



**Donnerstag 4.4.2019**  
**Freitag 5.4.2019**  
**3. Abo D**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**18/19**

FRANÇOIS-XAVIER ROTH  
Leitung

PIERRE-LAURENT AIMARD  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Elgin Heuerding  
Gast: François-Xavier Roth

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 5.4.2019  
Pausenzeichen:  
Fridemann Leopold im Gespräch mit Pierre-Laurent Aimard  
und François-Xavier Roth

ON DEMAND  
Das Konzert ist 30 Tage auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) abrufbar.

# PROGRAMM

## Pierre Boulez

»Livre pour cordes«

- Variation. Allant. Très flexible

## Béla Bartók

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3, Sz 119

- Allegretto
- Adagio religioso
- Allegro vivace

Pause

## Igor Strawinsky

»L'oiseau de feu«

Ballett in zwei Bildern

## Vom strengen Baumeister zum kultivierenden Gärtner

### Der lange Weg zu Pierre Boulez' *Livre pour cordes* für großes Streichorchester

Michael Zwenzner

#### Entstehungszeit

1948/1968/1988

#### Uraufführungen

1. Dezember 1968 mit dem New Philharmonia Orchestra in London unter der Leitung des Komponisten;

12. Mai 1989 (erweiterte Fassung) mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in Los Angeles unter der Leitung des Komponisten

#### Lebensdaten des Komponisten

26. März 1925 in Montbrison / Département Loire – 5. Januar 2016 in Baden-Baden

Verfasste Thomas Mann mit dem Buch *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949) einst einen »Roman eines Romans«, so könnte man zu Pierre Boulez' *Livre pour cordes* mit gutem Grund ebenso einen Roman erwarten, so komplex ist – mit vielerlei Werkstadien, Teiluraufführungen, Neufassungen, Revisionen – die Entstehungsgeschichte dieses Werks. Drei Jahre nach Abschluss seines Studiums bei Olivier Messiaen und René Leibowitz machte sich Boulez im Alter von 23 Jahren an die Komposition eines Streichquartetts. Die Hinwendung zur Gattung war nicht zuletzt seiner intensiven Beschäftigung mit Anton Webern und dessen Streichquartetten geschuldet, sprachen ihn die »neue Morphologie der Musik, die reich verzweigte Undurchschaubarkeit der Strukturen« (Theo Hirsbrunner) doch besonders an. Hinsichtlich der Organisation der Tonhöhen von der historischen Notwendigkeit der Atonalität und der Dodekaphonie der Zweiten Wiener Schule überzeugt, beeinflusste ihn zu jener Zeit aber auch die rhythmische Arbeit Igor Strawinskys und – von jenem ausgehend – Olivier Messiaens. Dieser hatte in *Mode de valeurs et d'intensités* für Klavier (1949) das erste Beispiel eines integralen Serialismus geschaffen, bei dem nicht nur Tonhöhen, sondern auch Dauern, Intensitäten und Klangfarben bzw. Registerlage streng nach

dem Reihenprinzip organisiert sind. Diese Art des Konstruktivismus, des radikalen Neu-Denkens von Musik kam den antiromantischen Bestrebungen bedeutender Exponenten einer jungen Komponistengeneration (neben Boulez vor allem Karlheinz Stockhausen), wie sie sich vor allem bei den Darmstädter Ferienkursen als Speerspitze des musikalischen Fortschritts formierten, sehr entgegen. Fragen der Expressivität, nach jedweder historisch verwurzelten Verbindlichkeit musiksprachlicher Mittel traten dabei in den Hintergrund. Auf dem Weg zu seiner eigenen Spielart des strengen Serialismus befand sich auch Boulez, als er am *Livre pour quatuor* arbeitete. Doch erst drei Jahre später war dieser Schritt mit *Structures pour deux pianos – premier livre* (1952) dann getan – ein Schritt in den kurzen Tunnel, durch den sie alle hindurchmussten, wie es Boulez über sich und seine Kollegen später einmal formulierte.

Kaum ein kompositorisches Gesamtschaffen ist in seiner Entstehungsgeschichte komplexer verwoben als jenes von Boulez. Dies erklärt sich durch sein hohes Maß an Selbstkritik, aber auch durch seine seit den 1960er Jahren zu immer neuen Höhenflügen ansetzende dirigentische Karriere, die ihn zwang, seine schöpferische Tätigkeit immer wieder zu unterbrechen. Auch faszinierten ihn die bei dem symbolistischen Dichter Stéphane Mallarmé vorgeprägte Idee der offenen Form, die sich in den variablen Aufführungsmöglichkeiten seiner Werke niederschlägt, sowie die Tendenz zur Selbstreflexivität im Schaffen von James Joyce: »Nicht nur die Erzähltechnik hat eine Umwälzung erfahren; vielmehr schaut der Roman [...] sich selber an, er reflektiert über sich, wird sich seines Roman-Seins bewusst. [...] Genauso ist meiner Meinung nach die Musik nicht einzig und allein zum ›Ausdruck‹ bestimmt; sie muss ihrer selbst bewusst, zum eigentlichen Objekt ihrer Reflexion werden« (Pierre Boulez). In diesem Sinne geraten auch die musikalischen Erfindungen von Boulez – oft über Werkgrenzen hinaus – in ein Spiel mit sich selbst, verbunden mit immer weiter fortschreitender Variation, Anreicherung oder Überlagerung eines Anfangsmaterials, wobei sich dessen verschiedene Ausarbeitungen komplett voneinander unterscheiden können. Das gilt nicht zuletzt auch für das *Livre pour quatuor* und die daraus hervorgegangenen Sätze des *Livre pour cordes*.

Mit keiner seiner Werkgruppen hat sich Boulez länger beschäftigt als mit diesem 1948 begonnenen Kompositionsprojekt. Der insgesamt 64 Jahre umfassende Zeitraum dieser Beschäftigung erstaunt umso mehr, als man in diesem Fall nur von einer »Teilernte« sprechen kann, blieben doch der vierte Satz des *Livre pour quatuor* wie auch das mehrsätzig geplante *Livre pour cordes* letztlich unvollendet. Noch 2012 hatte der mittlerweile hochbetagte Komponist auf Wunsch des Quatuor Diotima letzte Revisionen seiner zum Schluss acht Sätze (*Ia-b, II, IIIa-c, V, VI*) umfassenden Streichquartett-Version vorgenommen. Zuvor waren im Jahr 1968 die beiden Sätze *Ia* und *Ib* des Quartetts einer tiefgreifenden kompositorischen Transformation und Neubesetzung für bis zu 16-stimmiges, klanglich teils noch weiter aufgefächertes Streichorchester unterzogen worden. 1988 nahm sich Boulez den Satz *Ia des Livre pour cordes* erneut vor und erweiterte ihn nochmals beträchtlich. Die resultierende Dauer von etwa elf Minuten übersteigt die Erstfassung für Streichorchester um ein Drittel, den zugrundeliegenden Satz des Streichquartetts sogar um das Dreifache. Der 1968 in Brighton uraufgeführte, in einer Aufnahme von 1972 unter Leitung des Komponisten dokumentierte Satz *Ib Mouvement des Livre pour cordes* scheint – gleichwohl Bestandteil des Katalogs veröffentlichter Werke – seither verschollen.

