

27.01. 2018 20:00
Grand Auditorium
Samedi / Samstag / Saturday
Grands chefs

Filarmonica della Scala
Riccardo Chailly direction

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893)

Symphonie N° 2 en ut mineur (c-moll) op. 17 «Petite-Russienne» /

«Kleinrussische» (1872/1879–1880)

Andante sostenuto – Allegro vivo

Andantino marziale, quasi moderato

Scherzo: Allegro molto vivace

Moderato assai – Allegro vivo – Presto

32'

—

Dmitri Chostakovitch (1906–1975)

Lady Macbeth of Mtsensk op. 29a. Suite (1930–1932)

Allegro con brio

Presto

Allegretto

10'

Igor Stravinsky (1882–1971)

Petrouchka. Scènes burlesques en quatre tableaux (1910–1911/1947)

*N° 1: Fête populaire de la Semaine grasse (Jahrmart in der
Fastnachtswoche)*

N° 2: Chez Petrouchka (Bei Petruschka)

N° 3: Chez le Maure (Bei dem Mohren)

*N° 4: Fête populaire de la Semaine grasse (vers le soir)
(Jahrmart in der Fastnachtswoche [gegen Abend])*

34'

Musique russe entre Ukraine, Paris et URSS

André Lischke

Piotr Ilitch Tchaïkovski, Symphonie N° 2 « Petite-Russienne »
op. 17 en ut mineur

Il y a des œuvres qui sont faites pour déconstruire des stéréotypes attachés à un auteur. L'image d'un Tchaïkovski « pathétique », « sentimental » ou « cosmopolite » est à coup sûr remise en question à l'écoute de sa *Symphonie N° 2 « Petite-Russienne »*. La « Petite-Russie », c'est l'Ukraine, définition quelque peu dévalorisante, par opposition à la « Grande Russie » faisant figure de sœur aînée. Pourtant, l'Ukraine a eu une importance de premier plan dans la vie musicale de l'Empire russe, en étant une région abondamment pourvoyeuse de belles voix, mais aussi en fournissant aux compositeurs un riche thématisme populaire dont le corpus est venu s'ajouter au folklore « grand-russien ».

Dans la vie de Tchaïkovski, la « Petite-Russie » a joué un rôle important, autant pour des raisons familiales que musicales.

C'est là que se trouvait Kamenka, propriété des Davydov, belle-famille du compositeur, qui y effectuait des séjours fréquents et prolongés. C'est à Kamenka que fut entreprise et partiellement composée, au cours de l'été 1872, la *Symphonie N° 2*, dont il acheva l'orchestration en automne après son retour à Moscou. Écrite dans une cadence soutenue, la symphonie lui donne une satisfaction dont il fait part dans une lettre à son frère Modest : « *Il me semble que c'est ma meilleure œuvre du point de vue de la forme, qualité par laquelle je n'ai guère brillé jusqu'à présent.* »



Piotr Ilitch Tchaïkovski

photo: Atelier Vézénberg, Saint-Pétersbourg, 1872

À la fin de décembre 1872, Tchaïkovski, de passage à Saint-Pétersbourg, joua sa symphonie au piano lors d'une soirée chez Rimski-Korsakov, en présence de Moussorgski et Borodine. « *La compagnie fut tellement enthousiasmée qu'elle faillit me déchirer en morceaux* », écrivit-il par la suite à son frère.

La création de la *Symphonie N° 2* eut lieu le 26 janvier 1873 à Moscou sous la direction de Nikolaï Rubinstein, et reçut un excellent accueil tant du public que de la presse. Pourtant, en 1879 Tchaïkovski décida de la remanier, modifiant considérablement le premier mouvement, retouchant un certain nombre de choses dans le *Scherzo*, et effectuant une coupure dans le finale. La création de la nouvelle version le 31 janvier 1881 à Saint-Pétersbourg sous la direction de Karl Zicke fut appréciée par le public mais ne suscita pas l'unanimité de la critique. Aujourd'hui, bien que les deux versions se soient conservées, c'est celle de 1879, plus équilibrée du point de vue de la forme, qui est habituellement exécutée.

