



LABEQUE



MACELARU



**BARTOK
MOZART
DE FALLA
STRAWINSKY**

Donnerstag 9.3.2017

Freitag 10.3.2017

4. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.15 Uhr

16 / 17

CRISTIAN MĂCELARU

Leitung

KATIA UND MARIELLE LABÈQUE

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Elgin Heuerding

Gast: Cristian Măcelaru

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 10.3.2017

Pausenzeichen:

Fridemann Leipold im Gespräch mit

Katia und Marielle Labèque sowie Cristian Măcelaru

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Béla Bartók

»Tanz-Suite«

- Moderato
- Allegro molto
- Allegro vivace
- Molto tranquillo
- Comodo
- Finale. Allegro

Wolfgang Amadé Mozart

Konzert für zwei Klaviere und Orchester Es-Dur, KV 365

- Allegro
- Andante
- Rondeau. Allegro

Pause

Igor Strawinsky

»Divertimento«, Suite aus dem Ballett »Le baiser de la fée«

- Sinfonia. Andante – Vivace agitato
- Danses Suisses. Tempo giusto – Valse. Poco più lento
- Scherzo. Moderato – Allegretto grazioso
- Pas de deux. Adagio – Variation. Allegretto grazioso – Coda. Presto

Manuel de Falla

»El sombrero de tres picos«

Suite Nr. 1

- Introducción. Allegro ma non troppo
- La tarde. Allegretto
- Danza de la molinera (Fandango). Allegro ma non troppo
- El corregidor y la molinera. Moderato – Poco più mosso
- Las uvas. Vivo

Suite Nr. 2

- Danza de los vecinos (Seguidillas). Allegro ma non troppo
- Danza del molinero (Farruca). Poco vivo
- Danza final (Jota). Poco mosso

Musik als »Verbrüderung der Völker«

Zu Béla Bartóks *Tanz-Suite*

Susanne Schmerda

Entstehungszeit

1923 als Auftragswerk zur Feier des 50-jährigen Jubiläums der Stadtgründung Budapests

Uraufführung

19. November 1923 in Budapest unter der Leitung von Ernst von Dohnányi

Lebensdaten des Komponisten

25. März 1881 in Nagyszentmiklós in Ungarn (heute: Sânnicolau Mare, Rumänien) –

26. September 1945 in New York

Echte und erfundene Volksweisen und bäuerliche Tänze vereint Béla Bartók in seiner *Tanz-Suite*, die elf Jahre nach den *Vier Orchesterstücken* von 1912 erstmals wieder ein reines Orchesterwerk sein sollte: eine vom Tonfall der Folklore inspirierte Suite, die ungarische, rumänische und arabische Einflüsse in sechs Sätzen miteinander verbindet. Dabei ist Bartóks Verwendung von Tanzmusik der Völker Osteuropas und Vorderasiens durchaus symbolisch gemeint als Bekenntnis zur Verbrüderung der Völker – den ursprünglichen Kompositionsanlass und ideellen Brückenschlag zur Verbindung ehemals getrennter Stadtgemeinden lässt das Werk damit weit hinter sich. Denn entstanden ist die *Tanz-Suite* im Sommer 1923 im Auftrag des Budapester Magistrats für die 50-Jahr-Feier der Vereinigung der Gemeinden von Pest, Buda und Óbuda (Alt-Ofen) zur neuen Hauptstadt Ungarns. Am 19. November desselben Jahres wurde das Werk uraufgeführt. Es wäre naheliegend gewesen, sich für dieses historische Jubiläum der Stadtgründung Budapests ausschließlich an ungarischer Volksmusik zu orientieren. Bartók aber fand eine andere Antwort auf die im rechtskonservativen Regime des selbsternannten »Reichsverwesers« Miklós Horthy vorherrschende nationalistische Stimmung. Ähnlich wie auf seinen zahlreichen Forschungsreisen, auf denen er ungarische, slowakische, rumänische, serbische, aber auch türkische und arabische Folklore aufzeichnete, entwarf er nun auch mit seiner *Tanz-Suite* ein internationales Modell des friedlichen Nebeneinanders und der Völkerverständigung.

Seit 1905 widmete sich der ungarische Komponist, geboren am 25. März 1881 in Nagyszentmiklós im heutigen Rumänien, intensiv der Erforschung von »Bauernmusik« und von Volksliedern seiner Heimat und Osteuropas. Zahlreiche Studienreisen haben ihn dabei bis nach Nordafrika geführt. Für die rund 15-minütige *Tanz-Suite*, in der klangmassive und transparente Abschnitte aufeinandertreffen und den Holz- wie Blechbläsern immer wieder herrliche solistische Auftritte eingeräumt werden, hatte sich der 42-Jährige eine besondere Aufgabe gestellt: »eine Art ideal erdachter Bauernmusik, ich könnte sagen, erdichtete Bauernmusiken nebeneinander zu stellen, so dass die einzelnen Sätze bestimmte musikalische Typen darstellen: ungarische, walachische, slowakische und auch arabische, zuweilen kam es sogar zur Überschneidung dieser Arten«.

»Um international zu werden«, sagte Zoltán Kodály einmal zu Bartók, »muss man zuerst national werden, und um national zu werden, muss man zum Volk gehören.« Gemeinsam haben Bartók und sein Landsmann Kodály in ihrer langjährigen Erforschung der Volksmusik ihrer Heimat eine eigene spezifische ungarische Musiktradition begründet. Vielleicht erklärt sich damit Bartóks internationale Haltung und seine musikalische Botschaft einer universalen Brüderlichkeit, für die seine *Tanz-Suite* steht. Ein völkerverbindendes Ideal, von dem sich Bartók als Komponist zeitlebens leiten ließ: »Meine eigentliche Idee aber, deren ich – seitdem ich mich als Komponist gefunden habe – vollkommen bewusst bin, ist die Verbrüderung der Völker, eine Verbrüderung trotz allem Krieg und Hader«, schrieb Bartók am 10. Januar 1931 in einem Brief an seinen rumänischen Freund Octavian Beu in Bukarest, in dem er weiter fortfährt: »Dieser Idee versuche ich – soweit es meine Kräfte gestatten – in meiner Musik zu dienen; deshalb entziehe ich mich keinem Einflusse, mag er auch slowakischer, rumänischer, arabischer oder sonst einer Quelle entstammen.«

In fünf dynamisch scharf profilierten Tanzbildern, einem zusammenfassenden *Finale* und einem zwischen den Sätzen als Bindeglied wiederkehrenden lyrischen Ritornell, das mit seiner sanften,

am Werbetanz des ungarischen Verbunkos' angelehnten Geigen-Melodie einen meditativen Ruhepunkt bildet, widmet sich Bartók den Ländern seiner Forschungsreisen, ohne auch nur eine einzige originale Volksweise zu zitieren. Zum Charakter der einzelnen Sätze schrieb er 1931: »No. 1 hat teilweise, No. 4 gänzlich orientalischen Charakter, Ritornell und No. 2 ist ungarischen Charakters, in No. 3 wechseln ungarische, rumänische, sogar arabische Einflüsse; von No. 5 ist das Thema derart primitiv, dass man bloß von einer primitiv-bäuerlichen Art sprechen kann und auf die Klassifizierung nach Nationalität verzichten muss.«

Eine Bündelung und Symmetrie der Form erzielt Bartók, indem er die ersten drei Suitensätze in einem großen, immer schneller werdenden Teil aneinanderreicht, dann einen langsamen vierten Satz einschiebt und die beiden letzten Sätze schließlich zu einem beschwingten Schlussabschnitt zusammenfasst, der Melodien des ganzen Werkes rekapituliert. Dabei fällt neben der folkloristischen Melodik die starke Betonung des Rhythmischen auf.

