

So 13 05 | 20 Uhr

Uraufführung am 8. Februar 1965
im Auditorium der Universität von
Syracuse (USA, Bundesstaat New York).

Charles Ives (1874–1954)

›Hymn‹ – Largo cantabile für Streichorchester (1904)

Uraufführung am 12. September 1954
im Teatro La Fenice in Venedig durch
das Israel Philharmonic Orchestra
unter der Leitung des Komponisten;
Solist: Isaac Stern.

Leonard Bernstein (1918–1990)

Serenade für Violine und Orchester (1954)

- I. Phaedrus – Pausanias. Lento – Allegro marcato
- II. Aristophanes. Allegretto
- III. Eryximachus. Presto
- IV. Agathon. Adagio
- V. Sokrates – Alkibiades. Molto tenuto – Adagio – Allegretto molto vivace – Molto giocoso – Agitato – Molto giocoso – Presto vivace

PAUSE

Uraufführung am 22. Juli 1919 im
Alhambra-Theater London durch die
Ballets Russes in der Choreographie von
Léonide Massine unter der musikalischen
Leitung von Ernest Ansermet;
Vorhang, Kostüme und Bühnenbild
entwarf Pablo Picasso.

Manuel de Falla (1876–1946)

›El sombrero de tres picos‹ (Der Dreispitz) (1917|1919)

Introduccion y escena (Einleitung und Szene)

Erster Akt

- I. La tarde (Der Nachmittag)
- II. Danza de la molinera (Fandango) (Tanz der Müllerin)
- III. Las uvas (Die Weintrauben)

Zweiter Akt: La noche (Die Nacht)

- I. Danza de los vecinos (Seguidillas) (Tanz der Nachbarn)
- II. Danza del molinero (Farruca) (Tanz des Müllers)
- III. Allegretto
- IV. Las coplas del cuco (Gesang des Kuckucks)
- V. Danza del corregidor (Minué) (Tanz des Landvogts)
- VI. Allegro
- VII. Danza final (Jota) (Schlusstanz)

CONSTANTINOS CARYDIS

Midori Violine

Sophie Harmsen Mezzosopran

In der Konzertpause signiert Midori im Foyer.

Dauer der Werke

Ives ca. 4 min | Bernstein ca. 30 min | de Falla ca. 40 min

REFLEXIONEN

... könnte man das heutige Konzert überschreiben. Denn jedes der drei Werke bezieht sich auf etwas außerhalb seiner selbst, worüber der Komponist mit seinen Mitteln nachdenkt, das er dabei verschieden beleuchtet und verwandelt. Charles Ives wählte den Typus des Chorals, auf den er in einer kurzen Introduction hinführt, um ihn dann in den Celli erscheinen zu lassen. Sein Verfahren lässt sich in der Melodik und Harmonik mit dem Kubismus vergleichen: Stilisierung verbindet sich mit dem Aufbrechen gewohnter Perspektiven.

Leonard Bernstein perfektionierte in seiner Serenade ein kompositorisches Verfahren, das er bereits in seiner Zweiten Symphonie ›The Age of Anxiety‹ erprobt hatte: Eine musikalische Grundidee wird von einer Station zur nächsten weitergegeben, dabei jedes Mal verwandelt, sodass ähnlich wie bei der »stillen Post« eine Kette von Variationen entsteht, bei der sich das aktuelle Erklingende immer weiter vom Ursprung entfernt, aber bisweilen auch überraschend an ihn zurückgebunden wird. Die Initiative in diesem Prozess kommt der Solovioline zu – eine außergewöhnliche Auslegung des konzertanten Prinzips. Den gedanklichen Anstoß zur konkreten Ausgestaltung gab ihm die erneute Lektüre von Platos Schrift ›Das Gastmahl‹. Es handelt sich also um eine doppelte Reflexion: diejenige über einen musikalischen Grundgedanken und diejenige über ein Stück philosophischer Literatur – und nebenbei auch um tätige Selbsterkenntnis.

Manuel de Fallas Musik zu dem Ballett ›Der Dreispitz‹ begleitet eine getanzte Handlung und treibt sie voran. Auch hier findet eine doppelte Reflexion statt: Die Novelle vom Landvogt, der mit einer schönen Müllerin anbandeln will und dabei blamabel scheitert, wird in bebilderte Bewegung und wortlose Musik umgesetzt; die zwei kurzen gesungenen Liederlagen kommen wie aus der Ferne als Volkes (Legenden-)Stimme, sie kommentieren die Handlung, gehören nicht zu ihr. Musikalisch reflektiert de Falla Traditionen der spanischen Musik an den kompositorischen Erfahrungen, die er während eines siebenjährigen Parisaufenthalts sammelte.

