

**BRSO  
HARDING  
HOLST  
STRAWINSKY**

**Donnerstag 24.2.2022**  
**Freitag 25.2.2022**  
**20.00 – ca. 22.15 Uhr**  
**Sonderkonzerte**  
**Herkulesaal**

**2021/2022**

DANIEL HARDING  
Leitung

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS  
Einstudierung: Florian Benfer

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 25.2.2022  
Pausenzeichen:  
Sylvia Schreiber im Gespräch mit Daniel Harding

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [www.br-klassik.de](http://www.br-klassik.de) als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### GUSTAV HOLST

»The Planets«

Suite für Orchester und Frauenchor, op. 32

- Mars, the Bringer of War. Allegro
- Venus, the Bringer of Peace. Adagio
- Mercury, the Winged Messenger. Vivace
- Jupiter, the Bringer of Jollity. Allegro giocoso
- Saturn, the Bringer of Old Age. Adagio
- Uranus, the Magician. Allegro
- Neptune, the Mystic. Andante

Pause

### IGOR STRAWINSKY

Burleske in vier Bildern (Revidierte Fassung von 1947)

- 1. Bild  
Jahrmarkt in der Fastnachtswoche. Vivace  
Russischer Tanz. Allegro giusto
- 2. Bild  
Bei Petruschka. Impetuoso
- 3. Bild  
Bei dem Mohren. L'istesso tempo  
Walzer. Lento cantabile
- 4. Bild  
Volksfest in der Fastnachtswoche gegen Abend. Tempo giusto  
Tanz der Ammen. Allegretto  
Ein Bauer und der Bär. Poco accelerando  
Die Zigeunerinnen und ein genussüchtiger Kaufmann. L'istesso tempo  
Tanz der Kutscher. Allegro moderato  
Die Maskierten. L'istesso tempo, ma poco a poco agitato  
Der Kampf (Der Mohr und Petruschka). Tempo di rigore  
Petruschkas Tod. Lento, lamentoso  
Die Polizei und der Gaukler. Più mosso – Lento  
Erscheinung von Petruschkas Geist. L'istesso tempo

## CHARAKTERSTUDIEN AUS DEM ALL

### Zu Gustav Holsts *The Planets*, op. 32

Christian Thomas Leitmeir

#### Entstehungszeit

1914–1917

#### Uraufführung

29. September 1918 in der Queen's Hall in London unter der Leitung von Adrian Boult in einer halbprivaten Aufführung;

15. November 1920 mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Albert Coates in der ersten öffentlichen Aufführung

#### Lebensdaten des Komponisten

21. September 1874 in Cheltenham – 25. Mai 1934 in London

Zu allen Zeiten blickten die Menschen in den gestirnten Himmel, um Sinn und Stellenwert ihres irdischen Daseins zu ermessen. Die Ordnung des Kosmos wurde seit der Antike, angeregt durch

