

The logo for NDR (Norddeutscher Rundfunk) consists of the letters 'NDR' in a bold, black, sans-serif font, with a vertical line passing through the center of the 'D'.

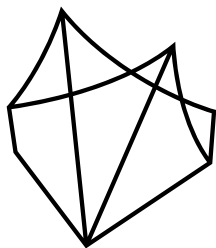
Elbphilharmonie
Orchester

A large, abstract graphic composed of several thick, bright blue lines that intersect to form a series of overlapping, irregular shapes, resembling a stylized mountain range or a complex geometric pattern. This graphic is positioned behind the main text.

Hannu Lintu
und
Nicolas Altstaedt

Freitag, 15.02.19 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

HANNU LINTU
Dirigent
NICOLAS ALTSTAEDT
Violoncello
(Artist in Residence)



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

MAURICE RAVEL (1875 – 1937)

Ma mère l'oye
Cinq pièces enfantines

*Entstehung: 1908–11 | Uraufführung: Paris, 20. April 1910 (Fassung für Klavier zu vier Händen),
28. Januar 1912 (Orchesterfassung) | Dauer: ca. 20 Min.*

- I. Pavane de la belle au bois dormant (Dornröschens Pavane). Lent
- II. Petit poucet (Der kleine Däumling). Très modéré
- III. Laideronnette, impératrice des pagodes (Das kleine hässliche Entlein, Kaiserin des Volks der Pagoden). Mouvement de Marche
- IV. Les entretiens de la belle et de la bête (Die Gespräche zwischen der Schönen und dem Biest). Mouvement de Valse très modéré
- V. Le jardin féerique (Der märchenhafte Garten). Lent et grave

SEBASTIAN FAGERLUND (*1972)

Nomade
Konzert für Violoncello und Orchester
(Uraufführung, Auftragswerk des NDR)

Entstehung: 2018 | Dauer: ca. 33 Min.

- I. Espressivo
- II. Agitato, molto ritmico
- Interlude I. Misterioso
- III. Vivace capriccioso
- IV. Lento contemplativo
- Interlude II. Misterioso, poco tenuto
- V. Espressivo, liberamente
- VI. Esaltato, molto agitato

— Pause —

IGOR STRAWINSKY (1882 – 1971)

Le baiser de la fée (Der Kuss der Fee)
Allegorisches Ballett in vier Bildern

Entstehung: 1928 | Uraufführung: Paris, 27. November 1928 | Dauer: ca. 44 Min.

- 1^{re} scène: Prologue. Berceuse dans la tempête (Wiegenlied im Sturm)
- 2^e scène: Une fête au village (Ein Dorffest)
- 3^e scène: Au moulin (Bei der Mühle) – Pas de deux: Entrée – Adagio – Variation – Coda – Scène
- 4^e scène: Épilogue. Berceuse des demeures éternelles (Wiegenlied in den Gefilden der Seligen)

Ende des Konzerts gegen 22.15 Uhr

Einführungsveranstaltung mit Harald Hodeige
um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert ist live zu hören auf NDR Kultur.

Poesie der Kindheit

DIE ERFINDUNG DER KINDHEIT

Kinder waren nicht immer Kinder. Lange wurden sie einfach wie kleine Erwachsene behandelt, galten als wichtige Arbeitskräfte sowohl in Bauern- als auch Arbeiterfamilien. Erst mit dem Aufkommen der bürgerlichen Familie im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Kindheit zu einer besonderen Lebensphase, die es zu schützen galt. Im Zuge dessen nahmen Spielzeuge oder Geschichten für Kinder immer mehr Raum ein und auch für die Maler avancierten die Kleinen zum Sujet: In den Werken des Biedermeier und der Romantik wurden sie als Wesen der Unschuld verherrlicht. Zwar verstärkte auch die aufkommende Schulpflicht die Tendenz, der Kindheit einen eigenen Platz in der Gesellschaft zuzuordnen – bis zum endgültigen Verbot der Kinderarbeit sollte es aber trotzdem noch ein weiter Weg sein.