Da in der Regel nur ein Satz dieses weitaus umfassender geplanten Kompositionsprojekts aufgeführt wird, führt der Titel des *Livre* etwas in die Irre. Die Idee dahinter – wie sie sich im *Livre pour quatuor* gut umsetzen lässt – kommt in Konzerten so nicht mehr zum Tragen: Ihr gemäß sollten nämlich die Einzelsätze gleichsam als in sich abgeschlossene »Kapitel« eines »Buches« in beliebiger Reihenfolge aufgeführt werden. Ein ideeller Bezugspunkt für dieses Konzept fand sich im 1957 veröffentlichten *Livre* von Stéphane Mallarmé (1842–1898), dessen Dichtung damals zu einem der Fixsterne im Kosmos Boulez'schen Komponierens wurde. Mallarmés *Livre*, aber auch Claude Debussys Gebrauch dieses Begriffs für einige seiner Sammlungen von Klavierstücken (*Préludes, Études*) dürften entscheidend zur nachträglichen Titelfindung für das Streichquartett beigetragen haben. »Ich hatte entdeckt, dass das Gedicht nicht mehr nur ein kleines, für sich alleinstehendes Einzelwerk zu sein brauchte, sondern dass es eine große Kontinuität besitzen konnte, gleichzeitig aber auch [...] eine Kontinuität, aus der sich Einzelstücke herausnehmen lassen, weil sie selbst dann sinnvoll und gültig sind, wenn man sie aus dem fortlaufenden Kontext

löst«, so Boulez in den Gesprächen mit Célestin Deliège im Buch *Wille und Zufall*. Folgt man diesem Gedanken, ist nun auch die Aufführung eines Einzelsatzes angemessen, wengleich der Titel nur mehr platonischen Verweischarakter auf die ursprüngliche Idee hat.

1968 hatte sich Boulez als einer der führenden Komponisten und Interpreten seiner Zeit etabliert. Sicher führte nicht zuletzt die gewachsene Erfahrung als Dirigent zur Neubewertung seines Quartettprojekts: »Als ich das *Livre pour quatuor* nach langer Zeit wieder durchsah, stellte ich fest, dass die aufführungspraktischen Probleme für ein Streichquartett sehr groß sind und dass man einen Dirigenten braucht, um sie zu lösen. Aber ein Dirigent vor einem Streichquartett – das sieht nicht sehr überzeugend aus. Nun hatte ich mehrfach die Streichorchesterfassung von Weberns op. 5 dirigiert, und so sagte ich mir«, beschrieb Boulez in *Wille und Zufall* sein Vorgehen, »das einzige Mittel, um meinem Text die optimale Form zu geben, sei die Orchestrierung. Eine Orchesterfassung verlangt jedoch eine andere Optik. Ich habe also diese Musik nochmals ganz neu überdacht. Die beiden Sätze des *Livre pour quatuor à cordes*, die zu einem *Livre pour orchestre à cordes* geworden sind, weisen eine derartige Wucherung, eine derartige Überfülle an Ideen auf, dass es sich praktisch um ein neues Stück handelt, obwohl die Musik im Grunde die gleiche geblieben ist. [...] Wahrscheinlich gibt es Dinge, die man wieder aufgreift, weil man den eigenen Horizont neu abstecken will, weil man sehen möchte, woran man mit sich und mit ihnen ist. In meinem Fall ging es um eine notwendige Revision in Bezug auf eine Form, die Besseres bringen konnte.« War zunächst anzunehmen, dass das *Livre pour quatuor* im Werkkatalog dem *Livre pour cordes* gänzlich weichen würde, ließ Boulez letztlich beide »Ableger« der einst ausgebrachten Saat gelten.

Auf das Ohr hin zu komponieren, Strukturen zu schaffen, die sich dem Zuhörer unmittelbar erschließen, wurde in der französischen Musik Ende der 1960er Jahre zu einem der wichtigsten Desiderate, so auch im *Livre pour cordes*. Es mag hier aber auch der gewichtige Einfluss des Impressionismus auf Boulez zum Tragen gekommen sein. So verwundert es nicht, dass auch der Schritt vom *Livre pour quatuor* zum *Livre pour cordes* mit einer starken Tendenz von pointillistischen Fakturen zu klanglich fein austarierten, organisch fließenden Verläufen einhergeht. Die Sprödigkeit des konzentrierten Quartettsatzes weicht der Opulenz des vielfarbig aufgefächerten Streicherklangs. So überspringt die Musik in ihren verschieden instrumentierten Ausprägungen zeitlich quasi den Berg samt jenem oben erwähnten »Tunnel des Serialismus«. Durch den kompositorisch hybriden Ansatz zwischen Ratio und Intuitio, gleichsam im Übergang vom »Bauen« zum »Hegen« wurden so konstruktive undorganische Wachstumsprinzipien miteinander versöhnt. Das Repertoire kompositorischer Mittel, mit denen Boulez sein Ausgangsmaterial rekonstruiert, umfasst vor allem organisch anmutende Wachstums- und Wucherungsprozesse zur Generierung dichter polyphoner oder heterophoner Texturen und vielgestaltigen Kaskaden-, Schwarm- oder Mixturbildungen.

Der mit einem einzelnen ›Cis‹ in sphärischer Höhe wie aus dem Nichts anhebende Satz *1a* exponiert zunächst eine entschieden lyrische Ausdruckshaltung und verweist damit auf den (spät-)romantischen Typus des symphonischen Adagios. Doch im weiteren Verlauf wächst – zunächst in gedämpfter Manier – die Unruhe, und durch diverse Streichertechniken treten immer neue Texturen und Klangfarben auf den Plan. Die Stimmung wird bedrohlicher, der dynamische Verlauf unsteter und der Satz insgesamt rhapsodischer. Er ist durch drei verschiedene, zunächst immer rascher, dann wieder langsamer einander abwechselnde Temposphären geprägt, die sich mit den Vorschriften *Allant. Très flexible; Plus animé et plus tendue* und *Très modéré, tres calme* im Bereich zwischen Andante und Largo bewegen. Gegen Ende gewinnen plastisch modellierte Passagen immer mehr an Bedeutung. Sie entstehen durch das blockhafte Gegeneinander ganzer Streichergruppen mit je charakteristischem Gepräge – etwa als Pizzicato-Kaskaden oder Tremolo-Felder. Auf harmonischer Ebene werden die ästhetisch problematischen Grauwerte dadurch vermieden, dass statt einer gleichmäßigen Verteilung der zwölf Töne die Arbeit mit Zentralklängen im Vordergrund steht: Verschiedene Tonvorräte variabler Dichte bestimmen abwechselnd das harmonische Geschehen. Erst im energisch anschwellenden Schlussklang wird das chromatische Total der zwölf Töne in maximaler Vielstimmigkeit gleichzeitig und auf klar disponierte Weise über die fünf Streichergruppen verteilt.