Pythagoras und ausgearbeitet in Platons *Timaios*, zudem als eine tönende wahrgenommen. Demnach wurde die Erde von den Planeten (einschließlich Mond und Sonne) in wohlgeordneten Proportionen umkreist, die ihrerseits wohlklingenden musikalischen Intervallen entsprachen. Als Signatur eines Schöpfergottes durchzog Harmonie alle Dimensionen des Kosmos, von der Sphärenharmonie (*musica mundana*) über die anatomisch-psychologischen Proportionen des Menschen (*musica humana*) bis hinein in das, was wir im eigentlichen Sinne als Musik bezeichnen (*musica instrumentalis*). Diese Vorstellung blieb selbst dann noch erhalten, als die Naturwissenschaft ins empirische Zeitalter eintrat und das alte Weltbild einer heliozentrischen Ordnung wich. Robert Fludd und andere spekulative Denker stellten sich die Ordnung des Kosmos nach wie vor als Monochord vor. In derselben Schrift, in der Johannes Kepler sein drittes Gesetz der Planetenbewegungen aufstellte, beharrte er 1619 darauf, dass die Planeten unseres Sonnensystems einen Chor bildeten, der ein ewiges Loblied auf seinen Schöpfer singe. Für Holsts *The Planets* spielte diese Tradition allenfalls indirekt eine Rolle. Statt die zahlhaft-harmonische Grundstruktur der Welt musikalisch abzubilden, reizte ihn vielmehr der symbolische Gehalt der Planeten. Während einer Mallorca-Reise im Sommer 1913 machte ihn sein Freund Clifford Bax erstmals mit Astrologie vertraut. Alan Leos einführendes Handbuch *What is a Horoscope and How is it Cast?* zog Holst direkt in seinen Bann. Unverzüglich begann er, Horoskope für sich und seine Bekannten zu erstellen. Inwiefern er tatsächlich an einen Einfluss der Himmelskörper auf die Persönlichkeitsbildung glaubte, spielte nur eine untergeordnete Rolle. Ein aufs Ganze zielendes, Mensch und Welt umfassendes Gedankengebäude wie die Astrologie faszinierte Holst aus den gleichen Gründen, die ihn zuvor zur eingehenden Beschäftigung mit hinduistischen Texten angeregt hatten. Intensive Lektüre bot ihm eine willkommene Abwechslung von der eintönigen Ochsentour, die er als Lehrer und Musikdirektor an der Londoner St. Paul's School for Girls (einer Privatschule) und am Morley College (einer gemeinnützigen Einrichtung der Erwachsenenbildung mit Schülern aus der Arbeiterklasse) zu bewältigen hatte. Indem Holst sich intellektuellen Herausforderungen stellte, trug er eine geistige Weite in die Enge seines Studierzimmers. Darüber hinaus dienten sie ihm als wesentliche Initialzündung für seinen Schaffensprozess. Seine Sanskrit-Studien etwa mündeten in eine Reihe ambitionierter Werke, darunter die in Wagner'schen Dimensionen gehaltene Oper *Sita* (1899–1906), die Kammeroper *Savitri* (1908), die *Choral Hymns from the Rig Veda* (1908–1914) und die Ode für Chor und großes Orchester *The Cloud Messenger* (1909–1912). Ähnlich verhielt es sich bei *The Planets*, wie Holst selbst bekannte: »In der Regel studiere ich nur Dinge, die mir Musik nahelegen. [...] Kürzlich lernte ich Astrologie kennen, und der Charakter jedes Planeten legte mir unglaublich viel nahe, und so begann ich, mich eingehend mit Astrologie zu beschäftigen.«

Holsts schöpferische Phantasie entzündete sich unmittelbar an den Charaktereigenschaften, die Alan Leo den einzelnen Planeten (sowie den unter ihrem Einfluss stehenden Menschen) zuwies. Die Attribute dienten ursprünglich noch ohne die ihnen entsprechenden Planetennamen als Satztitel einer Suite, die Holst mit der nüchternen Bezeichnung *Seven Pieces for Large Orchestra* überschrieben hatte. Bevor Holst die Verbindung zu den Planeten im Februar 1920 noch vor der Uraufführung offenbarte, war es nur Eingeweihten zugänglich, was sich hinter den eher kryptischen Bezeichnungen wie *The Bringer of War* (*Der Kriegsbringer*), *The Bringer of Peace* (*Die Friedensbringerin*) oder *The Mystic* (*Der Mystiker*) verbarg. Die Absage an eine eindeutige Programmatik lässt sich am besten vor dem Hintergrund eines ähnlich benannten Werkes verstehen, mit dem Holst zu jener Zeit Bekanntschaft gemacht hatte: Arnold Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 waren 1912 bei den Promenade Concerts von Henry Wood aus der Taufe gehoben und seither in England mehrfach wiederaufgeführt worden. Holst erlebte sie erstmals 1914 im Konzert und war so hingerissen, dass er unverzüglich eine Partitur erwarb. Besonders reizte ihn, wie Schönberg den poetischen Gehalt seiner Orchesterstücke mit abstrakten Titeln auf den Punkt brachte, die jeglicher platten Programmatik entsagen: *Vorgefühle*, *Vergangenes*, *Farben*, *Peripetie*, *Das obligate Rezitativ*.

