



**MÜNCHNER
PHILHARMONIKER**

**AARON
COPLAND**

»Music for
the Theatre«

**JOSEPH
HAYDN**

90. Symphonie

**IGOR
STRAWINSKY**

»Pulcinella«

Freitag 13_03_2020 20 Uhr

Samstag 14_03_2020 19 Uhr

Sonntag 15_03_2020 11 Uhr

BARBARA HANNIGAN, Dirigentin

FLEUR BARRON, Mezzosopran

JAMES WAY, Tenor

DOUGLAS WILLIAMS, Bassbariton

EQUILIBRIUM
YOUNG ARTISTS

MÜNCHNER
PHILHARMONIKER



Mahler

Symphony No. 8

VALERY GERGIEV

Neuerscheinung auf dem Label
der Münchner Philharmoniker

mphil.de/label

Überall im Handel erhältlich!

AARON COPLAND

»Music for the Theatre« für Kammerorchester (1925)

1. Adagio – Allegro assai | 2. Andante | 3. Menuet – Trio | 4. Allegro assai

JOSEPH HAYDN

Symphonie Nr. 90 C-Dur Hob. I:90

1. Adagio – Allegro assai | 2. Andante | 3. Menuet | 4. Finale. Allegro assai

– Pause –

IGOR STRAWINSKY

»Pulcinella«

Ballett mit Gesang in einem Akt für Sopran, Tenor, Bass und Kammerorchester nach Motiven von Giovanni Battista Pergolesi (revidierte Fassung von 1947)

1. Ouvertüre. Allegro moderato |
2. Serenata. Larghetto »Mentre l'erbetta pasce l'agnella« (Tenor)
3. Scherzino. Allegro – Andantino – Allegro | 4. Allegretto »Contento vorse vivere« (Sopran)
5. Allegro assai | 6. Allegro alla breve »Con queste paroline« (Bass)
7. Andante »Sento dire no' ncè pace« (Terzett) | 8. »Chi disse cà la femmena« (Tenor)
9. Allegro »Ncè sta quaccuna po'« (Sopran und Tenor)
10. Presto »Una te fa la 'nzemprece« (Tenor) | 11. Larghetto | 12. Allegro alla breve
13. Tarantella | 14. Andantino »Se tu m'ami« (Sopran)
15. Allegro | 16. Gavotta. Allegro moderato – Allegretto – Allegro
17. Vivo | 18. Tempo di minuetto »Pupillette Fiamette« (Terzett) | 19. Finale: Allegro assai

BARBARA HANNIGAN, Dirigentin

FLEUR BARRON, Mezzosopran

JAMES WAY, Tenor

DOUGLAS WILLIAMS, Bassbariton

LEVI HAMMER, Klavier und Assistenz

Die Aufführungen von »Pulcinella« finden in Zusammenarbeit mit Barbara Hannigans Nachwuchsinitiative Equilibrium Young Artists statt.

EQUILIBRIUM
YOUNG ARTISTS

Konzertdauer: ca. 2 Stunden

122. Spielzeit seit der Gründung 1893

VALERY GERGIEV, Chefdirigent

ZUBIN MEHTA, Ehrendirigent

PAUL MÜLLER, Intendant

Music for the Theatre

DAS POTENTIAL DES JAZZ

Mit dem Namen Aaron Copland verbinden wir heute einen typisch amerikanischen »Tonfall« in der Musik. Coplands bekannteste Werke wie die Ballettmusiken »Billy The Kid« (1938), »Rodeo« (1942) oder »Appalachian Spring« (1944) beschwören das ländliche und historische Amerika. Schon die Lebensdaten des Komponisten – 1900 bis 1990 – lesen sich wie ein Symbol des »amerikanischen Jahrhunderts«. Doch zu Beginn seines Schaffens war Copland noch keineswegs so amerikanisch orientiert. Er schwärmte vielmehr für die europäische Avantgarde und ging zum weiteren Kompositionsstudium für einige Zeit nach Frankreich. Dort geriet er an die angesehene Musikpädagogin Nadia Boulanger, die im Lauf der Jahrzehnte etliche Komponisten aus Übersee unterrichtet hat, darunter Elliott Carter, Philip Glass und den Argentinier Astor Piazzolla. Letzteren brachte die Boulanger dazu, seine ambitionierten Frühwerke wegzuworfen und sich auf seine musikalischen Wurzeln zu besinnen: den argentinischen Tango. »Du Idiot! Das ist der wahre Piazzolla!«, soll sie zu ihm gesagt haben.

Etwas Entsprechendes – vielleicht weniger drastisch – könnte sie auch zu Aaron Cop-

land gesagt haben. Jedenfalls wurde dem jungen Amerikaner in seiner Zeit in Europa klar, dass die Franzosen, Deutschen, Italiener usw. in der Orchestermusik jeweils einen eigenen musikalischen »Tonfall« besitzen – nur die Amerikaner nicht. Die Idee, man müsse aus nationalen Wurzeln eine typisch amerikanische Musik entwickeln, war Copland vermutlich vorher schon vertraut. Schließlich hatte er – vor Paris – vier Jahre lang bei Rubin Goldmark studiert, der seinerseits einer der amerikanischen Schüler von An-

BLICK INS LEXIKON

AARON COPLAND

Geboren am 14. November 1900 in New York City; gestorben am 2. Dezember 1990 in North Tarrytown, Staat New York

»Music for the Theatre«
für Kammerorchester

Entstanden 1925 als Auftragswerk der
»League of Composers«

Uraufgeführt am 20.11.1925 in der
Boston Symphony Hall durch das Boston
Symphony Orchestra unter der Leitung
von Serge Koussevitzky



Aaron Copland, 1962

tonin Dvořák gewesen war. Und Dvořák hatte bereits ein erstes Fundament zu einer amerikanischen Nationalmusik gelegt, als er von 1892 bis 1895 in New York das National Conservatory leitete. Damals schrieb er sei-

ÜBRIGENS...