Maurice Ravel gab seinem Zyklus „Ma mère l'oye“ den Untertitel „Cinq pièces enfantines“ – „Fünf kindliche Stücke“. Doch was bedeutet eigentlich das Attribut „kindlich“ in Bezug auf Musik? Man mag damit Kompositionen bezeichnen, die technisch so einfach sind, dass Kinder sie selbst spielen können. Oder Stücke, die ein junges Publikum leicht aufnehmen kann, weil die musikalischen Ideen besonders prägnant formuliert sind. Oder Musik, die sich (auch) an Erwachsene wendet, dabei aber kindliche Themen aufgreift, Erinnerungen an die Kindheit weckt. Dass Ravels ursprünglich für Klavier zu vier Händen bestimmte Stücke von allen drei Aspekten etwas haben, zeigt ein Kommentar des Komponisten in seiner autobiografischen Skizze aus dem Jahr 1928: „Die Absicht, in diesen Stücken die Poesie der Kindheit wachzurufen, hat mich völlig selbstverständlich dazu geführt, mein Komponieren zu vereinfachen und meinen Stil zu entschlacken.“

Ravel hatte offenbar ein sehr unbefangenes, liebevolles Verhältnis zu Kindern und eine lebenslange Sehnsucht nach der Welt der Kindheit. Er sammelte mechanisches Spielzeug, begeisterte sich für Illustrationen in Kinderbüchern und verließ manchmal bei einer Abendgesellschaft die Erwachsenen, um mit den anwesenden Kindern zu spielen. „Ravel erzählte mir wunderbare Geschichten. Ich saß auf seinem Schoß und er begann, ohne es jemals müde zu werden, mit seinem

„Es war einmal...“, erinnerte sich Mimie Godebski, mit deren Eltern der Komponist gut befreundet war. Seine Märchen erzählte Ravel aber nicht nur in Worten. Für Mimie und ihren Bruder Jean schrieb er 1908 seine „Pavane de la belle au bois dormant“ und bis 1910 noch vier weitere Stücke nach Märchenmotiven. Die beiden, damals neun und sieben Jahre alt, müssen sehr talentiert gewesen sein, denn „kinderleicht“ ist keine der beiden Stimmen. Ravel sah die Stücke denn auch als vollwertige Kompositionen an. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er 1911 eine Orchesterfassung anfertigte und noch im selben Jahr eine Ballettmusik, für die er die Reihenfolge der Sätze veränderte, zwei zusätzliche Nummern voranstellte und einige Zwischenspiele schrieb. Mit dem Gesamttitel „Ma mère l'oye“ bezog er sich auf eine Märchensammlung von Charles Perrault (1628–1703).

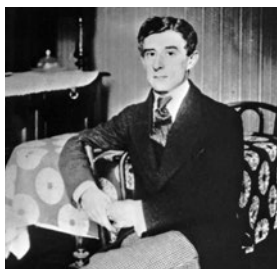
„Es war einmal“ – diese Formel, mit der jedes Kindermärchen beginnt, setzt Ravel in der eröffnenden Dornröschen-Pavane musikalisch um: Denn die Pavane, ein würdevoller Schreittanz des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, war bereits zu Perraults Zeit passé, und den altertümlichen Charakter des Stücks betont Ravel noch durch die Verwendung der äolischen Kirchentonart (Moll ohne den „leitenden“ Halbton zwischen siebter Stufe und Grundton). Die Geschichte des zweiten Stücks, „Petit Poucet“ (Der kleine Däumling), entspricht etwa dem deutschen Märchen von Hänsel und Gretel. Welche Szene daraus Ravel meinte, erklärte er in einem vorangestellten Motto: „Er glaubte, den Heimweg dadurch leicht zu finden, dass er sein Brot überall, wo er vorüberkam, ausstreute; aber er erlebte eine große Überraschung, als er nicht ein einziges Krümchen wiederfand; die Vögel hatten alles aufgefressen.“ Das rastlose Umherirren des Däumlings und seiner Brüder zeichnet Ravel in durchgehenden



Märchenerzählende Großmutter, Illustration von Gustave Doré aus „Les Contes de Perrault“ (Paris, 1862)

MÄRCHENVORLAGEN

Der Titel „Ma mère l'oye“ geht zurück auf Charles Perrault, einen Märchensammler, der in Frankreich so populär ist wie die Brüder Grimm es im deutschen Sprachraum sind. Seine „Histoires ou contes du temps passé avec des moralités“ erschien 1697; sie wurden auch als „Contes de ma mère l'oye“ („Geschichten von Mutter Gans“) bekannt. Auf Perrault-Märchen beziehen sich allerdings nur die beiden ersten Stücke von Ravel. Die Vorlage zum dritten findet sich in der 1698 veröffentlichten Sammlung „Contes nouveaux ou les fées à la mode“ von Marie Cathérine Baronne d'Aulnoy, und die zum vierten im „Magasin des enfants, contes moraux“ (1757) von Marie Leprince de Beaumont.