MUSIK-GESCHICHTEN

von Habakuk Traber



—
Charles Ives
»Hymn«

Besetzung
Streichorchester

»Meine Zeit wird kommen«, schrieb Gustav Mahler im Februar 1902 an seine spätere Frau Alma Schindler. Dasselbe hätte der amerikanische Komponist Charles Ives von sich sagen können. Er handelte jedenfalls nach dieser Devise: Nur wenige der Werke, die heute seinen Ruf als Neuerer und Exponent einer spezifisch amerikanischen Moderne ausmachen, ließ er zu seinen Lebzeiten aufführen. Vieles kam erst nach seinem Tod an die Öffentlichkeit; das gilt für die großen symphonischen Werke, aber auch für manch kleineres Stück, das deren Entstehungsprozess begleitete. Zu ihnen gehört als Teil eines »Set of Three Short Pieces« auch die »Hymn« aus dem Jahre 1904. Sie kann in solistischer oder orchestraler Streicherbesetzung dargeboten werden.

Die knapp vierminütige Komposition habe »so gar nichts Hymnisches an sich«, liest man. Ehe man solche Urteile abgibt, sollte man sich vergewissern, dass der Begriff »Hymn« im Englischen ganz allgemein

den Typus des Kirchenlieds bezeichnet, unabhängig von dessen Charakter. Charles Ives, der viele Jahre als Organist und Kirchenchorleiter tätig war, kannte diese musikalische Spezies bestens. Seine »Hymn« von 1904 – damals arbeitete er u. a. an seiner Ersten Symphonie – kann man als Reflexion über einen (wohl imaginären) Gesang am ehesten mit den Choralvorspielen vergleichen, die Generationen von Komponisten für den praktisch-kirchlichen Gebrauch, aber auch als Kunstform pflegten. Die Hauptstimme, der »Choral«, tritt bei Ives nach recht ausgiebiger Einleitung im solistisch führenden Cellopart auf (in Alter Musik lag der »Cantus firmus« meist im Tenor). Der Gestik nach handelt es sich um eine liedartige, periodisch gegliederte Melodie mit kurzen Zwischenspielen. Sie selbst und ihre Begleitstimmen werden in der Introduction vorbereitet. Ihre Versanfänge stimmen rhythmisch überein, unterscheiden sich jedoch in der Melodieführung, lassen sich allerdings problemlos miteinander kombinieren; Ives macht von dieser Möglichkeit dezent Gebrauch. Der typisierte Choral bewegt sich nicht allein auf der Durtonleiter, sondern wird teils auf die Ganztonskala projiziert und dadurch geweitet, teils auf Halbtonbewegungen verengt. Diese Art eines satztechnischen Kubismus strahlt auch auf die relativ komplexe Harmonik des Stückes aus.



Charles Ives, um 1894

Leonard Bernsteins Serenade

Zu den Musikern, die sich für die Verbreitung von Charles Ives' Kompositionen einsetzten, gehörte Leonard Bernstein. Er sah in dem Älteren den Wegbereiter einer konsequent modernen Tonsprache, die ihr Material nicht vorab nach E- und U-Musik sortiert. Aus Dichtungen und philosophischen Konzepten zogen beide Komponisten ebenso reiche Inspiration wie aus populärer Musik. Bernstein betonte zwar, dass seine Serenade keinem literarischen Programm folge, dennoch ist sie durch eine philosophische Dichtung inspiriert: durch Platos lange Erzählung von einem Gastmahl, zu dem der attische Tragödiendichter Agathon nach seinem Sieg in einem Poetenwettbewerb eingeladen hatte. Die intellektuelle Crème des antiken Athen gab sich ein Stelldichein, auch aus der Politik kam einer samt Gefolge vorbei. Die alten Griechen hatten Kultur und pflegten sie, so einigte man sich laut Plato, nach den Tafelfreuden nicht gleich den starken Getränken zuzusprechen, sondern sich zuvor gegenseitig geistreiche Genüsse zu beschern. Jeder Anwesende sollte eine Lobrede auf Eros halten, auf den Gott, der in der mythologischen Literatur zu kurz gekommen sei. Sie dozierten und diskutierten über die Liebe im allgemeinen, über die Liebe zwischen Mann und Frau, zwischen reiferen und jüngeren Männern, über das Verhältnis der Hetero- zur Homoerotik – kurz, über Themen, die Leonard Bernstein nicht fremd waren, sondern ihn ein Leben lang mit unterschiedlicher Intensität beschäftigten. Den autobiographischen Impuls teilt die Serenade mit anderen Werken wie den drei Symphonien, insbesondere der Zweiten, die das DSO am 7. April aufführte.

—
Leonard Bernstein
Serenade

Besetzung
Violine solo
Harfe, Schlagwerk (Kleine Trommel, Mittlere Trommel, Große Trommel, Triangel, Hängendes Becken, Tamburin, Chinesischer Holzblock, Xylophon, Glockenspiel, Glocken), Streicher



Leonard Bernstein, 1955

Es gibt kein literarisches Programm für diese Serenade, trotz der Tatsache, dass sie aus der erneuten Lektüre von Platos bezauberndem ›Gastmahl‹ entstand. Die Musik besteht, wie Platos Dialog, aus einer Reihe aufeinander bezogener Statements, welche die Liebe preisen.