Gleich zu Beginn des ersten Satzes (*Moderato*) liefert der Rhythmus des Anfangsmotivs die eigentliche thematische Substanz und wird einem permanenten Prozess der Beschleunigung und Verzögerung unterworfen. Zwei Fagotte beginnen mit einem chromatischen, in engem Tonumfang pendelnden Thema, das weitergeführt wird von Horn und Klarinetten. Nach Englischhorn und Oboe, begleitet von gezupften oder portamento-dahingleitenden Streichern, erklingt die Fagottmelodie des Beginns in einem verdichteten Holzbläsersatz, um dann von harten Blechbläsern barsch zurückgewiesen zu werden.

In die gänzlich andere Welt des *Ritornells*, entrückt und zart, führt das aufsteigende Harfenglissando: Das ungarisch gefärbte Ritornellthema wird von vier gedämpften Solo-Violinen gespielt über einem Klangteppich der ebenfalls gedämpften Streicher und des Horns, bereichert um Streicher-Flageolette und den Zauberklang der Celesta – wie eine fragile, kostbare Erinnerung erscheint dieser Refrain, als wolle Bartók hier noch einmal die Welt des einstigen geeinten Ungarn vor dem Ersten Weltkrieg nostalgisch beschwören.

Von diesen lichten Klängen leiten Violinen und Klarinetten wieder zurück in die rustikale Sphäre des Tanzes. Das Thema des zweiten Satzes (*Allegro molto*) basiert auf dem Motiv der kleinen Terz, unerwartet raue Posaenenglissandi folgen, dann bringt die Klarinette eine Variante des *Ritornells* über gedämpften Streicherakkorden.

Den wilden dritten Satz (*Allegro vivace*) eröffnet das Fagott burschikos mit einer Volksmelodie, die Begleitung hält mit Synkopenschlägen vehement dagegen. Über langen Orgelpunktbässen schwingt sich schließlich in einem rhythmisch freieren Mittelteil die Celesta zu virtuosen Läufen auf.

Der langsame, schwermütige *Molto-tranquillo*-Satz an vierter Stelle mit orientalischem anmutenden Melismen nimmt bereits die berühmten Nachtmusiken späterer Werke Bartóks vorweg: Ein traumähnlicher Dialog entspinnt sich hier zwischen einer pastoralen Weise der Holzbläser und nebulös verschleierte Harmonien der Streicher samt Harfe und Klavier. Danach erklingt ein letztes Mal das *Ritornell* mit seinen besänftigenden Klängen, um die dramatische Schlusswirkung des kraftvollen *Finales* nicht mehr zu unterbrechen.

Der fünfte Satz (*Comodo*) mit Triolenbewegung der Holzbläser über einer dumpfen Bassgrundierung leitet hin zum wirbelnden Tanz des *Allegro-Finales*, ein virtuoser Kehraus mit hämmernden Tonwiederholungen und thematischen Reminiszenzen an die ersten drei Sätze. Tuba, Posaunen, Trompeten und Oboen etwa überbieten sich gegenseitig bei der Intonation des Terzmotivs aus dem zweiten Satz.

Dem Chauvinismus des ultrarechten Budapester Magistrats, der zum patriotischen Stadtjubiläum übrigens auch die ungarischen Meister Zoltán Kodály und Ernst von Dohnányi mit Aufträgen bedacht hatte (von Kodály kam der *Psalmus Hungaricus* zur Aufführung, von Dohnányi die *Festouvertüre*), hatte Bartók, der Komponist und Klavier-Professor am Budapester Konservatorium, mit seiner *Tanz-Suite* jedenfalls eine unmissverständliche Rüge erteilt. Umso mehr erstaunt es, dass die Komposition trotz ihrer völkerverbindenden Idee bei ihrer Budapester Uraufführung unter Dohnányi am 19. November 1923 keinen großen Anklang fand – Bartók machte hierfür u. a. die unzureichende Probenzeit verantwortlich. Erst im Mai 1925 zog sie unter dem Dirigenten Václav Talich in Prag internationales Interesse auf sich. So wurde die *Tanz-Suite*, die nostalgisches Erinnern an das einstige Ungarn und seine Völker ebenso umfasst wie das überhöhende Ideal der

Völkerverständigung, schließlich nicht nur zu einem Welterfolg, sondern zu einem der meistgespielten Werke Béla Bartóks überhaupt.

»die freulle ist ein scheusal!«

Zu Mozarts Konzert für zwei Klaviere und Orchester Es-Dur, KV 365

Renate Ulm

Entstehungszeit

Salzburg, Anfang 1779

Uraufführung

3. September 1779 mit Maria Anna und Wolfgang Amadé Mozart am erzbischöflichen Hof in Salzburg; die zweite Aufführung vermutlich in Wien am 23. November 1781 in einer Privatakademie bei der Familie Auernhammer mit Mozart und Tochter Josepha Barbara Auernhammer; die zweite öffentliche Aufführung: 26. Mai 1782 im Wiener Augarten mit Josepha Auernhammer und Wolfgang Amadé Mozart

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – Dezember 1791 in Wien

»Allein für mich, dem niemals etwas schmerzhafter gefallen ist, als diese abreise [von Mannheim], war folglich diese reise nur halb-angenehm – sie wäre mir gar nicht angenehm, ja gar Ennuiente gewesen, wenn ich nicht von jugend auf schon so sehr gewohnt wäre, leüte, länder und städte zu verlassen, und nicht grosse hoffnung hätte, diese meine zurückgelassene gute freunde wieder, und bald wieder zu sehen«, schrieb Mozart am 18. Dezember 1778 seinem Vater auf der Kutschfahrt nach München. Der Vater indes forderte in seinem am 28. Dezember 1778 nach München geschickten Brief dringend die Rückkehr nach Salzburg: »Ich will also, daß, wenn du keine gute Gelegenheit früher findest, daß du, sage ich, mit der ersten dilligence die in der ersten woche des Jenners abgehst, dich hieher begiebst.« Der Brief ist sehr ausführlich. Er enthält sämtliche Gründe, weshalb Mozart München schnellstmöglich verlassen sollte: Alles sei teurer als in Salzburg, und »dass der Churfürst sich um Musik nichts bekümmert«. Leopold hatte Schulden wegen der Paris-Reise seines Sohnes gemacht. »[Ich will] itzt unsere Schulden sicher bezahlt wissen, – und das muß seyn – das muß ohnabänderlich seyn! ich bin alt, – ich kann nicht wissen wenn mich Gott in die Ewigkeit rufft, ich will nicht mit schulden sterben.« Hinzu kam noch ein anderer wichtiger Aspekt: Der bayerische Erbfolgekrieg ließ die politische Lage höchst brisant erscheinen, da sei doch Salzburg, laut Vater Mozart, ein sichererer Ort als München. »Nun glaube, daß ich mich deutlich erkleret habe –, oder muß ich selbst auf die Post sitzen und dich abholen ...« Nach solch klaren Worten traute sich Wolfgang fast nicht mehr nach Salzburg zurück, daher ließ er den befreundeten Flötisten Johann Baptist Becké ver»söhn«lich antworten: »Es wandelt Ihn eine kleine furcht an, als würde Ihr Empfang gegen Ihm nicht so zärtl: seyn als er wünschet ...« Postwendend traf der Brief des Vaters ein: »Wenn deine Thränen, dein Betrübniß, und Herzens Angst keinen andern Grund hat, als daß du an meiner Liebe und zärtlichkeit gegen dich zweifelst; so kannst du ruhig schlaffen, – ruhig essen und drincken und noch ruhiger hieher reisen.«

