



Léo Delibes (1836–1891)
Le Roi s'amuse (1882)

- I. Gaillarde
- II. Pavane
- III. Scène du bouquet
- IV. Lesquercarde
- V. Madrigal
- VI. Passepied
- VII. Gaillarde-Reprise

Josef Suk (1874–1935)
Serenade für Streichorchester Es-Dur op. 6 (1892)

- I. Andante con moto
- II. Allegro ma non troppo e grazioso
- III. Adagio
- IV. Allegro giocoso, ma non troppo presto

— *Pause* —

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
**Quintett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn
und Klavier Es-Dur KV 452 (1784)**

- I. Largo – Allegro moderato
- II. Larghetto
- III. Allegretto

Albert Roussel (1869–1937)
Concert pour petit orchestre op. 34 (1927)

- I. Allegro
- II. Andante
- III. Presto

3.11.2018, 19:00

Joseph-Keilberth-Saal, Residenz Rüppurr

4.11.2018, 19:30

Karlsruhe, Stephanssaal

In eine gut situierte Familie hineingeboren und später durch eine profitable Heirat gut versorgt, musste sich **Léo Delibes** zeitlebens um sein Auskommen wenig Sorgen machen – und entschied sich so 20-jährig, von seinem Lehrer Adolphe Adam zur Vertonung eines Einakters gedrängt, eher beiläufig als zielstrebig für die Komponistenlaufbahn. So entstanden in den folgenden Jahrzehnten nicht weniger als 25 Opern, dazu eine Handvoll Ballette und ein reiches Œuvre an Chormusik. Erst ab 1881 stellte er das Komponieren nahezu vollständig ein, ironischerweise mit Übernahme einer Kompositionsprofessur am Pariser *Conservatoire*. Außerhalb Frankreichs ist er allerdings ein klassisches „Two Hit Wonder“ geblieben: zu Weltruhm brachten es eine Arie aus seiner späten Oper *Lakmé* und ein Walzer aus dem Ballett *Coppelia*; indes, der Name des Komponisten blieb den meisten Hörern dieser entzückenden Musik fremd.

Dementsprechend wenig lässt sich auch über die heute gespielte *scène de bal* herausfinden. Sie war wohl ursprünglich eine Schauspielmusik zu Victor Hugos 1832 entstandenem Theaterstück **Le Roi s'amuse** („Der König amüsiert sich“), auf dem im Übrigen auch das Libretto von Giuseppe Verdis ungleich erfolgreicherer Oper *Rigoletto* beruht. Passend zur im 16. Jahrhundert spielenden Handlung erweist sich Delibes als intimer Kenner des musikalischen Stils der französischen Renaissance. Er kombiniert in seiner kleinen Suite die Hoftänze *Pavane*, *Gaillarde* und *Passepied* mit Sätzen freieren Titels wie *Madrigal* oder *Scène du bouquet*. Die Musiksprache der damaligen Zeit ist verblüffend getroffen, ohne allerdings als bloßes Zitat zu erstarren: in der feinen Instrumentation, der Disposition der Begleitfiguren und einigen melodischen Wendungen lugt der versierte Ballettkomponist des 19. Jahrhunderts hervor und offenbart sich als Schöpfer einer liebevollen Hommage.

Josef Suks Kindheit und Jugend verläuft nah an einer klassischen Wunderkindkarriere: In einem kleinen mittelböhmischen Dorf geboren, wurde er bereits 1885 in die Violinklasse des berühmten Prager Konservatoriums aufgenommen und nahm wenige Jahre später auch Kompositionsstudien auf. Den entscheidenden Schub gab ihm allerdings 1891 die Ankunft Antonín Dvořáks, in dessen neue Kompositionsklasse er eintrat. Dvořák erkannte das immense Talent seines neuen Schülers und gab ihm ein hohes Arbeitspensum mit vielen neuen Werken in kurzer Folge. Ohne konkreten Auftrag, aber vermutlich auf die Anregung seines Lehrers, auch einmal „etwas Freudiges“ zu schreiben – Josefs Lieblingstonart war bis dahin unverkennbar d-moll – entstand in erstaunlich kurzer Zeit die **Serenade für Streichorchester**.