Globalement, le début des années 1870, où se situe la *Symphonie N° 2*, correspond dans la productivité de Tchaïkovski à une inspiration objective, peu centrée sur son univers personnel, et davantage sollicitée par des sujets nationaux et populaires, ayant volontiers recours au thématisme folklorique. C'est une mélodie populaire qui ouvre l'introduction du premier mouvement, *Andante sostenuto*, une variante ukrainienne de la chanson « *En descendant la Volga notre mère* ». Le caractère en est celui d'une « doumka » (rêverie, nocturne), qui devient de plus en plus agitée du fait de fusées montantes des cordes. Le passage à l'*Allegro vivo* fait entendre le thème principal, bref et géométrique, étonnamment beethovenien dans ce contexte slave. Il détermine l'esprit de tout le mouvement, dans lequel prédomine la scansion rythmique. Le second thème, de mouvement ascendant, garde lui aussi une symétrie de structure qui en atténue l'effet de contraste. La mélodie de l'introduction clôt la coda.

Il n'y a pas à proprement parler de mouvement lent dans cette symphonie. L'*Andantino marziale* qui se situe en deuxième position est une marche légère, discrète et mystérieuse, à l'orchestration allégée. C'est le seul des quatre mouvements à n'avoir pas été remanié en 1879. Tchaïkovski reprend là une « *Marche des princes* » de son opéra détruit *Ondine* de 1869, qui fut refusé par les théâtres impériaux. Trois idées thématiques dominent ce mouvement. La première, en staccatos aux clarinettes et bassons, est le thème de marche proprement dit ; la deuxième, aux violons, rappelle un peu celui de l'introduction du premier mouvement ; la troisième retrouve, plus que tous les autres, le cachet populaire russe. Dominée par les trompettes, une culmination orchestrale, seule dans ce mouvement, survient dans la réexposition.

Le *Scherzo* : *Allegro molto vivace*, léger, vertigineux, foisonnant, est parcouru de syncopes, d'accents soudains, de contrastes de timbres orchestraux. On y constate combien l'héritage de Beethoven a pu marquer Tchaïkovski, se combinant avec un parfait naturel à l'essence russe du mouvement, celle-ci particulièrement sensible dans le trio, simple et rustique, joué à la petit harmonie.

Le finale de la symphonie, non dépourvu d'une certaine redondance orchestrale, débute par une série d'accord *Moderato assai*, avant l'exposition d'un thème *Allegro vivo*, celui d'une amusante chanson ukrainienne « *La Grue des marais* ». Il engendre une série de variations, prenant l'allure d'une danse énergique. Une mélodie imprégnée d'intonations orientalisantes intervient au milieu, alternant ensuite avec le thème principal. L'orchestration devient de plus en plus compacte et cuivrée, avec une écriture verticale, et c'est davantage à Borodine ou à Rimski-Korsakov que l'on songerait, plutôt qu'à Tchaïkovski, à l'écoute de cet élan de joie exubérante et populaire.



Dmitri Chostakovitch vers 1930

Dmitri Chostakovitch, Suite de l'opéra Lady Macbeth de Mzensk op. 29a

L'opéra *Lady Macbeth du district de Mzensk*, dont on connaît la semonce qu'il a valu au compositeur (le fameux article *Un galimatias musical* dans la *Pravda* en 1936 !), comporte plusieurs entractes symphoniques assez développés, dans lesquels Chostakovitch fait montre de toute sa virtuosité d'orchestrateur. La *Suite op. 29a*, constituée en 1932, en rassemble trois. Le premier (*Allegro con brio*), est celui entre les 2^e et 3^e tableaux du premier acte.

C'est là que l'influence de Prokofiev se fait le plus sentir, à travers le tintamarre endiablé d'un mouvement cristallisant la violence qui domine tout l'opéra : il démarre en trombe, et se poursuit en galopades, entrechoquements, cuivres et bois hurlants et castagne de percussions.

Le second, *Presto*, sépare les 7^e et 8^e tableaux du troisième acte et fait office d'intermède aussi festif que caricatural à travers ses distorsions, précédant une scène de mariage qui aboutira à l'arrestation des deux mariés ; un début énergique, appuyé, fait contraste avec une sorte d'étrange valse à deux temps *Moderato*, entonnée par la trompette, puis relayée par une phrase de violons erratique. En amont dans ce même acte, entre les 6^e et 7^e tableaux, se situe l'*Allegretto* qui clôt la *Suite*. Chostakovitch est maître dans l'art de conférer une dimension grotesque et bouffonne à l'effrayant, et il illustre ici la course éperdue et paniquée d'un petit paysan qui vient de découvrir un cadavre et se précipite vers le poste de police.