Trotz seiner wenig erfolgreichen Reisen nach Paris, Mannheim und München, die ihm eine Anstellung bei Hofe ermöglichen sollten, und wegen der ständigen Querelen mit Fürsterzbischof Colloredo in Salzburg drängte es Mozart, die ihn so einengende Stadt an der Salzach baldmöglichst wieder zu verlassen, sich endlich der strengen Einflussnahme durch seinen Vater zu entziehen und in einer weiteren großen, weltgewandten Stadt seine Fähigkeiten einem finanzkräftigen, aristokratischen Publikum unter Beweis zu stellen. Doch zunächst musste er nach Salzburg zurückkehren, obwohl seine Arbeit als Komponist dort nicht genügend gewürdigt wurde: »Man ging mit mir schlecht um; ich verdiente es nicht.« Also komponierte er mit bewusstem Blick auf neue Auftraggeber Werke, die nicht nur dem Klerus, sondern vor allem einem bürgerlichen Publikum gefallen sollten. Zu seinen letzten Salzburger Kompositionen zählen die *Sinfonia concertante* in Es-Dur für Violine, Viola und Orchester KV 364 (320d) vom Sommer 1779 und das Konzert für zwei Klaviere und Orchester in Es-Dur KV 365, das er mit seiner Schwester Nannerl erstmals aufführte.

Zu ihr bestand eine enge menschliche und künstlerische Bindung, da sie schon seit Kindertagen gemeinsam auftraten. Der künstlerische Gleichklang und die musikalische Verbundenheit haben sicherlich die Komposition beeinflusst: Das Spiel an zwei »Clavieren« erfordert ein hohes Maß an sensiblem Zusammenwirken und feinem Gespür für Übergänge und Ablösungen von einem zum anderen Pianisten. Das war gerade mit Nannerl vollendet umsetzbar, die eine ähnlich profunde Ausbildung am Instrument genossen hatte wie ihr Bruder. Anders aber als Wolfgang verfolgte sie, ganz dem damaligen Frauenbild entsprechend, ihre pianistische und künstlerische Karriere nicht ebenso intensiv weiter, obwohl es in den Metropolen damals bereits einige Künstlerinnen gab, die nicht nur auf der Opernbühne, sondern auch auf dem Konzertpodium präsent waren. Die damals 28-jährige Maria Anna war zudem noch nicht verheiratet und wäre – wie ihr Vater schrieb – bei seinem Tod völlig mittellos, »eine arme Tröpfin«. Trotz ihrer hohen Begabung musste sie als Frau zurückstecken und dem Vater zunächst den Haushalt führen: keine künstlerische Karriere, kein Mann ... »Keine schöne Aussicht für Nannerl«, resümiert Eva Rieger in ihrer Biographie über Maria Anna Mozart, »in dieser krisenhaften Situation tat sie zweierlei: sie steigerte ihre pianistischen Fähigkeiten und sie intensivierte ihre Kirchgänge« – bis zu 17 Mal am Tag. Am 3. September 1779 führte sie mit ihrem Bruder nicht nur das Konzert für zwei Klaviere KV 365 auf, sondern auch das für drei Klaviere KV 242 sowie die Sonate zu vier Händen KV 381. Doch dann brach Wolfgang nach Wien auf, und Nannerls pianistische Ambitionen verebbten wieder. Erst 1784 heiratete sie, die damals schon als altes Mädchen galt, Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg, einen Witwer und Vater von bereits sechs mündigen, aber auch fünf unmündigen Kindern in St. Gilgen. Zusammen mit Nannerl vergrößerte er seine Kinderschar dann noch um drei weitere.

Ganz andere Welten taten sich für Wolfgang mit dem Weggang aus Salzburg auf: Gleich nach seiner Ankunft in Wien fand er Anschluss in der Familie Auerhammer. Josepha Barbara (1758–1820), die Tochter des Hauses, hatte anfangs Klavierunterricht bei dem aus Holland stammenden Georg Friedrich Richter und dem Böhmen Leopold Antonín Koželuh erhalten, bevor sie nun ihre Studien bei Mozart fortsetzte. Mozart lehrte sie auch Musiktheorie und Komposition. Sie machte schnell Fortschritte, und so wundert es nicht, dass Mozart bald seinen Vater in Salzburg bat, ihm doch das Konzert für zwei Klaviere zu schicken, das er mit Nannerl in Salzburg aufgeführt hatte. »Ich bin fast täglich nach tisch bey H: v. Auerhammer«, schrieb Mozart am 27. Juni 1781 an seinen Vater, »die freulle ist ein scheusal! – spielt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzupft alles. – sie hat mir ihren Plan (als ein geheimnüss) entdeckt, der ist noch 2 oder 3 Jahr rechtschaffen zu studiren, und dann nach Paris zu gehen, und Metier davon zu machen. – denn sie sagt, ich bin nicht schön; o contraire hässlich. einen kanzley Helden mit 3 oder 400 gulden mag ich nicht heurathen, und keinen andern bekomme ich nicht; mithin bleib ich lieber so, und will von meine talent leben. und da hat sie recht; sie bat mich also ihr beyzustehen, um ihren Plan ausführen zu können. [...] lassen sie mir doch die Sonate à 4 mains ex B und die 2 Concerte auf 2 Clavier abschreiben. – und schicken sie mir sie so bald möglich.« Josepha muss Wolfgang an seine Schwester erinnert haben, die ein ähnliches Schicksal hatte, nur mit dem Unterschied, dass das »freulle« finanziell abgesichert war. Zu den offensichtlichen Erfolgen am Klavier kam hinzu, dass sich Josepha in den jungen Komponisten verliebte. Mozart erwiderte diese Gefühle jedoch nicht, denn er war bereits mit Constanze befreundet und ging bei der Familie Weber täglich ein und aus.

Um seinem Vater, der die Verbindung zu einer angesehenen Wiener Familie befürwortet hätte, gleich einmal den Wind aus den Segeln zu nehmen, beschrieb Mozart seine Schülerin in den schrecklichsten Farben, denn sie kam für ihn als Frau überhaupt nicht in Frage: »wenn ein Maler den Teufel recht natürlich Malen wollte, so müste er zu ihrem gesicht zuflucht nehmen. – sie ist dick wie eine bauerdinne; schwitzt also daß man speien möchte; und geht so bloß [gemeint ist ein tiefes Dekolleté] – daß man ordentlich lesen kann. [...] sie ist nicht zufrieden wenn ich 2 stund alle tage mit ihr zubringe; ich soll den ganzen tag dort sitzen. [...] sie ist serieusement in mich verliebt – ich hielt es für spass, aber nun weis ich es gewis; – ich sahe mich also gezwungen, um sie nicht zum Narren zu haben, ihr mit höflichkeit die wahrheit zu sagen. – das half aber nichts. [...] in der ganzen stadt sagt man, das wir uns heyrathen, und man verwundert sich nur über mich, daß ich so ein gesicht nehmen mag. – [...] sie ist nichts als eine verliebte Närrin.«