Analog dazu waren die Planetennamen selbst für das Verständnis der *Planets* streng genommen entbehrlich. Die Wesensbestimmungen für die einzelnen Planeten, die Holst aus Alan Leos *Esoterischer Astrologie* übernahm, lehnen sich an astrologische Klassifikationen an, sind aber nicht ausschließlich vor diesem Hintergrund zu verstehen. Sie beziehen sich vor allem auf menschliche Charaktereigenschaften. Dass diese etwa einem kosmischen Einfluss unterliegen könnten, ist für die Deutung der *Planets* allenfalls zweitrangig. Holst entschloss sich letztlich aus praktischen Gründen dazu, die Planetennamen dem Publikum als gedanklichen Leitfaden an die

Hand zu geben. Tatsächlich legte dieser Titel (wenngleich häufig in Verkennung des astrologischen Hintergrunds) den Grundstein zum langanhaltenden Erfolg des Werkes. Während Teil- und Privataufführungen unter dem ursprünglichen Titel auf geringes Interesse stießen, rief die Uraufführung der *Planets* 1920 bei Musikkritik und beim Publikum Begeisterungstürme hervor, wie sie England seit Elgars *Enigma Variations* von 1899 nicht mehr erlebt hatte.

Wie Holst nicht müde wurde zu betonen, waren die einzelnen Planeten als musikalische »Stimmungsbilder« (»mood pictures«) oder »Verkörperungen« (»embodiments«) konzipiert, die einen Grundcharakter in verschiedene Richtungen entfalten und vertiefen. Von Symphonischen Dichtungen in der Tradition Franz Liszts, wie sie unter anderem von Richard Strauss fortgeführt wurden, unterscheiden sich die *Planets* aber insofern, als sie die einzelnen Charaktere im harten Schnitt nebeneinanderstellen, während es Liszt und anderen auf deren wechselseitige geistig-musikalische Beziehung ankam. Bei Holst dagegen stehen die einzelnen Planeten – der Form einer Suite entsprechend – als selbständige Wesenheiten für sich. Damit das Gesamtwerk nicht in seine Einzelteile zerfiel, unterfütterte Holst die Aneinanderreihung der einzelnen Sätze durch gewisse übergreifende Strukturprinzipien. Wohlgemerkt waren diese für ihn aber bloß musikalische Notwendigkeit und eben nicht für die inhaltliche Deutung relevant. Die Motive des den Zyklus eröffnenden *Mars, the Bringer of War* etwa werden in den Folgesätzen mitunter aufgegriffen, ohne dadurch eine gerichtete, programmatisch erklärbare Verwandlung zu erfahren. Die Anlage des Zyklus lässt sich ferner als eine Art Doppelsymphonie begreifen: *Mars, Venus* und *Merkur* entsprechen demgemäß einer dreisätzigen Symphonie mit konfliktgeladenem Kopfsatz (*Der Kriegsbringer*), lyrischem Mittelsatz (*Die Friedensbringerin*) und leichtfüßigem Scherzo oder Kehrausfinale (*Der geflügelte Bote*) – je nachdem, ob man den ersten Symphonie-Durchgang als eher offen oder abgeschlossen wahrnehmen möchte. In einem zweiten Durchgang schließt sich daran eine zweite Symphonie des viersätzigen Typus an, die vom thematisch vielgestaltigen *Bringer der Ausgelassenheit (Jupiter)* über den still-vergrübelten *Bringer des hohen Alters (Saturn)*, dem tänzerischen, von Dukas' *Zauberlehrling* inspirierten *Magier (Uranus)* bis zu einem – freilich verhaltenen, ins Unendliche ausschwingenden – Chorfinale des *Mystikers (Neptun)* führt.