Angesichts der komplexen formalen, in ihrem Ablauf rätselhaften, kaum expressiv deutbaren dramaturgischen Gestaltung des Satzes könnte man von einem musikalischen Kaleidoskop sprechen – oder besser noch von einer »Kaleidophonie«, bei der die Ausgangsmaterialien in ein immer verwickelteres, selbstreferentielles Spiel geraten. Insofern scheint es in diesem Spiel nicht um überlieferte Kategorien der Expressivität zu gehen, also musikalische Sachverhalte, die auf außermusikalische Befindlichkeiten verweisen. Wenn Boulez' Schaffen mitunter als rätselhaft, hermetisch und nur schwer zu klassifizieren bezeichnet wurde, so dürfte das aber ganz im Sinne des Erfinders gewesen sein. Denn wie Boulez im Nachruf auf den am 6. August 1969 verstorbenen Theodor W. Adorno einst formulierte: »mit der Persönlichkeit verhält es sich wie mit dem Werk. beide haben einzig und allein die Kraft der Faszination, wenn sie unerklärlich bleiben und bleiben werden, wenn sie dem Versuch der Deutung widerstehen, wenn ihre absolute Klarheit offenkundig ist.«

## »Die Schönheit von Kindheitslandschaften, Erinnerungen, Hymnen«

### Zu Béla Bartóks Drittem Klavierkonzert

Susanne Schmerda

#### Entstehungszeit

1945

#### Widmung

Seiner Frau, der Pianistin Ditta Pásztory

#### Uraufführung

8. Februar 1946 mit dem Pianisten György Sándor und dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy in Philadelphia

#### Lebensdaten des Komponisten

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

26. September 1945 in New York

Das Dritte Klavierkonzert ist Béla Bartóks letztes vollendetes Werk und trägt die Züge eines künstlerischen Vermächnisses. Bis auf die 17 Schlusstakte konnte der 64-jährige ungarische Komponist das Konzert noch vor seinem Tod am 26. September 1945 im New Yorker West Side Hospital abschließen, sein Schüler Tibor Serly orchestrierte die wenigen noch fehlenden Takte. (Er war es auch, der das in Skizzen hinterlassene Bratschenkonzert vervollständigte.) Die letzten Lebensjahre Bartóks im amerikanischen Exil in New York waren gekennzeichnet von einer rapiden Verschlechterung seines Gesundheitszustands: Im Mai 1943 plagten ihn chronisches Fieber und Lungenprobleme, und er begab sich in die medizinische Obhut von Dr. Israel Rappaport, einem der berühmtesten Internisten der Stadt. Dieser und weitere Spezialisten behandelten Bartók mit hohem medizinischen Aufwand. So war der Komponist einer der ersten Zivil-Patienten des Landes nach Kriegseintritt, dem Penicillin verabreicht wurde; im Frühjahr 1944 diagnostizierte man bei ihm Leukämie. Dass Bartóks Leben gerettet oder zumindest um zweieinhalb Jahre verlängert wurde, ist der finanziellen Unterstützung der »American Society of Composers« zu verdanken. In dieser Zeit schuf er die vier letzten großen Meisterwerke seines Lebens: das *Konzert für Orchester* (1943), die Solosonate für Violine (1944), das Dritte Klavierkonzert (1945) und das Bratschenkonzert (1945). Neben der Krankheit belasteten Bartók finanzielle Sorgen, denen er mit eiserner Arbeitsdisziplin begegnete, um die vielen Kompositionsaufträge zu bewältigen: Führende Künstler seiner Zeit wie Koussevitzky, Primrose, Menuhin, Goodman und Szigeti fragten bei ihm an. Ursprünglich war das Dritte Klavierkonzert als Werk für zwei Klaviere vorgesehen und von dem britischen Pianisten-Duo Bartlett and Robertson in Auftrag gegeben worden. Doch Bartók entschied sich anders und widmete das Konzert, an dem er im Sommer 1945 arbeitete, seiner Frau und einstigen Schülerin, der Pianistin Ditta Pásztory.

Mit seiner auffallenden Ökonomie und Durchsichtigkeit entwickelte sich das Dritte Klavierkonzert schon bald zu einem der beliebtesten zeitgenössischen Werke: Sparsam und umsichtig setzt Bartók hier die Töne ein und erzielt damit doch ein Höchstmaß an Schönheit und Ausdruck. Im

technischen Anspruch wie auch im Charakter ist dieses Konzert leichter und weicher, verglichen mit den beiden Vorgängerwerken. Insgesamt ist der Klavierpart melodischer und lichter, aggressive Schlagzeugeffekte und eine dissonanzenreiche Akkordik sind filigranen Legato-Linien gewichen. Ebenso wurden chromatische Härten und Verschachtelungen ersetzt durch harmonische Klarheit und helle Klangfarben. Der Hang zu Vereinfachung und Transparenz spiegelt sich auch in geschmeidigen Bewegungsabläufen, im Verzicht auf komplexe, vielgestaltige Rhythmik oder asymmetrische Taktarten wider, wie der Musikethnologe Bartók sie aus dem Reichtum der Volksmusik Ungarns, Rumäniens, der Slowakei, Jugoslawiens, Bulgariens oder der Türkei kannte. Diese Tendenz zur Vereinfachung ist generell ein charakteristisches Moment von Bartóks Spätstil, »als ob der immer mehr in den Vordergrund tretende zusammenfassende und humane Wesenszug seiner Kunst auch hier nur die triumphale Kraft zurückgelassen hätte, ohne die aufwühlende, wilde Gewalt der orgiastischen Rhythmen«, konstatierte der Bartók-Kenner Bence Szabolcsi. Bartók selbst bestätigte diese künstlerische Entwicklung 1941 in einem Gespräch mit einem amerikanischen Journalisten: »Je reifer man wird, umso deutlicher fühlt man den Wunsch, sparsamer mit den Mitteln umzugehen und einfacher zu sein. Die ähnlichen Bestrebungen anderer Komponisten meiner Generation sind wohl auf ähnliche Erfahrungen zurückzuführen. Wir finden nur in reifem Alter jenes richtige Maß, jene goldene Mitte, in welcher unsere musikalische Individualität am besten zum Ausdruck gelangt.«

Das Dritte Klavierkonzert von Béla Bartók »verbindet die Schönheit von Kindheitslandschaften, Erinnerungen, Hymnen, Chorälen mit dem Dröhnen großer Volksreigen«, so hat Bartóks Landsmann Szabolcsi die Aura und Einzigartigkeit des Werks wunderbar treffend beschrieben. Der erste Satz, *Allegretto*, beginnt mit einer unisono geführten Melodie und Vogelruf-Motivik über einem irisierenden Orchesterklang. Es ist ein Augenblick reiner Expressivität, wenn das Klavier zur geheimnisvollen Pianissimo-Grundierung der Zweiten Violinen und Bratschen seinen folkloristischen Gesang in doppeltem Oktavabstand anstimmt. Eine pastorale Natürlichkeit, wie sie für den weiteren Verlauf des Konzerts bestimmend sein wird, kündigt sich hier bereits an, unterstrichen von einem schwerelosen *Leggiero*-Tonfall.