Die 1923 in New York gegründete »League of Composers« setzte sich zum Ziel, Aufführungen amerikanischer Komponisten im In- und Ausland unter bestmöglichen Bedingungen zu verwirklichen. Gleichzeitig sollte das amerikanische Publikum Zugang zu zeitgenössischer Musik aus dem Rest der Welt erhalten. Zu den geförderten Komponisten der Anfangsjahre zählten unter anderem Samuel Barber, Leonard Bernstein, Henry Cowell, Paul Hindemith, Darius Milhaud und Roger Sessions. Seit 1954 trägt die Organisation den Namen »International Society of Contemporary Music« (ISCM)

ne bekannten »amerikanischen« Werke, bei denen er sich von Volksmelodien (vor allem afroamerikanischen und indianischen Ursprungs) inspirieren ließ. Dvořák war der Meinung gewesen, dass die amerikanischen Gospelmelodien »alles Nötige für eine große und edle Schule der Musik« enthalten.

Noch in Europa begann Copland damit, die populären Klänge aus Amerika mit anderen Ohren zu hören – und das waren damals vor allem die Klänge des jungen Jazz. »Zu Hause in Brooklyn hörten wir ständig Jazz – das war etwas ganz Gewöhnliches. Aber als ich jetzt in Wien Jazz hörte, war es, als hörte ich ihn zum ersten Mal. Da begann ich erstmals das Potenzial zu begreifen, das Jazzmaterial für die ernste Musik besitzt.« Welche Rolle Nadia Boulanger bei dieser Erkenntnis letztlich gespielt haben mag – seine Lehrerin war es jedenfalls, die den jungen Komponisten dann mit dem russischen Dirigenten Serge Koussevitzky bekannt machte. Koussevitzky hatte seine eigene Konzertsreihe in Paris, war aber schon auf dem Sprung in die USA, wo er die Leitung des Boston Symphony Orchestra übernehmen sollte – die Bekanntschaft mit einem jungen amerikanischen Komponisten kam da wie gerufen. Kaum in Boston angekommen, wurde Koussevitzky zum Vorzeige-Dirigenten der neu gegründeten League of Composers, einer Organisation zur Förderung amerikanischer Gegenwartsmusik. Auf seinen Vorschlag hin bestellte die League bei Aaron Copland 1924 ein neues Werk für Kammerorchester. Koussevitzky versicherte, er werde mit Freude alles spielen, was immer dieser junge Kollege ihm liefern sollte.

Was Copland dann lieferte, war die fünfsätzig »Music For The Theatre«. Mit dieser Komposition setzte der 24-Jährige sein Vorhaben um, das Potenzial zu erkunden, das

die Rhythmen und Harmonien des amerikanischen Jazz für die Konzertmusik haben könnten. »Ich bemühte mich, ein Werk zu schreiben, dessen Charakter sofort als amerikanisch erkannt würde«, meinte Copland. Schon die Instrumentierung des Kammerorchesters trägt dem Sound der Jazzbands Rechnung – mit sieben Bläsersolisten, Klavier, Schlagwerk und einer reduzierten Streicherabteilung, die streckenweise kaum mehr als die Harmonien für die Bläsermelodien liefert. »Die Musik schien eine gewisse Theateratmosphäre zu suggerieren«, schrieb Copland, daher habe er sie »Musik fürs Theater« genannt. Im Vorfeld bereits hatte er an Nadia Boulanger geschrieben, er plane eine Reihe von Stücken als »beiläufige« Musik für ein imaginäres Drama.

Vor allem im zweiten und im vierten Satz, aber auch im Mittelteil von Prolog und Epilog stehen jazzige Rhythmen des Schlagwerks und jazzige Intonationen der Bläser im Vordergrund. Es gibt sogenannte »Blue Notes« zu hören, auch riffartige Motivkürzel, eine Art »Shout«-Chorus, expressive Tonbeugungen der Bläser, Elemente des Stride-Piano-Stils und sogar ein Zitat aus dem Pop-song »The Sidewalks Of New York«. Die Klarinette und die Trompeten übernehmen die meisten solistischen Aufgaben – ganz wie in einer Jazzband jener Zeit. Daneben hat das rund 20-minütige Werk aber auch lyrische Stellen zu bieten, die zuweilen wie eine chromatische Paraphrase des Blues wirken. Vor allem der zentrale dritte Satz (»Interlude«) scheint einem langsamen Bluesstück nachempfunden. Hier steht das melancholische Englischhorn im Mittelpunkt. Sein Solo erinnert mehrmals an die berühmte Englischhorn-Melodie im Largo von Dvořáks »New World Symphony«. Ein Zufall? Die Klangfarbe des Englischhorns könnte hier aber auch ein Saxofon suggerieren. Dieses Instrument war

um 1925 gerade erst dabei, seine Stimme im Jazz zu entwickeln.

Der Jazz, der Coplands Komposition inspiriert hat, war der noch ganz junge Jazz – der Jazz der Charleston-Tänzer, der Shimmy-Verrückten und der Foxtrott-Begeisterten. Die Musiker, die wir heute als genreprägend für den Jazz empfinden, ein Louis Armstrong oder Duke Ellington, waren 1925 noch fast unbekannt. Dennoch machte diese neue, unfertige Musik schon mächtig Eindruck auf die Komponisten. Mit seiner Adaption von Jazz-Elementen in die Orchestersprache lag Copland damals durchaus im Trend. Milhauds »La Création du Monde« (1923), Gershwins »Rhapsody In Blue« (1924) oder Antheils »Jazz Symphony« (1925) entstanden praktisch zur gleichen Zeit. Dem Dirigenten Serge Koussevitzky allerdings bereiteten Coplands Jazz-Elemente dann doch einige Probleme. Mehrere Abende lang soll der Komponist dem Dirigenten die Rhythmen in seinem Werk erklärt haben. »Er wusste überhaupt nichts über amerikanische Popmusik oder Jazz«, erzählte Copland, »er hatte sie einfach nicht im Gefühl.« Bei der Uraufführung in Boston erklang die »Music for the Theatre« zwischen Stücken von Mozart, Beethoven und Wagner.