Manche führen diesen Kreativitätsschub auf eine anscheinend sehr beflügelnde Begegnung mit Dvořáks Tochter Otilie zurück; jedenfalls zeigt sich der junge Komponist hier als versierter Beherrscher seines Materials, der über einen scheinbar unerschöpflichen Vorrat zaubernder Melodien verfügt. Formal noch spürbar an seinem Lehrer und mittlerweile Freund orientiert, zeigt sich vor allem in der oft kühnen und schillernden Harmonik der Drang nach einer eigenen Sprache.

Beruflich wurde der exzellente Geiger Suk allerdings zunächst Sekundus im *Tschechischen Streichquartett*, dem er bis Ende seines Lebens treu blieb. Die wenige Freizeit nutzte er zum Komponieren und feierte mit seinen Werken insbesondere in der Heimat beachtliche Erfolge.

Dass er im Ausland nie richtig Fuß fassen konnte, scheint durchaus nicht an der Qualität seiner Musik gelegen zu haben: Arnold Schönberg schätzte Suks *Zweites Streichquartett* außerordentlich, Gustav Mahler, eingenommen von seinen Orchesterwerken, wurde nur durch den eigenen Tod daran gehindert, *Pohádka léta* („Sommermärchen“) aufzuführen. Noch 1964, als Karel Ančerl Suks 2. Sinfonie *Asrael* mit den Berliner Philharmonikern einstudierte, waren die Orchestermitglieder verblüfft, dass sie das Werk nicht kannten und ein solches Stück Sinfonik noch nicht den Eingang ins gängige Repertoire gefunden hatte.

Vielleicht liegt es an dem sehr eigenständigen Weg, den Suk kompositorisch ging. Nachromantisch bis impressionistisch im Gestus, hatte sein Werk im deutschsprachigen Raum vor allem mit der Konkurrenz des überaus dominanten Richard Strauss zu kämpfen; für die musikalischen Revolutionäre ab den 1910er Jahren, schlugen sie sich nun der *Zweiten Wiener Schule*, der Anhängerschaft Stravinskys oder der Pariser Avantgarde um die *Groupe des Six* zu, musste seine Musik hingegen hoffnungslos aus der Zeit gefallen und rückwärtsgewandt erscheinen.

Vielleicht ist ein Kommentar bezeichnend, den Albert Roussel nach dem Hören der fast eine Stunde dauernden sinfonischen Dichtung *Zrání* („Das Reifen des Lebens“) beim IGNM-Musikfest in Prag 1924 abgab; respektvoll, aber etwas ratlos: „C'est très long.“

Zugegeben: Es gibt aus der Feder **Mozarts** effektvollere Werke für Bläser als das **Quintett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier Es-Dur KV 452**, etwa die wild-dramatische *Nacht Musique* c-moll für KV 388 oder die monumentale 13-stimmige *Gran Partita* KV 361 von 50 Minuten Spieldauer. Noch dazu ist es sowohl im Werkkatalog wie auch in Mozarts Vita quasi eingeklemmt zwischen den drei Klavierkonzerten KV 450, 451 und 453, welche alle innerhalb von zwei Monaten Anfang des Jahres 1784 entstanden. Trotzdem scheint ihm dieses Stück besonders am Herzen gelegen zu haben: in einem Brief an seinen Vater schreibt er, es sei „das beste was ich noch in meinem Leben geschrieben“; und auch die mit ihm spielenden Musiker, Solobläser der Hofkapelle Kaiser Josephs II., bedenkt er mit großem Lob, hat er ihnen die überaus anspruchsvollen Parts doch auf den Leib geschrieben.

Woraus nährt dieses Quintett also seine Besonderheit? Vielleicht ist es auch hier ein mehrfacher Spagat, zunächst einmal ein formaler: einige Passagen klingen kammermusikalisch intim, andere behandeln das Klavier wie ein konzertierendes Soloinstrument, wieder andere haben die Raffinesse eines Opernfinale mit virtuosen Rollenwechseln. Außerdem wählt Mozart die klassische dreisätzigige Konzertform mit langsamem Mittelsatz anstelle der viersätzigigen sinfonischen Form; im eher galanten statt spritzigen Finale taucht eine Kadenz auf, die allerdings nicht vom Klavier, sondern von den Bläsern bestritten wird. Die langsame Einleitung wiederum scheint eher einer Sinfonie entnommen zu sein.