Das Herzstück der Komposition ist der langsame Mittelsatz, eine Apotheose der Natur mit einer choralartigen Klavier-Melodie über flirrenden Streicherklängen. Er ist überschrieben mit *Adagio religioso* – eine Vortragsbezeichnung, die in Bartóks Schaffen einmalig ist. Zum einen deutet sie auf die überirdische, innige Atmosphäre des Satzes hin, zum anderen ist sie als Hommage an Beethovens *Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* aus dem Streichquartett op. 132 zu verstehen. Dabei bedeutet die Bezeichnung nicht unbedingt etwas »Religiöses, sondern nur die andächtige Stimmung eines Menschen, der mit der Natur eins geworden ist« (Lajos Lesznai). In den äußeren Rahmenteilchen wechselt ein imitatorisch gestalteter Streichersatz mit dem Klavier-Choral ab. Im rascheren Mittelteil offenbart sich ein nächtliches Naturmysterium mit pentatonischen Klängen über Streicher-Clustern. Es ertönen Vogelrufe und Naturlaute, wie der schwerkranke Bartók sie noch kurz zuvor bei einem Erholungsurlaub mit seiner Frau in Saranac Lake in den Adirondack Mountains im Staat New York erleben konnte. Doch sind es hier nicht mehr die unheimlichen Stimmen der Nacht, die zu uns sprechen, sondern Vogelrufe des heranbrechenden Tages.

Immer wieder verlieh Bartók den Klängen der Nacht eine starke Stimme – fast alle langsamen Sätze seines Œuvres sind eigentlich Nachtstücke, die mit einer phantastischen Atmosphäre und entwaffnender Schönheit überraschen. Im Sommer 1926 komponierte er in Budapest die fünfsätzige Klaviersuite *Im Freien*, das vierte Stück, *Klänge der Nacht*, ist ein reines Naturbild, in dem ein ganzer Kosmos aus Klängen und Geräuschen hörbar wird. Und eine seiner berühmtesten Nachtmusiken, das *Adagio* aus der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1937), fasziniert mit raffinierten Klangfarbenmixturen.

Dem entrückten Mysterium des *Adagio religioso* schließt sich nahtlos das *Finale (Allegro vivace)* an und verdrängt mit tänzerischem Schwung alle Weltabgeschiedenheit. Zwar begegnen auch hier viele Synkopen, doch sind die Schärpen und Kanten, wie sie noch in Bartóks vorherigen zwei Klavierkonzerten vorherrschten, geglättet. Energische Rhythmen folgen auf fugierte Abschnitte, in denen Bartók mit Kanons und verschiedensten Formen der Thementumkehrung arbeitet und souverän zeigt, wie mühelos Kontrapunktik und Tanz-Duktus miteinander verschmelzen können. Das Hauptthema, das erstmals im Klavier erscheint und entfernt an Bach erinnert, wird nach allen Regeln barocker Polyphonie durchgeführt.

Die Schönheit, Kraft und vermeintlich ungetrübte Heiterkeit in Bartóks Drittem Klavierkonzert erstaunen angesichts eines sterbenden Mannes, der um seinen Zustand sehr genau wusste – an den Schluss des Manuskripts schrieb Bartók das ungarische Wort »vége« (»Ende«). Niemals zuvor hatte er den Abschluss eines seiner Werke in dieser Weise markiert.

Aus gesundheitlichen Gründen war Bartóks Witwe Ditta Pásztory nicht imstande, das ihr gewidmete Klavierkonzert selbst zur Uraufführung zu bringen. Aber Bartók hatte ihr immerhin noch in dem kleinen Cottage, das die Eheleute im August 1945 am Saranac Lake bewohnten, aus der Partitur vorgespielt, ohne seiner Frau jedoch weitere Einzelheiten über das Werk – offenbar eine Geburtstagsüberraschung für sie –, zu verraten: »Ich erinnere mich, dass ich mehrmals umblättern musste, denn er spielte aus den Skizzen. Da die Komposition beendet schien und die Blätter einander geordnet folgten, glaubte ich, dass es Teile aus einem Klavierkonzert waren, wiewohl er davon nicht redete«, schrieb Ditta Pásztory im Rückblick. So spielte György Sándor, der den Komponisten noch im September 1945 im West Side Hospital besucht hatte, im Februar 1946, nur wenige Monate nach Bartóks Tod, die Premiere des Dritten Klavierkonzerts mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy. Ditta Pásztory kehrte 1946 nach Budapest zurück und begann in den 1960er Jahren wieder Klavier zu spielen und Aufnahmen zu machen – auch vom Dritten Klavierkonzert, das Bartók für sie geschrieben hatte.

## Der Feuervogel

- **Introduktion**

- **Erstes Bild**

- Der Zaubergarten des Zauberers Kaschtschej
    - Erscheinen des Feuervogels, verfolgt von Iwan Zarewitsch
    - Tanz des Feuervogels
    - Ergreifen des Feuervogels durch Iwan Zarewitsch
    - Bitten des Feuervogels
    - Erscheinen der 13 verzauberten Prinzessinnen
    - Spiel der Prinzessinnen mit den goldenen Äpfeln (Scherzo)
    - Plötzliches Erscheinen von Iwan Zarewitsch
    - Reigen der Prinzessinnen
    - Tagesanbruch
    - Iwan Zarewitsch dringt in den Palast des Kaschtschej ein – Glockenspiel der Feen, Erscheinen der schrecklichen Wächter des Kaschtschej und Gefangennahme des Iwan Zarewitsch
    - Ankunft des unsterblichen Kaschtschej
    - Dialog zwischen Kaschtschej und Iwan Zarewitsch
    - Fürbitten der Prinzessinnen
    - Erscheinen des Feuervogels
    - Tanz von Kaschtschejs Gefolge, verzaubert vom Feuervogel
    - Höllentanz aller Geschöpfe des Kaschtschej
    - Wiegenlied (Der Feuervogel)
    - Erwachen des Kaschtschej
    - Tod des Kaschtschej – Tiefe Dunkelheit

- **Zweites Bild**

- Kaschtschejs Palast und seine Zauberwelt versinken – Die versteinerten Ritter kehren ins Leben zurück – Allgemeine Freude



# In Strawinskys Zaubergarten

## Das Märchenballett *Der Feuervogel*

Wolfgang Stähr

### Entstehungszeit

1909/1910 in Paris

### Uraufführung

25. Juni 1910 im Pariser Théâtre National de l'Opéra mit dem Ensemble der Ballets Russes unter der Leitung von Gabriel Pierné in der Ausstattung von Alexander Golowin und Léon Bakst; Tamara Karsawina tanzte den Feuervogel, Michail Fokin den Iwan Zarewitsch.

### Lebensdaten des Komponisten

17. Juni 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg – 6. April 1971 in New York City

Die Geschichte der Musik, des Balletts und der Malerei im 20. Jahrhundert wurde entscheidend von einem Mann geprägt, der selbst weder Komponist noch Tänzer oder Maler war: Sergej Djagilew hatte bereits in St. Petersburg Ausstellungen mit englischen und deutschen Aquarellen, mit skandinavischen und russischen Gemälden organisiert, er hatte eine Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Mir iskusstwa (Welt der Kunst)* herausgegeben – ein Forum der russischen Moderne wie des Art Nouveau, des französischen Impressionismus wie der Wiener Secession –, bevor er sich entschloss, den Weg des west-östlichen Gedankenaustauschs auch in der Gegenrichtung zu beschreiten. Djagilew zeigte russische Kunst, von den mittelalterlichen Ikonen bis zu zeitgenössischen Werken, in Deutschland, in Italien – und in Paris. Und die französische Metropole sollte ab 1906 ganz im Mittelpunkt der aufsehenerregenden Aktivitäten stehen, die Djagilew zu entfalten wusste.

In Frankreich erwartete und begrüßte man alle Zeugnisse der »russischen Seele« mit wahrer Hingabe, denn die Anziehungskraft, die das ferne, fremdartige Russland auf viele Franzosen ausübte, war unwiderstehlich, auch wenn, nein gerade weil die Vorstellungen über die Lebenswirklichkeit des Zarenreiches vage und romantisch blieben. Nachdem Djagilew 1907 in Paris eine Reihe von Konzerten mit russischer Musik ausgerichtet hatte, präsentierte er 1908 Mussorgskys *Boris Godunow* mit Fjodor Schaljapin in der Titelpartie – eine langersehnte Offenbarung! Im Jahr darauf bot Djagilew den Parisern neben Borodins *Fürst Igor* eine denkwürdige Auswahl russischer Ballett-Aufführungen: Tschaikowskys *Schwanensee* in der klassischen Choreographie von Marius Petipa, aber auch und vor allem einige der bahnbrechenden Arbeiten des russischen Choreographen Michail Fokin, der als Solotänzer und Pädagoge am Petersburger Mariinsky-Theater engagiert war. So wurde das Pariser Gastspiel im Sommer 1909, bei dem außer Fokin so bedeutende Tänzer wie Tamara Karsawina, Ida Rubinstein und Vaslav Nijinsky mitwirkten, zur Geburtsstunde der Ballets Russes, jener legendären Compagnie, die unter Djagilews Leitung Theater- und Musikgeschichte schreiben sollte.

Anfang 1909 hatten Djagilew und Fokin mit den Planungen für ein Ballett begonnen, dessen Szenarium zwei berühmte Märchenstoffe vereinen sollte, die Sage vom Feuervogel und die Legende vom Unsterblichen Kaschtschej. Als Komponisten für diese Produktion fasste Djagilew seinen alten Professor für Harmonielehre am Petersburger Konservatorium, Anatoli Ljadow, ins Auge, der jedoch, als schöpferischer Musiker von tiefen Skrupeln und schonungsloser Selbstkritik gelähmt, mit dem ambitionierten Projekt überfordert war. In diesem musikhistorischen Augenblick fiel dem jungen Igor Strawinsky die Rolle eines Retters in der Not zu. Djagilew fragte ihn, ob er die Musik zum Feuervogel komponieren wolle. »Obgleich ich zunächst entsetzt war«, verriet Strawinsky, »weil dieser Auftrag an eine bestimmte Frist gebunden war, und obgleich ich fürchtete, ich könnte die Zeit nicht einhalten, denn ich kannte damals meine Kräfte noch nicht, nahm ich den Vorschlag an.« Strawinsky vertiefte sich nun mit Djagilew, Fokin und dem Maler Léon Bakst, der das Kostüm der Titelfigur schuf, in das Libretto des Balletts. In seinen Memoiren berichtet Strawinsky: »Während des ganzen Winters schrieb ich eifrig an meiner Musik, und durch diese Arbeit kam ich in ständige Berührung mit Djagilew und seinen Mitarbeitern. Sobald ich Teile der Partitur ablieferte, legte Fokin die Choreographie fest, und ich war bei jeder Probe der Truppe zugegen. Hinterher war ich dann mit Djagilew und Nijinsky zusammen – der übrigens in diesem

Ballett nicht auftrat –, und wir beendeten den Tag jedesmal mit einem ausgewählten Essen, zu dem wir einen guten Bordeaux tranken.« Am 18. Mai 1910 war die gesamte *Feuervogel*-Partitur fertig.

Der Lehrer und sein Schüler. Bei ihrem Pariser Gastspiel im Sommer 1910 brachten die Ballets Russes im Abstand von nur drei Wochen die *Scheherazade* von Nikolaj Rimsky-Korsakow und am 25. Juni ebenfalls im Théâtre National de l'Opéra, Strawinskys *Feuervogel* heraus, in beiden Fällen choreographiert von Michail Fokin. Eine erhellende Nachbarschaft wesensverwandter Werke. Der *Feuervogel* wäre eine Vorlage nach dem Geschmack Rimsky-Korsakows gewesen, hatte er doch selbst 1901/1902 die Märchenoper *Der Unsterbliche Kaschtschej* geschrieben, in deren Zentrum eben jener dämonische und grausame, das Prinzip des Bösen repräsentierende Zauberer steht, der in Fokins Ballett zum – am Ende unterlegenen – Widersacher des Feuervogels wird. Zwischen diesen übernatürlichen Mächten sucht der Mensch, Iwan Zarewitsch, seinen Weg: Er jagt und fängt den Feuervogel, schenkt ihm aus Mitleid und Ehrfurcht wieder die Freiheit, trifft im Garten des Kaschtschej auf 13 verzauberte Prinzessinnen, darunter die schöne Zarewna, die er aus der Gewalt des Kaschtschej zu befreien versucht; doch gerät er dabei selbst in Gefangenschaft und wird dem Unsterblichen Kaschtschej vorgeführt, der ihn in Stein zu verwandeln droht, ehe der Feuervogel ihm zu Hilfe eilt und ihm das Geheimnis der Unsterblichkeit des Zauberers Kaschtschej enthüllt: Sein »ewiges Leben« ist beschlossen in einem Riesenei, das Iwan Zarewitsch aus seinem Versteck holt und mit einem Schwerthieb zerschlägt. Der Zauber ist gebannt, Kaschtschej und sein Reich versinken in Finsternis.