Obwohl *Mars, the Bringer of War* bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs komponiert war, mochte dieser Satz bei der Uraufführung von 1920 wie ein direkter Niederschlag der traumatischen Erfahrungen wirken, denen eine ganze Generation junger Männer zum Opfer gefallen war. Als 1914 die europäischen Völker noch Heldenruhm suchten und sich in patriotischem Säbelrasseln übten, legte Holst bereits ein hellsichtiges Porträt der destruktiven Maschinerie des Krieges dar, was umso bemerkenswerter ist, als der Krieger Mars in der herkömmlichen Astrologie durchweg positiv gezeichnet war. Der unerbittlich wiederholte Marsrhythmus wird durch den 5/4-Takt pervertiert. Darüber blähen sich die Themen zu innerlich hohlem Bombast auf, melodische und klangliche Rückungen bleiben immer wieder auf Dissonanzen zum durchklingenden Grundton G stehen, insbesondere mit harten halbtönigen Reibungen und dem seit dem 17. Jahrhundert als »Teufel in der Musik« beschriebenen Tritonus. Die hartnäckige Vermeidung von Wohlklang und eindeutiger tonalen Verankerung kommt dem *Sacre du printemps* bisweilen derart nahe, dass Holst von Kritikern wie Francis Toye als »englischer Strawinsky« deklariert wurde.

In seiner eindeutigen Aussage ist *Mars, the Bringer of War* lediglich dem anderen Rahmensatz *Neptune, the Mystic* verwandt, mit dem er auch durch den 5/4-Takt verbunden ist. Alle anderen Sätze bieten ein vielschichtiges Konglomerat verschiedener Stile, Einflüsse und Charaktere, die sich nur schwerlich, wenn überhaupt, auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Sie bewegen sich zwischen indischen Modi und englischer Volksmusik, zwischen Kirchenmusik (ein Thema aus *Jupiter* wurde nachträglich sogar zum Gemeindelied umfunktioniert) und Music-Hall-Song, zwischen Wagner und Strawinsky, zwischen Skrjabin und »leichter Klassik«. Was Holst bisweilen als formale Schwäche und mangelnde Stringenz angelastet wurde, hat aber seine tiefere Berechtigung. Wie sich der Einfluss eines Planeten unter verschiedenen Konstellationen höchst unterschiedlich auf eine menschliche Persönlichkeit auswirken soll, so erkundet auch Holst die verschiedenen und nicht selten miteinander im Widerstreit liegenden Spielarten ein und desselben Charakterzugs. Je tiefer Holst aber in die menschliche Psyche vordrang, desto enger verschmolzen Mikrokosmos und Makrokosmos. Insofern bekräftigen seine *Planets* jene Einsicht aus der spätantiken *Tabula Smaragdina*, die den Grundstein für esoterische Wissenschaft legte: »Die Geschöpf hie nieden gesellen sich zu denen dort oben / und diese hinwiederumb zu jenen / auf daß sie mit gesambter Hand ein Ding herfür bringen mögen / so voller Wunder steckt.«

# IGOR STRAWINSKY: »PETRUSCHKA«

## HANDLUNG

### 1. BILD

#### *Petersburg um 1830, Platz vor der Admiralität*

An einem frostigen Wintertag in der Fastnachtswoche hat sich das Volk zu lustigem Jahrmarktstreiben auf dem Platz vor der Admiralität versammelt. Ein Hungerkünstler tritt auf, ein Drehorgelspieler und eine Tänzerin buhlen um die Gunst des Publikums. Da künden Trommelschläge den Direktor eines Puppentheaters an, der, mit magischen Kräften begabt, seine Puppen zum Leben zu erwecken vermag. Als sich der Vorhang hebt, befinden sich drei Puppen auf der Bühne: der stolze Mohr, die liebebreizende Ballerina und der Hanswurst Petruschka. Auf ein Flötensignal des Zauberers hin erwachen alle drei aus ihrer Starre und beginnen zu tanzen. Zwischen dem Mohren und der Ballerina entwickelt sich ein kokettes Verführungsspiel, das zaghafte Werben des Petruschka bleibt indessen unerwidert.