Eine weiteren Ausgleich sucht (und findet) Mozart zwischen kecken Spielfiguren und einem immer kantablen Grundgestus, der einige seiner bis dahin schönsten melodischen Erfindungen beinhaltet – insbesondere im Larghetto, wo einige Phrasen bis in die Romantik vorauszugreifen scheinen.

Die letzte herzustellende Balance ist die zwischen den Instrumenten. Die Besetzung mit vier Bläsern und Klavier ist zu Mozarts Zeiten singulär, und es gibt auch nach seinem Tod nur sehr wenige Nachahmerwerke. Die Instrumentenzusammenstellung ist sehr empfindlich und verlangt vom Komponisten viel Klangsinne und Gespür für Registerfarben und dynamische Möglichkeiten. Mozart vergrößert diese Herausforderung noch durch einen dichten Satz, oft im doppelten oder mehrfachen Kontrapunkt, der ihm maximal viele Möglichkeiten für Stimmentausch und Rekombination bietet. Tatsächlich ist dieses Quintett eines der ganz wenigen Stücke Mozarts, von dem man Skizzen und Versuche im Particell kennt, die allermeisten schrieb er mit einer erstaunlich geringen Anzahl von Korrekturen oder auch nur dem Anschein eines Arbeitsprozesses einfach nieder.

Seine Zufriedenheit mit dem Ergebnis dürfte also auch eine Zufriedenheit sein, diese anspruchsvolle Aufgabe gemeistert zu haben – und das auf eine Art und Weise, die den Zuhörern trotzdem vollkommene Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit suggeriert.

Als **Albert Charles Paul Marie Roussel**, Seekadett erster Klasse, 1888 ein Klavier auf das Segelschiff *Melpomène* schmuggelte, tat er das zunächst aus rein privatem Vergnügen. Der intelligente junge Mann mit einem ausgeprägten Interesse für Mathematik war auf einem guten Weg zu einer Karriere als Offizier zur See, als der Zufall ihm eine andere Tür aufat.

Bei einem Landgang in Madeira spielte Roussel mit zwei Kollegen anlässlich einer Hochzeit einen selbst komponierten Marsch, der einem seiner Freunde so gut gefiel, dass er versprach, das Manuskript nach Paris mitzunehmen und dort dem berühmten Dirigenten Édouard Colonne vorzulegen. Wenig später kehrte er zurück: Colonne habe sich begeistert geäußert und versprache dem jungen Mann die besten Zukunftsaussichten als Komponist. Freilich hatte Colonne Roussels Werk nie gesehen, und der Freund, wie er später verschmitzt zugab, Colones angebliche Äußerung frei erfunden; für Roussel reichte es jedenfalls, um sich, seiner schwächelnden Gesundheit zuträglich, vom Marinendienst ab- und dem Komponieren zuzuwenden. Eine persönliche Kontaktaufnahme mit Colonne erbrachte dann auch eine – dieses Mal echte – sehr positive Reaktion.

Roussel blieb ein genauer Beobachter und passionierter Denker, was sich in vielen veröffentlichten Artikeln – besonders zur Musikästhetik – und langen Briefen widerspiegelt. Während seine erste Schaffensphase noch stark von seinem Lehrer Eugène Gigout beeinflusst ist, lassen sich in seinen Werken ab der Jahrhundertwende die ersten impressionistischen Einflüsse finden. Roussel aber sucht nach Auswegen aus einem Epigonatum und findet diese zunächst in der Exotik seines indisch angehauchten „Opéra-ballet“ *Padmāvati*, dann in der schrofferen, expressiveren Tonsprache seiner *Zweiten Sinfonie*.