Maurice Ravel (1910)

AUS DEM RAHMEN FALLEND

Da Mimie und Jean Godebski, die Widmungsträger des Zyklus „Ma mère l'oye“, den öffentlichen Auftritt scheuten, übernahmen zwei andere Nachwuchspianistinnen die Uraufführung der Klavierfassung: die 11-jährige Jeanne Leleu und die 14-jährige Geneviève Durony. Bei Leleu, die später selbst Komponistin wurde, bedankte sich Ravel in einem Brief: „Mademoiselle, wenn Sie eine große Künstlerin sein werden und ich ein alter Kerl, entweder auf dem Gipfel des Ruhms oder völlig vergessen, werden Sie vielleicht eine wohltuende Erinnerung daran haben, dass Sie einem Künstler die recht seltene Freude bereitet haben, ein ziemlich aus dem Rahmen fallendes Werk mit dem genau zu ihm passenden Ausdruck zu Gehör gebracht zu haben.“

Achteln nach; sie wechseln häufig Bewegungsrichtung und Taktart. Ungefähr in der Mitte des Stücks sind Vogelstimmen zu hören.

„Laideronette, impératrice des Pagodes“ handelt von einer orientalischen Kaiserin. Dieses dritte Stück beschreibt die folgende Episode aus dem Märchen: „Sie entkleidete sich und ging ins Bad. Sogleich begannen Pagoden und Pagodinnen zu singen und Instrumente zu spielen: Einige hatten Theorben aus Nusschalen, einige Violen aus Mandelschalen; denn die Instrumente mussten ihrer Körpergröße entsprechen.“ Die geringe Größe der Instrumente spiegelt sich in der hohen Tonlage der Melodie, und das östliche Flair erzielt Ravel durch die Verwendung der chinesischen Fünffonleiter, die ja den schwarzen Tasten auf dem Klavier entspricht. Das bekannte Märchen von der Schönen und dem Biest liegt dem vierten Stück, „Les entretiens de la belle et de la bête“, zugrunde. Die Musik erzählt eine längere Szene daraus: Zunächst erkennt das Mädchen das gute Herz des Tiers – dafür steht ein sanfter Walzer (übrigens mit einer Anspielung auf Erik Saties „Gymnopédies“ zu Beginn). Dann entschließt sich das Biest, sie um ihre Hand zu bitten und erhält eine Absage – ein Thema in knarzender Basslage verkörpert das Tier. Nach einer längeren Unterredung zeigt die Schöne am Ende doch noch Mitleid – ein zartes Glissando markiert daraufhin die Verwandlung des Tiers in einen Prinzen.

Dem Finale („Le jardin féérique“, der Feengarten) hat Ravel in der Original- und der Orchesterversion kein bestimmtes Märchen zugeordnet. In der Ballettfassung bildet es allerdings einen Teil der Rahmehandlung: Dornröschen wacht nach hundertjährigem Schlaf wieder auf – die Mittelsätze werden somit als Traumsequenzen gedeutet – und heiratet ihren Prin-

zen. Der Satz beginnt mit einem schlichten langsamen Walzer und nimmt am Ende einen strahlenden, heroischen Charakter an. Man hört freudige Fanfaren und das magische Glissando der guten Fee – Ravel arbeitet mit einfachsten Mitteln der Tonmalerei, die jedem Kind sofort einleuchten, die aber auch Erwachsene durch ihre unverstellte Naivität bezaubern.

Jürgen Ostmann

DAS ZITAT ZUM WERK

„Ma mère l'oye“ ist in ihrer Unschuld und Raffinesse Schumanns „Kinderszenen“, Mussorgskys „Kinderstube“ und Debussys „Children's Corner“ an die Seite zu stellen.

