

NDR

Elbphilharmonie
Orchester



Carlos Miguel
Prieto
&
Martin Fröst

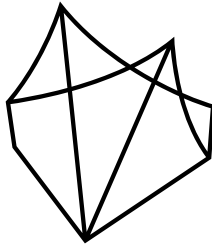
Donnerstag, 02.12.21 — 20 Uhr
Freitag, 03.12.21 — 20 Uhr
Elbphilharmonie Hamburg, Großer Saal

CARLOS MIGUEL PRIETO

Dirigent

MARTIN FRÖST

Klarinette



**NDR ELBPILHARMONIE
ORCHESTER**

ESA-PEKKA SALONEN (*1958)

L. A. Variations

Entstehung: 1996 | Uraufführung: Los Angeles, 16. Januar 1997 / Dauer: ca. 20 Min.

WITOLD LUTOSŁAWSKI (1913 - 1994)

Preludia taneczne (Tanzpräludien)

Fassung für Klarinette, Harfe, Klavier, Schlagzeug und Streicher

Entstehung: 1954/55 | Uraufführung: Warschau, 15. November 1955 (Fassung für Klarinette und Klavier);

Aldeburgh, 1963 (vorliegende Fassung) / Dauer: ca. 10 Min

- I. Allegro molto
- II. Andantino
- III. Allegro giocoso
- IV. Andante
- V. Allegro molto

AARON COPLAND (1900 – 1990)

Konzert für Klarinette und Streichorchester mit Harfe und Klavier

Entstehung: 1948 | Uraufführung: NBC Radioübertragung, 6. November 1950 | Dauer: ca. 18 Min.

- I. Slowly and expressively – Cadenza (Freely) –
- II. Rather fast

— Pause —

IGOR STRAWINSKY (1882 – 1971)

Petruschka

Burleske in vier Bildern

(Konzertversion von 1947)

Entstehung: 1910–11; rev. 1947 | Uraufführung: Paris, 13. Juni 1911 | Dauer: ca. 32 Min.

Erstes Bild

Jahrmarkt in der Fastnachtswoche

Russischer Tanz

Zweites Bild

Petruschka

Drittes Bild

Der Mohr

Walzer (Der Mohr und die Ballerina)

Viertes Bild

Jahrmarkt in der Fastnachtswoche (gegen Abend)

Tanz der Ammen

Ein Bauer und der Bär

Die Zigeunerinnen und ein genussüchtiger Kaufmann

Tanz der Kutscher

Die Maskierten

Ende des Konzerts gegen 22 Uhr

Einführungsveranstaltungen mit Julius Heile
um 19 Uhr im Großen Saal der Elbphilharmonie

Das Konzert am 03.12.21 ist live zu hören auf NDR Kultur.

2 Akkorde, 12 Töne



Esa-Pekka Salonen

Die „L. A. Variations“ spiegeln den Großstadtlärm von Salonens Wahlheimat Los Angeles ... Wie bei Sibelius herrscht unter alledem aber diese poetische Magie und starke Klarheit, die uns auf der Stuhlkante fesselt.

Diane Peterson im „Press Democrat“ (2004)

Mehrfachbegabungen sind in der Musikszene keine Seltenheit. Man hört von Pianisten, die nebenbei komponieren, Komponisten, die auch mal eigene Werke dirigieren, oder Dirigenten, die gelegentlich am Instrument brillieren. Nicht oft aber findet man im heutigen Konzertbusiness noch Musiker wie ehemals Gustav Mahler, Sergej Rachmaninow oder Leonard Bernstein, bei denen diese Zuordnung zu einer Hauptdisziplin schwer fällt. Esa-Pekka Salonen ist eine von wenigen Ausnahmen: Ist er komponierender Dirigent oder dirigierender Komponist? Oder gar komponierender, dirigierender Musikvermittler und Festivalleiter? Der umtriebige Finne ist aktuell nicht „nur“ Chef des San Francisco Symphony Orchestra und begehrter Gastdirigent bei allen großen Orchestern weltweit. Der Absolvent der legendären Talentschmiede an der Sibelius-Akademie in Helsinki findet unter anderem auch immer wieder Zeit, eindrucksvolle Werke zu schreiben, die rund um den Globus aufgeführt werden.