Für diejenigen, die an literarischen Anspielungen interessiert sind, könnte ich folgende Punkte als Wegweiser vorschlagen:

I. Phaedrus – Pausanias (Lento – Allegro). Phaedrus eröffnet das Symposion mit einer poetischen Ansprache zum Lob des Eros, des Gottes der Liebe (Fugato, das von der Solovioline angeführt wird). Pausanias setzt die Gedanken fort, indem er den Dualismus von Liebhaber und Geliebtem beschreibt. Musikalisch wird dies mit einem klassischen Sonatentallegro ausgedrückt, das auf dem Material des eröffnenden Fugato beruht.

II. Aristophanes (Allegro). Aristophanes spielt hier nicht die Rolle des Clowns, sondern des Erzählers von Gute-Nacht-Geschichten, indem er eine märchenhafte Mythologie der Liebe entwirft.

III. Eryximachos (Presto). Der Arzt spricht von der körperlichen Harmonie als wissenschaftlichem Modell für die Art, wie Liebesmuster wirken. Dies ist ein extrem kurzes, fugiertes Scherzo, eine Mischung aus Mysterium und Humor.

Vom einen Redner zum nächsten wurden die Erörterungen immer feiner und tiefsinniger. Phaedrus, der Dichter, begann und umriss die Grundlagen. Eros sei eine der ältesten Gottheiten, neben der Erde ein Urprinzip zur Erschaffung der Welt. Ich »wüsste kein größeres Gut für den Menschen gleich in seiner Jugend zu nennen, als einen edel gesinnten Liebhaber; und wiederum für den Liebhaber seinen Geliebten«. Die Liebe zwischen Mann und Frau streifte er nur am Rande. Pausanias, der Hausfreund, differenzierte: Es gebe zwei Existenzweisen des Eros, eine niedrige und eine hohe, eine, die sich auf den Körper, und eine, die sich hauptsächlich auf die Seele richte, eine schöne und eine hässliche, eine edle und eine niederträchtige, eine himmlische und eine erdgebundene; die zarte Liebe eines reifen zu einem jungen Mann aber sei die größte unter ihnen. Der Arzt Eryximachos sprach vom Harmoniebedürfnis als Ausdruck und Ziel der Liebesregungen, die allem Seienden innewohnen. Der Komödiendichter Aristophanes erzählte die Mythologie neu und gab einen fabulösen Vorgeschmack auf die Chromosomenlehre: Als Doppelwesen hätten die ersten Menschen gelebt, mit zwei Gesichtern an einem Kopf, vier Armen, vier Beinen und zwei Schamteilen an einem Körper. Drei Geschlechter habe es gegeben, in der Sprache der Kontaktanzeigen mm, ww und mw. Die Götter hätten diese Leute mitten durchtrennt, als sie den Olymp stürmen wollten; weil aber zusammenstrebt, was zusammengehört, sehnt sich seitdem jeder Teil der Zerspellten nach seiner Entsprechung, und je nach Art des Spaltprodukts sucht nun er nach ihm oder ihr, sie nach ihr oder ihm. »Die Begierde und das Streben nach dem Ganzen führt den Namen Liebe«, resümierte der Lustspieldichter und ließ Homo- und Heteroerotik gleichwertig gelten. Der Hausherr Agathon fasste die Eros-Vorzüge zusammen und korrigierte seine Vorredner. Eros sei der Glückseligste, denn er vereine Schönheit mit Gerechtigkeit, Besonnenheit mit Tapferkeit, und all dies mit Weisheit. Er sei der ewig jüngste Gott, denn er fliehe das Alter, und das Alter meide ihn. Sein Wirken habe die Gott- und Weltaffären geordnet. Als letzter ergriff Sokrates das Wort. Er berichtete von seinen Gesprächen mit der Seherin Diotima, sprach über die Liebe als Dämon, als Mittlerin zwischen Gott und Mensch, über das Streben nach Unsterblichkeit durch Zeugung von Kindern, Erfinden schöner Reden oder Erschaffen großer Kunst, entwarf eine Rangliste erhabener Liebe; kurz: Über der Basis, die Phaedrus am Anfang schuf, arrangierte er das philosophische Weltgebäude um die Liebe.

