

Orchestre de la Suisse Romande  
Jonathan Nott

STRAUSS Schlagobers  
DEBUSSY Jeux  
LIGETI Melodien



## **Richard Strauss** (1864-1949)

### **Orchestersuite op. 70a aus dem Ballet "Schlagobers" op. 70 (Ballet Suite "Whipped Cream") (1924)**

1	I. In der Konditorküche, Marsch (In the Confectioner's Kitchen, March)	3. 31
2	II. Tanz der Teeblüte (Dance of the Tea Blossoms)	3. 53
3	III. Tanz des Kaffee's, Träumerei (Dance of Coffee, Reverie)	7. 22
4	IV. Schlagoberswalzer (Whipped Cream Waltz)	5. 44
5	V. Einzug der Prinzessin - Tanz der Prinzessin, Walzer (Entry of the Princess, Dance of the Princess, Waltz)	6. 45
6	VI. Tanz der kleinen Pralines, Springtanz, Galopp (Dance of the Small Pralines, Leaping Dance, Galop)	4. 09
7	VII. Menuett, Pas de deux (Minuet, Pas de deux)	4. 41
8	VIII. Finale, Allgemeiner Tanz (Finale, General Dance)	6. 07

## **Claude Debussy** (1862-1918)

9	<b>Jeux, Poème dansé</b> (1912)	17. 12
---	---------------------------------	--------

## **György Ligeti** (1923-2006)

10	<b>Melodien, für Orchester</b> (1971)	12. 58
----	---------------------------------------	--------

Total playing time: 72. 35

**Orchestre de la Suisse Romande**

Conducted by **Jonathan Nott**

## Elective Affinities: Debussy-Strauss-Ligeti

This programme might be a testing ground for what Goethe, in the title to his third novel, called elective affinities (*Wahlverwandtschaften*). Likewise for the mysterious freedom that Walter Benjamin, in a celebrated essay on that novel, argued would arise through transcendence of Goethe's 'mythic' standpoint. The danger might nonetheless remain of confusing critique, 'truth content' for Benjamin, with commentary or 'material content'. Is that, however, a danger at all? Does it even matter if sometimes we confuse the merely (co)incidental – Benjamin's essay was published in 1924, when *Schlagobers* had its premiere – with more substantive connection or 'influence'? Not necessarily, though it might. We are all, in this sense, post-modernists now: we construct our own

narratives, differently grounded, be they literary, historical, musical, otherwise. And yet, the obstinate, noble thread of modernism never quite snaps – certainly not in the works heard here.

Debussy composed *Jeux* at unusual speed over a single month in 1912, to a commission from Sergei Diaghilev's Ballet Russes. Its opening bars speak of an almost Joycean, fragmentary, modernity in their febrile, uncertain straining towards melody: not unlike Berg's *Three Orchestral Pieces*, begun the following year. Debussy's opening marriage of timbre and harmony is almost melodic in itself: not unlike Viennese *Klangfarbenmelodie*, be it of Schoenberg's or Webern's variety. No wonder that *Jeux*, alongside the piano *Etudes*, proved to be Pierre Boulez's most prized Debussy. He would go on to help prepare a critical edition: no mean task in a work to which Debussy would

make numerous revisions following the first performance, none of them incorporated into the Durand score.

Debussy initially rejected as 'idiotic' Diaghilev's trivial scenario: 'The scene is a garden at dusk; a tennis ball has been lost; a boy and two girls are searching for it. The artificial light of the large electric lamps shedding fantastic rays about them suggests the idea of childish games: they play hide and seek, they try to catch one another, they quarrel, they sulk without cause. The night is warm, the sky is bathed in pale light; they embrace.' Diaghilev had though homoerotically: himself and two men. This was the practical, stageable realisation of his fantasy. Comparison with an earlier ballet, seemingly similar in its lazy yet provocative lack of purpose, also now heard almost exclusively as a concert work, is telling, Boulez describing *Jeux* as '*Après-midi*

*d'un faune* in sports clothes'. On the 'triple kiss' climax, Debussy wrote of its '*risqué* situation': 'when it is a question of ballet, immorality escapes through the legs of a female dancer and winds up in a pirouette', a claim as artfully ambiguous as the score.