Hans-Jürgen Schaal

Ein freies Experimentierfeld im Burgenland

JOSEPH HAYDN: SYMPHONIE NR. 90 C-DUR

Das Leben Joseph Haydns weist für einen Künstler seiner Größenordnung ein besonderes Charakteristikum auf. Statt wie seine ähnlich bekannten Zeitgenossen Mozart und Beethoven verschiedenste Anstellungen anzunehmen und zahlreiche Konzertreisen zu absolvieren, war der aus einer einfachen Familie stammende Haydn äußerst sesshaft. 29-jährig engagierte ihn Graf Esterházy als Vizekapellmeister. Die Fürsten Esterházy gehörten zu den einflussreichsten und wohlhabendsten Familien der Region – es war klar, dass der junge Haydn mit solch einer Anstellung eine große Auszeichnung erhielt. Doch die Familie residierte weitab von den Zentren europäischer Kultur. Zunächst bezog Haydn eine Wohnung in Eisenstadt im Burgenland, wo sein Gönner das Familienschloss bewohnte. Wien war zwar nur 40 Kilometer entfernt, doch diese Entfernung war damals nicht so leicht zu bewältigen. Zudem war Haydn als »Livrierter Hausoffizier« komplett seinem Fürsten unterstellt. Es war ihm also nicht möglich, ohne dessen Einverständnis zu reisen. Legendär sind die Verbote des Fürsten Nikolaus, die es verhinderten, dass sein längst zu internationaler Anerkennung gekommener Be-

diensteter im Jahr 1784 nach London reiste. Möglich wurde dies erst fünf Jahre später nach dem Tod des Fürsten, wo man den Komponisten gebührend feierte.

Der geniale und fleißige Komponist arbeitete lange Zeit exklusiv für das Fürstenhaus. Natürlich hätte Haydn seinen Vertrag lösen können, doch offensichtlich überwog für den Künstler das Positive dieser Anstellung. So streng Fürst Nikolaus hinsichtlich von Ausflügen jenseits der Mauern von Esterházy war, so offen war er für Experimente, was Haydns Musik betraf.

BLICK INS LEXIKON

JOSEPH HAYDN

Geboren vermutlich am 31. März (Taufe am 1. April) 1732 in Rohrau (Niederösterreich); gestorben am 31. Mai 1809 in Wien

Symphonie Nr. 90 C-Dur Hob. I:90

Entstanden 1788 im Auftrag des Comte d'Ogny für die Pariser Loge Olympique

In diesem Sinne lassen sich die Symphonien des Österreicherers als Ergebnisse eines freien Experimentierens hören. Gerade in den frühen Werken, als es noch kein festes Gattungsschema gab, ist es Haydn, der Satzabfolgen, Anordnung von Themen und Stimmgruppen auf ihre Tauglichkeit testet.

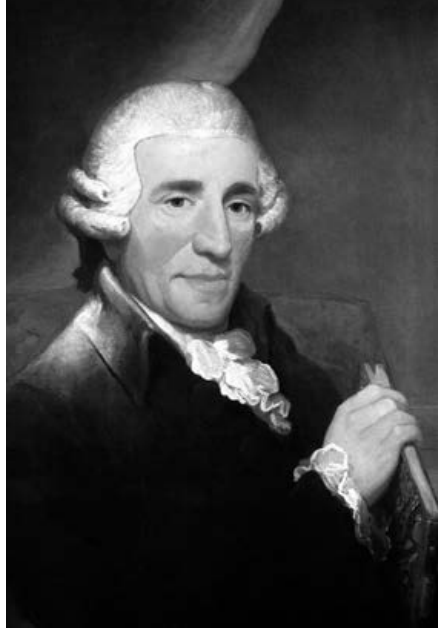
Mit dem weiteren Voranschreiten von Haydns Kompositionstätigkeit entwickelte sich allmählich eine Grundstruktur, die maßgeblich für das Genre »Symphonie« werden sollte. Man kann also am Wirken des Österreicherers das Entstehen einer Gattung beobachten, die für das gesamte 19. Jahrhundert die Krönung allen Musikschaffens darstellen sollte.

Zum Ende seiner Zeit bei den Esterházy war von der anfänglichen Isolation nicht mehr viel zu spüren. Inzwischen bekam der Hofkapellmeister Kommissionsaufträge aus den Zentren der europäischen Kulturwelt. So hatte der Comte d'Ogny bereits im Jahr 1784 sechs Symphonien in Auftrag gegeben – eine große Auszeichnung für den Österreicher, denn das Pariser Orchester galt als eines der besten in Europa. Vier Jahre später meldete sich der Leiter der Loge wieder bei Haydn und fragte nach drei weiteren Symphonien an. Schon an dieser Tatsache kann man erkennen, wie populär und bedeutend der Künstler zu dieser Zeit in Europa war. Dass der Künstler die Symphonie au-

ZITAT

»Keiner kann alles: schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefer Rührung, und alles gleich gut als Haydn.«

Wolfgang Amadeus Mozart
über Joseph Haydn



Joseph Haydn im Jahr 1792

ßerdem nicht ganz legal an den Fürsten Oettingen-Wallerstein verkaufte, zeigt auch die geschickte kaufmännische Seite Haydns.

SPIEL UND LOGIK PERFEKT VEREINT

Bis heute das beliebteste dieser Gruppe ist das Werk Nr. 90 in C-Dur. Es weist viele der Eigenheiten auf, die Haydn zum Standard »seiner« Symphonien formte. Typisch war zum Beispiel eine langsame Einleitung geworden, die dem Kopfsatz voranging. Auch die Verwendung von Pauken und Trompeten im ersten und im letzten Satz – keinesfalls in den zarteren Mittelsätzen – gehörte zu diesem Schema. So trifft der Hörer im Jahr 1788 auf einen selbstbewussten Künstler, der aus einer langen Reihe von Werken schließlich eine gelungene Form entwickelt

hat. Längst ist aus den 15 Minuten ein gut halbstündiges Werk geworden, das fast immer vier Sätze umfasst. Dennoch bleibt Haydn der »Experimentierer«, der ein genaues Hören von seinem Publikum fordert, und immer neue Überraschungen und Formabweichungen bereithält. So ist etwa der Übergang von der recht kurzen Einleitung zum Hauptsatz kaum wahrzunehmen. Denn so majestätisch das Adagio beginnt, so leichtfüßig erklingt das erste Thema des Allegro assai. Mit einer fast beiläufig zu nennenden Tonrepetition und einer kurzen Abwärtsfolge von Achteln inklusive Kadenz wird der Hauptsatz eröffnet. Es ist diese Tonwiederholung, die den gesamten Satz bestimmen wird. Die Überraschungsmomente nehmen im Verlauf des Werkes zu. So setzt Haydn im Schlusssatz eine auffällige Generalpause. Wer die Symphonie zum ersten Mal hört, könnte glauben, dies sei das Ende. Doch das musikalische Geschehen setzt wieder ein. Für diese Mischung aus sinnfälliger Konstruktion und direkt hörbarem spielerischem Umgang mit den Erwartungen des Hörers liebten die europäischen Musikfans den Österreicher.