Nach 1920 wendet er sich endgültig einem neoklassizistischen Idiom zu, das zuweilen an Strawinsky erinnert, aber nie die Ausdrucksfähigkeit der Musik an sich in Frage stellt. Seine Werke dieser Zeit, zu denen auch das heute zu hörende **Concert pour petit orchestre** gehört (Bartók wird 17 Jahre später sein *Konzert für Orchester* schreiben, Hindemith hatte es bereits zwei Jahre zuvor getan), bestechen durch große rhythmische Kraft, farbige Instrumentierung bis ins Grelle hinein und große Virtuosität beim Jonglieren mit ihren Motiven.

Letzteres wird insbesondere in diesem *Concert* deutlich: hier konzertieren (also wörtlich: wetteifern) wirklich Solisten, die sich immer wieder überbieten, einander ins Wort fallen, die Kollegen mit vorwärtstreibenden Begleitfiguren anspornen – aber sich auch im langsamen Satz Zeit lassen für ausgedehnte Kantilenen oder eine Soloflöte, die geradewegs aus einem Werk von Debussy hereingeschwebt sein könnte.

Sucht man zu guter Letzt noch einmal nach einer weiteren Verbindung zwischen Albert Roussel und Josef Suk (abgesehen vom bereits erwähnten Drei-Wort-Kommentar), wird man erstaunlicherweise fündig: der Komponist Bohuslav Martinů war tatsächlich zunächst Schüler von Suk am Prager Konservatorium, später dann bei Roussel in Paris. Vielleicht mag das seine große kompositorische Flexibilität und Wandlungsfähigkeit erklären: der Kontakt zu zwei so grundverschiedenen, aber jeweils bedeutenden und originellen Musikerpersönlichkeiten.

Tobias Drewelius, geboren 1989, begann im Alter von vier Jahren mit dem Klavierspiel und erlernte während seiner Schulzeit zusätzlich Violine, Viola, Klarinette und Orgel. 2005 wurde er als Jungstudent im Fach Klavier an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf aufgenommen. Nach dem Abitur studierte er dort zunächst Komposition bei Manfred Trojahn, dann an der Hochschule für Musik Karlsruhe Musiktheorie bei Uwe Kremp seit 2012 zusätzlich Orchesterdirigieren bei Andreas Weiss.



Seine Studien ergänzte er durch verschiedene Meisterkurse und Workshops, etwa mit Paul Gulda, Jörg Widmann und Helmut Lachenmann, darüber hinaus durch Projekte mit u.a. der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, dem Stuttgarter Kammerorchester und der Württembergischen Philharmonie Reutlingen sowie durch die musikalische Leitung zweier Kinderopern. Außerdem gingen aus der engen Kooperation mit der Kompositionsklasse von Wolfgang Rihm einige Uraufführungen hervor. Konzertreisen führten ihn nach China, Japan, Brasilien und Südafrika. Die musikalische Arbeit mit verschiedenen Ensembles von Renaissance bis zu zeitgenössischem Repertoire runden seine dirigentischen Aktivitäten ab. Daneben ist er als Kammermusiker, Begleiter und Arrangeur tätig.

Momentan studiert er bei Johannes Menke und Florian Vogt im Masterstudiengang Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis, Basel und hat einen Lehrauftrag für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Karlsruhe inne. Ab 2019 wird er die Leitung des Sinfonieorchesters des KIT übernehmen. Er erhielt Stipendien von e.on und DAAD, ist Stipendiat des Internationalen Richard Wagner-Verbands und der Studienstiftung des deutschen Volkes.

Die **Junge Philharmonie Karlsruhe** entstand 2009 auf Initiative junger Musiker aus dem Raum Karlsruhe und setzt sich heute aus Musikstudenten, Profis und ambitionierten Laien aus Deutschland und dem Ausland zusammen. Sie hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Kulturlandschaft in Karlsruhe zu bereichern und junge MusikerInnen zusammenzubringen, um jährlich im März zwei Philharmonische Konzerte auf hohem Niveau zu veranstalten. Darüber hinaus wurde 2014 die „Sinfonietta“ ins Leben gerufen, in der jährlich kleiner besetzte Werke des Randrepertoires zu hören sind.

Die Junge Philharmonie Karlsruhe wird unterstützt von: