 18. Jahrhunderts auf. Das »Grabmal« für einen berühmten Musiker ist als musikalisches »Denkmal« zu verstehen und verarbeitet normalerweise Originalmusik des Geehrten oder benutzt zumindest dessen typische Stilcharakteristika. Vor diesem Hintergrund erweist sich Ravels Hommage als recht eigenwillig. Die Berufung speziell auf François Couperin mag sich etwa für die »Forlane« über die Vorlage aus einem entsprechenden Satz von Couperins kammermusikalischen *Concerts royaux* erklä-

ren; nach eigenem Zeugnis jedoch stellt Ravel's Suite »weniger eine Hommage an Couperin dar als vielmehr an die gesamte französische Musik des 18. Jahrhunderts«.

Im Wissen, dass diese französische Musik des 18. Jahrhundert unwiederbringlich der Vergangenheit angehört, aber ihre Formen (»Prélude«, in der Klavierfassung auch »Fugue« und »Toccata«) und Tänze (»Forlane«, »Menuet« und »Rigaudon«) immerhin noch als Vorlagen für zeitgenössische Adaptationen dienen können, gibt sich der tiefere Sinn des Suitentitels zu erkennen. Während Ravel Form und Bewegungstypik der historischen Vorlagen, gleichsam als ahistorische Elemente, aus dem 18. Jahrhundert genau übernimmt, wirken »Prélude« genauso wie »Menuet«, »Forlane« oder »Rigaudon« doch sehr fremdartig in ihrer Melodik und Harmonik. Dabei verschränkt der Komponist Archaik und Moderne auf subtile Art. Modale, kirchentonartige Wendungen wechseln mit alterierten, tonal mehrdeutigen Klängen. Vorzeichnung und Bassführung legen zwar eine bestimmte Tonart für jeden der Suitensätze nahe; doch scheint die Tonika, wenn überhaupt, meist nur mit fremden Nebennoten auf – lediglich der »Rigaudon« endet mit klarem C-Dur-Akkord!

Ravel nutzt zwar das ganze chromatische System, balanciert aber die Einzelakkorde so aus, dass sich aparte Reizklänge ergeben, die den Hörer in einen Schwebезustand zwischen

klassischer und moderner Harmonik versetzen. Auch die nach außen so klare Formgebung wird gleichsam subkutan durch irreguläre Perioden und asynchrone Rhythmen unterlaufen; namentlich in der »Forlane« führt dies passagenweise zu starker Irritation bis hin zum Eindruck bizarrer Deformierung. Man glaubt, »vergangene Musik« zu hören, jedoch in eigentümlicher Verzerrung, die man sich zunächst kaum zu erklären vermag.

Ravel bleibt dem Ausdruck dieser Musik, ihrer einfachen Satztechnik und klaren Linienführung bis hin zu charakteristischen melodischen Verzerrungen wie Vorschlägen, Pralltrillern und Mordenten treu, reichert sie aber mit den spezifischen Merkmalen seiner zeitgenössischen Tonsprache an. Er beschwört nicht die Musik der Vergangenheit in konservativer Rückschau, sondern vergegenwärtigt ihre Qualitäten, indem er sie in seiner eigenen Sprache für die Gegenwart fruchtbar zu machen sucht. Die extreme Stillisierung dieser höfischen Formen und Tänze dürfte ihm, dem Meister der Maske und Maskierung, besonders entgegen gekommen sein.

PETER JOST

Sergiu Celibidache stands out as a beacon among the great orchestral conductors of the 20th century. Both unconventional and mesmerising, he knew no compromise in his search for music in its purest form. All his life, he balked at toeing the conventional line laid down by audiences and the music sector, attaining cult status in the process. His caring and precise approach to music communicated itself to both musicians and audiences in the form of a tension that remains with us to this day.

Since its foundation in 1893, the **Munich Philharmonic** has defined the sound and established benchmarks in the performance of music by many of the greatest composers, especially of German repertoire. The orchestra premiered works by Gustav Mahler, including his Symphony No. 8 "Symphony of a Thousand". It achieved global fame under Music Director Sergiu Celibidache, who headed the ensemble for almost 20 years, leaving his imprint on the unique sound of the orchestra: the legendary Bruckner concerts he conducted made a major contribution to the orchestra's international standing.