Igor Stravinsky, Petrouchka

Le succès de *L'Oiseau de feu*, représenté aux Ballets russes de Diaghilev à Paris en 1910, propulsa immédiatement Stravinsky au premier rang de l'actualité musicale. Il entama alors le travail sur *Le Sacre du printemps*, mais l'idée lui vint soudain d'écrire, à titre de divertissement, un *Konzertstück* pour piano et orchestre, ainsi qu'il en fait part dans ses *Chroniques de ma vie*, ayant eu « la vision d'un pantin subitement déchaîné, qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel à son tour réplique des fanfares menaçantes ». Ce pantin ne pouvait être autre que Petrouchka « l'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays ». Ce nouveau projet anticipa donc sur *Le Sacre*, et *Petrouchka* fut écrit en 1911 lors d'un séjour en Suisse, et représenté au Châtelet le 13 juin de cette année sous la direction de Pierre Monteux, avec Nijinski dans le rôle-titre et Karsavina dans celui de la petite ballerine. Hormis les réactions de quelques critiques grincheux, le ballet remporta un succès incontestable.



Igor Stravinsky
photo: Richard Avedon



En 1921 Stravinsky transcrivit pour piano trois numéros (*Danse russe*, *Chez Petrouchka* et *La Semaine grasse*) à l'intention d'Arthur Rubinstein ; une autre version de la *Danse russe* fut effectuée pour piano et violon en 1932 pour le violoniste Samuel Douchkine. Enfin en 1947, installé aux États-Unis, Stravinsky réorchestra toute la partition pour un effectif plus réduit que l'original, et davantage prévu pour des exécutions en concert.

L'action, répartie sur quatre tableaux, a lieu pendant la Semaine grasse à Saint-Petersbourg sur la Place de l'Amirauté. Un forain, à l'aspect inquiétant, installe son théâtre et va donner une représentation avec des marionnettes, Petrouchka, une petite Ballerine et un Maure, auxquels il a communiqué des sentiments humains par son pouvoir magique. Les poupées se mettent à danser (*Danse russe*). Petrouchka, amoureux de la Ballerine, jalouse son rival le Maure. Au deuxième tableau, Petrouchka, enfermé dans sa cellule par son patron, trépigne de rage impuissante. Soudain la Ballerine fait son entrée. Aussitôt il se met à danser, fou de joie, mais ne réussit qu'à l'effrayer ; elle s'en va chez le Maure. Le tableau suivant montre ce dernier essayant de casser une noix de coco avec son cimenterre. L'insistance sur l'aspect primaire et ridicule du personnage ne manque pas de laisser filtrer un désagréable relent raciste... Mais la Ballerine arrive, et semble lui trouver du charme. Ils dansent une valse, ce qui rend Petrouchka fou de jalousie. Le Maure le chasse. Le dernier tableau, le plus vaste de tous, retrouve le décor du premier. Diverses personnes dansent sur la place : des nourrices, un montreur d'ours, des marchands, des gitans, des cochers. Soudain Petrouchka surgit, poursuivi par le Maure qui l'abat d'un coup de cimenterre. La foule est consternée, mais le patron du théâtre, soulevant le pantin, montre que ce n'est qu'une poupée de chiffons. Il rentre en le traînant derrière lui, mais on aperçoit soudain sur le toit du baraquement le double de Pétrouchka qui agite furieusement les poings et fait un pied-de-nez à son maître.



Costume de la Ballerine par Alexandre Benois

Petrouchka fait d'abondantes citations de folklore russe et d'emprunts à diverses sources musicales. Dans le premier tableau, le thème rudimentaire, exposé aux flûtes, hautbois et piano, puis scandé par tout l'orchestre est un chant rituel de Pâques emprunté au recueil de Rimski-Korsakov ; la chansonnette française jouée à l'orgue de barbarie (habilement imité par les flûtes et clarinettes) « *Elle avait une jambe de bois* » que Stravinsky croyait être d'origine populaire, est d'Émile Spencer (1859–1921) à qui il fut obligé de verser des droits d'auteur ! La *Danse russe* cite un chant de la veille de la Saint Jean. La valse que dansent la ballerine et le Maure est empruntée au Viennois Joseph Lanner (1801–1843).