Leonard Bernstein bewegt sich mit seiner Komposition unterschiedlich nahe an Platos Text. Er übernimmt die äußeren Strukturen der Erzählung: So wie im ›Gastmahl‹ immer einer spricht, während ihm die anderen in Gedanken und Kommentaren folgen, geht in der Serenade die Initiative zu den musikalischen Ereignissen mit einer Ausnahme von der Solistin aus. Wie bei Plato eine Rede auf der anderen aufbaut, so entwickeln sich bei Bernstein die musikalischen Themen eines Satzes



Szene aus einem Gastmahl, Wandgemälde, 5. Jahrhundert v. Chr.

aus denen des vorhergehenden; sie werden, wie die Reden der Freunde, immer differenzierter, immer kontrastreicher, selbst die gutmütig polternden Grobiane, die es bei allen Siegesfeiern gibt, fehlen nicht. Phaedrus' Beitrag wird bei Bernstein zum Prolog: Die Solistin gibt das Thema vor, die Orchestergruppen übernehmen es nach Fugenart und durchmessen dabei fast den ganzen Horizont der Tonarten. Pausanias' Teil schließt sich unmittelbar an. Entsprechend seinen Liebesthesen erhält er zwei gegensätzliche Themengruppen, beide Varianten des Hauptgedankens, das eine kräftig markiert, das andere tänzerisch anmutig. Für Aristophanes steht ein heiter-humoriger Dreiteiler, der mit seiner Profession und seinem Fabuliertalent mehr zu tun hat als mit dem Inhalt seiner eigenwillig erfundenen Mythologie. Das Eryximachos-Stück fällt am kürzesten aus, ein quickes, vitales Scherzo voller Kontraste und Kunstfertigkeiten, sein Thema stammt aus dem Mittelteil des zweiten Satzes. Dem Hausherrn Agathon aber, der den weiten Bogen über den Kosmos der Erotik spannte, ist der langsame, innigste Satz gewidmet. An dieser Stelle kommt Bernsteins Musik den Stimmungen und Beziehungen in Platos Dichtung am nächsten. Sokrates, der Weise, erhält das längste Stück. Es beginnt mit einer langsamen Introduction, bei der die Initiative nicht vom Solisten ausgeht, ein Kanonduett zwischen Solovioline und Cello deutet auf Sokrates' Liebesbeziehung zum Gastgeber hin. Zwei Akkordschläge eröffnen danach ein schnelles Rondo: Der Politiker und Feldherr Alkibiades bricht mit seinen Zechkumpanen in die geistvolle Runde ein. Was als Gastmahl begann, endet als Festtagstrubel. Der musikalische Grundgedanke, aus dem Bernstein das originelle Violinkonzert hervorgehen ließ, feiert hier seine Apotheose.

›Der Dreispitz‹

Die sieben Jahre, die der spanische Komponist Manuel de Falla ab 1907 in Paris zubrachte, erwiesen sich am Ende als glücklich. Künstlerlich empfing er starke Anregungen von französischen Kollegen, vor allem von Claude Debussy; durch ihn wurde er auch in die entscheidenden Kreise der Musiker und Musikenthusiasten in der vitalen Kulturmet-

IV. Agathon (Adagio). Vielleicht die bewegendste Ansprache. Agathon berührt alle Aspekte der Kraft, des Reizes und des Sinns der Liebe. Dieser Satz ist ein einfaches dreiteiliges Lied.

V. Sokrates – Alkibiades (Molto tenuto – Allegro molto vivace). Sokrates spricht von seinem Besuch bei der Seherin Diotima und von ihrer Dämonologie der Liebe. Die langsame Einleitung ist von größerem Gewicht als alle anderen vorhergehenden Sätze; als hoch entwickelte Reprise des Mittelteils aus dem Agathon-Satz verweist sie auf eine verborgene Sonatenform. Der berühmten Unterbrechung durch Alkibiades und sein betrunkenes Gefolge entspricht ein Allegro, ein ausgedehntes Rondo, das vom Schwung eines Jig-ähnlichen Tanzes bis zu feierlicher Fröhlichkeit reicht. Jazzanspielungen werden, wie ich hoffe, nicht als anachronistische griechische Partymusik, sondern als zeitgemäße Äußerung eines amerikanischen Komponisten verstanden, der den Geist jenes zeitlosen Abendessens in sich aufgesogen hat.

Leonard Bernstein

Manuel de Falla

»El sombrero de tres picos«

Besetzung

Mezzosopran solo

3 Flöten (1. und 3. auch Piccolo),
 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten,
 2 Fagotten, 4 Hörner,
 3 Trompeten, 3 Posaunen,
 Tuba, Pauken, Schlagwerk
 (Kastagnetten, Triangel, Kleine
 Trommel, Becken, Große Trommel,
 Tamtam, Glockenspiel, Xylophon),
 Harfe, Klavier und Celesta
 (ein Spieler), Streicher

Der gesungene Text**Introduktion**

Casadita, casadita, cierra con tranca la
 puerta. Que aunque el diablo esté dormi-
 do, a lo mejor se despierta!

Verriegelt in diesem Haus fest die Tür,
 zwar schläft der Teufel, aber vielleicht
 wacht er auf!

Zweiter Akt

Por la noche canta el cuco, advirtiéndolo a
 los casados, que pongan bien los cerrojos,
 que el diablo está desvelado. Por la noche
 canta el cuco: Cucú...