Theodor W. Adorno

Suche nach der DNA

Während Ravels Musik sehr konkret und bisweilen geradezu illustrativ auf Details der zugrundeliegenden Märchen eingeht, wird man in Sebastian Fagerlunds Cellokonzert „Nomade“ solche tonmalerischen Züge vergebens suchen. Der Titel, so erklärt der finnische Komponist in seinem Werkkommentar, „bezieht sich in abstrakter Weise auf das Suchen und die Bewegung.“ Noch etwas allgemeiner äußerte er sich in einem Interview: „Ich schreibe keine Programmmusik, aber manchmal kann mich ein Ereignis oder ein Ort inspirieren“. Vor allem in Fagerlunds jüngeren Werken treten suggestive Titel häufig an die Stelle trockener Gattungsbezeichnungen – so beispielsweise im 2012 entstandenen Violinkonzert „Darkness in Light“, im Gitarrenkonzert „Transit“ (2013) oder im Fagottkonzert „Mana“ (2014). Auf Werke für Soloinstrument und Orchester legt Fagerlund im Übrigen auch einen

Ein Komponist, der neben seinem berühmten Landsmann Sibelius stehen kann.

Das BBC Music Magazine über Sebastian Fagerlund



SEBASTIAN FAGERLUND

Sebastian Fagerlund studierte bis zu seinem Diplom im Jahr 2004 Komposition bei Erkki Jokinen (*1941) an der Sibelius-Akademie in Helsinki.

Weitere Komponisten, die ihn beeinflussten, waren Edgard Varèse, Witold Lutosławski und Marc- Anthony Turnage. Daneben interessierten ihn aber auch Musikgenres außerhalb des „klassischen“ Sektors – beispielsweise minimalistische Techno- Klänge oder Heavy Metal.

Schwerpunkt seines Schaffens: Mit dem Klarinettenkonzert von 2005 erlebte er seinen internationalen Durchbruch, und neben diesem Stück und den bereits genannten schrieb er noch ein Altsaxophonkonzert (2004) sowie weitere Werke mit solistischer Klarinette („Emanations“, 1998) und Violoncello („Stone on Stone“, 2012, und „Silent Words“, 2013).

Anregen lässt sich Fagerlund aber nicht nur durch Ereignisse oder Orte, sondern auch durch die Spielkunst bestimmter Interpreten, mit denen er zusammenarbeitet – etwa die des Saxophonisten Olli-Pekka Tuomisalo, des Klarinettenisten Christoffer Sudqvist oder des Geigers Pekka Kuusisto. Sein neues Cellokonzert widmet er Nicolas Altstaedt, dem Solisten des heutigen Abends: „Nicolas’ tiefgründige und einfühlsame Musikalität war enorm inspirierend, und zugleich erinnerte mich der (gewissermaßen menschliche) Charakter des Cellos daran, dass unsere Suche nie wirklich endet: Wir sind alle auf die eine oder andere Weise Nomaden.“

Wenn man beim Hören von Fagerlunds Musik den Eindruck gewinnt, einer zusammenhängenden Erzählung zu folgen oder im Fall des Cellokonzerts „Nomade“ vielleicht Landschaften an sich vorbeiziehen sieht, dann mag das nicht zuletzt seiner Kunst sorgfältig gearbeiteter Übergänge geschuldet sein. Alle sechs Sätze und die beiden Zwischenspiele des Cellokonzerts folgen „attacca“, also ohne Satzpause aufeinander, und auch die einzelnen, oft stark kontrastierenden Abschnitte innerhalb der Sätze sind nicht durch harsche Schnitte getrennt, sondern durch fließende, wenn auch noch so knapp gestaltete Verläufe verbunden. Ob nun in langsamen oder in raschen, rhythmusbetonten Sätzen, stets zeigt bereits ein kurzer Blick in die Noten, dass einzelne Instrumente oder Gruppen ihr Spiel fast unhörbar im Klangschatten lauterer Stim-

men beginnen – vierfaches Piano oder auch „niente“ (nichts) verlangt dazu die Partitur. Dann schwillt der Ton an, um schließlich wieder zu verlöschen.