Dass sich die verschiedenen Schaffensbereiche dabei immer wieder durch innere Bänder verknüpft zeigen, überrascht kaum. Die meisten der Werke Salonens verdanken ihre Idee konkreten Eindrücken oder Anlässen seiner Aktivität im Konzertbetrieb. So tragen die „L. A. Variations“ – wie später das „Stockholm Diary“ – den Namen einer Wirkstätte sogar im Werktitel: Von 1992 bis 2009 war Salonen Chef des Los Angeles Philharmonic Orchestra und schuf in dessen Auftrag 1996 eine Großstadtmusik, die „speziell für die Musiker“ entstand, über deren „Virtuosität und Energie“ ihr damaliger Chef sich im Vorwort zur Partitur überaus stolz zeigte. „Salonen weiß, was sein Konzertmeister und

Erster Trompeter können, und führt sie auf eine Art zusammen, die sich andere Komponisten ohne solche Musiker an der Hand wohl niemals vorstellen könnten“, bemerkte denn auch ein Kritiker der Uraufführung der „L. A. Variations“ 1997. Wie in einem „Konzert für Orchester“ stellt das Werk die verschiedenen Sektionen eines großen Klangkörpers heraus; solistische, kammermusikalische und Tutti-Abschnitte wechseln einander ab. An einer Stelle etwa prallen hohe Holzbläser unvermittelt auf tiefe Bässe, gefolgt von einem karikaturistischen Kontrabass-Solo. Und nachdem gleich zu Beginn das Grundmaterial der Musik in einer aufsteigenden Tonleiter des ganzen Orchesters vorgestellt wurde, folgt eine klanglich exotische Passage für Altflöte, Englischhorn, Bassklarinette, Fagotte und Solo-Bratschen. Salonen charakterisierte sie als „synthetische Volksmusik“, als Typus einfacher, direkter Musik ohne konkretes ethnologisches Vorbild, den er auch in seinem Klavierkonzert verwandte. Noch andere Salonen'sche „Archetypen“ kommen in den über 20 kurzen, miteinander verbundenen Abschnitten der „L. A. Variations“ vor: der „Choral“, bei dem alle Stimmen gleiche Notenwerte spielen, die „Maschine“, die eine Art Mantra-Rhythmus im Schlagwerk etabliert, oder der „Kanon“, ein diffiziles Stimmengeflecht für ausgewählte Instrumentengruppen. Bleibt die Frage nach dem „Thema“, über das all diese Abschnitte variieren. Salonen beschrieb es wie folgt: „zwei Akkorde, jeder bestehend aus sechs Tönen. Zusammen umfassen sie alle zwölf Töne der chromatischen Skala“. Das muss man nicht unbedingt wahrnehmen. Aber fast ist man versucht, dieses „Thema“ als Ausdruck von Salonens künstlerischem Wirken zu deuten: universal, beinahe unerschöpflich und doch durch ein zwingendes inneres Band zusammengehalten ...

Julius Heile

SALONEN BEIM NDR EO

Esa-Pekka Salonen ist beim *NDR Elbphilharmonie Orchester* seit vielen Jahren ein gern gesehener und gehörter Gast. Im Jahr 2002 dirigierte Christoph Eschenbach hier erstmals die „L. A. Variations“. Für „Insomnia“, das Eschenbach 2003 präsentierte, hatte der NDR Salonen einen Kompositionsauftrag erteilt. Seit 2005 gab es den finnischen Maestro dann auch live zu erleben: Die Reihe *NDR das neue werk* widmete Salonen ein Porträtkonzert, bei dem er erstmals das *NDR Elbphilharmonie Orchester* dirigierte. Seither kommt der Stardirigent regelmäßig nach Hamburg und führt hier immer wieder auch eigene Werke auf: 2005 war seine Raummusik „Wing on Wing“ in der Laeiszhalle zu erleben, 2008 folgte das Klavierkonzert, 2012 das Violinkonzert. In der aktuellen Saison ist Salonen in Hamburg gleich mehrfach präsent. Mit Aufführungen seiner Werke und zwei Programmen unter seiner Leitung im Januar feiert der NDR die langjährige Zusammenarbeit mit dem herausragenden Künstler. Die Konzerte sind Teil des „Multiversums“, mit dem Elbphilharmonie und NDR über zwei Spielzeiten hinweg die vielseitige Musikerpersönlichkeit Salonens in all ihren Facetten beleuchten.