In der Nacht singt der Kuckuck als
 Warnung für die Verheirateten, schließt
 gut ab, denn der Teufel schläft nicht. In
 der Nacht singt der Kuckuck: Kuckuck...

ropole eingeführt. Er lernte Igor Strawinsky kennen, nahm Kontakt zu den Ballets Russes auf, den Pionieren des modernen Tanztheaters. Seine Werke fanden mehr und mehr Zustimmung, schließlich konnte er sogar einen Verleger gewinnen, der seine Kompositionen druckte und verbreitete. Gerne wäre er geblieben, doch nach dem Eintritt Frankreichs in den Ersten Weltkrieg musste er das Land als Bürger eines nicht verbündeten Staates verlassen. Er zog zurück nach Madrid, arbeitete dort mit dem Teatro del Arte, der Kompanie von Gregorio und María Martínez Sierra, zusammen, komponierte für sie einige Schauspielmusiken und schließlich die Partitur zu einer Pantomime mit dem Titel »El corregidor y la molinera« (Der Landvogt und die Müllerin). Das Stück lief mit großem Erfolg am Teatro Eslava. Als sich Serge Diaghilew mit seiner Tanztheatertruppe, den Ballets Russes, längere Zeit in Spanien aufhielt, ließ er sich vom Komponisten die Musik vorspielen. Seit längerer Zeit suchte der Impresario nach einem spanischen Stoff und Stück; was er von de Falla hörte, gefiel ihm ausgesprochen gut. Er bat darum, das Ganze zu einem abendfüllenden Stück auszubauen, insbesondere im zweiten Akt einige Passagen ballettgerecht umzuarbeiten und die ursprünglich kammermusikalische Besetzung auf ein großes Orchester zu erweitern. Für die Premiere verpflichtete er die besten Kräfte: Regie führte Léonide Massine, Vorhang, Bühnenbild und Kostüme entwarf Pablo Picasso, die musikalische Leitung lag in den Händen von Ernest Ansermet, die Hauptrollen tanzten mit Massine und Tamara Karsawina zwei Künstler aus der ersten Garnitur des Russischen Balletts. Die Premiere fand – nach Voraufführung einzelner Teile in Spanien – schließlich im Londoner Alhambra-Theater statt, sie wurde zu einem rauschenden Erfolg. De Falla konnte ihn allerdings nur nachträglich und aus der Ferne genießen; der prekäre Gesundheitszustand seiner Mutter zwang ihn, sofort nach Abschluss der Proben die Heimreise anzutreten. – Das Ballett, das nun den Titel »El sombrero de tres picos« erhielt, beruht auf der gleichnamigen Novelle von Pedro Antonio de Alarcón (1833–1891). Das Szenario, das Gregorio und María Martínez Sierra für die Pantomime entwickelt hatten, modifizierte Massine geringfügig.

Nach einer Fanfare von Pauken und Trompete samt kurzer Liederinlage öffnet sich der Vorhang und gibt den Blick frei auf eine Mühle am Rande einer andalusischen Ortschaft. Hinter ihr verläuft ein beliebter Spazierweg. Müller und Müllerin gehen an einem warmen Sommernachmittag auf dem Hof ihres Anwesens ihren Tätigkeiten nach. Sie ist jung und schön, von ihm kann man das nicht behaupten. Dennoch lieben sie sich von Herzen und necken sich ab und zu, indem sie sich auf die Probe stellen. Sie wird durch einen Tanz im Jota-Rhythmus charakterisiert, denn sie stammt aus Navarra, ihn symbolisiert ein Lied aus seiner Heimat Murcia; de Falla verwendete es bereits zur Eröffnung seiner »Sieben spanischen Volkslieder«. Der Müller will einem Vogel beibringen,



Kulissenentwurf für »El sombrero de tres picos«, Tuschezeichnung mit Aquarell von Pablo Picasso, 1920

den Stundenschlag der Turmuhr richtig wiederzugeben, aber der Star gibt immer zu viel an, bis ihm die Müllerin eine Traube reicht, dann pfeift er korrekt.

Am Anfang kündigt uns eine Fanfare wie in einem mittelalterlichen Mysterienspiel den Beginn der Handlung an.

Adolfo Salazar

Auf dem Spazierweg hinter der Mühle zieht der Corregidor, der Landvogt, mit seinem Gefolge vorbei; seine Frau wird in der Sänfte getragen. Sein Würdezeichen ist der dreizackige Hut, der Dreispitz. Er macht der Müllerin schöne Augen, wird aber von seiner eifersüchtigen Gattin energisch zurückgerufen und zieht mit seiner Apanage weiter. Nach einiger Zeit kommt er jedoch allein zurück, um mit der schönen Müllerin anzubandeln. Sie spricht sich mit ihrem Mann ab, er versteckt sich, sie tanzt scheinbar ganz in sich versunken einen Fandango. Der Corregidor macht mit einem Menuett, dem formellen höfischen Tanz auf sich aufmerksam. Sie hält ihm eine Weinrebe hin und zieht sie tanzend immer wieder weg, er versucht sie zu erreichen und die Tänzerin zu küssen. Als ihm dies fast gelingt, fällt er auf den Rücken in den Staub, die Müllersleute müssen ihm aufhelfen und klopfen ihn aus. Er hat sich als Schürzenjäger zum Gespött gemacht, das verwindet er nicht. Die Müllerin tanzt ihren Fandango als Abschluss des ersten Akts zu Ende.