Diesen Rimsky'schen Stoff, eine Botschaft der Humanität in schillerndem Märchengewand, hat Strawinsky auch auf Rimsky'sche Art in Musik übersetzt. Um die Sphäre des Menschlichen von jener des Dämonischen und Magischen zu trennen, arbeitet Strawinsky – wie dies sein Lehrer in der Oper *Der goldene Hahn*, seinem letzten vollendeten Bühnenwerk, tat – mit einer der Leitmotivtechnik vergleichbaren Dramaturgie. Strawinsky selbst hat dieses einleuchtende und überaus wirkungsvolle Verfahren erläutert: »All das, was den bösen Kaschtschej betrifft, alles was zu seinem Königreich gehört – der Zaubergarten, die Menschenfresser und Monster aller Art, die seine Subjekte sind, und ganz allgemein alles, was magisch und geheimnisvoll, besonders oder übernatürlich ist – wird in der Musik durch Leitharmonien charakterisiert. Im Gegensatz zu der chromatischen magischen Musik ist das sterbliche Element (Prinz und Prinzessin) verbunden mit einer charakteristisch russischen Musik des diatonischen Typus« – mit russischer Volksliedmelodik, die Strawinsky selbst erfand oder den Sammlungen seines Lehrers entnahm. So liegt etwa dem *Finale* die Weise *Rauschte nicht die Kiefer an der Pforte* aus Rimskys Edition *100 russische Volkslieder* zugrunde. Auch das arabeskenhafte, orientalisierende Melos verrät die Nähe dieser Ballett-Partitur zu Rimsky-Korsakow. Vor allem aber das üppige, prachtvolle und farbenreiche Orchester bezeugt den Instrumentationsunterricht bei Rimsky, »obgleich ich ihn«, wie Strawinsky gestand, »mit ponticello-, col legno-, flautando-, glissando- und Flatterzungen-Effekten noch zu überbieten suchte«. Doch bei aller Bewunderung für den *Feuervogel* lässt sich nicht ignorieren, dass Strawinsky den für ihn typischen – trennscharfen, trockenen, klaren und perkussiven – Orchesterklang erst mit seinem nächsten Ballett fand und realisierte. Trotz der entstehungsgeschichtlichen Nachbarschaft erscheint der Schritt vom *Feuervogel* zu *Petruschka* beträchtlich: »Als sei der Komponist aus dem Treibhaus an die frische Luft getreten«, wie der russische Musikhistoriker Michail Druskin schreibt. Unerhört und radikal waren aber bereits im *Feuervogel* Strawinskys Entdeckungen auf dem Gebiet der Rhythmik: eine umstürzlerische Kraft dieser Musik – man denke nur an die urgewaltige, das offizielle Metrum aus den Angeln hebende Motorik des *Höllentanzes* –, die wir im Rückblick, in einer vom *Sacre du printemps* geprägten Perspektive, leicht zu verkennen geneigt sind.

Der Erfolg ist dem *Feuervogel* seit der Uraufführung im Jahr 1910 treu geblieben. Strawinsky hat diese Popularität, die zu Lasten seines späteren Schaffens ging, einerseits beklagt, andererseits aber auch zu nutzen gewusst: mit drei Orchestersuiten und verschiedenen Transkriptionen für Violine und Klavier. 1946 duldete er sogar, dass der höchst beliebte *Reigen der Prinzessinnen* als melodische Basis für einen »slow foxtrot song« diente, der mit den bemerkenswerten Zeilen beginnt: »Summer Moon, you bring the end of my love story; / All too soon my love and I are apart. / Summer Moon, why shine in Indian Summer glory? / Summer Moon, while I'm alone with my heart?«

## Von Pult zu Pult (12)

März/April 2019

**Die Geiger Marije Grevink und David van Dijk stammen beide aus den Niederlanden und waren, als 2001 die Orchesterakademie ihre Arbeit aufnahm, Stipendiaten der ersten Stunde. Vera Baur sprach mit ihnen über ihre Zeit in der Akademie und ihren Weg ins Orchester.**

**VB Dasselbe Heimatland, dasselbe Instrument, derselbe Weg ins Orchester. Verbindet Sie das auf besondere Weise?**

**MG** David und mich verbindet natürlich, dass wir Niederländer sind, wobei ich David erst kurz vor der Zeit an der Akademie im Gustav Mahler Jugendorchester kennengelernt habe. David war in Holland immer der Geiger, den man kennen musste, und dann kannte ich ihn auch.

**DvD** Das würde ich umgekehrt genauso sagen (*lacht*). Auch ich wusste von dir, bevor wir zusammen im Jugendorchester gespielt haben. Dann haben wir gemeinsam das Probespiel für die Akademie gemacht und waren sehr glücklich, dass es auch bei beiden von uns geklappt hat. Und natürlich, dass wir später auch zusammen im Orchester gelandet sind. Wir hatten und haben immer eine gute Vertrautheit.

**VB Wie haben Sie Ihre Zeit in der Orchesterakademie erlebt?**

**MG** Die Akademie hat mich unglaublich geprägt. Ich fand das ganze Programm sehr reizvoll, eben nicht nur im Orchester zu spielen, sondern auch die Kammermusik, den Einzelunterricht und vor allem das mentale Training, das enorm wichtig ist. Nach eineinhalb Jahren habe ich schon die Stelle angetreten, was eigentlich gar nicht das Ziel war. Für mich brachte die Zeit eine Fülle von Eindrücken, und sie hat mich auf den Weg in den Beruf des Orchestermusikers geführt. Ich wusste zwar immer, dass ich ins Orchester will, aber ich hätte mir damals auch noch andere Dinge vorstellen können, etwa in Amerika zu studieren. Das hat sich dann erübrigt.

**DvD** Ich erinnere mich noch gut an unseren ersten Auftritt beim Festkonzert zur Eröffnung der Akademie. Wir spielten die Ouvertüre zu *La gazza ladra* von Rossini unter Mariss Jansons. Nach zwei Tönen bekam ich Gänsehaut und dachte, wow, das ist ja Wahnsinn! Ich wusste natürlich schon vorher, dass das Symphonieorchester ein Super-Orchester ist, aber wie es sich tatsächlich anfühlt, hier mitzuspielen, hat mich völlig überwältigt. Trotzdem war ich noch eine Weile unentschieden und hatte auch überlegt, in einem Streichquartett zu spielen. Aber jetzt bin ich sehr glücklich, dass es so ist, wie es ist.

**VB Wie wurden Sie vom Orchester aufgenommen, und was waren dann die ersten wichtigen Erfahrungen?**

**MG** Es kamen sofort viele Kollegen auf uns zu – sowohl die, die unterrichten wollten, als auch die, die einfach neugierig waren und schauen wollten, was die Neuen so mitbringen. Dadurch sind schnell Freundschaften entstanden.

**DvD** Ich hatte vorher wenig Orchestererfahrung, eigentlich nur durch das Gustav Mahler Jugendorchester. Dort brauchte man Wochen bis zum Konzert. Und hier ging auf einmal alles wahnsinnig schnell. Das war für mich ein einschneidendes Erlebnis.

**MG** Ich hatte schon als Aushilfe in einigen holländischen Profi-Orchestern gespielt und war auch völlig begeistert von unserer ersten Probe mit dem Symphonieorchester. Diese Probe war so detailliert, von einer solchen Vehemenz und einem solchen Nachdruck auf der Suche nach dem besten Ergebnis, wie ich es noch nie zuvor erlebt hatte. Dieser Wille zur Perfektion war für mich das Schönste.