Folkloristisches Frühwerk

VON DER FOLKLORE ZUR ALEATORIK

Rückblickend bezeichnete Lutosławski die „Tanzpräliedien“ als seinen „Abschied von der Folklore“. Eine erste Wende in seinem Schaffen erfolgte Mitte der 1950er Jahre und war vor allem mit den politischen Veränderungen nach dem „polnischen Oktober“ 1956 verbunden, der eine Lockerung des politischen Klimas mit sich brachte. Vier Jahre später hörte er zufällig in einer Radioübertragung das Klavierkonzert von John Cage, in dem ihm der Klangeindruck eines von Elementen des Zufalls bestimmten freien und nicht durch ein gemeinsames Metrum reglementierten Ensemblespiels derart faszinierte, dass er sofort an die Möglichkeit dachte, ähnliche Strukturen auf das eigene Komponieren zu übertragen. So entwickelte Lutosławski die von ihm so bezeichnete „begrenzte Aleatorik“ (alea = lat. Würfel) und ließ in seinen Werken fortan präzise notierte Abschnitte und metrisch variable Passagen aufeinander folgen.

„Wie alle Komponisten meiner Generation, musste auch ich dem Einfluss Strawinskys erliegen“, bekannte Witold Lutosławski. Doch auch die Musik Béla Bartóks, die „in einem bestimmten Abschnitt meines Lebens“ einen „gewaltigen Einfluss“ auf ihn ausgeübt habe, schätzte der polnische Komponist über alle Maßen. „Spuren dieses Einflusses sind sogar in meinen letzten Werken zu finden, obgleich diese ihrem Wesen nach der Musik Bartóks recht fernstehen.“ Und weiter: „Selbstverständlich sehe ich in Bartók eine Schlüsselfigur der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Diese Wahrheit wird jedermann akzeptieren, der die Musikgeschichte unseres Zeitalters kennt.“

Kein Wunder, dass sich Witold Lutosławski zu Beginn seiner künstlerischen Entwicklung an einem folkloristischen Klassizismus orientierte, der sowohl an Bartók als auch an Strawinsky denken lässt – zu einer Zeit, als im Zuge der „Sowjetisierung“ Osteuropas in den späten 1940er Jahren auch das polnische Musikleben einer immer stärker werdenden politischen Reglementierung und Kontrolle durch die kommunistische Partei unterworfen war. Ein Beispiel dieser frühen Stilphase sind die „Preludia taneczne“ (Tanzpräliedien) von 1954, eine Folge von fünf Miniaturen für Klarinette und Klavier, die Lutosławski 1955 für Ensemble bzw. vier Jahre später für Orchester arrangiert hat. Die Volkstänze, deren breite Ausdruckspalette von in sich gekehrt über

fröhlich bis hin zu humorvoll-ausgelassen reicht, reflektieren melodisch, harmonisch und rhythmisch traditionelle Tanzweisen aus dem Norden Polens. Allerdings ist eine genaue Identifikation der Originale, deren Tempo sich „nahezu jeden Takt ändert“ (Lutosławski), kaum mehr möglich, da Vorlagen geschickt in die zum Teil in unterschiedlichen Metren gegeneinander gesetzten Stimmen eingeflochten werden. Diese sogenannten „polymetrischen“ Strukturen, durch die die Musik ihre außergewöhnliche Lebendigkeit erlangt, ist am deutlichsten in den Präudien Nummer eins, drei und fünf zu hören, wobei das dritte in dieser Hinsicht besonders charakteristisch ist.

Das erste der fünf Stücke wird von einem abwärtsgerichteten Es-Dur-Vierklang der Klarinette eingeleitet, aus dem sich ein wirbelnder Staccato-Tanz entwickelt, der mit einer wie improvisiert wirkenden Floskel des Blasinstrumentes ausklingt. An zweiter Stelle steht ein schwermütiges Andantino mit langsam-fließender Melodieführung samt bewegterem Mittelteil, der an die Musik Bartóks denken lässt. Es folgt ein scherzohaftes Allegro giocoso, zu dessen Beginn die von Schlagzeug und Klavier unterstützte Klarinette prustendes Gelächter zu imitieren scheint. Der überaus effektvolle Einsatz von Klavier und kleiner Trommel erinnert an das Capriccio notturno aus dem Konzert für Orchester, das Lutosławski kurz vorher vollendet hatte. Im sich anschließenden Andante bildet eine erneut an Bartók erinnernde, chromatisch angelegte Begleitung einen spannungsvollen Kontrast zur in sich kreisenden Melodielinie. Abgerundet wird das Werk mit einem metrisch verwickelten Finale, das mit volksliedartigem Thema und synkopierter Begleitung einem ausgelassenen Höhepunkt entgegensteuert.