Der erste Satz wirkt beinahe monothematisch, denn lange ist das zweite Thema kaum von Bedeutung. Es sind im Allegro assai vor allen Dingen die dynamischen Kontraste und das Spiel mit den Klangfarben, die hervorstechen. Haydn setzt hier die Holzbläser von den Streichern ab. Mal übernimmt die Soloflöte das Thema, mal ist es die ganze Gruppe von Flöten, Oboen und Klarinetten, die eigene Akzente setzt. Zudem sorgen synkopierte Tuttipassagen für einen schwungvollen Gestus. In diesem ersten Satz zeigt sich ein selbstbewusster Komponist, der weiß, wofür ihn seine Auftraggeber schätzen und der dennoch neue Akzente setzt. So spricht er das Gefühl des Hörers

direkt an und hat stets eine Überraschung im Gepäck – wie etwa das pianissimo in der Durchführung – doch auch die formelle Durcharbeitung ist stets stringent und logisch nachvollziehbar.

Auch im folgenden Andantesatz spielt der Komponist mit dynamischen Kontrasten. Ein wiederum recht schlichtes Thema, das auch ein höfischer Tanz sein könnte, wird ausgedehnt variiert und klanglich verändert. Nun gibt es Wendungen in die Moltonart, kräftige Impulse der Streicher, die den zaghaften Gestus des Beginns konterkarieren. Im Prinzip holt Haydn nun das nach, was er im ersten Satz versäumt hat: Die deutliche Trennung von zwei thematischen Passagen. Da ein Mittelsatz aber nur selten eine wirkliche Entwicklung nachvollzieht, legt er das Geschehen als eine variative Reihung beider Themen an. Äußerst souverän geht Haydn mit den selbst entwickelten Satzgestalten der Symphonie um. Niemals kommt es in seinen über 100 Symphonien zu einer bloßen Erfüllung eines Schemas.

Mit der typischen starken Betonung der ersten Zählzeit beginnt das Menuet. Die Hörer übernehmen das Klangbild und eröffnen diesen höfischen Tanz mit seiner ungeraden Taktart. Der Satz ist mit seinen mehr als sechs Minuten Umfang erstaunlich lang für einen Mittelsatz. Im auf den Tanz folgenden Trio überrascht Haydn mit einer Solomelodie durch die Oboe.

Wesentlich kürzer ist das abschließende Allegro assai, das mit rasanten Läufen und stark rhythmusbetonten Themen den Schluss des Werkes einläutet. Auch hier zeigt sich der Komponist als einfallsreich im Detail, denn er fügt dem zweiten Thema ein drittes hinzu. In der an Modulationen reichen Coda benutzt Haydn das markante

rhythmisches Motiv, das nicht nur zu Beginn dieses Satzes erklang, sondern auch bereits im ersten Satz Verwendung gefunden hat. So knüpft der Komponist hier – wenn auch nur vorsichtig – an die typische Bogenform an und verweist auf den Zusammenhalt in der symphonischen Großform.

Doch dies sind nur kleine Hinweise auf das Schema, das er selbst mit geprägt hat. Der Meister dieser Form hat es nicht nötig, erneut die Konturen des Genres überzubetonen. Statt dessen spielt er nach Belieben mit den Formen der einzelnen Sätze, gewichtet immer wieder unterschiedlich und zeigt so seine außerordentliche Experimentierfreude, seinen Spaß und seine Leichtigkeit im Umgang mit der überaus komplexen Form der viersätzigen Symphonie.

Patrick Kast

Ein Blick in den Spiegel

IGOR STRAWINSKYS BALLETT »PULCINELLA«

Sergej Diaghilew, umtriebiger Impresario der legendären »Ballets russes«, hatte mit den Aufträgen zum »Feuervogel« (1910), zu »Petruschka« (1911) und zu »Le sacre du printemps« (1913) entscheidend zu Igor Strawinskys in kürzester Zeit aufgeblühtem Weltruhm beigetragen. Und zweifellos hatte er auch selbst mit seinem Ensemble ganz wesentlich von den mitreißenden Ideen des jungen Russen profitiert, denn ein neues Werk von Strawinsky war längst Garant für eine Sensation – oder zumindest für einen ebenso öffentlichkeitswirksamen Skandal. Nun jedoch war Diaghilew gewissermaßen eifersüchtig, denn Strawinsky nutzte zunehmend auch andere Kontakte und hatte zuletzt sehr erfolgreich das kleine, aber feine Musiktheater-Werk »L'histoire du soldat« umgesetzt. Daher suchte Diaghilew im Frühjahr 1919 nach einem geeigneten Projekt, um das »verlorene Schaf« (so Strawinsky in seinen Lebenserinnerungen) wieder einzufangen. Dabei half ihm eine aktuelle Ballettproduktion auf die Sprünge, für die er den italienischen Komponisten Vincenzo Tommasini unter dem Titel »Le donne di buon umore« Musik aus Domenico Scarlattis Klaviersonaten bearbeiten ließ. Die ein wenig distanziertere, aber wunderbar klare Klangwelt des Barock kam beim Publikum, das nach dem Wüten des 1. Weltkriegs alles allzu Pathetische ablehnte, gut an, und so schlug Dia-

ghilew Strawinsky nun ein Ballett nach Musik von Giovanni Battista Pergolesi vor.