Zur Gesamtanlage und den einzelnen Sätzen des Konzerts heißt es in Fagerlunds Kommentar: „Das Konzert beginnt mit einem ausdrucksvollen aufwärts gerichteten Motiv des Orchesters, das als eine Art harmonisch-melodische DNA das gesamte Werk durchdringt. Ihr strebt das Solocello während des gesamten Stücks in konstanter Suchbewegung zu, doch erst im vierten Satz enthüllt sich der musikalische Kern der DNA. Das Konzert besteht aus sechs Sätzen. Den Charakter des ersten könnte man als aphoristisch bezeichnen. Der zweite Satz entwickelt sich nach und nach zu einem Duell zwischen Orchester und Solist. Diesem Satz folgt ein Intermezzo, das zum dritten Satz führt, einem kurzen und intensiven Scherzo, in dem Harmonien aus dem Intermezzo wiederkehren und die spielerischen musikalischen Ereignisse unterbrechen. Das Solocello beginnt den vierten Satz alleine. Allmählich stimmen immer mehr Instrumente ein; es entsteht eine sanft schwingende, durchscheinende Klangwelt, die sowohl auf Barock- als auch auf Volksmusik anspielt. Ein zweites Intermezzo leitet über zum fünften Satz, einer Kadenz, die dem Solisten auch die Gelegenheit zum Improvisieren bietet. Die Kadenz führt uns zum wilden, rituellen und raschen sechsten Satz. Starke Kontraste bestimmen hier die musikalischen Ereignisse, was auch im Aufstieg des Solocellos bis hoch zum fünfgestrichenen C und seinem späteren Abstieg bis zum Fis unter dem tiefen C zum Ausdruck kommt. Am Ende des Werks nimmt die harmonisch-melodische DNA ein letztes Mal Gestalt an, bevor sie verblasst – wie sich auflösende Farbe in einer Flüssigkeit.“

Jürgen Ostmann

HANDWERK UND INTUITION

Zu Beginn eines Kompositionsprozesses mache ich mir ein klares Bild vom „Rückgrat“ des Stücks. Der intuitive Teil kommt ins Spiel, wenn das musikalische Material um diese zentrale Säule zu wachsen beginnt. Ich sehe den Prozess gewissermaßen als Kombination von Handwerk und Intuition. Man gewinnt Kontrolle über das Material, und zugleich erlaubt man ihm, zu wachsen. [...] Es ist eigentlich paradox: Als Komponist muss man sich immer darauf konzentrieren, seine technischen Fertigkeiten zu vervollkommen. Doch wenn eine gewisse Ebene der Kontrolle erreicht ist, muss man in jedem Stück in der Lage sein, einen Sprung zu machen. Sich von der Klippe zu stürzen, die man konstruiert hat, und der Intuition zu vertrauen.

Sebastian Fagerlund

Huldigung an Tschaikowsky

BRUCH MIT DIAGHILEW

Igor Strawinsky gelang der künstlerische Durchbruch mit seinen Ballettkompositionen „L'oiseau de feu“ (1910), „Petruschka“ (1911) und „Le sacre du printemps“ (1913). Alle drei sind eng mit dem in Paris wirkenden Impresario Sergej Diaghilew und seinen „Ballets Russes“ verbunden. Ihre Zusammenarbeit setzten Strawinsky und Diaghilew mit dem Ballet „Pulcinella“ (1920) und den Opern „Le Rossignol“ (1914), „Renard“ (1922), „Mavra“ (1922), „Les Noces“ (1923) und „Œdipus Rex“ (1927) fort. Doch Anfang 1928 zerstritten sie sich – auch wegen unterschiedlicher Auffassungen zum Ballett „Apollon Musagète“. Den endgültigen Bruch bewirkte Strawinskys Zusammenarbeit mit Ida Rubinstein im Rahmen von „Le baiser de la fée“.

Igor Strawinsky bewunderte sein Leben lang die Musik Peter Tschaikowskys. Er erlebte sie bereits als Kind in den Ballettproduktionen des St. Petersburger Mariinski-Theaters und auch in der Oper, wo sein Vater, der berühmte Bassbariton Fjodor Strawinsky, in mehreren Tschaikowsky-Werken auftrat. 1921 arrangierte Strawinsky für Sergej Diaghilews Londoner „Dornröschen“-Produktion zwei Tänze, die damals nur im Klavierauszug verfügbar waren, und als ihm Ende 1927 angetragen wurde, ein ganzes Ballett nach Tschaikowsky zu schreiben, sagte er begeistert zu. Den Auftrag gab ihm die gebürtige Russin Ida Rubinstein, eine Balletttänzerin, die Diaghilews Truppe verlassen hatte, um eine eigene Kompanie zu gründen. Der Impresario empfand die Einwilligung des Komponisten als Verrat, doch dieser blieb bei seinem Vorhaben – so kam es durch den „Kuss der Fee“ zum Bruch der einzigartigen Künstlerfreundschaft zwischen Strawinsky und Diaghilew.