Harald Hodeige



Witold Lutosławski (1972)

BEFREIUNG DER KUNST

Noch 1949 war Lutosławskis Erste Sinfonie von Stalins mächtigstem Kulturpolitiker Andrej Schdanow als „formalistisch“ gebrandmarkt und mit Aufführungsverbot belegt worden. Erst 1956 kam es infolge des politischen Umschwungs, an deren Anfängen Nikita Chruschtschows Rede vom XX. KPdSU-Parteitag über die Verbrechen Stalins stand, in Polen zu mehr künstlerischer Bewegungsfreiheit. Das international renommierte Musikfest „Warschauer Herbst“ entwickelte sich zu einem unabhängigen und weltoffenen Forum der Moderne, das die Komponistengenerationen um Lutosławski grundlegend prägen sollte. Auch viele sowjetische Tonsetzer konnten hiervon profitieren, etwa Alfred Schnittke, Edison Denissov und Sofia Gubaidulina.

Lyrik und Jazz



Aaron Copland

UNTER BEOBACHTUNG

Die frühen 1950er Jahre waren in den USA in den Worten Leonard Bernsteins „die Zeit der Fernsehzensur, der verlorenen Jobs, der Selbstmorde und Ausbürgerungen“ – eine Zeit, in der „alles, wofür Amerika stand, von diesem Junior-Senator aus Wisconsin, Joseph McCarthy, und seinen inquisitorischen Handlangern mit Füßen getreten wurde“ und in der „das halbe Hollywood auf der schwarzen Liste stand“. Auch Bernsteins Lehrer Aaron Copland geriet wie so viele andere amerikanische Linksintellektuelle wegen echter oder angeblicher kommunistischer Kontakte ins Fadenkreuz des „Aussschusses für unamerikanische Umtriebe“ des Repräsentantenhauses. Die Ermittlungen gegen ihn wurden erst 1975 offiziell eingestellt.

Aaron Copland ging als Schöpfer eines unverwechselbar „amerikanischen“ Klangidioms in die Musikgeschichte ein: Bis heute nehmen die Filmscores unzähliger US-Blockbuster auf seine Werke Bezug – spätestens, wenn die amerikanische Flagge in den Fokus der Kamera rückt. Die Anregungen hierzu erhielt der in Brooklyn geborene Sohn jüdisch-litauischer Einwanderer allerdings nicht in seiner Heimat, sondern in Paris, wo Nadia Boulanger zu seiner wichtigsten Lehrerin wurde. Hier begann Copland „zu überlegen, ob Jazzrhythmen nicht am geeignetsten wären, um Musik einen amerikanischen Sound zu verpassen.“ Aufgrund seiner linken politischen Einstellung und nicht zuletzt infolge einer Mexiko-Reise 1932 wandte er sich schließlich einem musikalischen Folklorismus zu, bevor er unter Rückgriff auf Cowboylieder und -tänze einen Orchesterstil entwickelte, der einem breiten Publikum unmittelbar verständlich war.

Das Klarinettenkonzert entstand 1947/48 für den „King of Swing“, Benny Goodman, wobei der berühmte Jazzklarinettist bei seinem lukrativen Auftrag Copland nicht eine einzige Vorgabe machte – außer, dass er sich für zwei Jahre die exklusiven Ausführungsrechte an dem neuen Werk sicherte: „Ich habe 2000 Dollar bezahlt und das ist schließlich richtig viel Geld.“ Natürlich ließ Copland diverse Jazzklänge in seine Partitur einfließen, allerdings ohne dabei auf ein jazz-spezifisches Instrumentarium zurückzugreifen: „Da die Orchestrierung sich auf Klarinette, Streicher, Harfe und Klavier beschränkt, hatte ich kein großes Schlagzeug zur Verfügung, um Jazz-Effekte zu erzielen. Also verwendete ich ‚slapping

AARON COPLAND

Klarinettenkonzert

basses' [sogenannte Bartók-Pizzicati, bei denen die Saite auf dem Griffbrett aufschlägt] und geschlagene Harfenklänge, um diese zu simulieren.“