Ob Josepha Auerhammer tatsächlich derart reizlos gewesen ist oder ob diese Zeilen nur eine grobe Überzeichnung waren, weiß man nicht. Vermutlich diente dieser Brief dazu, die Beziehung zur

offensichtlich hübscheren Constanze Weber, die keine wirklichen musikalischen Ambitionen hatte, nicht in Frage zu stellen. Mit Josepha Auernhammer verband Mozart aber zeitlebens eine künstlerische Freundschaft. Sie half Mozart bei der Drucklegung mehrerer seiner Werke und brachte es auch als Komponistin zu bescheidenem Ruhm. Ihr widmete Mozart seine Violinsonaten KV 296 und KV 376–380. Abbé Stadler erlebte eine Probe der beiden mit, wie er sich in seiner Selbstbiographie erinnerte: »Als er [Mozart] nach Wien kam und seine sechs Sonaten für Klavier und Violine bei Artaria stechen und der Auernhammer widmen ließ, nahm er mich zur Probe mit, Artaria brachte den ersten Abdruck mit, die Auernhammer spielte das Pianoforte, Mozart begleitete statt auf der Violine auf einem zweiten nebenstehenden Fortepiano, ich war ganz entzückt über das Spiel des Meisters und der Schülerin, ich habe niemals mehr in meinem Leben so unvergleichlich vortragen gehört.« Mozart komponierte darüber hinaus die Sonate für zwei Klaviere KV 448 für Josepha Auernhammer, deren anspruchsvoller Klavierpart sehr deutlich macht, über welche Virtuosität die Pianistin nach Mozarts Lektionen inzwischen verfügt haben muss. Dennoch gab sie schließlich eine rein professionelle Laufbahn auf, heiratete 1786 den Beamten Johann Bessenig und bekam vier Kinder. Sie konzertierte aber regelmäßig in Wien, wo sie fast immer Kompositionen Mozarts, aber auch Beethovens Erstes Klavierkonzert aufführte, und zählte – zusammen mit Maria Theresia Paradis – zu den bekanntesten Pianistinnen in Wien. Eduard Hanslick erwähnte sie in seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien* im Kapitel über die Virtuosen – ein Zeichen dafür, dass Josepha Auernhammer als professionelle Künstlerin wahrgenommen wurde.

Das Orchestervorspiel des Es-Dur-Konzerts KV 365 präsentiert sogleich das markante Motiv des Oktavsprungs, der an wichtigen Dreh- und Angelpunkten des Satzes erscheint: als Eingangssignal, Auftakt der Solisten, Reprise- und Kadenz-Beginn. Aus diesem Motiv leiten sich weitere Figuren ab, so wird die Oktave in eine Dreiklangsbrechung unterteilt oder sogar in noch kleinere Intervalle gegliedert bis hin zur den Oktavraum ausfüllenden Tonleiterskala. Ein weiteres Charakteristikum sind die Tonrepetitionen, die den Satz pulsierend vorantreiben. Beide Klavierstimmen ergänzen sich im *Allegro* auf ideale Weise, sind subtil aufeinander abgestimmt. Man merkt oft gar nicht, wie die melodischen Bögen vom einen zum anderen Part übergehen, wobei im Konzertsaal die stereophone Wirkung betörend ist. Beide Stimmen treffen sich im Terzabstand zu einem großen opernhaften Liebesduett, das nur selten von grummelndem Unmut gestört wird, der sogleich wieder in tänzerische Ausgelassenheit übergeht und signalisiert, dass das Grollen nur neckischer Spaß war. Das *Andante* bringt einen nachdenklicheren Ton ins Spiel. Besinnliche Ruhe breitet sich aus, wobei Mozart hier das Kuriosum inszeniert, dass die Pianisten mehrfach eine offene Schlusswendung mit einem Septakkord präsentieren, der nun das Orchester auffordert, seinen Part fortzusetzen – ein ungewöhnliches Vorgehen, denn in der Regel animiert das Tutti den Solisten auf diese Weise zum neuen Einsatz.

Das *Rondeau* – *Allegro* bietet einen fröhlich-sportlichen Kehraus im virtuoson Wechsel der Pianisten, da erinnert manches an einen Stafettenlauf, bei dem die Übergabe wirklich passgenau stattfinden muss, sonst disqualifizieren sich die Spieler durch eine musikalische Lücke. Diesmal ist auch das Orchester intensiv am musikalischen Schluss-Sprint beteiligt. Mozart variiert dazu die Themen im schnellen Wechsel von Triolen- und 16tel-Gruppen und kleinsten Motiven, die sich selbst in der Kadenz noch fortsetzen und steigern. Das motorisch-dahinjagende *Rondeau* muss zuletzt durch mehrfache Kadenzgänge heftigst abgebremst und zum Abschluss gebracht werden, dabei hätte niemand etwas dagegen, wenn der Satz noch etwas länger so weiterginge ...

Eisige, todbringende Jungfrau

Zu Igor Strawinskys *Divertimento* nach dem Ballett *Le baiser de la fée*

Renate Ulm

Entstehungszeit des Märchens von Hans Christian Andersen

1861 nach einer Schweiz-Reise in Grindelwald am Fuße der Jungfrau

Lebensdaten des Dichters

2. April 1805 in Odense auf Fünen – 4. August 1875 in Kopenhagen

Entstehungszeit des Balletts von Igor Strawinsky

April bis September 1928 in Talloires nach einem Auftrag von Ida Rubinstein

Widmung

Dem Andenken an Peter Tschaikowsky

Uraufführung des Balletts

27. November 1928 in einer Choreographie von Bronislava Nijinska in Paris durch die Ballets Russes und unter der Leitung von Igor Strawinsky

Entstehungszeit des Divertimento für Violine und Klavier

1932 in Zusammenarbeit mit Samuel Dushkin

Entstehungszeit des Divertimento für Orchester

1931–1934 / Revision 1949

Uraufführung des Divertimento für Orchester

4. November 1934 in Paris unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

5. (17.) Juni 1882 in Oranien-baum bei St. Petersburg – April 1971 in New York

4158 Meter hoch erhebt sich die Jungfrau in den Berner Alpen an der Grenze zum Wallis und bildet als riesiges Bergmassiv mit Eiger, Mönch und dem größten und längsten Gletscher der Alpen, dem Aletschgletscher, ein beeindruckendes Naturdenkmal, das 2001 in das UNESCO-Weltkulturerbe aufgenommen wurde. 1811 gelang die Erstbesteigung der Jungfrau durch Johann Rudolf Meyer – seither wird sie im Volksmund »Madame Meyer« genannt ... Dieser faszinierende, in Eis und Schnee gehüllte Berg findet sich auf zahlreichen Gemälden – die eindrucklichsten Werke stammen vom Schweizer Künstler Ferdinand Hodler (1853–1918) – und ist mehrfach Thema in der Literatur und der Musik. Als Hans Christian Andersen auf einer Schweiz-Reise in Grindelwald Station machte und dieses Bergmassiv vor Augen hatte, inspirierten ihn die Schweizer Berglegenden von der sagenumwobenen Eisfee zu seinem Märchen *Die Eisjungfrau* (1861). Lord Byron hat die Jungfrau zur beeindruckenden Kulisse für sein dramatisches Gedicht *Manfred* ausgewählt. Diese Lektüre hat wiederum Pjotr Iljitsch Tschaikowsky während seiner Schweiz-Reise, Ende des Jahres 1884, mit Blick auf die winterlichen Alpen zu seiner *Manfred-Symphonie* angeregt. Auch in seinem Werk erscheint eine Alpenfee, die er unter dem Regenbogen eines Wasserfalls in glitzernde Töne tauchte. 1895 – während seines ersten Schweizer Aufenthalts –, als sich Igor Strawinsky über all die englischen Touristen mokierte, die durch ein riesiges Teleskop auf die schneebedeckte Jungfrau blicken wollten, kam ihm eine erste Idee zu einer Komposition, die aber erst 1928 Gestalt annehmen und dann die Namen Tschaikowsky, Andersen und Strawinsky eng miteinander verknüpfen sollte. Doch der Reihe nach ...