Ida Rubinstein ließ dem Komponisten freie Hand bei der Konzeption von Musik und Handlung. In seinen Memoiren erinnert sich Strawinsky, wie er begann, „in der Literatur des 19. Jahrhunderts nach einem Stoff zu suchen, der dem Geist Tschaikowskyscher Musik angemessen ist. Meine Gedanken wandten sich dabei einem großen Dichter zu, dessen zarte und empfindliche Seele, dessen unruhige, phantasievolle Natur

wundervoll der Natur des großen Musikers entsprechen. Ich dachte an Christian Andersen, mit dem Tschaikowsky mehr als einen Zug gemeinsam hat. Man braucht nur an ‚Dornröschen‘ zu denken, den ‚Nussknacker‘, ‚Schwanensee‘, ‚Pique Dame‘ und an zahlreiche Stücke seines sinfonischen Werks, um sich darüber klar zu werden, wie stark alles Phantastische ihn anzog.“ Strawinsky wählte aus Andersens Märchen dasjenige von der Eisjungfrau und entwickelte daraus die folgende Handlung: „Ein Kind wird bei seiner Geburt durch den Kuss der Fee gezeichnet; sie trennt es dadurch von seiner Mutter. Zwanzig Jahre später, als der junge Mann den Augenblick des höchsten Glücks erlebt, gibt sie ihm wieder den Schicksalskuss und entzieht ihn so dem irdischen Dasein, um ihn auf ewig in höchster Glückseligkeit zu besitzen.“ Strawinsky nannte sein Werk eine „Ballettallegorie“ – Allegorie daher, weil er die Geschichte als Sinnbild für Tschaikowskys eigenen Lebensweg verstand: „In gleicher Weise hatte die Muse ihn durch ihren Schicksalskuss geweiht, dessen Mal auf mysteriöse Art in der ganzen musikalischen Schöpfung des großen Künstlers zu spüren ist.“

Die Musik, die Strawinsky zu dieser Vorlage schrieb, spiegelt seine Verehrung für Tschaikowsky. Zugleich kommt aber stärker als etwa in der Pergolesi-Parodie „Pulcinella“ die eigene Persönlichkeit des Komponisten zur Geltung. Zwar ist auch „Le baiser de la fée“ eine Parodie, die viel Originalmaterial aus Tschaikowskys Feder enthält, doch in diesem Fall hat Strawinsky das Ausgangsmaterial in meisterhafter Weise seinem eigenen musikalischen Denken anverwandelt. Man glaubt ihm ohne weiteres, wenn er 1962 schreibt, er könne sich kaum mehr erinnern, welche Melodien von Tschaikowsky und welche von ihm seien. Für die Musikwissenschaft ist diese Frage allerdings weitgehend



Igor Strawinsky (1927)

NACH DER PREMIERE

„Le baiser de la fée“ wurde am 27. November 1928 in Paris mit Ida Rubinstein als Fee und Anatol Wilzak als Jungem Mann uraufgeführt. Zwar zählte das Stück nie zu Strawinskys erfolgreicheren Balletten, doch wurde es in den folgenden Jahrzehnten von verschiedenen Kompanien wieder aufgenommen. 1934 stellte der Komponist aus der Ballettmusik eine Konzertsuite mit dem Titel „Divertimento“ zusammen, die den Umfang der dreiviertelstündigen Originalversion auf etwa die Hälfte kürzt. Im gleichen Jahr entstand in Zusammenarbeit mit dem Geiger Samuel Dushkin noch eine „Divertimento“-Fassung für Violine und Klavier.

Ich komme gerade zurück aus dem Theater – mit fürchterlichen Kopfschmerzen als Ergebnis der schrecklichen Dinge, die ich sehen musste. Es ist schwer zu sagen, was das darstellen sollte – langweiligen, tränen-seligen, schlecht ausgewählten Tschaikowsky, von Igor in angeblich meisterhafter Weise orchestriert. Ich sage ‚angeblich‘, weil es trostlos klang und dem ganzen Arrangement die Lebendigkeit fehlte.