Zu der ungewöhnlichen Konzertform, bei der zwei kontrastierende Sätze mit Hilfe einer Solokadenz verbunden werden, fand Copland während einer Reise durch Südamerika. Über den langsamen Kopfsatz in dreiteiliger Liedform, in dem die lyrischen Qualitäten der Klarinette zum Zug kommen, schrieb er aus Rio de Janeiro, die bittersüße Musik werde „jedermann zum Weinen bringen“. Die ausnotierte Solokadenz, in der bereits Motive aus dem von lebhaften Jazzthemen dominierten Schlusssatz anklingen, gibt dem Solisten Gelegenheit, seine Virtuosität zu demonstrieren. Das „rather fast“ zu spielende Finale beschrieb Copland als eine „unbewusste Verschmelzung von Elementen nord- und südamerikanischer Populärmusik“ – nicht zufällig habe er hier eine melodische Phrase eines aktuellen Songs verarbeitet, den er in Rio de Janeiro gehört hatte.

Zu Coplands Überraschung verschob Benny Goodman die Konzertpremiere mehrfach, offenbar aufgrund der hohen technischen Anforderungen des Soloparts. Erst als der Komponist kurz vor Ablauf des zweijährigen Exklusivaufführungsrechts die Uraufführung mit einem anderen Solisten plante, präsentierte er das überaus wirkungsvolle Werk der Öffentlichkeit – am 6. November 1950 in einer Radioübertragung mit dem NBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Fritz Reiner. Anschließend nahmen es zahlreiche Klarinetten in ihr Repertoire auf: „Von allen Konzerten, die ich in Auftrag gegeben habe“, so Goodman, „wird Coplands am häufigsten aufgeführt, es ist ein sehr populäres Stück.“

Harald Hodeige

ZU HOCH, SELBST FÜR GOODMAN

Benny hatte den Klarinettenisten David Oppenheim zur moralischen Unterstützung mitgebracht. Ich hatte die letzte Seite zu hoch notiert, weshalb das Ganze eine Stufe nach unten verlegt werden musste. Benny machte eine Reihe weiterer Vorschläge – einer bezog sich auf zwei Spitzentöne innerhalb der Kadenz (von denen ich wusste, dass Benny sie spielen könnte, weil ich seine Schallplattenaufnahmen gehört hatte). Er erklärte, dass er diese Höhe leicht erreichen könnte, wenn er vor Publikum spielt. Es wäre ihm aber unmöglich, wenn er im Rahmen einer Aufnahme in eine Partitur sehen müsste. Deshalb haben wir es geändert.

Aaron Copland über eine erste Leseprobe seines Klarinettenkonzerts

Anti-Held auf hölzernen Füßen

AUSDRUCK? BITTE NICHT!

Künstlerische Freiheit gestand Igor Strawinsky nicht jedem zu. Dass er selbst komponieren durfte, was immer er wollte, war das eine. Das hieß aber noch lange nicht – befand Strawinsky –, dass dann jeder Interpret mit seinen Werken machen konnte, was er wollte. Ganz im Gegenteil: Im Widerspruch zum Ideal der „Interpretation“ eines Werks durch den ausübenden Künstler bestand der Russe energisch darauf, dass die Musiker gefälligst genau das – und nur das – spielten, was er ihnen in die Noten geschrieben hatte. Wer hier eine eigene „Interpretation“ wagte, dem war der Zorn Strawinskys gewiss. Auf den Punkt brachte er diese Haltung einst mit dem legendären gewordenen Ausspruch „Je déteste l'«Ausdruck!» – „Ich verabscheue den Ausdruck!“

Die besten Ideen verdanken sich manchmal schlicht dem Zufall. So war es auch mit Igor Strawinskys „Petruschka“. Eigentlich arbeitete der Komponist im September 1910 gerade an einem anderen Werk, als ihn ein scheinbar absurder Einfall mit einem Mal gründlich ablenkte: „die hartnäckige Vorstellung einer Gliederpuppe, die plötzlich Leben gewinnt und durch das teuflische Arpeggio ihrer Sprünge die Geduld des Orchesters so sehr erschöpft, dass es sie mit Fanfaren bedroht. Daraus entwickelt sich ein schrecklicher Wirrwarr, der auf seinem Höhepunkt mit dem schmerzlich-klagenden Zusammenbruch des armen Hampelmannes endet“, wie Strawinsky in seinen „Erinnerungen“ erzählt. Aus einem Impuls heraus machte der Komponist sich daran, diese Idee in ein Konzertstück für Klavier und Orchester umzusetzen. Kurz darauf erhielt er allerdings Besuch von dem Ballett-Impresario Serge Diaghilew. Der gewiefte Theatermann erkannte das Potenzial dieser neuen Idee sofort. Kurzerhand bat er Strawinsky, die Arbeit an seinem aktuellen Projekt – dem später legendären „Le Sacre du printemps“ – zurückzustellen und stattdessen seine Idee vom Streit des Orchesters mit einem Hampelmann in ein Ballett umzuarbeiten: „Petruschka“.