### 2. BILD

#### *Bei Petruschka*

Der Puppenspieler befördert Petruschka mit einem derben Fußtritt zurück in seine Kammer. Vergeblich versucht der verzweifelte Petruschka aus diesem Gefängnis zu entkommen. Niedergeschlagen verwünscht er sein widriges Schicksal. Da öffnet sich die Tür, und die Ballerina tritt ein. Hoffnungsfroh springt Petruschka auf und will die Ballerina mit brillanten Sprüngen und Drehungen für sich gewinnen, doch sein Liebeswerben bleibt unerhört. Ungerührt verlässt sie sein Zimmer, allein in seiner Kammer, bricht Petruschka zusammen.

### 3. BILD

#### *Bei dem Mohren*

In seinem luxuriösen Zimmer liegt der Mohr auf einem großen Ruhebett und spielt mit einer Kokosnuss. Als es ihm nicht gelingen will, sie zu öffnen, hält er sie für etwas Göttliches. Eben will er sich vor ihr niederknien, da betritt die Ballerina sein Zimmer. Verzückt betrachtet der Mohr das Spiel der Ballerina, dann beginnen sie zusammen einen Walzer zu tanzen. Schon will der Mohr sie auf seinen Diwan ziehen, als Petruschka durch das Fenster hereinstürzt. Voller Zorn wirft sich der Mohr auf seinen Rivalen, sie kämpfen und ringen, unterdessen verlässt die Ballerina eilig den Raum. Wütend wirft der Mohr Petruschka aus seinem Zimmer.

### 4. BILD

#### *Wieder das Volksfest am Abend*

Das Treiben ist noch bunter geworden, viele Menschen tummeln sich auf dem Platz. Eine Gruppe von Ammen tanzt, ein Bauer lässt seinen Tanzbären auftreten. Ein reicher Kaufmann in Begleitung von zwei Zigeunerinnen wirft Geldscheine in die Menge, die sich wild darum balgt; mehrere Kutscher und Stallknechte beginnen einen typisch russischen Männertanz. Da stürmen Maskierte herbei: Ein als Teufel Verkleideter stachelt die Menge mit allerlei Späßen auf, ein als Geißlein und Schweinchen maskiertes Paar vergnügt sich vor den Augen des Publikums. Plötzlich stürzt Petruschka durch den Vorhang des Puppentheaters heraus, verfolgt von dem aufgeregten Mohren und der Ballerina. Diese versucht vergeblich, die beiden Rivalen zu trennen, doch zu spät, der Mohr ersticht Petruschka mit einem Säbel. Der von der Polizei herbeigerufene Zauberer hebt Petruschkas Leichnam empor und schüttelt zum Beweis, dass es sich nur um eine Puppe handelt, die hölzernen Gliedmaßen. Erleichtert verläuft sich die Menge. Doch als der Zauberer Petruschkas Glieder in die Schaubude zurücklegt, erscheint auf dem Dach des Puppentheaters Petruschkas Geist und dreht ihm eine lange Nase.

# VOM KONZERTSTÜCK ZUM BALLETT UND ZURÜCK ZUM KONZERTSTÜCK

## Zu Igor Strawinskys *Petruschka*

Egon Voss

### Entstehungszeit

1910/1911 (1. Fassung)

1947 (2. Fassung)