Manuel de Falla, Lithographie von Pablo Picasso, 1920

Am Abend desselben Tages treffen sich die Nachbarn im Hof der Mühle, um die Johannisnacht miteinander zu feiern. Der Müller tanzt die Faruca, einen betont männlichen Tanz. Der Corregidor schickt seine Schutzleute, um den Müller unter einem Vorwand verhaften und ins Gefängnis stecken zu lassen. Die Nachbarn verlassen nach und nach die Feier, die Müllerin macht sich auf die Suche nach ihrem Mann. Der



Léonide Massine, Zeichnung von Léon Bakst, 1914

Ein weiteres Beethovenbeispiel versteckte der Komponist in seiner Partitur. Es betrifft den Moment, in dem der Corregidor im Schlafzimmer des Müllers auf den Boden geschrieben liest, dass dieser seine Frau verführen werde. De Falla hinterlegt dies mit einem Zitat aus dem dritten Satz der Fünften Symphonie, einer fugierten Passage.

Antonio Gallego



Tamara Karsawina, Zeichnung von Walentin Serow, 1909

Corregidor zieht als stolzer Geck Richtung Mühle, fällt jedoch kurz vor Erreichen seines Ziels in den Bach, als eine Wolke den Mond verdunkelt. Er hängt seine nassen Sachen in der Mühle auf und legt sich ins Bett des Hausherrn, den er in sicherer Verwahrung glaubt. Doch der ist inzwischen ausgebrochen, kommt auf sein Anwesen zurück, sieht die Kleidungsstücke des Landvogts und befürchtet das Schlimmste. Er betritt das Schlafzimmer, hinter dessen Vorhang er seine Frau mit dem Dorfgranden vermutet, schreibt mit einer alten Kerze auf den Fußboden einen Racheschwur, wirft sich in den Ornat des Corregidors, um dessen Frau zu verführen. Der wiederum weiß sich nur zu retten, indem er Hose und Wams des Müllers überzieht und hofft, so nach Hause gelangen zu können. Die Schutzleute nehmen ihn jedoch fest, weil sie ihn an der Kleidung als den Ausbrecher identifiziert haben. Die allgemeine Verwirrung wird im Schlusstanz nach und nach aufgelöst; die Nachbarschaft strömt wieder zusammen, das Müllerehepaar versöhnt sich, der Corregidor wird als Popanz vorgeführt. Die Musik ist in der Art einer Jota komponiert, die vor allem vom Thema der Müllerin bestimmt wird. Sie ist die eigentliche, die stolze Heldin des Werkes.

Das spanische Kolorit, der Rhythmus, die eigentümliche Harmonik, die de Falla erheblich ausbaut, trugen neben der farbenprächtigen Orchestrierung wesentlich zum Erfolg des ›Dreispiß‹ bei. Der Komponist stützte sich dabei vor allem auf populäre Tänze, die sich von bestimmten Regionen her mehr oder weniger über ganz Spanien ausbreiteten. Er zitierte nicht, sondern ließ sich von der Überlieferung zu Eigenem inspirieren. Dabei profitierte er von Felipe Pedrells (1841–1922) Forschungen, Sammlungen und Systematisierungen iberischer Musiktraditionen; sie lieferten seiner Erfindung den notwendigen Hintergrund. Die verschiedenen Tanzcharaktere setzte er handlungsbezogen ein. Die Jota ist ein schneller, temperamentvoller Tanz mit vielen Sprüngen; er stammt ursprünglich aus Aragonien und wird dort als Ausdruck der Lebensfreude getanzt. Im ›Dreispiß‹ ist sie auf die Müllerin fokussiert und bestimmt den ausgelassenen Charakter des Finales. Mit der ebenfalls temperamentvollen Seguidilla, die sich als Tanz- und Liedform von Andalusien aus verbreitete, hinterlegt der Komponist das Volksfest am Anfang des zweiten Akts. Der Fandango stand von jeher im Ruf eines besonders erotischen, lasziven Tanzes, bei dem häufig die Frau die Regie führt – wie in der Verlockungsszene zwischen Müllerin und Corregidor im ersten Akt. Die Farruca, wie der Fandango eine Art des Flamenco, wurde traditionell von Männern getanzt, die sich damit vor ihrer Umworbenen hervortaten und ihre Rivalen in den Schatten zu stellen versuchten. Eine ironische Ebene baut de Falla mit Beethovenzitat ein; so grundiert das Anfangsthema der Fünften Symphonie den Anmarsch der Schutzleute, die den Müller verhaften wollen. Ganz ohne politische Seitenhiebe wollte der frankophile Spanier 1919 wohl nicht auskommen.