Dass Strawinsky die Musik des Italieners »wie er [Diaghilew] wusste, schätzte und bewunderte«, schreibt dieser in seinen Lebenserinnerungen mit deutlich verklärtem Blick. Näher an der Wahrheit ist sicher sein späterer Bericht, er habe Diaghilew zunächst für verrückt erklärt, sich dann aber

BLICK INS LEXIKON

IGOR STRAWINSKY

Geboren am 5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum (Lomonosow) bei St. Petersburg; gestorben am 6. April 1971 in New York City

»Pulcinella«

Ballett mit Gesang in einem Akt für Sopran, Tenor, Bass und Kammerorchester nach Motiven von Giovanni Battista Pergolesi (revidierte Fassung von 1947)

Entstanden 1919/20 als Auftragswerk der »Ballets Russes« unter Sergei Diaghilew; überarbeitet 1947

Uraufgeführt am 15. Mai 1920 unter der Leitung von Ernest Ansermet an der Pariser Opéra in der Ausstattung von Pablo Picasso



Maurice Sands Entwurf zur Figur »Pulcinella« der Commedia dell'arte in seiner Publikation »Masques et bouffons« von 1860

zur Durchsicht einiger Manuskripte bereiterklärt und dabei seine eigene Begeisterung für Pergolesis Musik entdeckt.

Ein Anreiz war zudem auch Diaghilews Handlungs-idee aus der Welt der Comedia dell'arte, jener volksnahen Stegreifkomödie des italienischen Barock, die mit ihren typisierten Figuren und spontanem Spielwitz überall andocken konnte. Strawinsky hatte – gemeinsam mit Pablo Picasso, der zu »Pulcinella« nun die Dekorationen und Kostüme gestalten sollte – während eines gemeinsamen Aufenthalts in Süditalien 1917 »in einem überfüllten, von Knoblauch dampfenden kleinen Raum« eine Aufführung der Comme-

dia dell'arte erlebt. Besonderes Vergnügen bereitete ihm dabei das vulgäre Auftreten Pulcinellas – und das, obwohl er von dessen im neapolitanischen Volksdialekt gehaltenem Text praktisch nichts verstand.

RESPEKT ODER LIEBE?

Diaghilew erwartete von Strawinsky also eines jener populären »Pasticcios«: das Zusammenfügen bereits vorhandener Musik anderer Komponisten zu einem neuen Stück. Dass er vom Strawinsky des »Sacre« kaum eine »peinlich gesittete Instrumentation von etwas sehr Lieblichem« erwarten konnte, hätte er sich zwar durchaus denken können. Offenbar aber hatte Diaghilew tatsächlich keinen eigenständigen kreativen Umgang Strawinskys mit Pergolesis Vorlage erwartet, so dass der Komponist den Effekt am Ende so beschrieb: »Meine Musik schockierte ihn so, dass er lange Zeit mit einem Gesicht umherging, das das beleidigte Achtzehnte Jahrhundert auszudrücken schien.«

Dabei hatte Strawinsky durchaus mit großer Mühe das vorhandene Material (das neben Originalen aus Pergolesis eigener Feder auch ihm zugeschriebene Stücke anderer italienischer Komponisten umfasste) studiert und sich intensiv Gedanken darüber gemacht, ob »meine Liebe oder mein Respekt für Pergolesis Musik die Linie meines Verhaltens bestimmen« sollte. Definitiv wollte er nicht bloß Archivar sein und verborgene Schätze mit der Aufschrift »Berühren verboten« versehen – er wollte Pergolesis Bruchstücke, Skizzen und Relikte zu neuem Leben erwecken und tunkte sie dafür in die Farben der frühen Moderne. Die Erinnerung an die burlesken Verwandlungskünste Pulcinellas auf der Theaterbühne dürften dabei seine Lust auf eine eigene »Maskerade« mit den Stilmitteln des Barock nur verstärkt haben.



Pablo Picasso (mit Baskenmütze) und Bühnenmaler sitzen auf einem Bühnenbildvorhang zu »Parade« in der Choreographie von Léonide Massine aus dem Jahr 1917, fotografiert von Harry B. Lachmann

IN IHM LEBTE RHYTHMUS

Strawinsky komponierte »Pulcinella« tatsächlich direkt »auf« Pergolesis Manuskripten, so als würde er ein eigenes Werk korrigieren. So machte er sich die Musik des Italieners nach und nach zu eigen – ohne zu Beginn schon wirklich gewusst haben, wohin der Prozess ihn führen würde. Das fertige Stück jedoch ist in seinem musikalischen Idiom ein echter Strawinsky geworden – auch wenn tatsächlich nur wenige Takte ganz neu entstanden sind.

Strawinsky mochte es, sich für ein neues Werk enge Grenzen der zu verwendenden Stilmittel zu setzen, so wie sie ihm jetzt Pergolesis Vorlagen auferlegten. Denn: »Je

mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, desto freier ist sie.« Und so verlieh gerade die Klarheit der barocken Sprache Strawinskys Kreativität in »Pulcinella« Flügel, die ihn nach der »russischen Periode« nun eine Kehrwendung in Richtung

ÜBRIGENS...

Im Jahr 1917 schuf Picasso sechs Bühnenbilder, den Bühnenvorhang und die Kostüme für Sergej Diaghilews Ballett-Projekt »Parade«, nach einem Thema von Jean Cocteau und der Musik von Erik Satie. 1919 folgten Bühnenbilder für Manuel de Fallas »Der Dreispitz«, 1920 für eben Strawinskys »Pulcinella« und 1924 für Saties »Les Aventures de Mercure«

Neoklassizismus nehmen ließen: »Pulcinella« war meine Entdeckung der Vergangenheit, eine Epiphanie... Natürlich war es ein Blick zurück – die erste von vielen Liebesaffären in dieser Richtung –, aber es war auch ein Blick in den Spiegel.«

Seine Umwandlung der Pergolesi-Vorlage bewegt sich daher vor allem auf zwei Ebenen: auf der eines geschärften und individualisierten Umgangs mit den Klangfarben sowie auf der eines vielfach aufgebrochenen, von der Unrast moderner Lebensart inspirierten Rhythmus.