### Widmung

Alexandre Benois

### Uraufführung

13. Juni 1911 in Paris (Théâtre du Châtelet) unter der Leitung von Pierre Monteux

### Lebensdaten des Komponisten

5. Juni (17. Juni) 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg – 6. April 1971 in New York

Im Jahr 1910 hatte der *Feuervogel*, ein Auftragswerk für Sergej Diaghilew, Strawinsky gleichsam über Nacht berühmt gemacht. Der frische Ruhm sollte durch *Le sacre du printemps* gefestigt und bestätigt werden. In seinen Lebenserinnerungen von 1935/1936 schrieb Strawinsky dazu: »Der Gedanke, die Vision des ›Sacre du printemps‹ realisieren zu müssen, bedrückte mich sehr wegen der Länge und Schwierigkeit der damit verbundenen Arbeit. Um mich abzulenken, wollte ich vorher ein Werk für Orchester komponieren, in dem das Klavier eine hervorragende Rolle spielen sollte – eine Art von ›Konzertstück‹. Bei dieser Arbeit hatte ich 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 Hampelmanns endet. Als ich das bizarre Stück beendet hatte, suchte ich, wenn ich an den Ufern des Genfer Sees spazieren ging, nach einem Titel, der in einem einzigen Wort den Charakter der Musik und damit zugleich die traurige Figur bezeichnen konnte. Eines Tages machte ich vor Freude einen Luftsprung. ›Petruschka! der ewig unglückliche Held aller Jahrmärkte in allen Ländern – ich hatte meinen Titel gefunden. Kurz darauf besuchte mich Diaghilew in Clarens, wo ich damals wohnte. Er war sehr erstaunt, als ich ihm nicht Skizzen zum ›Sacre‹ vorspielte, wie er erwartet hatte, sondern das Stück, das eben fertig geworden war und später das zweite Bild von ›Petruschka‹ wurde. Es gefiel ihm so sehr, dass er nicht locker ließ und mich überredete, das Thema von dem Leiden der Gliederpuppe auszuspinnen und daraus ein großes Tanzspiel zu machen. Während seines Aufenthaltes in der Schweiz arbeiteten wir Thema und Disposition des Stücks nach meiner Idee in großen Linien aus. Als Schauplatz wählten wir den Jahrmarkt, mit seiner Menschenmenge, seinen Buden und den Zauberkünsten des Taschenspielers; die Puppen erwachen zum Leben – Petruschka, sein Rivale und die Ballerina –, das Drama der Leidenschaft läuft ab und endet mit dem Tode Petruschkas.«

Es ist bezeichnend für Strawinskys Ästhetik und diejenige von *Petruschka*, dass die Konstellation von solistischem Klavier und Orchester nicht auf das gesamte Werk übertragen wurde, sondern nur das zweite Bild kennzeichnet. Zwar ist das Klavier in den anderen drei Teilen nicht ausgespart, als Solo-Instrument jedoch tritt es dort nicht in Erscheinung. Ausgenommen davon ist allerdings die *Danse russe* im ersten Bild, die nach Strawinskys Darstellung als nächstes nach dem Konzertstück komponiert wurde. Da die *Danse russe* von den drei Hauptpersonen der Handlung getanzt wird, liegt der Gedanke nahe, das Klaviersolo stelle gemäß der Konzeption des Konzertstücks Petruschka dar oder begleite seinen Tanz. Eine solche Identifikation entspricht Strawinskys ästhetischen Vorstellungen jedoch nicht. Wäre das Klavier Petruschkas Instrument, müsste es im weiteren Verlauf der Handlung wiederkehren, ja sogar verstärkt eine Rolle spielen. Um solche Konsequenz war es Strawinsky offenkundig nicht zu tun. Die Abkunft des zweiten Bilds vom ursprünglichen Konzertstück wurde nicht kaschiert, vielmehr wurde mit der gleichsam unintegrierten Übernahme ein Charakterzug, eine Eigenheit hervorgehoben, die die Komposition auch im Übrigen prägt: der Aspekt der Montage.

Strawinsky setzt sein Stück größtenteils aus vorgegebener Musik zusammen. Die Melodie des Leierkastens aus dem ersten Bild ließ er sich nach seiner eigenen Mitteilung von Andrej Rimskij-

Korsakow, dem Sohn seines ehemaligen Lehrers, besorgen; fünf weitere Melodien lassen sich in Volksliedsammlungen nachweisen. Auch jene Melodien, die man bislang nicht hat identifizieren können, machen den Eindruck, als habe Strawinsky sie nicht komponiert, sondern vorgefunden. Vornehmlich handelt es sich um russische Volkslieder und -tänze. Sie bestimmen das erste und vierte Bild, jene Abschnitte also, die in der Balletthandlung das Treiben auf dem Jahrmarkt schildern. Die Binnenteile, die sich Petruschka und seinem Rivalen, dem Mohren, widmen, sind weitgehend frei davon. Dafür bedient sich der Walzer, den der Mohr und die Ballerina im dritten Bild tanzen, zweier Melodien von Joseph Lanner.