Die Eisjungfrau von Hans Christian Andersen

Der Einstieg ins Leben war alles andere als einfach für Hans Christian Andersen, Sohn eines armen Schusters und einer alkoholkranken Mutter auf der dänischen Insel Fünen. Mit 14 Jahren, nach dem Tod seines Vaters, versuchte Andersen, sein Glück in Kopenhagen zu finden, wo er Schauspieler oder Sänger werden wollte. Da er ohne Schulabschluss und Bildung seinen Traum nicht verwirklichen konnte, begann er als Autodidakt Gedichte zu schreiben. Der dänische Geheimkonferenzrat Jonas Collin nahm den kunstinteressierten Jungen in sein Haus auf und erzog ihn wie seine Kinder Edvard und Louise, zudem ermöglichte er ihm eine schulische, dann universitäre Ausbildung. Dies wurde auch durch König Friedrich VII. von Dänemark, Herzog von Schleswig und Holstein, gefördert, dem Andersen oft seine Geschichten im Schloss vorlesen durfte. Ab seinem 18. Lebensjahr begann er seine Märchen aufzuschreiben, die bis heute in allen Kinderzimmern vorgelesen werden und die zumeist von emotionaler Kälte, bitterer Armut und idealistischer Liebe handeln und dabei immer auch sein eigenes Leben spiegeln: *Die kleine Meerjungfrau* (1837), *Die Schneekönigin* (1844) und *Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1845) gehören zu den bekanntesten. 1861 entstand *Die Eisjungfrau* als Symbol für das gefährliche, gletscherbedeckte, todbringende Bergmassiv.

Der kalte Kuss

»Im Jahr 1928 erhielt ich von Ida Rubinstein einen Kompositionsauftrag für ein abendfüllendes Ballett«, erinnerte sich Igor Strawinsky in seinen Gesprächen mit Robert Craft. »Da auf dieses Jahr der 35. Todestag Tschaikowskys fiel, an den in Paris in allen russischen Kirchen gedacht wurde, hatte ich die Idee einer Hommage [...]. Ich wählte Andersons ›The Snow Maiden‹ aus«, weil sie ihm wie eine Allegorie auf Tschaikowsky selbst erschien. Und hier beginnt schon das Verwirrspiel: *The Snow Maiden* wurde fortan gerne mit *Die Schneekönigin* übersetzt, dabei handelte es sich bei der Vorlage zu Strawinskys Ballett aber um die weniger bekannte Erzählung *Die Eisjungfrau* – die Titelähnlichkeit beider Märchen von Hans Christian Andersen sorgt bis heute für Verwechslungen, auch weil beide Geschichten im Schnee und Eis spielen. Von April bis September 1928 arbeitete Strawinsky an dem Ballett, das er nach dem zentralen Motiv, dem prägenden Kuss, nun *Le baiser de la fée* nannte. Er war für ihn zugleich ein Synonym für Tschaikowskys Musenkuss: Dessen Muse ähnele dieser Eisfee, schrieb Strawinsky in seiner Widmung. Wie der Kuss der Eisfee, so habe der Musenkuss den großen Künstler gezeichnet und seinem gesamten Schaffen das mysteriöse Mal aufgedrückt. Emotionale Kälte und menschliche Tragik spiegeln in dieser kleinen Geschichte also nicht nur Andersens Leben, sondern auch das seines Komponistenkollegen.

Andersens Beschreibung der faszinierenden wie bedrohlichen Bergwelt, die zahlreichen Nebenhandlungen mit Schützentreffen und tollkühnem Erklettern eines Adlerhorstes sowie der variantenreiche Erzählstil aus wechselnder Perspektive wurden allerdings für das Ballett *Le baiser de la fée* zugunsten eines geradlinigen Handlungsstranges extrem verkürzt und für die Ballettchoreographie stark abgewandelt: Ein Säugling, dessen Mutter in eine Gletscherspalte gestürzt war und starb, überlebt wie durch ein Wunder dieses Unglück. Die Eisjungfrau umgibt zärtlich ihr Opfer, wiegt es sanft in den Schlaf und drückt ihm den Todeskuss auf. Dank menschlicher Hilfe wird das Kind gerade noch ihrem Machtbereich entzogen. Als dieses Kind, ein Junge, erwachsen wird und sich in eine Müllerstochter verliebt, schaltet sich die Eisjungfrau wieder ein. Durch den Kuss, den sie dem Säugling damals aufgedrückt hat, beansprucht sie nun die Rechte an dem jungen Mann für sich. Ihre magische Anziehungskraft macht ihn willenlos, er lässt sich von ihr für immer in die eisige Gletscherwelt entführen.

Hommage an Tschaikowsky

Strawinsky erinnerte sich, dass er als Elfjähriger Tschaikowsky selbst noch begegnet war. Während der Pause einer Aufführung im Mariinsky-Theater soll ihn seine Mutter im Foyer auf den Komponisten aufmerksam gemacht haben. Seinem Idol so nahe gewesen zu sein, hatte einen tiefen Eindruck in ihm hinterlassen. Um so mehr berührte ihn, dass Tschaikowsky nur zwei Wochen nach diesem Erlebnis starb – bis heute ist nicht eindeutig geklärt, ob er durch Cholera oder Selbstmord zu Tode kam. Mit dem Ballettauftrag von Ida Rubinstein ergab sich für Strawinsky endlich die Gelegenheit, dem von ihm hochverehrten Künstler, der die hinreißende Musik zu *Schwanensee*, *Dornröschen* und *Der Nussknacker* komponiert hatte, mit einem eigenen Ballett zu ehren.

Strawinsky zog als musikalische Grundlage einige frühe Klavierstücke und Lieder von Tschaikowsky sowie kurze Ausschnitte aus dessen *Dornröschen*-Ballett heran: das Thema der bösen Fee. Dabei war ihm wichtig, dass Tschaikowsky diese Stücke, bis auf die *Dornröschen*-Zitate, nie orchestriert hatte. Auf die Frage, ob er denn nach all den Jahren noch unterscheiden könne, welche Passagen nun von ihm und welche von Tschaikowsky sind, bemühte sich Strawinsky die verwendeten Anleihen in einer Art Katalog aufzuschreiben. Etwa 14 Zitate sind in der Partitur verborgen, verborgen deshalb, weil Strawinsky diese Musik auch mit Varianten versah und durch rhythmische wie klangfarbenauffällige Feinheiten veränderte. Bekannte Zitate blitzen auf, verlieren sich wieder im Strawinsky-Ton. Gleich zu Beginn zitiert er das Thema aus Tschaikowskys *Wiegenlied im Sturm* op. 54/10, mit dem auf die den Säugling wiegende Eisjungfrau angespielt wird. Seine Instrumentierung lehnt sich derart stark an den typischen Streicherklang Tschaikowskys an, dass man schwören möchte, dies sei original. Dabei wollte Strawinsky zu Beginn seiner Hommage einfach nur an die Person erinnern, der er sein Werk widmete, und stellte den Streichersatz ganz im Duktus Tschaikowskys wie eine Initiale oder Erkennungsmelodie dem Werk voran.