Die Geschichte ist schnell erzählt. Auf einem Jahrmarkt tritt ein Gaukler mit drei Marionetten auf – der hübschen Ballerina, dem schneidigen Mohren und

IGOR STRAWINSKY

Petruschka

dem ungelenken Petruschka. Was er nicht weiß: Hinter den Kulissen, wenn niemand hinschaut, werden die Puppen lebendig. Petruschka ist unsterblich in die Ballerina verliebt, diese jedoch hat nur Augen für den Mohren. Das Ganze endet tragisch: Nach einem Eifersuchtsdrama und einem Kampf zwischen den beiden Konkurrenten erschlägt der Mohr Petruschka.

Während die Handlung des Balletts noch ganz traditionell und linear verläuft, ging Strawinsky mit der Musik zu „Petruschka“ schon den Schritt von der Spätromantik in die Moderne. So verzichtet er beispielsweise auf die bis dahin übliche emotionale Identifikation mit der Hauptfigur zugunsten einer gleichsam „objektiven“ Darstellung der Geschehnisse. Eines der musikalischen Mittel, die der Komponist dafür verwendete, ist die Collagetechnik, die bereits im ersten Bild hörbar zum Einsatz kommt. Hier vermischen sich Volks- und Trinklieder, Drehorgel- und Spieluhrmusik zu einem kunstvoll-chaotischen Abbild realistischen Jahrmarkttrubels. Klanglich überschneiden sich diese musikalischen Schlaglichter auf das bunte Treiben immer wieder, so dass verschiedene Taktarten, Rhythmen oder Harmonien gleichzeitig zu hören sind. Kompositorisch war ein solches Verfahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts revolutionär, und auch heutzutage erzeugen die vielfältigen Klangschichten beim Zuhören noch reizvolle akustische Irritationen.

Den zentralen Figuren seiner Geschichte ordnete Strawinsky gut wiedererkennbare Klänge oder Motive zu: Petruschka wird charakterisiert durch zwei Akkorde, die im Abstand einer übermäßigen Quarte stehen – des sogenannten Tritonus oder „Diabolus in musica“. Dieser „Teufel in der Musik“ symbolisiert seit jeher das Diabolische, Düstere, Unheimliche –



Igor Stravinsky (1913)

GETANZTE REVOLUTION

Bis heute ist ihr Name Legende: Von 1909 bis 1929 begeisterten und revolutionierten Serge Diaghilews „Ballets Russes“ die Ballettwelt des 20. Jahrhunderts. Der umtriebige Impresario hatte sich den Anspruch auf die Fahnen geschrieben, die russische Kunst in die Welt zu tragen. Und das ist ihm gelungen: Künstlerisch bahnten Diaghilews Produktionen dem modernen Tanztheater den Weg. Die Musik stammte von jungen Wilden wie Igor Strawinsky, Erik Satie, Claude Debussy, Sergej Prokofjew oder Manuel de Falla. Tanzstars wie Vaslav Nijinsky und Anna Pavlova begeisterten durch ihre Kunst, und die Bühnenbilder und Kostüme von Leon Bakst, Alexandre Benois oder Pablo Picasso setzten neue ästhetische Maßstäbe. Zu den herausragenden Produktionen der „Ballets Russes“ zählen etwa Strawinskys „Le Sacre du printemps“ und Debussys „L'après-midi d'un faune“.