A basic tempo must endure, whilst 'actual' tempo is modified on average almost every other bar. Form is seemingly generated before our ears, inviting and yet resisting analysis, aural or visual. The octatonic scale – intervals of a semitone and tone alternating – offers important symmetries: suggestive, perhaps, of those in the game. It also offers ambiguities – where would Debussy be without them? – crucial to transgression of rules, sporting and musical alike. Debussy's dissonances permit an exploration of harmonic colour, of intervallic construction to combine with, incite,

even contest organisation of timbre and duration, thereby anticipating style and idea in Messiaen and the post-war avantgarde. The 'general organisation ... changeable instant by instant' Boulez discerned might have been made to order for him; likewise for Stockhausen and, as we shall see, Ligeti. For Boulez, frontiers had been 'deliberately "anaesthetised", listening time ... no longer directional, but time-bubbles.' Bar Debussy's final, nonchalant musical shrug, much of that had been prefigured, in the art of transition – 'my most subtle' – of later Wagner. *Parsifal* offered Debussy, Boulez, and many other heirs to Wagner rather more than musical lighting.

Strauss had long been vaunted as Wagner's foremost heir; some had called him 'Richard the Second'. However, his early 1920s reputation was uncertain. Modernist radicals

such as Schoenberg, Stravinsky, and Debussy (now deceased) seemed to have left him behind – even if Strauss's earlier harmonic iconoclasm and latter time-travelling neo-Classicism foretold a good deal in their work. If the triple-time waltz – metrical instantiation of Diaghilev's three-way relationship? – haunts *Jeux*, here it is fundamental. Tchaikovsky's *Nutcracker* comes to mind, not least in Strauss's own scenario, as slight as Diaghilev's. A young candidate for confirmation (*Firmling*) follows Viennese custom by taking a horse-drawn carriage ride to a *Konditorei*, at which he may help himself to as many sweets and chocolates, bedecked with *Schlagobers* (whipped cream), as he can stomach. Dances for marzipan puppets; a *Träumerei* for Prince Coffee; medicinal treatment for the *Firmling*'s indigestion; a ceremonial entrance for Princess Pralinée, showcased literally and metaphorically;

male liqueurs vying for the hand of Marianne Chartreuse: those and other absurdities – surreal, by intention or otherwise – take us on a gluttonous journey, its dramatic 'purpose' as elusive as that in Debussy's ballet.

So sweet-toothed a ballet suite might seem a world away from the 'form ... only perceptible in the continuity of its unfolding' foretold for Boulez in *Jeux*. Yet listen unconcerned with posthumous reputation and you will encounter a portrayal of Vienna and its waltzes more sophisticated, more satirical than 'critical opinion' has generally allowed. The surface glitters and, as often with Strauss, invites us to consider whether the 'depth' of his great German inheritance, is straightforwardly absent, is mocked in its absence, or is subtly, even satirically reinstated. A possible attempt, conscious or otherwise, at its all-too-cosy (*gemütlich*) reinstatement

has posed many listeners problems – as perhaps it should. We are accustomed to Strauss donning masks in his operas and tone poems, to asking 'what, if anything, might this *mean*?' Ask that of *Schlagobers* and affinities with the materialism of *Jeux* and *Melodien* may suggest themselves after all.

A clue concerning critical failure may be found in Romain Rolland's diary: 'Richard Strauss invites me to come to see him; and I go to his flat in the Mozartstrasse. ... His ballet *Schlagobers* has just been slated by the Viennese critics. Strauss appears affected by its failure. "People always expect ideas from me, big things. Haven't I the right, after all, to write what music I please? I cannot bear the tragedy of the present time.'" Should Strauss's words be taken at face value? Most likely: yes and no. He often liked to play the philistine, all the more to rejoice in art for art's

sake: a creed, if not a sensibility, he shared with Debussy. Thoroughgoing aestheticism may challenge and entertain more than a *Zeitoper* concerning hyperinflation. That evening, Rolland resolved to hear *Schlagobers* for himself, heading to the Opera. 'It is now clear to me,' he wrote, 'that the righteous indignation of the Viennese critics ... stems from personal motives; for the music is highly agreeable.' There were 'happy touches in it of colour, light and shade,' notably in the *Meistersinger*-ish riot scene, 'which conjures up visions of Brueghel and of Rembrandt. But the public, under the influence of the press, does not applaud. ... Strauss has caused too many wounds to self-esteem, even amongst his adherents. They are taking their revenge.'

Gustav Klimt had known what it was to face Viennese scorn. His not dissimilarly glittering mosaics and Breughel's *Series*

*of the Months* – men and beasts at work and play throughout Nature's cycle – helped inspire Ligeti's orchestral writing in *Melodien*, commissioned by the City of Nuremberg for Albrecht Dürer's quincentenary in 1971. Ligeti described the opening in an interview given three years later: 'There are chromatic scales in many instruments, you have a whole space – you know, intervals – which is filled up with scales. The first imagination was not exactly which pitches, but only ascending streams which are combed though so that certain pitches will fall out. Then I have a comb which is more...' to which Ligeti delineated varying spaces between his fingers. Such visualisation corresponds to what we hear as well as see, spaces filtered 'until only one top note remains'. Such is the goal-orientation *Jeux* shuns and towards which *Schlagobers* strives.