Offensichtlich war es Strawinsky darum zu tun, einen Eindruck von Unmittelbarkeit und Realismus zu erzielen. Das erklärt die Trivialität und Simplizität vieler Melodien, die geradezu zum Mitsingen einladen. Bezeichnend ist Strawinskys Bericht, dass er eine Melodie aus dem ersten Teil von einem Leierkastenspieler aufgriff, der täglich an seiner Wohnung vorbeikam. Wie stark in diesem Falle die Realität in sein Werk eingriff, bekam er später zu spüren, denn die Melodie war ein Schlager eines noch lebenden Komponisten, an den Strawinsky fortan Tantiemen zu zahlen hatte. Das Triviale ist selbstverständlich bewusst als solches gesetzt, trägt also parodistische Züge, besonders auffallend an der Art, wie die Lanner'schen Walzermelodien präsentiert werden: durch überdehnt langsames Tempo und die Aufdringlichkeit solistischen Trompetenklangs ins Kitschig-Sentimentale verdreht. Andererseits steht außer Zweifel, dass Strawinsky in der Banalität der vorgefundenen Melodien immer wieder eine geradezu kraftstrotzende Vitalität entdeckt, der sich der Hörer kaum zu entziehen vermag.

Dem Aspekt der Montage setzt Strawinsky – das darf man nicht unterschlagen – jenen der bewussten Formung entgegen. Er markiert die Zäsuren zwischen den Teilen unüberhörbar durch den markanten Einsatz von Pauke und kleiner Trommel. Die Teile selbst sind nach klassischen Mustern geformt, liedhaft oder rondoartig. Besonders auffällig ist die Tendenz, die Melodien simultan miteinander zu kombinieren. Dabei allerdings macht sich wiederum der Aspekt der Montage bemerkbar, denn die Melodien werden nicht harmonisch aneinander angepasst, sondern verharren gleichsam jeweils in den ihnen eigenen Tonarten. Es entsteht so genannte Bitonalität. Die Form im Großen betreffend ist unüberhörbar, dass die Rahmenteile miteinander kommunizieren. Zum einen sind sich die schillernden und aufgeregte-vibrierenden großen Klangflächen, die nur in Bild 1 und 4 erklingen, sehr ähnlich, zum anderen greift der vierte Abschnitt die Anfangsmelodie des ersten auf, was reprisenhaft anmutet. Das statische Moment des Bogens, den auf diese Weise Teil 4 zu Teil 1 schlägt, wird dynamisch überhöht durch die größere Vielfalt, die den vierten Teil als grandiose Steigerung von Teil 1 erscheinen lässt. Vergewärtigt man sich zudem die Funktion der Binnenteile, die in der Balletthandlung in Innenräumen spielen, also intimeren Charakter haben, so kann man sich an die viersätzigste Symphonie erinnern fühlen.

Vermutlich war es diese an der Instrumentalmusik orientierte Geformtheit, die den Erfolg der *Petruschka*-Musik gerade im Konzertsaal begründete, und, wie es scheint, trug Strawinsky dem mit seiner Bearbeitung von 1946 Rechnung (Drucklegung 1947). Äußerer Anlass war zwar die Sicherung des Urheberrechts, doch nahm Strawinsky nicht nur gleichsam kosmetische Änderungen vor. Die Umgestaltung der Instrumentation – das Orchester wurde deutlich verkleinert –, der Rhythmik und Metrik, der Tempogestaltung und der Artikulation war derart, dass Ernest Ansermet die neue Version ablehnen zu müssen meinte. Er verstand die Musik als genuin mit der Handlung und den Affekten der Personen verknüpft und konnte sich auf Strawinskys Maßnahmen, die die Musik von diesen Bezügen weitgehend zu lösen sucht, keinen Reim machen. Der Vergleich der Partituren veranschaulicht, dass Strawinsky 1910/1911 ein Theaterstück schuf, mit der Konsequenz, dass die Handlung bis ins Detail in der Partitur vermerkt ist, bis hin zur Fixierung jener Stellen, an denen der Vorhang aufgezo-gen oder geschlossen werden soll. Die Version von 1946/1947 dagegen verzichtet auf diese Details, so dass die Handlung nur noch in groben Umrissen daraus ableitbar ist. Aus dem Ballett wurde so ein Instrumentalwerk, ein Konzertstück. Strawinsky kehrte zur ursprünglichen Konzeption zurück.