**VB Wie groß war der Respekt vor dem ersten Auftritt im Orchester?**

**MG** Ich habe, ehrlich gesagt, einfach gespielt. Man hat sich so gut aufgehoben gefühlt und wurde von dem Sog mitgenommen – man konnte es gar nicht in den Sand setzen. Ich fand es einfach nur toll.

**DvD** Da wir nur bei der Ouvertüre mitspielten, war es auch sehr kurz (*lacht*).

### **VB Wie wichtig ist der Gedanke, über die Akademie den spezifischen Klang des eigenen Orchesters weiterzugeben?**

**MG** Bis man es als Musiker schafft, diesen Klang herauszufiltern, braucht man schon etwas mehr Zeit als die zwei Jahre in der Akademie. Das ist schwer. Aber trotzdem prägt das Orchester einen sehr schnell. Ich habe hier eine ganz andere Fingersatz-Struktur gelernt als die, mit der ich vorher gespielt hatte. Im Symphonieorchester wird sehr virtuos und mit viel Risiko musiziert, auch diese Fähigkeit habe ich hier erworben, früher bin ich mehr auf Nummer Sicher gegangen. Nach ein paar Monaten wurde mir bewusst, wie anders es auf einmal klang, wenn ich mal ein Solokonzert gespielt habe.

**DvD** Natürlich spricht man immer von Traditionsorchestern, aber ich glaube, dass sich der Klang eines Orchesters mit jedem Jahr ein bisschen ändert. Es kommen viele junge Kollegen, die Zusammensetzung ist immer etwas anders. Diese Änderungen sind natürlich nur ganz geringfügig, aber bemerkbar. Ich würde sagen, dass das Orchester in den letzten 15 Jahren ein anderes geworden ist. Man lernt von den neuen Kollegen, schaut sich Dinge ab, und so ist immer alles im Fluss.

**MG** Trotzdem gibt es eine Konstante. Sie wird geformt durch die Generationen, die in einem Orchester zusammentreffen, was ich besonders schön finde. Was die Älteren an die Jüngeren weitergeben können, ist sehr wertvoll.

### **VB Welche Erinnerungen haben Sie an Ihr Probespiel?**

**MG** Ich hatte mein erstes Probespiel relativ schnell nach Eintritt in die Akademie. Die Kollegen haben mir Mut gemacht. Damals war die erste Runde noch anonym hinter Vorhang. Ich habe gespielt, ging von der Bühne und wusste, das wird nichts. Und es wurde nichts. Das war aber auch vollkommen in Ordnung. Die vielen Eindrücke in der Akademie und die vielen Lehrer, die ich hatte – auch mehrere für ein einziges Stück –, haben dazu geführt, dass meine Interpretation alles war, nur nicht meine. Das hat man gehört. Wir haben auch im Nachhinein darüber gesprochen, und ich konnte mit einem Lehrer an diesem Punkt arbeiten. Das nächste Probespiel habe ich dann gewonnen. Und da hatte ich auch von vorneherein ein gutes Gefühl. Aber meine Strategie war immer, ohne allzu große Erwartungen an die Sache heranzugehen. Ich dachte nie, das muss unbedingt klappen, sondern ich mache das jetzt einfach. Punkt.

**DvD** Ich bin froh, dass wir nie direkte Konkurrenten waren. Marije war auf Zack und hat gleich bei den ersten Probespielen, die es gab, mitgemacht. Ich dachte, okay, Ladies first, und habe noch ein bisschen gewartet. Man kann sich sehr viele Gedanken machen, die einem auch im Weg stehen.

**MG** Genau dafür hatten wir das mentale Training. Dadurch habe ich doch noch einige neue Techniken gelernt, obwohl ich schon vorher eine gewisse Resistenz gegen allzu schlimme Bühnenangst hatte. Es ist jedenfalls wichtig, dass man sich einen Plan macht, sich konzentriert und überlegt, was sein wird. Worauf man aber keinen Einfluss hat, sind die anderen. Wenn ein anderer besser ist, dann ist er eben besser.

### **VB Wie erleben Sie heute als Orchestermitglieder das Beurteilen von Kandidaten beim Probespiel?**

**MG** Das finde ich sehr schwer. Schon was einen selbst betrifft, spielen so viele Aspekte, teils auch alltägliche, mit hinein. Dann muss man ein klares Bild davon haben, was man selbst möchte, was die Gruppe möchte oder was für das ganze Orchester wichtig ist. Was macht man aber, wenn gerade nicht der exakt passende Kandidat auftaucht? Springt man über seinen Schatten, wenn die Kollegen meinen, es geht, man selbst aber meint, es geht nicht? Das ist eine enorme Verantwortung.

**DvD** Jedes Probespiel ist für das Orchester eine von diesen Mini-Änderungen, und man hofft natürlich auf das Bestmögliche. Aber manchmal ist es Kopf gegen Bauch oder umgekehrt. Es sind

schwere Entscheidungen. Man ist jedenfalls sehr glücklich, wenn sich später herausstellt, dass man richtig entschieden hat, auch wenn man im Moment nicht ganz sicher war.

**MG** Es gibt aber auch Fälle, die absolut klar sind und bei denen man gleich in der ersten Runde spürt: Das ist er oder sie!

**DvD** Ich finde es sehr schön, dass das gesamte Orchester entscheidet. In vielen anderen Orchestern entscheidet eine Kommission, bei uns hat jeder eine Stimme. Es gibt eine Empfehlung von der Gruppe, aber jeder kann aufstehen und sagen, das und das hat mir gefallen. Wenn einer dann die Stelle gewinnt, bedeutet das auch, dass das ganze Orchester ihn willkommen heißt.

## **VB Welche Rolle spielt die Persönlichkeit?**

**MG** Was ein Musiker auf der Bühne tut, kann man unmöglich von der Persönlichkeit entkoppeln. Das ist immer eins. Das hört man, und das sieht man. Man kann auch sehen, wenn jemand gar nicht so ist, wie er spielt, sondern nur so tut. Dafür haben wir ein gutes Gespür.

## **VB Wie lernt man über die Jahre mit dem Leistungsdruck umzugehen? Hilft Ihnen da Ihre niederländische Lockerheit?**

**DvD** Ich denke schon, dass Gelassenheit hilft, wenn man ein Konzert mit Kameras hat und weiß, es ist live im Internet. Ich war früher eher weniger locker. Jetzt hat man alles schon oft erlebt, und das lange Training wirkt.

**MG** Es verändert sich auch, sowohl im Lauf des Lebens als auch von Tag zu Tag. Jeder nimmt seinen Alltag mit in dieses Orchester. Und je nachdem, wie es einem geht, ist man mehr oder weniger in der Lage, dem Druck standzuhalten. Man sollte die Stressfaktoren, die eigenen wie die der Kollegen, anerkennen und in der Lage sein, darüber zu sprechen.

**DvD** Der menschliche Zusammenhalt steht bei uns auf einem guten Fundament, wir können diese Dinge zulassen und versuchen, keinen Zusatz-Stress zu verursachen.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf [br-so.de](http://br-so.de) sowie weiterhin in den Programmheften.