Importance of pitch and thus of Weberian intervallic construction had taken a battering in Ligeti's *Apparitions* (1958-8: closest of his works to *Jeux*, via Stockhausen's analysis of it as heralding moment form). Not only have they returned here; textures have been clarified – lines placed further apart, semitonal clusters more the exception than the rule – so as to justify Ligeti's title. A melody such as that on tuba will occasionally emerge in almost traditional fashion. 'Restoration of interval' (Jonathan Barnard), the major third prevalent here, or 'non-atonality' in Ligeti's teasing self-description, would be of great significance for later works from the 'anti-anti-opera' *Le grand macabre* onwards. Anti-anti-tonality perhaps: not entirely unlike Strauss. His allusiveness may be echoed – quasi-Romantic nods from Ligeti to the openings of Bruckner's Fourth and Mahler's First Symphonies – in

the 'deeper currents of sadness and melancholy' heard here by Richard Steinitz. However, in its delicacy, in its subtlety of orchestration and its fruitful ambiguity between individual line and self-transforming whole, *Melodien* returns us to *Jeux*.

**Mark Berry**

## Orchestre de la Suisse Romande

Founded in 1918 by Ernest Ansermet, permanent conductor until 1967, the Orchestre de la Suisse Romande, with its 112 permanent musicians, provides subscription concerts in Geneva and Lausanne, the City of Geneva symphony concerts, the annual concert for the UN, as well as opera performances at the Grand Théâtre de Genève. Its reputation has been built up over the years thanks to its historic recordings and its interpretation of 20th-century French and Russian repertoire. The orchestra's Music and Artistic Director is Jonathan Nott. From 2012 to 2017, its Principal Guest Conductor was Japanese Maestro Kazuki Yamada.

Under the guidance of its founding conductor and subsequent music directors (Paul Kletzki 1967- 1970,

Wolfgang Sawallisch 1970-1980, Horst Stein 1980-1985, Armin Jordan 1985-1997, Fabio Luisi 1997-2002, Pinchas Steinberg 2002-2005, Marek Janowski 2005-2012, Neeme Järvi, 2012-2015), the world-famous Orchestre de la Suisse Romande is an active contributor to the history of music through the discovery or support of leading contemporary composers. The pieces by Claude Debussy, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Frank Martin, Benjamin Britten, Heinz Holliger, Peter Eötvös, James MacMillan, Pascal Dusapin or Michael Jarrell were premiered in Geneva by the OSR. It is one of its most important missions to support the symphonic repertoire, and particularly the Swiss one.

From its very early days and in close collaboration with the Radio-Télévision Suisse Romande, the Orchestre de la Suisse Romande has been broadcast on

radio and TV around the world, enabling millions of listeners to tune in. The orchestra has developed a privileged partnership with PENTATONE, recording up to two to three discs per season.

The OSR's international tours have led them to perform in the most prestigious venues in Europe (Berlin, London, Vienna, Salzburg, Paris, Budapest and Amsterdam), Asia (Tokyo, Seoul, Beijing, Shanghai), as well as in major cities on the American continent (Boston, New York, San Francisco, Washington, São Paulo, Buenos Aires and Montevideo).

The OSR currently prepares the celebration of its first centennial during the 2018-19 season.



Orchestre de la Suisse Romande

## Jonathan Nott

After studying music at the University of Cambridge, singing and flute at the Royal Northern College of Music in Manchester and conducting in London, Jonathan Nott began his career at the Frankfurt and Wiesbaden Operas where he conducted all the major works including a complete *Ring* cycle with Siegfried Jerusalem. During that time, he started a closer collaboration with the Ensemble Modern.

Jonathan Nott was Chief Conductor of the Lucerne Symphony Orchestra from 1997 to 2002, Principal Conductor of the Ensemble intercontemporain from 2000 to 2003 and Chief Conductor of the Bamberg Symphony Orchestra from 2000 to 2016. In September 2014 he took up the position of Music Director of the Tokyo Symphony Orchestra and in January 2017 he commenced his position

as Music and Artistic Director of the Orchestre de la Suisse Romande.

A regular guest conductor of the world's leading orchestras, he has worked with the Berlin, Vienna, New York and Los Angeles Philharmonics, as well as the Tonhalle-Orchester Zürich, Leipzig Gewandhaus, Dresden Staatskapelle, the Chicago and Bayerischer Rundfunk Symphony Orchestras, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Accademia nazionale di Santa Cecilia, the Vienna Symphony, the Orchestre de Paris and the Orchestra of the 18<sup>th</sup> Century.