EINE BUNTE COLLAGE

Für die acht Szenen des Balletts schrieb Strawinsky fünfzehn musikalische Nummern, die vordergründig formale Eigenarten der barocken Kammer- oder Kirchensonate aufgreifen. Auf die Ouvertüre folgen verschiedene stilisierte Tanzsätze, zwischen denen sich immer wieder auch Arien aus Pergolesis Opern finden – Lieder mit schlichten, innig ausgesungenen Melodien und mit Texten im Stil einer idealisierten Schäferposie des Rokoko. Sie bieten einen wunderbaren, bisweilen fast skurrilen Kontrast zur drastisch prallen Lebensnähe der Handlung, zumal die Gesangspartien nicht mit den Bühnenrollen konform gehen. Im Sinne der unmittelbaren Wirkung hat Strawinsky die Einzelteile oft übergangslos und ohne »Firlefanze« nach Art einer bunten Collage montiert – und schafft so trotz des historischen Bezugs eine Klarheit der Strukturen, die in der bildenden Kunst seiner Zeit zahlreiche Parallelen findet.

Auch das Orchester wirkt zugleich komprimiert und individualisiert: in einer kleinen, der Durchsichtigkeit der barocken Klangwelt nachempfundenen Besetzung, die zwi-

schen Tutti und Soloepisoden wechselt und stellenweise bis aufs Skelett reduziert wirkt. Das Original wird dabei vielfältig überspitzt und ironisch gebrochen: So setzt Strawinsky behutsam und an markanten Stellen schärfende Dissonanzen und harmonische Überlagerungen ein, er bricht das Metrum durch Dehnungen, Kürzungen und Rückungen auf. Durch artikulatorische Feinheiten verpasst er der Musik zudem brillante Spitzen und färbt das barocke Original auch klanglich bunt ein. Da fechten beispielsweise Posaune und Kontrabass ein bizarres Duell aus, einzelne Instrumente dürfen kurzzeitig solistisch brillieren, worauf andere kontrastierend und wie sarkastisch kommentieren. Sogar überraschende Ausflüge in Richtung Militärmusik oder Jazz blitzen augenzwinkernd auf, und eine Pointe folgt der nächsten, wenn Strawinsky barocken Kontrapunkt ins raue Klima des 20. Jahrhunderts transferiert.

HANDLUNG UND WIRKUNG

Die Handlung entstammt einer neapolitanischen Komödiensammlung um das Jahr 1700 und erzählt von Pulcinella, seiner Freundin Pimpinella, seinen Freunden Furbo, Prudenza und Rosetta sowie Florindo und Cloviello. Die Geschichte beginnt mit Florindo und Cloviello, die um Prudenza und Rosetta werben. Die beiden Frauen sind jedoch wenig beeindruckt und lassen die beiden Machos mit einer kalten Wasserdusche abblitzen.

Rosetta erscheint aufs Neue; sie tanzt für Pulcinella, der ist ganz und gar für sie entflammt und beide küssen sich innig. Doch Pimpinella mischt die Szene eifersüchtig auf. Auch Florindo und Cloviello gefällt das Ganze nicht; sie sind neidisch und schlagen den verliebten Pulcinella kurzerhand zusammen.

Nun wird folgendes inszeniert: Pulcinella ist vermeintlich erstochen worden und liegt reglos da, um bei Pimpinella Mitleid und Vergebung für seine Untreue zu bewirken. Da erscheint Furbo, verkleidet als Zauberer, und belebt den angeblich leblosen Körper Pulcinellas vor aller Augen. Pimpinella vergibt ihrem Liebsten, und zu guter Letzt erliegen auch Prudenza und Rosetta Florindos und Cloviellos Werbung. Das Finale: eine dreifache Hochzeit!

Der Prozess der Werkentstehung »Pulcinellas« von der Idee über die Komposition, Choreographie und Ausstattung war reich an Konflikten und – wie Strawinsky berichtet – »ziemlich gewittrigen Szenen«. So gefielen Diaghilew neben der Umsetzung der barocken Musik auch Picassos Kostümentwürfe nicht, und Strawinsky, der seine Komposition stückweise und zunächst im Klavierauszug an den Choreographen Massine schickte, musste bald feststellen, dass dessen Bewegungsabläufe nicht zum Gestus des Orchesterklangs passten. Dank des überwältigenden Theaterinstinkts aller Beteiligten ging die Premiere am 15. Mai 1920 in der Pariser Opéra dennoch wie geplant über die Bühne.

Dass die Puristen Strawinsky damals ein Sakrileg an der Kunst Pergolesis vorwarfen, die Avantgardisten dagegen enttäuscht waren, keinen weiteren Skandal serviert zu bekommen, wird ihn selbst kaum verwundert haben. Die Spätwirkungen sind umso bemerkenswerter, denn mit ihren eigensinnigen Hakenschlägen, den fein dosierten Gags und der wunderbaren Leichtigkeit ihrer tänzerischen Gesten und orchestralen Farben hat sich »Pulcinella« in der Gunst des Publikums längst zu einem der Lieblinge im Schaffen Strawinskys gemausert. Ein echtes, dabei alles anderes als plumpes Vergnügen!

Kerstin Klaholz

Sonntag**22_03_2020 11 Uhr****6. KAMMERKONZERT**

Festsaal, Münchner Künstlerhaus

»Es-Pressivo«

JOHANNES BRAHMS

Trio für Horn, Violine und Klavier

Es-Dur op. 40

FRANZ SCHUBERT

Klaviertrio Es-Dur D 929

ULRICH HAIDER

Horn

WOLFRAM LOHSCHÜTZ

Violine

VEIT WENK-WOLFF

Violoncello

PAUL RIVINIUS

Klavier

Mittwoch**25_03_2020 20 Uhr 6. Abo a****Freitag****27_03_2020 20 Uhr 5. Abo f****JOHN ADAMS**

»The Chairman Dances«

MAURICE RAVEL

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

BÉLA BARTÓK

»Concerto for Orchestra« Sz 116

KARINA CANELLAKIS

Dirigentin

BERTRAND CHAMAYOU

Klavier

Donnerstag**26_03_2020 18_30 Uhr****2. JUGENDKONZERT****JOHN ADAMS**

»The Chairman Dances«

MAURICE RAVEL

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

BÉLA BARTÓK

»Concerto for Orchestra« Sz 116

KARINA CANELLAKIS

Dirigentin

BERTRAND CHAMAYOU

Klavier

MALTE ARKONA

Moderation

Barbara Hannigan

DIRIGENTIN



Die kanadische Sopranistin und Dirigentin Barbara Hannigan arbeitet regelmäßig mit künstlerischen Kollegen, Regisseuren und Dirigenten wie Christoph Marthaler, Simon Rattle, Sasha Waltz, Kent Nagano, Vladimir Jurowski, John Zorn, Andreas Kriegenburg, Andris Nelsons, Reinbert de Leeuw, David Zinman, Antonio Pappano, Katie Mitchell, Kirill Petrenko und Krszysztof Warlikowski zusammen. Sowohl als Sängerin als auch als Dirigentin – oder beides gleichzeitig – widmet sie sich mit großem Engagement der

Musik unserer Zeit und war an über 85 Ur-aufführungen beteiligt.