## **BIOGRAPHIEN**

### **Pierre-Laurent Aimard**

Pierre-Laurent Aimard wird als Spezialist für zeitgenössische Musik wie als Interpret des traditionellen Repertoires gleichermaßen hochgeschätzt. Der französische Pianist konzertiert mit den großen Orchestern weltweit unter der Leitung von Dirigenten wie Peter Eötvös, Simon Rattle und Vladimir Jurowski. Residenzen führten ihn u. a. in die New Yorker Carnegie Hall sowie zu den Festivals in Luzern, Tanglewood und Edinburgh. Am Southbank Centre London ist er seit 2017 Artist in Residence sowie aktuell auch beim Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam und am Wiener Konzerthaus. Sowohl das Brüsseler Palais des Beaux Arts als auch die Elbphilharmonie Hamburg stellen in dieser Saison den Künstler in ihren Programmschwerpunkten vor. Zudem lehrt Pierre-Laurent Aimard als Professor an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Seine pianistische Ausbildung absolvierte Pierre-Laurent Aimard am Pariser Conservatoire bei Yvonne Loriod und in London bei Maria Curcio. 1973, als 16-Jähriger, erregte er erstmals Aufsehen mit dem Gewinn des Ersten Preises beim Olivier-Messiaen-Wettbewerb in Paris. Zu vielen großen Komponisten der Gegenwart hat er stets enge Beziehungen gepflegt, darunter Elliott Carter, György Kurtág, George Benjamin und György Ligeti, von dessen Klavierwerken er eine Gesamteinspielung vorlegte. Seine Uraufführungen umfassen u. a. Elliott Carters letztes, ihm gewidmetes Werk *Epigrams* für Klaviertrio. Mit Pierre Boulez war Pierre-Laurent Aimard seit der Gründung von dessen Ensemble intercontemporain im Jahr 1976 verbunden, in dem er lange als Klaviersolist wirkte. Seine neunjährige Tätigkeit als Künstlerischer Leiter des Aldeburgh Festivals krönte er 2016 mit einer Aufführung von Messiaens *Catalogue d'oiseaux* in Konzerten von Sonnenaufgang bis Mitternacht. Eine mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik geehrte

Gesamtaufnahme des *Catalogue* leitete 2018 seine exklusive Zusammenarbeit mit dem Label Pentatone ein. Für die Saison 2018/2019 konzipierte er mehrere Konzertzyklen zu Ehren von Karlheinz Stockhausen, die mit unterschiedlichen Programmen an mehreren Orten, so beim Lucerne Festival und in der Berliner Philharmonie, zu hören waren. In wenigen Wochen wird er diese Reihe am Londoner Southbank Centre fortsetzen. Auch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks trat Pierre-Laurent Aimard schon mehrfach auf: Im Juni 2017 übernahm er im Rahmen des Messiaen-Zyklus von Kent Nagano den Klavierpart in *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. In der Reihe *musica viva* spielte er Uraufführungen wie Harrison Birtwistles *Responses* und zuletzt Helmut Lachenmanns Werk *Serynade*, Musik für Klavier. Für sein Lebenswerk wurde ihm 2017 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen.

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelik, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters unter den internationalen Spitzenorchestern. Erst kürzlich wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan im November 2018 von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

br-so.de   fb.com/BRSO   twitter.com/BRSO   instagram.com/BRSOOrchestra

## **François-Xavier Roth**

François-Xavier Roth hat sich als einer der interessantesten und vielseitigsten Dirigenten unserer Zeit etabliert. Seit 2015 leitet er als Generalmusikdirektor der Stadt Köln sowohl das Gürzenich-Orchester als auch die Oper Köln. Er ist stetiger Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra und wurde von der Philharmonie de Paris zu ihrem ersten Artiste associé ernannt. François-Xavier Roth dirigierte die weltweit führenden Klangkörper, von Berlin über Zürich, Amsterdam, Boston, Cleveland, Montréal bis Hamburg, sowie das Pariser Ensemble intercontemporain. In München gastierte er bereits an der Bayerischen Staatsoper und bei den Münchner Philharmonikern. 2003 gründete François-Xavier Roth das Orchester Les Siècles, das er seither leitet und das sich durch die wahlweise Verwendung moderner oder historischer Instrumente – je nach Programm – auszeichnet. Zum 100. Jahrestag der Uraufführung präsentierte er mit Les Siècles 2013 Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* in der originalen Klanggestalt mit den Tanz-Kompanien von Pina Bausch und Dominique Brun in London, Paris, Frankfurt, Beijing, Nanjing, Shanghai und Tokio. Die Aufnahme von *Le sacre du printemps* wurde mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik und dem niederländischen Edison Klassiek Preis prämiert. Mit dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg legte François-Xavier Roth als dessen Chefdirigent eine Gesamtaufnahme aller Tondichtungen von Richard Strauss vor. Seine Einspielung von Ravels *Daphnis et Chloé* mit Les Siècles bei Harmonia Mundi wurde »Gramophone Orchestral Recording of the Year 2018«. Nachdem François-Xavier Roth mit dem Gürzenich-Orchester bereits Mahlers Fünfte aufgenommen hat, ergänzte zuletzt die Dritte Sinfonie des Komponisten seine umfangreiche Diskographie. Ein dauerhaftes Anliegen ist ihm,

junge Menschen für die klassische Musik zu gewinnen. Aus der Zusammenarbeit zwischen dem Festival Berlioz und Les Siècles gründete er die Orchesterakademie Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz, mit einem eigenen Bestand historischer Instrumente. Mit »Presto!« haben François-Xavier Roth und Les Siècles ein Programmformat ins Leben gerufen, das im französischen Fernsehen von bis zu drei Millionen Menschen verfolgt wurde. Das Gürzenich-Orchester hat unter seiner Leitung den Junge Ohren Preis für Musikvermittlung für die Jugendreihe »Ohrenauf!« erhalten. Mit großem Engagement für die zeitgenössische Musik dirigiert er regelmäßig auch das wegweisende Panufnik-Programm des London Symphony Orchestra für junge Komponistinnen und Komponisten. Für seine vielfachen Verdienste auf dem Gebiet der Musik wurde François-Xavier Roth am 14. Juli 2017 zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt.

## **IMPRESSUM**

### **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

#### **PROGRAMMHEFT**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK  
Publikationen Symphonieorchester  
und Chor des Bayerischen Rundfunks

#### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

#### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

#### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

#### **TEXTNACHWEIS**

Michael Zwenzner: Originalbeitrag für dieses Heft; Susanne Schmerda: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 13./14. November 2008; Wolfgang Stähr: Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors; Biographien: David Vondráček (Aimard, Roth), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Interview Marije Grevink und David van Dijk: Vera Baur.

#### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Éditions musicales Heugel, Paris (Boulez)  
© Boosey & Hawkes, London (Bartók)  
© Schott Music International, Mainz (Strawinsky)