die
kunst
zu
hören

kulturradio^{rbb}

92,4



Die Künstler



CONSTANTINOS CARYDIS

gab 2009 sein Debüt beim DSO. Er studierte Klavier in seiner Heimatstadt Athen, anschließend Dirigieren in München. Erste Engagements führten ihn ans Münchner Gärtnerplatztheater und an die Staatsoper Stuttgart. Inzwischen leitete er Opernproduktionen u. a. an Covent Garden in London, an der Komischen Oper Berlin, der Nederlandse Opera Amsterdam, der Opéra de Lyon und an den Staatsopern in Athen, Berlin, München und Wien. Regelmäßig arbeitet er mit der Oper Frankfurt zusammen und dirigierte dort eine Reihe neuer Produktionen, darunter Händels ›Xerxes‹ in der Regie von Tilmann Köhler und Bizets ›Carmen‹, bei der Barrie Kosky Regie führte. Mit ihm entwickelte Carydis bereits einen Opernabend aus Purcells ›Dido and Aeneas‹ und Bartóks ›Herzog Blaubarts Burg‹, präsentiert u. a. beim Edinburgh International Festival 2013. Konzertverpflichtungen führten Constantinos Carydis u. a. zum Konzerthausorchester Berlin, zu den Münchner Philharmonikern, den Wiener Symphonikern, zum Orchestre Philharmonique du Luxemburg, dem Luzerner Sinfonieorchester, dem Mozarteumorchester Salzburg, dem Münchner Kammerorchester und zu den Bregenzer Festspielen. Mit dem Mozarteumorchester debütierte er 2016 bei den Salzburger Festspielen. 2011 erhielt Constantinos Carydis den Carlos-Kleiber-Preis der Gesellschaft der Freunde des Nationaltheaters München.

MIDORI

debütierte als Elfjährige beim New York Philharmonic unter Zubin Mehta, seitdem konzertiert sie weltweit mit den großen Orchestern und auf den renommierten Kammermusikpodien. Beim DSO gastierte sie zuletzt im November 2013 mit Béla Bartóks Zweitem Violinkonzert. Sie begeistert sich für zeitgenössische Musik, so führte sie schon zu Beginn ihrer internationalen Karriere Bernsteins Serenade unter dessen Leitung auf. Zahlreiche Werke gab sie in Auftrag, etwa bei Rodion Shchedrin, Krzysztof Penderecki und Einojuhani Rautavaara. Höhepunkte dieses Engagements waren die Uraufführungen der ihr gewidmeten Violinkonzerte von Peter Eötvös und Johannes Maria Staud. Die Aufnahme von Hindemiths Violinkonzert mit dem NDR-Sinfonieorchester und Christoph Eschenbach wurde 2013 mit einem Grammy Award ausgezeichnet. Ihre Konzertaktivitäten ergänzt die Künstlerin durch ihren Einsatz für Bildung und gemeinnützige Initiativen. 1992 gründete sie die Non-Profit-Organisation ›Midori & Friends‹, die unterprivilegierten Kindern Zugang zu Musik ermöglicht. Für ihr soziales Engagement wurde sie 2007 vom UN-Generalsekretär Ban Ki-moon zur Botschafterin des Friedens ernannt und 2012 mit dem ›Crystal Award‹ des Weltwirtschaftsforums Davos ausgezeichnet. Midori spielt die Violine ›ex-Huberman‹ von Guarnerius del Gesù aus dem Jahr 1734.



SOPHIE HARMSEN

gibt am heutigen Abend ihr Debüt beim DSO. Am 11. Juni wird sie erneut in der Philharmonie zu erleben sein, dann in Beethovens Neunter Symphonie, mit der das Freiburger Barockorchester sein 30-jähriges Bestehen feiert. Als Kind deutscher Diplomaten im kanadischen Montreal geboren, studierte sie an der Universität von Kapstadt und danach bei Edith Wiens. In den letzten Spielzeiten feierte Sophie Harsen große Erfolge u. a. als Dorabella in Mozarts Oper ›Così fan tutte‹ unter René Jacobs mit Aufführungen in Europa und Asien, in Schumanns ›Faust-Szenen‹ unter Daniel Harding und mit Auszügen aus Rameaus ›Zoroastre‹ unter Jérémie Rhorer. In Mozarts Requiem gab sie im vergangenen November unter Iván Fischer ihr Berliner Konzerthaus-Debüt. Schuberts Es-Dur-Messe sang sie unter Philippe Herreweghe, Bachs h-Moll-Messe unter Václav Luks. Auf der Opernbühne arbeitete sie mit den Regisseuren Andreas Dresen, Ursel und Karl-Ernst Herrmann, William Kentridge und Robert Wilson. Regelmäßig gastiert sie bei den Salzburger Festspielen, dem Bachfest Leipzig, dem Schleswig-Holstein und dem Rheingau Musik-Festival. Ensembles der historisch informierten Aufführungspraxis suchen ebenso ihre Zusammenarbeit wie das Gewandhausorchester Leipzig, das SWR Sinfonieorchester, das Royal Stockholm und das Israel Philharmonic Orchestra.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie seine CD- und Rundfunkproduktionen einen exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay definierte als erster Chefdirigent Maßstäbe im Repertoire, im Klangideal und in der Medienpräsenz. 1964 übernahm der junge Lorin Maazel die künstlerische Verantwortung, 1982 folgte Riccardo Chailly und 1989 Vladimir Ashkenazy. Kent Nagano wurde 2000 zum Chefdirigenten berufen; seit seinem Abschied 2006 ist er dem Orchester als Ehrendirigent verbunden. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik und konsequentem Einsatz für die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts Akzente im hauptstädtischen Konzertleben; von 2012 bis 2016 legte Tugan Sokhiev einen Schwerpunkt auf französisches und russisches Repertoire. Seit September 2017 ist Robin Ticciati Chefdirigent und Künstlerischer Leiter. Neben seinen Konzerten in Berlin ist das Orchester mit zahlreichen Gastspielen und vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen im internationalen Musikleben präsent. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †
Lorin Maazel †
Riccardo Chailly
Vladimir
Ashkenazy
Kent Nagano
Ingo Metzmacher
Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten

Günter Wand †
Kent Nagano

1. Violinen

Wei Lu
1. Konzertmeister
N. N.
1. Konzertmeister
Byol Kang
Konzertmeisterin
Hande Küden
stellv. Konzertmeisterin
Olga Polonsky
Isabel Grünkorn
Ioana-Silvia Musat
Mika Bamba
Dagmar Schwalke
Ilja Sekler
Pauliina Quandt-
Marttila
Nari Hong
Nikolaus Kneser
Michael Mücke
Elsa Brown
Ksenija Zečević
Lauriane Vernhes

2. Violinen

Andreas Schumann
Stimmführer
Eva-Christina
Schönweiß
Stimmführerin
Johannes Watzel
stellv. Stimmführer
Clemens Linder
Matthias Roither
Stephan Obermann
Eero Lagerstam
Tarla Grau
Jan van Schaik
Uta Fiedler-Reetz
Bertram Hartling
Kamila Glass
Marija Mücke
Elena Rindler

Bratschen

Igor Budinsein
1. Solo
Annemarie
Moorcroft
1. Solo
N. N.
stellv. Solo
Verena Wehling
Olga Polonsky
Andreas Reincke
Lorna Marie Hartling
Henry Pieper
Birgit Mulch-Gahl
Anna Bortolin
Eve Wickert
Thaïs Coelho
Viktor Bätki

Violoncelli

Mischa Meyer
1. Solo
N. N.
1. Solo
Dávid Adorján
Solo
Adele Bitter
Matthias Donderer
Thomas Rößeler
Catherine Blaise
Claudia Benker-
Schreiber
Leslie Riva-Ruppert
Sara Minemoto

Kontrabässe

Peter Pühn
Solo
Ander Perrino
Cabello
Solo
Christine Felsch
stellv. Solo
Gregor Schaetz
Gerhardt Müller-
Goldboom
Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen

Flöten

Kornelia
Brandkamp
Solo
Gergely Bodoky
Solo
Upama Muckensturm
stellv. Solo
Frauke Leopold
Frauke Ross
Piccolo

Oboen

Thomas Hecker
Solo
Viola Wilmsen
Solo
Martin Kögel
stellv. Solo
Isabel Maertens
Max Werner
Englischhorn

Klarinetten

Stephan Mörth
Solo
Thomas Holzmann
Solo
Richard
Obermayer
stellv. Solo
Bernhard Nusser
N. N.
Bassklarinette

Fagotte

Karoline Zurl
Solo
Jörg Petersen
Solo
Douglas Bull
stellv. Solo
Hendrik Schütt
Markus Kneisel
Kontrafagott

Hörner

Barnabas Kubina
Solo
Zora Slokar
Solo
Ozan Çakar
stellv. Solo
Georg Pohle
Joseph Miron
Antonio Adriani
N. N.

Trompeten

Joachim Pliquet
Solo
Falk Maertens
Solo
Heinz
Radzischewski
stellv. Solo
Raphael Mentzen
Matthias Kühnle

Posaunen

András Fejér
Solo
Andreas Klein
Solo
Susann Ziegler
Rainer Vogt
Tomer Maschkowski
Bassposaune

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem
Solo

Pauken

Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

Schlagzeug

Roman Lepper
1. Schlagzeuger
Henrik Magnus
Schmidt
stellv. 1. Schlagzeuger
Thomas Lutz

ZIELE FÜR NACHHALTIGE ENTWICKLUNG

„Jeder Mensch hat sowohl das **RECHT** als auch die Pflicht,
in einer Welt zu leben und eine Welt zu erschaffen,
in der **NIEMAND ZURÜCKGELASSEN WIRD.**“

—Midori, Violinistin, UN Friedensbotschafterin



un.org/sustainabledevelopment