Jonathan Nott is an inspiration to young musicians. In March 2013 he made his debut with the Junge Deutsche Philharmonie and at the request of the players, was immediately offered the position of Principal Conductor and Artistic Advisor. His commitment to

working with young players extends to his relationship with the Gustav Mahler Youth Orchestra, with whom he returned in 2015 for acclaimed performances of Mahler's *Symphony No. 2* across Europe. He also collaborates with the Karlsruhe and Lucerne music schools.

During his tenure in Bamberg he established their artist-in-residence series, resulting in extended collaborations with Vadim Repin, Truls Mørk and Pierre-Laurent Aimard, as well as a partnership with the designer Peter Schmidt. Jonathan Nott also initiated the Gustav Mahler Conducting Competition, of which Gustavo Dudamel and Lahav Shani are prizewinners.

Jonathan Nott's rich and varied recording catalogue perfectly reflects his eclectic interests, ranging from Ligeti's complete orchestral works with the Berlin Philharmonic to Schubert,

Bruckner, Stravinsky and the nine Mahler *Symphonies*, all with the Bamberg Symphony. In 2010 he received the MIDEM Award for his Mahler *Symphony Nr. 9*. He recorded Wagner arias with the German tenor Klaus Florian Vogt, as well as works by Sofia Gubaidulina and Wolfgang Rihm.

Among his most recent releases, mention should be made of Ravel's *Valses nobles et sentimentales* and Shostakovich's *15<sup>th</sup> Symphony* with the Junge Deutsche Philharmonie, a new recording of *Das Lied von der Erde* by Mahler at the Musikverein with the Vienna Philharmonic featuring Jonas Kaufmann singing both the tenor and baritone arias and three new releases with the Tokyo Symphony Orchestra: Bruckner *Symphony Nr 8 and Nr 5* and a coupling of Bruckner *Symphony Nr 9* with the Adagio from Mahler *Symphony Nr 10*.

## Wahlverwandtschaften: Debussy-Strauss-Ligeti

Dieses Programm könnte ein Versuchsfeld für das sein, was Goethe im Titel seines dritten Romans *Wahlverwandtschaften* nannte. Ebenso kann man es mit der mysteriösen Freiheit beschreiben, von der Walter Benjamin in einem berühmten Essay über diesen Roman sagte, sie würde entstehen, wenn man Goethes „mythischen“ Standpunkt transzendiere. Dennoch könnte die Gefahr bestehen, Kritik – in Benjamins Worten: „Wahrheitsgehalt“ – mit einem Kommentar oder dem „Gehalt der Sache“ zu verwechseln. Aber ist das wirklich eine Gefahr? Ist es so schlimm, wenn wir manchmal das Beiläufige, Zufällige – Benjamins Essay erschien 1924, das Jahr, in dem *Schlagobers* Premiere hatte – mit substanzielleren Zusammenhängen oder „Einflüssen“

verwechseln? Kann sein, muss aber nicht. Wir sind in diesem Sinne nunmehr alle Postmoderne: Wir bilden unsere eigenen, unterschiedlich verankerten Narrative – literarische, historische, musische, sonstige. Und doch bricht das hartnäckige, prächtige Gewinde des Modernismus nie ganz zusammen, ganz sicher jedenfalls nicht in den Werken auf dieser Aufnahme.

Debussy komponierte *Jeux* ungewöhnlich schnell, innerhalb eines einzigen Monats im Jahr 1912, im Auftrag des Ballet Russes von Sergei Diaghilev. Seine Eingangstakte erzählen in ihrer fieberhaften, unsicheren Anspannung hin zur Melodie von einer fast Joyce'schen, fragmentarischen Modernität, Bergs *Drei Orchesterstücken* nicht ganz unähnlich, die zu schreiben dieser im folgenden Jahr begann. Debussys anfängliche Verbindung von Timbre und Harmonie ist in

sich fast schon melodisch und der Wiener Klangfarbenmelodie nicht unähnlich, sei es in Schönberg'scher oder in Webern'scher Spielart. Kein Wunder, dass *Jeux*, zusammen mit den *Études* für Klavier, Pierre Boulez meist gepriesener Debussy werden sollte. Er half auch bei der Vorbereitung einer kritischen Ausgabe – keine einfache Aufgabe bei einem Werk, an dem Debussy nach der Uraufführung mehrfach Revisionen vornahm, die allesamt nicht in die bei Durand erschienene Partitur aufgenommen wurden.