Dans le quatrième tableau passent une rengaine russe « *Maisonnette* » et une mélodie largement connue, *Le long de la Piperskaïa*. Le folklore s'adapte à tous les langages musicaux, et dans *Petrouchka* tout sonne d'une façon neuve : les rythmes avec leurs décalages et changements fréquents de mesures, annonceurs de ceux du *Sacre* ; l'harmonie, avec ses agrégats de sonorités, ses superpositions de lignes, d'accords et de tonalités comme le fameux « cri » de *Petrouchka* au début du deuxième tableau et lors de sa réapparition à la fin ; l'orchestre, avec le rôle du piano, d'un développement technique encore jamais atteint dans une œuvre scénique, surtout dans les scènes de chagrin et de révolte du pantin, complété par les sonorités de timbres stridentes et grotesques. Par ailleurs, dans le premier

tableau, un épisode captivant est le solo de flûte du forain, en balancements de lignes montantes et descendantes, créant un effet incantatoire, évocateur de magie.

L'action du ballet se déroule donc sur trois plans, le divertissant, l'émotionnel et l'insolite. Dans l'ambiance bon enfant de la fête foraine un drame se noue, accentué par le surnaturel dont il émane (le pouvoir magique du forain) et auquel il aboutit (apparition du double de Petrouchka). Quant au fond éthique de l'histoire, celui de l'être sans défense atteint dans son sentiment le plus profond, celui de l'amour, on observe que c'est le sort d'une marionnette qui réussit à éveiller l'empathie d'un compositeur connu pour son absence de générosité et son indifférence envers les questions psychologiques et sociales.

Fils d'émigrés russes, André Lischke est maître de conférences à l'Université d'Évry. Il collabore régulièrement à l'Avant-Scène Opéra et est l'auteur d'ouvrages sur Tchaïkovski, Borodine et Rimski-Korsakov, ainsi que de l'Histoire de la musique russe des origines à la Révolution et récemment du Guide de l'opéra russe (Fayard).

Zu Tschaikowskys *Zweiter Symphonie*

Katrin Bicher (2009)

Von seiner Ausbildung am Konservatorium – Pjotr Tschaikowsky war einer der ersten Absolventen des 1862 gegründeten Instituts – rührte auch seine große Verpflichtung musikalischen Formen und kompositorischen Regeln gegenüber her. Dieser von seinen Kritikern als «Akademismus» und «Formalismus» bezeichnete Rückbezug auf die Musikgeschichte ist auch verantwortlich für den Vorbehalt, den die Mitglieder der Komponistengruppe um Milij Balakirew Tschaikowsky gegenüber pflegten: Das «Mächtige Häuflein», auf der Suche nach dem nationalen Idiom, hegte tiefes Misstrauen gegen jede Form musikalischer Bildung und vertraute ganz der eigenen Intuition bar aller «künstlichen» Regeln. Zwar funktionierte ein beim Publikum erfolgreiches Komponieren dieser Art nur kurz und eingeschränkt, für Tschaikowskys kompositorische Anfänge nach dem Austritt aus dem Konservatorium aber boten die Werke der «Fünf» die Folie, an der er sich selber maß, gegen die er selber (an-)schrieb.

In der Zuneigung zu Volksliedern traf sich Tschaikowsky mit den Petersburger Konkurrenten: Wie sie bezog er die Wurzeln seiner Musik auf Michail Glinka. Hier, vor allem in der *Kamarinskaja*, sah er «die ganze Zukunft der russischen Musik wie eine Eiche in der Eichel enthalten». Glinkas berühmter Ausspruch, wonach das Volk komponiere und die Komponisten nur bearbeiteten, dürfte so unterbewusst auch für Tschaikowskys Schaffen wichtig gewesen sein. Und für kaum ein anderes Werk trifft dieser Grundsatz so gut zu wie für die *Symphonie N° 2*.

Entstanden ist sie zu Beginn eines Sommeraufenthalts 1872 auf dem Gut von Tschaikowskys Schwester im ukrainischen Kamenka. Mittlerweile gehörte Tschaikowsky, der für das Musikstudium seine Karriere als Justizbeamter aufgegeben hatte, als Dozent dem Moskauer Konservatorium an. Die Lehrverpflichtung beanspruchte seine Kräfte indes derart, dass er den Sommer und mit ihm die Ferienzeit jedes Jahr aufs Neue heiß herbeisehnte.