Die böse Fee – Bruch mit Sergej Diaghilew

Le baiser de la fée zerstörte nicht nur das Leben des jungen Schweizers, sondern auch Strawinskys Freundschaft mit Sergej Diaghilew, der ihm nie verzieh, sich seinem Exklusivanspruch entzogen und das Angebot von Ida Rubinstein angenommen zu haben. Er hintertrieb sogar die Produktion, indem er Strawinsky Profitgier vorwarf: »Unser Igor liebt nur das Geld.« Vielleicht hatte Diaghilew nicht ganz unrecht, denn es ist schon erstaunlich, wie oft Strawinsky dieses Werk in unterschiedlichen Fassungen herausgab, die ihm jedes Mal wieder Honorare einbrachten: Nach der Ballettkomposition bearbeitete er das Werk für Orchester und als Kammermusik für Violine und Klavier unter dem Titel *Divertimento*. Dabei blieb der grobe Verlauf des Balletts erhalten. Aus dem Prolog entstand die leicht verkürzte *Sinfonia*, aus dem Kirchweihfest blieben nur die *Danses Suisses* übrig und aus der Szene *Bei der Mühle* wurde Anfang und Ende gekürzt wie auch beim *Pas de deux*, und der *Epilog* fehlt im *Divertimento* ganz.

Tschaikowsky oder Strawinsky?

Nach dem Thema aus *Wiegenlied im Sturm* im charakteristischen Streicherklang Tschaikowskys verändert sich die Satzstruktur hin zu einem modernen, neoklassizistischen Orchesterklang mit ausdrucksstarkem Oboen-Solo sowie der Vermischung beider Kompositionsstile. Strawinsky lässt Tschaikowsky wie in einem etwas verzerrenden Spiegel aufscheinen. Die Musik verwirrt. Was wir für Tschaikowsky halten, ist manchmal Strawinsky, und umgekehrt. Melodiefetzen, Pizzicato-Nachschläge in der Begleitung, besondere Bläserkombinationen und gleichbleibende Rhythmik-Pattern bestimmen bald das Klangbild. Die Szene wird dramatisch aufgeladen, wobei das Hauptthema gegen Ende der *Sinfonia* nochmals ätherisch-zart hervortritt.

Die *Danses Suisses* aus der *Kirchweihfest*-Szene basieren lustigerweise auf russischen Themen und erhalten nur durch die Instrumentierung Strawinskys alpenländisches Kolorit. Auch das ganz nach ihm klingende Staccato-Thema ist von Tschaikowsky, aus seiner Humoreske op. 10/2, und das Thema des abschließenden Walzers aus op. 51/4.

Die Blechbläser in Verbindung mit der großen Trommel und dem Rhythmuswechsel des Zwiefachen sowie den nachschlagenden Begleitrhythmen lassen älplerische Ursprünglichkeit aufkommen. Manchmal meint man gar, ein Alphorn zu hören. Patchworkartig und in harter Schnitttechnik setzt Strawinsky zur strengen Tanz-Rhythmik eine zarte Melodie, die von der aufkeimenden Liebe zu erzählen scheint. Die *Danses Suisses* münden in einen Walzer, der durch die Kombination von Flöten, Klarinetten und Hörnern Jahrmarktcharakter erhält und an *Petruschka* denken lässt, dabei ist das Thema von Tschaikowsky. Später treten noch Po-saunen mit Tuba in satten Basstönen hinzu. Der Satz endet mit einem zarten Echo, als tönte die Festmusik von den Bergen zurück. Die stark gekürzte dritte Szene mit dem Besuch des Jungen in der Mühle und dem grusligen Brautschleierspiel, unter dem sich überraschend die Eisjungfrau befindet, wird im *Divertimento* zum anfangs graziösen, dann spukhaften *Scherzo (Allegretto grazioso)*, dessen Mittelteil mit der Bordunquinte ganz bäuerlich derb klingt.

Der vierte Satz ist ein groß angelegter Paartanz, ein *Pas de deux*, zwischen dem jungen Mann und der Eisjungfrau, die ihn mit all ihren Zauberkünsten umgarnt. Über gezupften Harfentönen steigt eine magische Klarinettenfigur auf, ein Thema von Tschaikowsky, das vom Solo-Cello beantwortet wird. Dann drängt sich die Solo-Flöte mit kühl-metallischem Klang dazwischen, von der Piccoloflöte später noch grell verstärkt. Ein geradezu fetziger, triumphaler Kehraus besiegelt das Schicksal des jungen Schweizers im ewigen Eis.

Für Leonard Bernstein war Strawinskys Katalog von Tschaikowsky-Anleihen eine »Enzyklopädie von Misallianzen«, eine Verkettung von Paradoxien, Widersprüchen und Unstimmigkeiten. »Und was bringen diese zusammengewürfelten Komponenten?«, fragte Bernstein in einer seiner berühmten Vorlesungen. »Unaufrichtigkeit, Unredlichkeit, die unerlässliche Maske unseres Jahrhunderts – die objektivierende emotionale Aussage schafft Distanz und erreicht sozusagen eine Art Secondhand-Musik. Secondhand? Strawinsky, der das Original vollendet? Ja, Secondhand, weil die persönliche Aussage mittels Zitaten aus der Vergangenheit besteht, mit Anspielungen an die Klassik, mit einem grenzenlosen neuen Eklektizismus.« Ein hartes Urteil, dem man heute nicht mehr folgen mag, zu betörend ist die verwirrende Mischung aus Tschaikowsky und Strawinsky – man will das Werk nicht missen.

»Vom Lokalen zum Universellen«

Manuel de Fallas *El sombrero de tres picos* zwischen Folklore, Flamenco und Avantgarde

Florian Heurich

Entstehungszeit

1916–1919

Uraufführung des Balletts

22. Juli 1919 im Alhambra Theatre in London unter dem Titel *Le Tricorne*

Lebensdaten des Komponisten

23. November 1876 in Cádiz – 14. November 1946 in Alta Gracia / Argentinien

Als am 22. Juli 1919 in London das Ballett *Le Tricorne* uraufgeführt wurde, war dies das Endprodukt einer mehrjährigen Zusammenarbeit von vier außergewöhnlichen Künstlern: Manuel de Falla hatte die Musik komponiert, Léonide Massine war für die Choreographie zuständig und tanzte eine der Hauptrollen, Pablo Picasso gestaltete die Ausstattung, und Sergej Diaghilew übernahm die Gesamtleitung.

Bereits 1916 hatten Diaghilew und Massine Fallas *Noches en los jardines de España* in einem Konzert in der Alhambra gehört, bei dem der Komponist selbst den Klavierpart übernommen hatte, und es entstand die Idee eines gemeinsamen Balletts für Diaghilews Ballets Russes. Schon früh fiel für das Sujet die Wahl auf die Erzählung *El sombrero de tres picos* von Pedro Antonio de Alarcón und damit auf eine heitere Episode aus dem spanischen Alltagsleben. Der Schauplatz ist ein kleines Dorf in Andalusien, das Picasso in seinem Bühnenbild in blasser Pastellpalette tauchte mit abstrakt angedeuteten Häusern und Bögen. Ein Corregidor, ein älterer Provinzstatthalter, begehrt eine schöne Müllerin, wird jedoch von ihr und ihrem Mann zum Narren gehalten und am Ende bloßgestellt.