Debussy lehnte Diaghilevs triviales Libretto zunächst ab, weil er es „idiotisch“ fand: „Die Szene ist ein Garten in der Abenddämmerung; ein Tennisball ist verloren; ein Junge und zwei Mädchen suchen danach. Die künstlichen Strahlen einer großen elektrischen Lampe, die fantastisches

Licht auf sie wirft, suggeriert die Idee von Kinderspielen: Sie spielen Verstecken, versuchen, sich gegenseitig zu fangen, sie streiten, sie schrollen ohne Grund. Die Nacht ist warm, der Himmel in blasses Licht getaucht; sie umarmen sich.“ Im Hinterkopf hatte Diaghilev eigentlich ein homoerotisches Szenario: er selbst und zwei Männer, und so war diese Phantasie realisierbar und aufführbar. Ein Vergleich dieses Stücks mit einem früheren Ballett, das diesem ähnlich ist in seiner bequemen und zugleich provokativen Abwesenheit von Sinn, heute ebenfalls fast nur noch als Konzertstück aufgeführt, ist aufschlussreich; Boulez beschrieb *Jeux* als „Après-midi d'un faune in Sportklamotten“. Über die „*risqué* situation“ der Dreifach-Kuss-Klimax schrieb Debussy: „Im Ballett entflieht Unsittlichkeit durch die Beine einer Tänzerin und spindelt sich hoch in einer Pirouette“ – eine Aussage, die

künstlerisch ebenso mehrdeutig ist wie die Partitur.

Ein Grundtempo muss durchgehalten werden, während das „tatsächliche“ Tempo im Schnitt in jedem zweiten Takt variiert wird. Es scheint, als würde erst vor unseren Ohren eine Form entstehen, die zur Analyse einlädt, sich aber, akustisch wie auch visuell, zugleich gegen sie sperrt. Die oktatonische Skala – abwechselnde Halb- und Ganztonintervalle – bietet wichtige Symmetrien, die vielleicht diejenigen im Spiel andeuten. Sie bietet auch Ambiguitäten – was wäre Debussy ohne sie? –, die entscheidend sind für die Überschreitung von Regeln, unternehmungslustig und melodisch zugleich. Debussys Dissonanzen entwickeln harmonische Farben, Intervallkonstruktionen, die sich mit der Organisation von Timbre und Dauer verbinden, sie anstiften, sogar

anfechten und dadurch Stil und Idee von Messiaen und der Nachkriegs-Avantgarde vorwegnehmen. Die „allgemeine Organisation ... die sich von Moment zu Moment ändert“, wie Boulez feststellte, ist wie für ihn gemacht; dasselbe gilt für Stockhausen und, wie wir sehen werden, Ligeti. Für Boulez werden Grenzen „absichtlich ‚de-ästhetisiert‘, die Hördauer ... nicht mehr direktional, sondern in Zeitblasen.“ Abgesehen von Debussys finalem, nonchalantem musikalischen Schulterzucken wurde Vieles davon bereits durch die Kunst des Übergangs des späten Wagner – „meine feinste und tiefste“ – vorgezeichnet. *Parsifal* war für Debussy, Boulez und viele andere Wagner-Erben mehr als nur musikalische Zündung.

Strauss wurde lange als Wagners erster Erbe gepriesen; manch einer nannte ihn gar „Richard den Zweiten“. Sein Ruf in

den frühen 1920ern war jedoch nicht so eindeutig. Radikale Modernisten wie Schönberg, Stravinsky und Debussy (der inzwischen verstorben war) schienen ihn hinter sich gelassen zu haben – selbst wenn Strauss' früherer harmonischer Ikonoklasmus und späterer zeitreisender Neoklassizismus einen guten Teil ihrer Arbeit vorwegnahm. *Jeux* wird vom Walzer im Dreiertakt heimgesucht (metrische Exemplifizierung von Diaghilevs Dreierbeziehung?); hier jedoch ist er fundamental. Man denkt an Tschaikowskys *Nussknacker*, nicht zuletzt auch in Strauss' selbst verfasstem Libretto, das so schlicht ist wie dasjenige Diaghilevs. Ein junger Firmling lässt sich, dem Wiener Brauch gemäß, von einer Pferdekutsche zu einer Konditorei fahren, in der er sich mit so vielen mit Schlagobers bedeckten Süßigkeiten und Schokoladewaren bedienen darf, wie er nur essen kann. Tänze für Marzipanpuppen; eine

Träumerei für Prinz Kaffee; medizinische Versorgung für die Verdauung des Firmlings; feierlicher Einzug der Prinzessin Pralinée, dargeboten wörtlich und metaphorisch; männliche Liköre im Wettkampf um die Hand von Marianne Chartreuse: Diese und andere Absurditäten – surreal, ob mit Absicht oder nicht – nehmen uns mit auf eine Schlemmerreise, deren dramatischer ‚Sinn‘ sich ebenso entzieht wie derjenige in Debussys Ballett.

Eine so naschhafte Ballett-Suite scheint meilenweit entfernt von der „Form, die nur in der Kontinuität ihrer Entfaltung wahrnehmbar wird“, wie Boulez sie in *Jeux* vorhergesagt sieht. Aber wenn Sie das Stück hören, ohne sich um dessen posthume Rezeption zu kümmern, so werden Sie einem Porträt Wiens und seiner Walzer begegnen, das anspruchsvoller und satirischer ist, als es die Kritik im allgemeinen

wahrgenommen hat. Die Oberfläche glitzert, und lädt uns, wie so oft bei Strauss, ein, darüber nachzudenken, ob die ‚Tiefe‘ seiner großen deutschen Vorfahren völlig abwesend ist, ob sie in ihrer Abwesenheit verspottet wird, oder ob sie subtil und sogar satirisch wiedereingesetzt wird. Viele Hörer hatten ein Problem damit, dass es sich um den Versuch handeln könnte, sie allzu bequem wiedereinzusetzen – und so muss es vielleicht auch sein. Wir sind gewöhnt daran, dass Strauss in seinen Opern und Tongedichten Masken aufsetzt, und daran, zu fragen: „Was könnte das bedeuten? Bedeutet es überhaupt etwas?“ Fragt man das im Bezug auf *Schlagobers*, so zeigen sich schließlich vielleicht Wahlverwandtschaften mit dem Materialismus von *Jeux* und *Melodien*.

Was das Scheitern der Kritik betrifft, könnte Romain Rollands Tagebuch

aufschlussreich sein: „Richard Strauss lädt mich ein, ihn zu besuchen; ich gehe also zu seiner Wohnung in der Mozartstraße. ... Sein Ballett *Schlagobers* wurde gerade von den Wiener Kritikern verrissen. Strauss scheint sein Scheitern zu schaffen zu machen. ‚Die Leute erwarten immer Ideen von mir, Großes. Habe ich nicht das Recht, die Musik zu schreiben, die mir gefällt? Ich kann die Tragik der Gegenwart nicht ertragen.‘“ Sollte man Strauss‘ Worte für bare Münze nehmen? Vermutlich: Ja und nein. Er spielte gern den Philister, umso mehr, wenn es darum ging, sich an der Kunst um der Kunst willen zu erfreuen – ein Credo, vielleicht auch eine Empfindsamkeit, die er mit Debussy teilte. Es könnte ja sein, dass kompromissloser Ästhetizismus herausfordernder und unterhaltsamer ist als eine Zeitoper, die sich mit Hyperinflation beschäftigt. Am selben Abend machte Rolland sich zur Oper

auf, um *Schlagobers* selbst zu hören. Er schreibt: „Jetzt ist mir völlig klar, dass die selbstgerechte Empörung der Wiener Kritiker ... persönliche Motive hat; denn die Musik ist höchst ansprechend.“ Es gebe darin „glückliche Spuren von Farbe, Licht und Schatten“, vor allem in der an die *Meistersinger* erinnernden Aufstandsszene, „die Visionen von Brueghel und Rembrandt heraufbeschwört. Aber das Publikum, unter dem Einfluss der Presse, applaudiert nicht. ... Strauss hat dem Selbstwertgefühl der Leute zu viele Wunden zugefügt, sogar seinen Anhängern. Sie rächen sich.“

Gustav Klimt wusste, was es bedeutete, zum Gegenstand des Wiener Gespöts zu werden. Seine auf nicht ganz unähnliche Weise schillernden Mosaikereisen waren zusammen mit Brueghels Gemäldeserie der Monate – Männer und Bestien in Arbeit und Spiel

im Durchgang durch den Zyklus der Natur – Inspirationsquelle für Ligetis Orchesterstück *Melodien*, ein Auftragswerk für die Stadt Nürnberg zu Albrecht Dürers fünfhundertstem Geburtstag 1971. Ligeti beschreibt den Anfang drei Jahre später in einem Interview wie folgt: „Viele Instrumente spielen chromatische Tonleitern, es gibt einen ganzen Raum – Intervalle –, die mit Tonleitern gefüllt werden. Am Anfang standen für mich nicht die Tonhöhen, sondern die aufsteigenden Strömungen, die anschließend so durchgekämmt werden, dass bestimmte Tonhöhen wieder herausfallen. Dann habe ich einen Kamm, der...“ – An dieser Stelle im Interview demonstriert Ligeti die verschiedenen Räume zwischen seinen Fingern. Solche Visualisierung korrespondiert mit dem, was wir hören und sehen, Räume, die gefiltert werden, „bis nur noch eine Kopfnote übrig bleibt“. So sieht die Zielorientiertheit

aus, die *Jeux* meidet und die *Schlagobers* anvisiert.

Die Bedeutung der Tonhöhe und damit die Bedeutung Webern'scher Intervallkonstruktion hatte in Ligetis *Apparitions* schlecht abgeschnitten (1958-9: dasjenige seiner Werke, das *Jeux* am nächsten ist, folgt man Stockhausens Analyse, der darin einen Vorboten der Momentform sah). Hier jedoch ist beides wieder da, und mehr noch: Ganz im Sinne des Stücktitels werden Strukturen geklärt – Notenlinien sind weiter voneinander entfernt, semitonale Cluster sind mehr die Ausnahme als die Regel. Eine Melodie wie diejenige der Tuba kommt gelegentlich in fast schon traditioneller Manier daher. „Instandsetzung des Intervalls“ (Jonathan Barnard), die große Terz, die hier vorherrscht, oder „Nicht-Atonalität“, wie Ligeti es scherzend selbst beschreibt, werden

für spätere Werke ab der „Anti-Anti-Oper“ *Le Grand Macabre* von großer Bedeutung sein. Anti-Anti-Tonalität vielleicht, ein wenig wie bei Straus. Dessen Anspielungsart wird möglicherweise in den „tieferen Strömungen von Traurigkeit und Melancholie“, die Richard Steinitz hier hört, aufgegriffen – quasi-romantische Zustimmung Ligetis zu den Eröffnungen von Bruckners Vierter und Mahlers Erster Symphonie. In seiner Zartheit jedoch, seiner Subtilität der Instrumentierung und fruchtbaren Ambiguität zwischen der individuellen Linie und dem sich transformierenden Ganzen kehrt *Melodien* zurück zu *Jeux*.

### **Mark Berry**

## **Orchestre de la Suisse Romande**

Gegründet im Jahr 1918 von Ernest Ansermet, dem ständigen Dirigenten bis 1967, bietet das Orchestre de la Suisse Romande mit seinen 112 festen Musikern Abonnementkonzerte in Genf und Lausanne, die Symphoniekonzerte der Stadt Genf, das jährliche Konzert für die UNO sowie Operaufführungen im Grand Théâtre de Genève. Dank seiner historischen Aufnahmen und der Interpretation des französischen und russischen Repertoires des 20. Jahrhunderts wurde sein Ruf über die Jahre hinweg aufgebaut. Der Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter des Orchesters ist Jonathan Nott. Sein erster Gastdirigent war von 2012 bis 2017 der japanische Maestro Kazuki Yamada.

Unter der Leitung seines Gründungsdirigenten und späteren Musikdirigenten (Paul Kletzki 1967- 1970, Wolfgang Sawallisch 1970-1980, Horst Stein 1980-1985, Armin Jordan 1985-1997, Fabio Luisi 1997-2002, Pinchas Steinberg 2002-2005, Marek Janowski 2005-2012, Neeme Järvi, 2012-2015), leistet das weltberühmte Orchestre de la Suisse Romande einen aktiven Beitrag zur Geschichte der Musik durch die Entdeckung oder Unterstützung führender zeitgenössischer Komponisten. Die Stücke von Claude Debussy, Igor Strawinsky, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Frank Martin, Benjamin Britten, Heinz Holliger, Peter Eötvös, James MacMillan, Pascal Dusapin oder Michael Jarrell wurden vom OSR in Genf uraufgeführt. Es ist eine ihrer wichtigsten Missionen, das symphonische Repertoire, insbesondere das Schweizer Repertoire, zu unterstützen.

Von Anfang an wurde das Orchestre de la Suisse Romande in enger Zusammenarbeit mit dem Radio-Télévision Suisse Romande im Radio weltweit ausgestrahlt und ermöglichte es Millionen Zuhörern, sich einzuschalten. Das Orchester hat eine privilegierte Partnerschaft mit PENTATONE aufgebaut, wobei zwei bis drei Aufnahmen pro Saison ausgebracht werden.

Die internationalen Tourneen des OSR haben dazu geführt, dass sie auf den renommiertesten Spielstätten Europas (Berlin, London, Wien, Salzburg, Paris, Budapest und Amsterdam), Asiens (Tokio, Seoul, Peking, Shanghai) sowie in den großen Städten des amerikanischen Kontinents auftraten (Boston, New York, San Francisco, Washington, São Paulo, Buenos Aires und Montevideo).