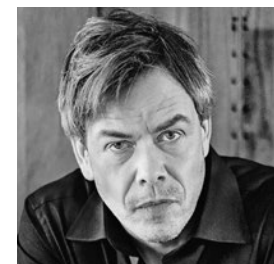
Der eifersüchtige Sergej Diaghilew nach einer Pariser Aufführung von „Le baiser de la fée“

geklärt: Insgesamt sind im „Kuss der Fee“ zwölf Klavierstücke und fünf Lieder Tschaikowskys verarbeitet, alles Werke also, die Tschaikowsky selbst nicht orchestriert hat. Außerdem spielt die Musik mehr oder weniger flüchtig auf weitere Werke des älteren Komponisten an – etwa das Streichquartett op. 11 oder einzelne Takte aus Sinfonien und Opern.

Strawinskys Verarbeitung dieses Materials wurde von der zeitgenössischen Kritik nicht einhellig bejubelt. Der Komponist, so hieß es, sei in pure Konvention zurückgefallen, die geringe musikalische Substanz der kurzen Salonstücke Tschaikowskys taue nicht zur Ausspinnung längerer musikalischer Entwicklungen, und das Ergebnis sei ein akademischer, uninspirierter Klassizismus. In den letzten Jahrzehnten haben sich dagegen unter den Musikwissenschaftlern immer mehr die positiven Stimmen durchgesetzt. So schreibt zum Beispiel Heinrich Lindlar: „Was Strawinsky mit seiner Orchestrierung der empfindsamen Melodienwelt Tschaikowskys an so lichtvoller wie federnder instrumentaler Klangtextur erreichte, gehört zum konzertant Inspiriertesten seiner mittleren Schaffenszeit.“ Und Lawrence Morton erkennt „an Stelle der unvermeidlichen Tschaikowskyschen Rechtecke hier Rauten und Trapeze – Formen, die auf die eine oder andere Weise gedehnt oder asymmetrisch gestaucht und in unvorhersagbaren Kombinationen zusammengestellt sind. Tschaikowskys Schwächen – seine Banalitäten, Vulgaritäten und Routineprozeduren – sind aus der Musik herauskomponiert, Strawinskys Stärken in sie hineinkomponiert.“

Jürgen Ostmann

Hannu Lintu



HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Alle zehn Mahler-Sinfonien mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra
- Klavierkonzerte mit den Solisten Evgeny Kissin, Yuja Wang und Stephen Hough
- Finnische Erstaufführungen von Bernd Alois Zimmermanns „Die Soldaten“ in der Vokalsinfonie-Version und Thomas Larchers Sinfonie Nr. 2 mit dem Finnish Radio Symphony Orchestra
- Rückkehr zum Baltimore, St Louis und Cincinnati Symphony Orchestra, zum New Japan Philharmonic Orchestra und zum Singapore Symphony Orchestra
- Debüts beim Boston Symphony Orchestra und beim Hungarian National Philharmonic Orchestra

Die Saison 2018/19 ist Hannu Lintus sechste Spielzeit als Chefdirigent des Finnish Radio Symphony Orchestra. Höhepunkte der Vergangenheit waren u. a. eine Tournee durch Spanien und Deutschland mit der Cellistin Sol Gabetta und ein Konzert anlässlich des 100. Jahrestages der finnischen Unabhängigkeit mit Uraufführungen von Werken von Magnus Lindberg und Lotta Wennäkoski. Darüber hinaus gastierte Lintu etwa beim National Symphony Orchestra Washington, Tokyo Metropolitan und Detroit Symphony Orchestra und gab seine Debüts beim Orchestre de Paris und NDR Elbphilharmonie Orchester. Regelmäßig ist er auch an der Finnischen Nationaloper in Helsinki zu erleben, wo er etwa 2017 mit dem Choreographen Tero Saarinen Sibelius' „Kullervo“ auf die Bühne brachte und dafür ein enthusiastisches Presseecho erhielt. Weitere Opernproduktionen waren „Parsifal“, „Carmen“, „Tristan und Isolde“ oder Sallinen's „King Lear“. Im Juli 2017 dirigierte Lintu außerdem Sallinen's „Kullervo“ beim Opernfestival von Savonlinna, wohin er 2018 für Aufführungen von Verdis „Otello“ zurückkehrte. Zahlreiche CD-Einspielungen dokumentieren Lintus künstlerisches Schaffen und wurden zum Teil für den Grammy oder den Gramophone Award nominiert. Zuletzt erschien eine Aufnahme der Violinkonzerte von Bartók mit Christian Tetzlaff, Fagerlunds „Stonework“ und die kompletten Klavierkonzerte von Prokofjew mit Olli Mustonen und dem Finnish Radio Symphony Orchestra. Hannu Lintu studierte Cello und Klavier an der Sibelius-Akademie in Helsinki, wo er später auch sein Dirigierstudium bei Jorma Panula ablegte. Er nahm an Meisterkursen bei Myung-Whun Chung an der Accademia Chigiana in Siena teil und erhielt den 1. Preis beim Nordic Conducting Competition 1994 in Bergen.