Im Gegensatz zur dunklen Mystik des Balletts *El amor brujo* und dem dramatischen Realismus der Oper *La vida breve*, die beide von der düsteren Tragik des Flamenco und insbesondere des »cante jondo«, also des tief empfundenen Gesangs der »gitanos«, der Zigeuner aus Südspanien, inspiriert sind, widmete sich Falla hier der fest- und feierfreudigen Seite der spanischen Kultur. Die Musik gründet sich weniger auf die Kunstform des Flamenco mit seinen tragischen, oft archaisch anmutenden Klängen, sondern vielmehr auf Volkstänze und folkloristische Melodien. In der reinen, unverfälschten Musik des Volkes sah Falla die Basis einer genuin spanischen Kunstmusik, zudem hatte ihn der Kontakt zur französischen Musikszene, insbesondere zu Ravel und Debussy, geprägt. In diesem Sinne fand er in seiner Kompositionsweise mehr und mehr zu etwas, das man als avantgardistischen Folklorismus bezeichnen könnte. Fandango, Seguidillas, Farruca oder Jota sind die Rhythmen, die Falla in *El sombrero de tres picos* verarbeitet und mit Kastagnetten- und Zapateado-Effekten (rhythmischen Fußstapfen), der Imitation von Gitarrenklängen und dem melismatischen Umkreisen melodischer Zentraltöne kombiniert. Außerdem wird durch Anklänge an die ältere spanische Musik des 18. Jahrhunderts, etwa durch ein gezieltes Menuett, das Spanien Goyas mit seinen volkstümlichen Figurentypen und seinem Brauchtum heraufbeschworen, das sich im Bühnengeschehen widerspiegelt.

Seine Arbeitsweise verstand Falla als die Übertragung des »Lokalen zum Universellen«, indem er aus der Volksmusik die Essenz, also »den Rhythmus, die Tonarten, ihre charakteristischen Linien und verzierenden Motive, ihre modulierenden Kadenz«, herauslöste. Das entsprach auch Diaghilews und Massines Kunstverständnis. Gemeinsam begaben sich die drei auf eine Reise durch Spanien, um authentisches choreographisches und musikalisches Material für *El sombrero de tres picos* zu finden. Das Ballett, das laut Massine ursprünglich »als Versuch, spanische Volkstänze mit klassischem Ballett zu verbinden« begonnen hatte, entpuppte sich schließlich als »choreographische Interpretation des spanischen Temperaments und der Lebensart«. Diaghilew hatte eigens den aus Sevilla stammenden Flamenco-Tänzer Félix Fernández García engagiert, um die Ballets Russes und Massine mit dem spanischen Tanzstil vertraut zu machen.

Falla machte in Zusammenarbeit mit dem Dichter- und Librettisten-Ehepaar María und Gregorio Martínez Sierra aus Alarcóns Erzählung zunächst eine Pantomime, die 1917 unter dem Titel *El*

corregidor y la molinera in Madrid erstmals aufgeführt wurde. Schließlich überarbeitete und erweiterte er die Partitur zur Ballettfassung für Diaghilews Kompanie, die als *Le Tricorne* in London ihre triumphale Uraufführung erlebte, passenderweise im Alhambra Theatre.

Die wichtigsten Nummern seiner Ballettmusik hat Falla in zwei Suiten zusammengefasst, die die verschiedenen Etappen des erotischen Spiels der Geschlechter in *El sombrero de tres picos* nachzeichnen und in kollektiver Festfreude enden.

Die kurze Einleitung der Suite Nr. 1 mit ihren signalhaften Trompetenfanfaren suggeriert den Beginn eines Stierkampfes. Auch auf Picassos Bühnenvorhang ist eine Szene in einer Arena abgebildet. In einem ähnlichen Ritual wie beim Stierkampf wird im Folgenden ein mächtiger, aber zum Verlieren vorbestimmter Gegner umkreist, gereizt und schließlich zugrunde gerichtet – hier jedoch kein wildes Tier, sondern der liebestolle Corregidor, der am Ende regelrecht in der Luft zerfetzt wird. Mit diesem *Finale* zitieren die Schöpfer des Balletts das Gemälde *El pelele* von Goya, auf dem vier folkloristisch gekleidete Frauen mit einem Tuch eine Strohuppe in die Luft schleudern.

Bereits in der an die einleitenden Fanfaren sich anschließenden Passage *La tarde (Der Nachmittag)* klingt das zentrale Thema des Finalsatzes zum ersten Mal an, ansonsten wird in diesem ruhigen Beginn der Suite mit Querflöte und Klarinette der Klang von Gitarrenläufen heraufbeschworen, im Flamenco »falseta« genannt. In der darauffolgenden *Danza de la molinera* wird durch einen Fandango die Müllerin mit all ihrer Verführungskunst charakterisiert, wobei im Orchester das »rasgueado«, also das harte, akzentuierte Anschlagen der Flamenco-Gitarre, imitiert wird und den Rhythmus vorgibt.

In der kurzen Szene *El corregidor y la molinera* stellt das Solo-Fagott die plumpen Annäherungsversuche des Corregidors dar. Die Müllerin antwortet mit einer verführerischen Melodie, die den höfisch anmutenden Charakter eines Menuetts hat und mit einer flüchtigen Figur der Solo-Flöte endet, quasi als spöttisches Auflachen der Frau.

Die Suite Nr. 1 und damit auch der erste Teil des Balletts endet mit einem Tanz, bei dem die Müllerin den Corregidor mit Weintrauben bezirzen will (*Las uvvas*). Die szenischen Abläufe, das Locken der Müllerin und der sie unbeholfen verfolgende Corregidor, der schließlich stolpert und sich zurückzieht, kommen in der Musik deutlich zum Ausdruck. Am Ende flammt der Fandango wieder auf, der fast leitmotivisch für die Müllerin und ihre Überlegenheit steht.

Der zweite Teil des Balletts beginnt mit einer Genreszene, in der das Müllerpaar zusammen mit den Nachbarn abends ein Fest feiert (*Danza de los vecinos*). Diese Seguidillas, ein Volkstanz aus Andalusien, eröffnen auch die Suite Nr. 2. Eine der Melodien dieses Satzes soll Diaghilew von einem blinden Musiker in Granada gehört und an Falla weitergegeben haben, der sie im Sinne seines Anspruchs auf Authentizität hier zitiert und thematisch verarbeitet hat. So wie die Müllerin durch den Fandango charakterisiert wird, so ist dem Müller die Farruca (*Danza del molinero*) zugeordnet. Während sich Falla in *El sombrero de tres picos* über weite Strecken auf Volksmusik und folkloristische Rhythmen stützt, ist dies der Satz, der am stärksten vom Flamenco inspiriert ist. Schon zu Beginn imitieren die Solo-Bläser den melismatischen Gesang eines Cantaors, und mit dem abrupt einsetzenden Farruca-Rhythmus wählte Falla für das Solo des Müllers einen typisch männlichen Tanz aus dem Repertoire des Flamenco. Das »zapateado«, die stampfenden Tanzschritte eines Bailaors, ist im Orchester auskomponiert. Für Massine, der bei der Uraufführung den Müller verkörperte, boten sich in dieser Nummer dankbare Möglichkeiten für tänzerische Virtuosität. In seiner Autobiographie beschrieb er später, wie er diesen Tanz mit dem Bild eines Stiers vor Augen, der zum Angriff übergeht, interpretierte.