Die OSR bereitet derzeit die Feier ihres ersten hundertjährigen Jubiläums während der Saison 2018-19 vor.

## Jonathan Nott

Nach seinem Musikstudium an der University of Cambridge, Gesang- und Flötenunterricht am Royal Northern College of Music in Manchester und Direktionsstudium in London begann Jonathan Nott seine Karriere an den Opern von Frankfurt und Wiesbaden, wo er alle bedeutende Werke, darunter einen kompletten *Ring*-Zyklus mit Siegfried Jerusalem dirigierte. Während dieser Zeit begann er auch eine enge Zusammenarbeit mit dem Ensemble Modern.

Jonathan Nott war von 1997 bis 2002 Chefdirigent des Luzerner Sinfonieorchesters, von 2000 bis 2003 Chefdirigent des Ensemble

intercontemporain und von 2000 bis 2016 Chefdirigent der Bamberger Symphoniker. September 2014 wurde er als Musikdirektor des Tokyo Symphony Orchestra angestellt, und seit Januar 2017 ist er als Musikdirektor sowie Künstlerischer Leiter des Orchestre de la Suisse Romande verpflichtet.

Als regelmäßiger Gastdirigent der führenden Orchester der Welt arbeitete er mit den Berliner Philharmonikern, Wiener Philharmonikern, dem New York Philharmonic und Los Angeles Philharmonic sowie mit dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Gewandhaus Leipzig, der Staatskapelle Dresden, dem Chicago Symphony Orchestra und dem Royal Concertgebouw Orchestra, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, den Wiener Symphonikern, dem Orchestre de Paris und dem Orchester des 18. Jahrhundert.

Jonathan Nott ist eine Inspiration für junge Musiker. März 2013 gab er sein Debüt bei der Jungen Deutschen Philharmonie und wurde auf Wunsch der Spieler unmittelbar als Chefdirigent und künstlerischer Berater vorgeschlagen. Sein Engagement für die Arbeit mit jungen Spielern erstreckt sich auch auf seine Beziehung mit dem Gustav Mahler Jugendorchester, mit dem er 2015 für gefeierte Aufführungen von Mahlers *Zweite Symphonie* in ganz Europa zurückkehrte. Er arbeitet auch mit den Musikschulen Karlsruhe und Luzern zusammen.

Während seiner Amtszeit in Bamberg gründete er derer Artist-in-Residence-Reihe, die zu einer erweiterten Zusammenarbeit mit Vadim Repin, Truls Mørk und Pierre-Laurent Aimard sowie einer Partnerschaft mit dem Designer Peter Schmidt führte. Jonathan Nott initiierte die Gustav Mahler Conducting

Competition, mit Preisträgern wie Gustavo Dudamel und Lahav Shani.

Jonathan Notts reichhaltiger und abwechslungsreicher Diskographie spiegelt seine vielseitigen Interessen vollkommen wider, von Ligetis Orchesterwerken mit den Berliner Philharmonikern zu Schubert, Bruckner, Stravinsky und die neun *Symphonien* Mahlers, alle mit den Bamberger Symphonikern. 2010 empfing er den MIDEM Award für seine Einspielung der *Neunten Symphonie* Mahlers. Er nahm Wagner-Arien mit dem deutschen Tenor Klaus Florian Vogt auf, sowie Werke von Sofia Gubaidulina und Wolfgang Rihm.

Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen gehören Ravels *Valses nobles et sentimentales* und Schostakowitschs *Fünfzehnte Symphonie* mit der Jungen Deutschen Philharmonie, eine Neuaufnahme von Mahlers *Lied von*

*der Erde* im Musikverein mit den Wiener Philharmonikern und Jonas Kaufmann, der sowohl die Tenor- als auch die Bariton-Arien singt, und drei neue Alben mit dem Tokyo Symphony Orchestra: Bruckners *Achte* und *Fünfte Symphonie*, sowie eine Paarung von Bruckners *Neunter Symphonie* und dem Adagio aus Mahlers *Zehnter Symphonie*.



Jonathan Nott

## Acknowledgments

### PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger** | Recording producer, balance engineer & editing **Erdo Groot** | Recording engineer **Andreas Wolf**

Liner notes **Mark Berry** | German translation **Lilian Peter**

Cover and booklet photography **Enrique Pardo**

Design **Joost de Boo** Product management **Kasper van Kooten**

*This album was recorded at the Victoria Hall, Geneva, June 2018.*



### PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder**  
A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



## What we stand for:

### The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

### True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

### Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.





Sit back and enjoy