Barbara Hannigans erstes CD-Album als Sängerin und Dirigentin »Crazy Girl Crazy« erhielt 2018 einen Grammy. Mit Reinbert de Leeuw hat sie des Weiteren die Alben »Vienna: fin de siècle« und Eric Saties »Socrate« eingespielt. Im April 2020 wird sie mit dem Preis der dänischen Léonie-Sonning-Musikstiftung ausgezeichnet.

Seit Beginn der Saison 2019/2020 ist Barbara Hannigan Chefdirigentin der Göteborger Symphoniker. Darüber hinaus führen sie Einladungen zum London und Toronto Symphony Orchestra, zum Swedish Radio und Danish National Orchestra, zum Cleveland Orchestra und als Artist in Residence zum Orchestre Philharmonique de Radio France. An der Bayerischen Staatsoper feierte Sie kürzlich als Gerda in Hans Abrahamsens »The Snow Queen« einen weiteren Erfolg. Bei den Münchner Philharmonikern setzt sie mit den Konzerten im März ihr Engagement für die von ihr 2017 ins Leben gerufene Nachwuchsinitiative »Equilibrium Young Artists« fort.

Fleur Barron

MEZZOSOPRAN



Die aus Nordirland stammende Fleur Barron zählt zu den aufstrebenden Mezzosopranistinnen ihrer Generation. Sie erhielt Abschlüsse der Manhattan School of Music und der Columbia University. Ausgezeichnet wurde sie unter anderem mit dem Grace B. Jackson Prize des Tanglewood Music Festival 2016 und dem Preis der HSBC Académie du Festival d'Aix en Provence. Barbara Hannigan ist ihre Mentorin. In den vergangenen Jahren erarbeitete sie sich eine Reihe von Partien für ihr Repertoire, darunter Baba the Turk aus »The Rake's Progress« am Théâtre Royal de La Monnaie, Fenena aus »Nabucco« an der Opéra National de Montpellier, Carmen in Bizets gleichnamiger Oper für das Aspen Music Festival sowie Beethovens 9. Symphonie. Für die Saison 2019/2020 erweitert sie ihr Repertoire mit Auftritten als Ottavia in Monteverdis »L'Incoronazione di Poppea« beim Festival Aix-en-Provence, als Suora Zelatrice in Puccinis »Suor Angelica« mit den Berliner Philharmonikern unter Kirill Petrenko sowie mit der Titelrolle von Händels »Giulio Cesare« bei der NDR Radiophilharmonie. In dieser Konzertreihe gibt Fleur Barron ihr Debüt bei den Münchner Philharmonikern.

James Way

TENOR



Der aus Sussex stammende Tenor studierte am King's College London und an der Guildhall School of Music and Drama. James Way erlangte als Interpret barocker Werke schnell Anerkennung und wurde 2017 in das »Rising Star«-Programm des Orchestra of the Age of Enlightenment aufgenommen. Zusammen mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment war er zu erleben in Händels »Semele« unter Christophe Rousset, in Haydns »Schöpfung« unter Adam Fischer sowie in zahlreichen Bach-Kantaten. Weitere Höhepunkte in seiner noch jungen Karriere waren die Titelrolle in »Acis & Galatea« mit Les Arts Florissants, Bachs »Matthäus-Passion« unter Sir John Eliot Gardiner, Händels »Messias« mit William Christie und Les Arts Florissants, Monteverdis »Marienvesper« mit Laurence Cummings und dem English Concert sowie Aufführungen von Purcells »King Arthur« und »The Fairy Queen« mit dem Gabrieli Consort & Players. 2020 übernimmt James Way die Zweitbesetzung des Oronte in Händels »Alcina« beim Glyndebourne Festival und wird in Händels »Il Trionfo del Tempo e del Disinganno« diesmal an der Opéra National de Montpellier unter Thibault Neally zu hören sein.

Douglas Williams

BASSBARITON



Der amerikanische Bassbariton Douglas Williams wurde am New England Conservatory und der Yale School of Music ausgebildet. Er hat mit namhaften Dirigenten zusammengearbeitet, darunter Sir Simon Rattle, Andris Nelsons, Nicholas McGegan, Helmut Rilling, Sir Neville Marriner, John Nelson und Christophe Rousset und trat u. a. im Lincoln und Kennedy Center, in der Berliner Philharmonie und der Alten Oper Frankfurt auf. Als Konzertsänger gastierte er u. a. beim Tanglewood Festival, bei den Berliner Philharmonikern, bei den Les Talents Lyriques, beim Freiburger Barockorchester sowie beim Boston Early Music Festival. Zu seinem Repertoire zählen beispielsweise die Titelrolle von Mozarts »Die Hochzeit des Figaro« und der Zweite Geharnischte in »Die Zauberflöte«. In der vergangenen Spielzeit sang er die Basspartie in Mozarts »Requiem« am Salzburger Mozarteum und debütierte bei der NDR Radiophilharmonie als Haraphas in Händels »Samson«. Zuletzt war Douglas Williams bei den Münchner Philharmoniker im Mai 2019 in der Rolle des Nick Shadow in Strawinskys »The Rake's Progress« zu hören.