Das *Finale* gründet sich schließlich wieder ganz auf die Folklore und mit der Jota auf einen populären Gruppentanz aus Nordspanien, aus Aragón und Navarra. Mehr und mehr schält sich der Jota-Rhythmus aus dem Orchestersatz heraus, in den noch verschiedene Motive der Protagonisten und Aktionen des Bühnengeschehens verwoben sind. *El sombrero de tres picos* endet mit einem kollektiven Fest, wobei wie auf Goyas Gemälde eine Gliederuppe des Corregidors in die Luft geschleudert wird.

Aber auch in diesem fest- und feierfreudigen *Finale* kreiert Falla durch eingängige Melodien und Rhythmen aus der Volksmusik zwar spanisches Kolorit, überhöht dieses jedoch zugleich durch seine raffinierte Kompositionsweise und macht so aus dem Lokalen etwas Universelles.

BIOGRAPHIEN

Katia und Marielle Labèque

Die aus dem französischen Baskenland stammenden Schwestern Katia und Marielle Labèque zählen zu den herausragenden Klavierduos unserer Zeit und zeichnen sich besonders durch ihr außergewöhnliches Zusammenspiel und ihr vielseitiges Repertoire aus. Nach erstem Klavierunterricht bei ihrer Mutter Ada Cecchi studierten sie am Pariser Conservatoire und wurden 1981 mit ihrer Neueinspielung von Gershwins *Rhapsody in Blue*, für die sie ihre erste Goldene Schallplatte erhielten, international bekannt. Die Pianistinnen treten regelmäßig mit den weltbesten Orchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Boston und Chicago Symphony Orchestra, dem London Symphony und London Philharmonic Orchestra sowie dem Gewandhausorchester Leipzig auf. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks debütierte das Duo bereits 1989 mit dem Konzert für zwei Klaviere von Poulenc unter Semyon Bychkov. Katia und Marielle Labèque konzertieren mit Dirigenten wie Seiji Ozawa, John Eliot Gardiner, Zubin Mehta oder Antonio Pappano in den berühmtesten Konzerthäusern weltweit, darunter der Wiener Musikverein, die New Yorker Carnegie Hall, die Royal Festival Hall in London sowie bei den Festivals in Luzern, Tanglewood und Salzburg. Sie hatten außerdem das Privileg, mit Komponisten wie Luciano Berio, Pierre Boulez, György Ligeti und Olivier Messiaen zusammenzuarbeiten, und brachten zuletzt in der Walt Disney Concert Hall mit dem Los Angeles Philharmonic und Gustavo Dudamel das neue Konzert von Philip Glass zur Uraufführung, das eigens für sie geschrieben wurde. Außerdem spielen Katia und Marielle Labèque auch auf Hammerklavieren mit Barockensembles wie den English Baroque Soloists und Il Giardino Armonico. Mit dem Konzert für zwei Klaviere von Mozart feierten sie erst kürzlich Erfolge auf einer Tournee mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment und Simon Rattle, am Théâtre des Champs-Élysées mit Il Pomo d'oro sowie bei den BBC Proms in der Royal Albert Hall mit dem BBC Symphony Orchestra. Darüber hinaus gründeten sie 2005 die KML Stiftung, um neben dem Bewusstsein für das Klavierduo-Repertoire auch die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Künstlern wie Tänzern, Filmemachern oder Schriftstellern zu fördern. So gingen sie mit der Bühnenshow *Love Stories* und dem von David Chalmin komponierten Stück *Star-Cross'd Lovers* auf Tour, das Minimal Music, Rock, elektronische Klänge, klassische Einflüsse und Breakdance miteinander verbindet. Innerhalb ihrer umfangreichen Diskographie erschien zuletzt ein Live-Mitschnitt des Wiener Sommernachtskonzertes im Schlosspark Schönbrunn, das eine Rekordbesucherzahl von über 100.000 Zuhörern miterlebte sowie 1,5 Milliarden Fernseh-Zuschauer weltweit.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »The world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Cristian Măcelaru

Cristian Măcelaru studierte an der University of Miami sowie an der Rice University in Houston und begann seine Laufbahn als Violinist. Er war der jüngste Konzertmeister in der Geschichte des Miami Symphony Orchestra. Außerdem spielte er zwei Jahre in der Gruppe der Ersten Violinen im Houston Symphony Orchestra, bevor er 2010 mit Puccinis *Madama Butterfly* an der Houston Grand Opera sein Operndebüt als Dirigent feierte. Im Rahmen des Tanglewood Music Festivals in Massachusetts sowie des Aspen Music Festivals in Colorado besuchte er Meisterkurse u. a. bei David Zinman, Rafael Frühbeck de Burgos, Oliver Knussen und Stefan Asbury. 2011 wurde er Assistant Conductor des Philadelphia Orchestra, zu dessen Associate Conductor er bereits im folgenden Jahr ernannt wurde. Seit 2013 leitet er als Conductor-in-Residence pro Saison eine eigene Abo-Reihe sowie verschiedene Extra-Konzerte und begleitende Education-Programme. Große Aufmerksamkeit erregte er 2012, als er am Pult des Chicago Symphony Orchestra für Pierre Boulez einsprang und von Publikum und Presse für seinen Einstand stürmisch gefeiert wurde. Seitdem hat sich Cristian Măcelaru als aufstrebender Dirigent der jüngeren Generation fest etabliert. Er steht am Pult vieler renommierter amerikanischer Orchester, darunter das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das National Symphony Orchestra in Washington D.C. und das New York Philharmonic Orchestra. Auch bei europäischen Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und der Staatskapelle Dresden gastierte er bereits. 2015 debütierte er mit dem Danish National Symphony Orchestra und Anne-Sophie Mutter in der New Yorker Carnegie Hall. Als Operndirigent trat Cristian Măcelaru nach seinem Debüt in Houston mit der amerikanischen Erstaufführung von Colin Matthews *Turning Point* im Rahmen des Tanglewood Contemporary Music Festivals sowie 2015 mit Verdis *Il trovatore* an der Cincinnati Opera in Erscheinung. Seit Beginn seiner Karriere engagiert er sich außerdem für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. So arbeitete er in seiner Houstoner Zeit bereits mit der Houston Youth Symphony zusammen. Außerdem gründete und leitete er das Crisalis Music Project, in dessen Rahmen junge Musiker gemeinsam mit renommierten Künstlern auftraten. Cristian Măcelaru wurde 2014 mit dem Sir Georg Solti Conducting Award geehrt, nachdem er bereits 2012 den erst einmal zuvor vergebenen Sir Georg Solti Emerging Conductor Award gewonnen hatte. Im Sommer 2017 übernimmt Cristian Măcelaru die Position des Music Director beim Cabrillo Festival of Contemporary Music.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz, München

TEXTNACHWEIS

Susanne Schmerda, Renate Ulm und Florian Heurich: Originalbeiträge für dieses Heft;
Biographien: Alina Seitz-Götz (Katia und Marielle Labèque), Markus Hänsel (Măcelaru), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Universal Edition, Wien (Bartók); © Bärenreiter-Verlag, Kassel (Mozart) © Boosey & Hawkes, New York (Strawinsky); © Edwin F. Kalmus & Co., Inc., Publishers of Music, Boca Raton, Florida (Falla).