Nicolas Altstaedt



HÖHEPUNKTE 2018/2019

- Artist in Residence beim *NDR Elbphilharmonie Orchester*
- Konzerte mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, Orchestre National de France, Rotterdam Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Finnish Radio Symphony Orchestra, Il Giardino Armonico und Yomiuri Symphony Orchestra in der Suntory Hall Tokio
- Europa-Tournee mit dem SWR Symphonieorchester unter der Leitung von Teodor Currentzis
- Auftritte als Dirigent beim SWR Stuttgart, Orchestre Philharmonique de Radio France, Zürcher Kammerorchester, Scottish Chamber Orchestra und Orchestre de Chambre de Lausanne

Der deutsch-französische Cellist ist einer der vielseitigsten Musiker unserer Tage. Als Solist, Dirigent und Künstlerischer Leiter führt er Repertoire von der Alten bis zur Gegenwartsmusik auf. 2018/19 ist er Artist in Residence beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* und dabei mit fünf Programmen in unterschiedlichen Besetzungen zu erleben. 2010 wurde Altstaedt mit dem Credit Suisse Young Artist Award ausgezeichnet, der mit seinem Debüt bei den Wiener Philharmonikern beim Lucerne Festival verbunden war. Seitdem tritt er mit Orchestern in aller Welt auf, darunter das Tonhalle-Orchester Zürich, die Tschechische Philharmonie Prag, das Tokyo Metropolitan, Detroit Symphony und Helsinki Philharmonic Orchestra. In der vergangenen Saison gab er seine Recital-Debüts u. a. in der Carnegie Hall New York, im Théâtre des Champs-Élysées Paris und in der Koerner Hall Toronto. Außerdem war er Artist in Spotlight am Concertgebouw Amsterdam. 2012 wurde ihm auf Vorschlag von Gidon Kremer die Leitung des Kammermusikfests Lockenhaus anvertraut. Darüber hinaus ist Altstaedt Nachfolger von Adam Fischer als Chefdirigent der Haydn-Philharmonie. 2019 und 2020 wird er Künstlerischer Leiter der Pfingstfestspiele Ittingen sein. Zu Altstaedts ständigen Kammermusikpartnern gehören Janine Jansen, Vilde Frang, Tabea Zimmermann, Christian Tetzlaff, Alexander Lonquich, Jörg Widmann oder das Quatuor Ébène. Mit ihnen gastiert er regelmäßig bei den Festivals in Salzburg, Verbier, Luzern, Gstaad und Schleswig-Holstein. Altstaedts vielfach ausgezeichnete Diskografie enthält u. a. eine Aufnahme der Cellokonzerte von C.P.E. Bach sowie seine jüngste CD „Four Cities“ mit Fazil Say. Altstaedt spielt ein Cello von Francesco Rugeri (Cremona, 1675).

Herausgegeben vom
NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK
 Programmdirektion Hörfunk
 Orchester, Chor und Konzerte
 Rothenbaumchaussee 132
 20149 Hamburg
 Leitung: Achim Dobschall

NDR ELBPILHARMONIE ORCHESTER
 Management: Sonja Epping

Redaktion des Programmheftes
 Julius Heile

Die Einführungstexte von Jürgen Ostmann
 sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
 AKG-Images (S. 5)
 Manuel Cohen / AKG-Images (S. 6)
 Sirpa Räihä / HS (S. 8)
 AKG-Images / Sputnik (S. 11)
 Kaapo Kamu (S. 13)
 Marco Borggreve (S. 14)

NDR Markendesign
 Design: Factor, Realisation: Klasse 3b
 Druck: Eurodruck in der Printarena
 Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

Nachdruck, auch auszugsweise,
 nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.



[ndr.de/eo](https://www.ndr.de/eo)
[youtube.com/NDRKlassik](https://www.youtube.com/NDRKlassik)