Die Münchner Philharmoniker

CHEFDIRIGENT VALERY GERGIEV
EHRENDIRIGENT ZUBIN MEHTA

1. VIOLINEN

Lorenz Nasturica-Herschcowici,
Konzertmeister
Julian Shevlin, Konzertmeister
Odette Couch, stv. Konzertmeisterin
Iason Keramidis, stv. Konzertmeister
Claudia Sutil
Philip Middleman
Nenad Daleore
Peter Becher
Wolfram Lohschütz
Martin Manz
Céline Vaudé
Yusi Chen
Florentine Lenz
Vladimir Tolpygo
Georg Pfirsch
Victoria Margasyuk
Yasuka Morizono
Thomas Hofer*
Celeste Williams*
Slava Atanasova**
Da Hye Yang**

2. VIOLINEN

Simon Fordham, Stimmführer
Alexander Möck, Stimmführer
Ilona Cudek, stv. Stimmführerin
Matthias Löhlein
Katharina Reichstaller
Nils Schad
Clara Bergius-Bühl
Esther Merz
Katharina Schmitz

Ana Vladanovic-Lebedinski
Bernhard Metz
Namiko Fuse
Qi Zhou
Clément Courtin
Traudel Reich
Asami Yamada
Johanna Zaunschirm
Clara Scholtes*

BRATSCHEN

Jano Lisboa, Solo
Diyang Mei, Solo
Burkhard Sigl, stv. Solo
Gunter Pretzel
Wolfgang Berg
Beate Springorum
Konstantin Sellheim
Julio López
Valentin Eichler
Julie Risbet
Shira Majoni*
Yeseul Seo**

VIOLONCELLI

Michael Hell, Konzertmeister
Floris Mijnders, Solo
Stephan Haack, stv. Solo
Thomas Ruge, stv. Solo
Veit Wenk-Wolff
Sissy Schmidhuber
Elke Funk-Hoever
Manuel von der Nahmer
Isolde Hayer †

Sven Faulian
 David Hausdorf
 Joachim Wohlgemuth
 Shizuka Mitsui
 Simon Eberle*
 Anne Keckeis**

KONTRABÄSSE

Sławomir Grenda, Solo
 Fora Baltacıgil, Solo
 Alexander Preuß, stv. Solo
 Holger Herrmann
 Stepan Kratochvil
 Shengni Guo
 Emilio Yepes Martinez
 Ulrich von Neumann-Cosel
 Umur Kocan
 Zhelin Wen**

FLÖTEN

Michael Martin Kofler, Solo
 Herman van Kogelenberg, Solo
 Martin Belič, stv. Solo
 Gabriele Krötz, Piccoloflöte
 Anja Podpečan**

OBOEN

Ulrich Becker, Solo
 Marie-Luise Modersohn, Solo
 Lisa Outred
 Bernhard Berwanger
 Kai Rapsch, Englischhorn

KLARINETTEN

Alexandra Gruber, Solo
 László Kuti, Solo
 Annette Maucher, stv. Solo
 Matthias Ambrosius
 Albert Osterhammer, Bassklarinetten

FAGOTTE

Raffaele Giannotti, Solo
 Romain Lucas, Solo
 Jürgen Popp
 Johannes Hofbauer
 Jörg Urbach, Kontrafagott
 Aline Maurer**

HÖRNER

Matias Piñeira, Solo
 Ulrich Haider, stv. Solo
 Maria Teiwes, stv. Solo
 Christina Hambach*, stv. Solo
 Alois Schlemmer
 Hubert Pilstl
 Mia Schwarzfischer

TROMPETEN

Guido Segers, Solo
 Florian Klingler, Solo
 Bernhard Peschl, stv. Solo
 Markus Rainer
 Florian Kastenhuber**

POSAUNEN

Dany Bonvin, Solo
 Matthias Fischer, stv. Solo
 Quirin Willert
 Benjamin Appel, Bassposaune

TUBA

Ricardo Carvalhoso

PAUKEN

Stefan Gagelmann, Solo
 Guido Rückel, Solo

SCHLAGZEUG

Sebastian Förschl, 1. Schlagzeuger
 Jörg Hannabach
 Michael Leopold
 Theresia Seifert**

HARFE

Teresa Zimmermann, Solo
 Mathilde Wauters**

ORCHESTERVORSTAND

Matthias Ambrosius
 Konstantin Sellheim
 Beate Springorum

INTENDANT

Paul Müller

* Zeitvertrag, ** Orchesterakademie

IMPRESSUM

Herausgeber:

Direktion der Münchner
Philharmoniker
Paul Müller, Intendant
Kellerstraße 4
81667 München

Redaktion:

Christian Tauber

Titelgestaltung:

Fienbork Design
Frank Fienbork &
Nicole Elsenbach
Utting am Ammersee
fienbork-design.de

Graphik:

dm druckmedien gmbh
München

Druck:

Gebr. Geiselberger GmbH
Martin-Moser-Straße 23
84503 Altötting

Mehr Informationen zu
unserem Pausengong
finden Sie unter
[www.spielgeld-klassik.de/
fanfare](http://www.spielgeld-klassik.de/fanfare)

TEXTNACHWEISE

Einführungstexte: Hans-Jürgen Schaal, Patrick Kast, Kerstin Klaholz. Nicht namentlich gekennzeichnete Texte und Infoboxen: Christian Tauber. Künstlerbiographien: nach Agenturvorlagen. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig

BILDNACHWEISE

Alle Abbildungen: wikimedia commons; Künstlerphotographien: Raphael Brand (Hannigan), privat (Barron, Way), Florian Grey (Williams)



Mercedes-Benz
München

UNTERSTÜTZT

KLASSIK AM ODEONS PLATZ

OPEN AIR KONZERT

SAMSTAG, 11. JULI 2020, 20.00 UHR

VALERY GERGIEV DIRIGENT
HÉLÈNE GRIMAUD KLAVIER

MÜNCHNER PHILHARMONIKER

CLAUDE DEBUSSY »LA MER«

MAURICE RAVEL KLAVIERKONZERT G-DUR

HECTOR BERLIOZ »SYMPHONIE FANTASTIQUE«



20
JAHRE



Landeshauptstadt
München



SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN
RUNDFUNKS



Städtische Zeitung

KARTEN: MÜNCHEN TICKET 089/54 81 81 81 UND BEK. VVK-STELLEN
WWW.KLASSIK-AM-ODEONSPLATZ.DE

'19
'20