IGOR STRAWINSKY

Petruschka



Alexandre Benois: Entwurf für ein Plakat oder Programmheft zu „Petruschka“ (1948)

EIN RÜPEL ALS HELD

Ebenso wie das deutsche Kasperle oder der italienische Pulcinella ist auch Petruschka eine Figur des volksnahen Puppentheaters. Traditionell war er denn auch ein vulgärer und manchmal durchaus gewalttätiger Rüpel, der auf russischen Jahrmärkten und auf den Plätzen der Dörfer und Städte als Held schlichter Slapstick-Komödien für Unterhaltung sorgte. Seine Geschichte geht bis ins 17. Jahrhundert zurück und er erfreute sich bis ins 20. Jahrhundert hinein größter Beliebtheit. Dass Petruschka in den Geschichten oft den Sieg selbst über Tod und Teufel davontrug, machte ihn in den Augen Maxim Gorkis zu einem anarchischen Helden des Volkes.

das passende Intervall also für den eifersüchtigen und aufbrausenden Petruschka. Zum ersten Mal sind diese Akkorde unmittelbar nach der eröffnenden Jahrmarktsszene zu hören. Mit einem kräftigen Paukenwirbel leitet der Komponist in die neue Szene über, die sich in Petruschkas Kammer abspielt. Nun erklingt sein Motiv in den Klarinetten. Die Wirkung des Tritonus verschärfte Strawinsky hier noch, indem er die Töne der beiden gleichzeitig erklingenden Akkorde so anordnete, dass sie möglichst dicht zusammenstehen. So erzeugte er maximalen Missklang – ein sprechendes Symbol für den zornigtragischen Helden des Balletts.

Auffahrende musikalische Gesten charakterisieren den jähzornigen Mohren in der ebenfalls durch einen Paukenwirbel eingeleiteten Folgeszene. Die faszinierende Andersartigkeit, mit der der schneidige Krieger die Ballerina in seinen Bann zieht, schlägt sich in der Verwendung exotischer Instrumente und Harmonien nieder. Der Ballerina selbst schließlich ordnete Strawinsky einen holzschnittartigen und leicht karikierten Walzer zu, mit dem sie versucht, ihren Schwarm zu umgarnen – sehr zum Missfallen Petruschkas.

Für eine Konzertsfassung der 1911 uraufgeführten Ballettmusik ersetzte Strawinsky den letzten Abschnitt im vierten Bild durch einen wirkungsvollen Abschluss, der den Kampf des Mohren mit Petruschka und dessen Tod auslöst. Die Frage, ob die Marionetten wahrhaftig lebendig oder eben doch „nur“ Puppen sind – ob also die Geschichte nur ein Theaterstück auf dem Jahrmarkt oder doch eine reale Tragödie ist – lässt der Komponist allerdings in beiden Fassungen unbeantwortet.

Juliane Weigel-Krämer

Carlos Miguel Prieto

Carlos Miguel Prieto wurde in eine Musikerfamilie spanischer und französischer Abstammung in Mexiko-Stadt geboren. Er ist der führende mexikanische Dirigent seiner Generation und seit 2007 Music Director des Orquesta Sinfónica Nacional de México sowie seit 2008 des handverlesenen Orquesta Sinfónica de Minería, das zweimonatige Sommerkonzertserien in Mexiko-Stadt spielt. Als Chef des Louisiana Philharmonic Orchestra seit 2005 hat er die kulturelle Wiederaufstehung von New Orleans nach dem Hurrikane entscheidend mitgestaltet. 2021 wurde er zum Artistic Advisor des North Carolina Symphony Orchestra ernannt. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn auch mit dem Chicago Symphony Orchestra. Seit 2002 dirigiert Prieto darüber hinaus regelmäßig das Youth Orchestra of the Americas, dessen Music Director er seit 2011 ist und das er 2018 auf eine Sommertournee durch Europa führte. Auch zum National Youth Orchestra of Great Britain und NYO2 kehrt er immer wieder zurück. Prieto ist für seinen großen Einsatz für lateinamerikanische und zeitgenössische Musik bekannt und hat über 100 Werke mexikanischer oder amerikanischer Komponist*innen uraufgeführt. Dabei legt er großes Gewicht auch auf Musik von schwarzen und afroamerikanischen Komponist*innen. Seine umfangreiche Diskografie enthält u. a. eine mit dem OPUS KLASSIK 2018 ausgezeichnete Aufnahme des Klavierkonzerts Nr. 2 von Rachmaninow mit Boris Giltburg und eine für zwei Grammys nominierte Einspielung des Violinkonzerts von Korngold mit Philippe Quint. Ende 2018 erschien eine Einspielung der Violinkonzerte von Elgar und Finzi mit Ning Feng. Prieto ist Absolvent der Universitäten von Princeton und Harvard und hat bei Jorge Mester, Enrique Diemecke, Charles Bruck und Michael Jinbo studiert.