## BIOGRAPHIEN

### CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aufgrund seiner klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der 1946 gegründete Chor des Bayerischen Rundfunks höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten ihn nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden, aber auch Originalklangensembles wie Concerto Köln oder die Akademie für Alte Musik Berlin schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Riccardo Muti, Robin Ticciati und Christian Thielemann. Von 2003 bis 2019 war Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Sein Nachfolger wird ab der Saison 2023/2024 Sir Simon Rattle sein. Zum Künstlerischen Leiter des Chores wurde 2016 Howard Arman berufen, mit Beginn der Saison 2022/2023 wird erneut Peter Dijkstra diese Position übernehmen. In der Reihe *musica viva* (BRSO) sowie in den eigenen Abokonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen wurde er mit zahlreichen hochrangigen Preisen geehrt. Außerdem erhielten Beethovens *Missa solemnis* unter Bernard Haitink 2016 und Rachmaninows *Glocken* 2019 beim Grammy Award Nominierungen in der Rubrik »Beste Choraufführung«. Der Aufnahme der *Glocken* unter Mariss Jansons wurde ein Diapason d'or zuerkannt.

### SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

### DANIEL HARDING

Daniel Harding, geboren in Oxford, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Daniel Harding war Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen (1997–2003), Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2007–2017), Musikdirektor des Orchestre de Paris (2016–2019), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Seit 2007 ist

Daniel Harding Musikdirektor des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Das Anima Mundi Festival in Pisa berief ihn 2018 zum Artistic Director, in den Spielzeiten 2021/2022 und 2022/2023 ist er Conductor in Residence beim Orchestre de la Suisse Romande. Daniel Harding arbeitet mit internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie den führenden Klangkörpern in den USA. Beim BRSO ist Daniel Harding seit 2005 gern gesehener Gast, zuletzt dirigierte er im Februar 2021 Werke von Adès, Birtwistle und Schubert. Als Operndirigent erhält er Einladungen von den führenden Häusern Europas: der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London, den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie von den Salzburger Festspielen, außerdem ist er dem Festival in Aix-en-Provence eng verbunden. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Mahlers Sechste Symphonie mit dem BRSO wurde 2016 mit dem Diapason d'or de l'année prämiert. Weitere CDs sind zusammen mit dem BRSO entstanden: Orffs *Carmina burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Mit dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester veröffentlichte Daniel Harding zuletzt Mahlers Neunte und Fünfte Symphonie, *Ein deutsches Requiem* von Brahms (mit Christiane Karg und Matthias Goerne) sowie das Violinkonzert von Schönberg (mit Isabelle Faust). 2002 verlieh ihm die französische Regierung den Ehrentitel eines »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres« sowie 2017 den des »Officier«. 2012 wurde er zum Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie ernannt. Daniel Harding ist ausgebildeter Flugzeugpilot.

## IMPRESSUM

### SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE

Designierter Chefdirigent

ULRICH HAUSCHILD

Orchestermanager in Vertretung für

NIKOLAUS PONT

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, München

## TEXTNACHWEIS

Christian Thomas Leitmeir: Originalbeitrag; Inhalt *Petruschka*: Angelika Döhning; Egon Voss: aus den Programmheften des BRSO vom 11./12. Oktober 2001; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.

## AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Goodwin & Tabb, London, this edition: J. Curwen & Sons (Holst)

© Hawkes & Son, London (Strawinsky)