In 1979 Celibidache embarked on a course of hard, systematic development with the orchestra. He studied and reappraised the standard repertoire of every German orchestra – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruckner, Brahms – from scratch. That intensive rehearsal work was to

pay dividends: all of Celibidache's concerts were always sold out to the last seat, the number of subscriptions rose steeply, waiting lists had to be maintained, and by the middle of the 1980s the orchestra had achieved the highest levels of recognition worldwide.

Celibidache died near Paris in 1996. In 1999 James Levine took over as Principal Conductor, followed by Christian Thielemann, Lorin Maazel, and since 2015 Valery Gergiev has been directing the orchestra. For centuries, Munich has enjoyed a reputation as a thriving centre for classical music, the home of numerous musicians and composers, as well as offering a busy schedule of concerts across numerous venues. As the city's own orchestra, the Munich Philharmonic is resident at the Gasteig concert hall and tours regularly around the world.

Unter den großen Dirigenten des 20. Jahrhunderts ist **Sergiu Celibidache** unbestritten eine Lichtgestalt. Eigenwillig und faszinierend zugleich, kompromisslos auf der Suche nach Musik in ihrer reinsten Form. Als Dirigent entzog er sich zeitlebens den Erwartungen der Öffentlichkeit und der Musikindustrie und erlangte so Kultstatus. Sein liebevoller und genauer Umgang mit der Musik übertrug sich in Form von Spannung nicht nur auf die Musiker, sondern stets auch auf die Hörer und ist bis heute unvergessen.

Seit ihrer Gründung im Jahr 1893 haben die **Münchner Philharmoniker** Maßstäbe gesetzt für den Klang und die Interpretation der Musik vieler großer Komponisten, vor allem im deutschen Repertoire. Das Orchester hat Werke von Gustav Mahler zur Uraufführung gebracht, u.a. seine Achte Symphonie, die »Symphonie der Tausend«. Weltruhm erlangte es unter Sergiu Celibidache, der fast 20 Jahre Chefdirigent des Orchesters war und dessen einmaligen Klang nachhaltig prägte; seine legendären Bruckner-Konzerte trugen wesentlich zum internationalen Renommee des Ensembles bei.

Mit Celibidache begann 1979 eine intensive und systematische Aufbauarbeit. Celibidache studierte das Grundrepertoire jedes deutschen Orchesters – Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Bruckner, Brahms – von Grund auf neu ein. Diese

nachhaltige Probenarbeit zahlte sich aus: Alle Celibidache-Konzerte waren stets hoffnungslos ausverkauft, die Abonnentenzahl stieg steil an, Wartelisten wurden angelegt, und ab Mitte der 1980er Jahre fand das Orchester weltweit höchste Anerkennung.

Celibidache starb 1996 in der Nähe von Paris. Im Jahr 1999 übernahm James Levine als Chefdirigent, gefolgt von Christian Thielemann, Lorin Maazel, und seit 2015 leitet Valery Gergiev das Orchester. Seit Jahrhunderten gilt München als wichtiges Zentrum der klassischen Musik; viele bedeutende Musiker und Komponisten sind hier ansässig, und es gibt einen lebendigen Konzertbetrieb in zahlreichen Spielstätten. Als städtisches Orchester residieren die Münchner Philharmoniker im Konzertsaal am Gasteig und unternehmen regelmäßig Tourneen durch die ganze Welt.



Licensed by

The logo for BRmedia Service GmbH, featuring the 'BR' monogram above the word 'media' in a bold, sans-serif font, with 'Service GmbH' in a smaller font below it.

RECORDINGS: 21 June 1987, Gasteig, Munich (Daphnis et Chloé);
20 June 1979 (La Valse) & 18/19 April 1984 (Le Tombeau de Couperin),

Residenz, Herkulesaal, Munich

RECORDING PRODUCERS:

Torsten Schreier (Daphnis et Chloé & Le Tombeau de Couperin),
Wolfram Graul (La Valse)

BALANCE ENGINEER: Gerhard von Knobelsdorff

MASTERING: Christoph Stickel

REMASTERING PRODUCER: Johannes Müller

REMASTERING ENGINEER: Christian Starke

EXECUTIVE PRODUCER: Münchner Philharmoniker / Bayerischer Rundfunk

DESIGN: Anja Hoppe | Design

COVER PHOTO: Archiv der Münchner Philharmoniker

BOOKLET EDITORS: texthouse

MPHIL recordings are released by Munich Philharmonic

© 2018 Münchner Philharmoniker

© 2018 Münchner Philharmoniker

www.mphil.de