GASTDIRIGATE DER JÜNGEREN VERGANGENHEIT

- London Philharmonic Orchestra
- Minnesota Orchestra
- National Symphony Orchestra Washington
- BBC National Orchestra of Wales
- Los Angeles New Music Group
- *NDR Elbphilharmonie Orchester*
- hr-Sinfonieorchester
- Hallé Orchestra
- Royal Liverpool Philharmonic Orchestra
- Bournemouth Symphony Orchestra
- Cleveland Orchestra
- Dallas Symphony Orchestra
- Toronto Symphony Orchestra
- Houston Symphony Orchestra

Martin Fröst



HÖHEPUNKTE 2021/2022

- Aufnahmeprojekte und zahlreiche Auftritte als Chefdirigent des Swedish Chamber Orchestra, darunter eine Europa-Tournee Anfang 2022
- Recital-Tour durch Deutschland und die Schweiz mit dem Quatuor Ébène
- Großbritannien- und Norwegen-Premiere von Sally Beamishs Doppelkonzert „Distans“ gemeinsam mit Janine Jansen und dem London Symphony bzw. Oslo Philharmonic Orchestra
- Gastspiel beim winterlichen Verbier Festival auf Schloss Elmau
- Französische Erstaufführung von Jesper Nordin's „Emerging from Currents and Waves“ mit dem Orchestre Philharmonique de Radio France
- Neues Multimedia-Projekt „Xodus“ mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra

Der Klarinetrist und Dirigent Martin Fröst ist für seine musikalischen Grenzüberschreitungen, seine unübertroffene Virtuosität und Musikalität bekannt. Als Künstler, der stets auf der Suche nach Wegen ist, die klassische Konzertbühne neu zu beleben, spielt er ein Repertoire, das sowohl die bekannten Klarinettenwerke als auch zahlreiche zeitgenössische Stücke umfasst. Fröst war 2014 der erste Klarinetrist, der den Léonie Sonning Music Prize gewann, womit er sich in eine Liste berühmter Vorgänger wie Igor Strawinsky und Sir Simon Rattle einreihete. Als Solist hat er mit weltweit bedeutenden Orchestern zusammengearbeitet, darunter das Royal Concertgebouw, New York und Los Angeles Philharmonic Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig, Philharmonia Orchestra und die Münchner Philharmoniker. Regelmäßig musiziert er mit international bekannten Künstlern wie Yuja Wang, Janine Jansen, Leif Ove Andnes und Antoine Tamestit, tritt bei den großen Festivals etwa in Verbier oder New York, in Konzertsälen wie der Carnegie Hall oder dem Concertgebouw sowie auf Tournee in Europa, Asien, Nordamerika und Australien auf. Mit seinen Multimedia-Projekten in Zusammenarbeit mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra hat er viel Aufmerksamkeit erregt. Nach „Dollhouse“ und „Genesis“ ist „Retrotopia“ sein jüngstes Projekt, in dem er als Solist und Dirigent neues Repertoire erforscht und die Konventionen des klassischen Konzerts hinterfragt. Mit dem Swedish Chamber Orchestra, dessen Chefdirigent Fröst seit 2019 ist, hat er ein Projekt gestartet, das Mozarts musikalischem Einfluss in Europa nachspürt und auch als grüne Initiative für klimaneutrales Reisen von sich Reden macht. 2019 rief er zudem die Martin Fröst Foundation ins Leben, die sich der weltweiten Musikvermittlung verschrieben hat.

IMPRESSUM

Herausgegeben vom
NORDEUTSCHEN 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 Julius Heile, Dr. Harald Hodeige und
Dr. Juliane Weigel-Krämer sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos
Benjamin Suomela (S. 4)
akg-images / Imagno / Votava (S. 7)
akg-images (S. 8)
culture-images/fai (S. 11)
Sotheby's / akg-images (S. 12)
Benjamin Ealovega (S. 13)
Martin Bäcker / Sony Music Entertainment (S. 14)

Druck: Eurodruck in der Printarena
Das verwendete Papier ist FSC-zertifiziert und chlorfrei gebleicht.

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

ndr.de/eo
youtube.com/NDRKlassik