Die Symphonie gelangte am 26. Januar 1873 in Moskau unter Nikolai Rubinstains Leitung zur Uraufführung, und Tschaikowsky berichtete unmittelbar danach an den einflussreichen Petersburger Kritiker Wladimir Stassow: *«Gestern wurde endlich meine Symphonie aufgeführt und erfreute sich eines grossen Erfolges; dieser war in der That so ausserordentlich, dass N. Rubinstein die Symphonie im 10. Konzert zur Wiederholung bringen will, wie er sagt <auf allgemeines Verlangen>. Offen gestanden bin ich mit den beiden ersten Sätzen nicht sonderlich zufrieden, aber das Finale ist mir ganz gut gelungen.»* Tschaikowskys anfängliche Begeisterung hielt offenbar nicht lange. Auch wenn er im Februar desselben Jahres – nicht zuletzt im Hinblick auf den Publikumserfolg der Symphonie – seinem Bruder Modest so scherzhaft-ironisch wie prophetisch schrieb: *«Es nahe die Zeit, wo Ihr Alle: Nikolai, Hyppolit, Anatol und Du nicht mehr Tschaikowskys sein werdet, sondern nur <die Brüder des Tschaikowsky>»* –, so arbeitete er die *Symphonie N° 2* einige Jahre später doch noch einmal gründlich um (wie die meisten Werke, die er während der Entstehungszeit als die jeweils besten bezeichnete). Diese zweite Fassung entstand 1879/80. *«Den ersten Satz habe ich neu geschrieben, mit Ausnahme der Introduction und der Coda [...]. Das erste Thema des Allegro ist ein anderes geworden und das frühere erste ist zum zweiten geworden [...]. Wenn etwas das Epitheton <unmöglich> verdient, so ist es der erste Satz in seiner früheren Form. Mein Gott, wie ist das schwer, laut, zusammenhanglos und abgeschmackt! Das Andante ist unverändert geblieben. Das Scherzo ist von Grund auf umgearbeitet. Das Finale hat eine gewaltige Kürzung erfahren»*, erklärte Tschaikowsky im Januar 1881 seinem Freund Sergej Tanejew. Die erste Fassung verbrannte Tschaikowsky folgerichtig.



Nikolai Rubinstein um 1880

Der erste Satz in der revidierten Form lässt vor allem den versierten Klangfarben-Zauberer erkennen. Horn und Fagott intonieren das bekannte Wolga-Lied *«Drunten bei der Mutter Wolga»* in einer ukrainischen Variante. Auf das Liedzitat folgen zwar Themen in der Gestalt eines «klassischen» Sonatenhauptsatzes, das Lied jedoch kehrt immer wieder – die Form wird dabei Tschaikowsky allerdings nicht zum Korsett, vielmehr verschmelzen Originalthemen und Liedzitate zu einem organischen Ganzen.

Auch dem zweiten Satz liegt ein ukrainisches Lied zugrunde (*«Spinn' nur, meine Spinnerin»* im Mittelteil, von Flöte und Oboe gespielt). Zitiert wird hier allerdings auch ein eigenes Werk, der Hochzeitsmarsch aus Tschaikowskys verworfener Oper *Undine* (auch diese hat er vernichtet, nur einzelne Sätze, die wie der Marsch in andere Kompositionen aufgenommen wurden, wurden so überliefert).

Eine ukrainische Volksweise bestimmt ebenso das Trio des dritten Satzes, und der Finalsatz ist ganz vom Lied «*Der Kranich*» geprägt, das Tschaikowsky in Kamenka kennengelernt haben mag. Nicht nur Tschaikowsky selbst war von diesem letzten Satz überzeugt: Besonders er fand auch große Zustimmung im Kreis des «Mächtigen Häufleins».

«Introduktion und [...] Allegro sind sehr schwach [...]. Der Marsch des zweiten Satzes ist klobig, ordinär. Das Scherzo – weder gut noch schlecht», kritisierte Cesar Cui, ein Vertreter des «Mächtigen Häufleins» die Symphonie. Heute indes besticht besonders der zweite Satz durch seine Anmut, während gerade der vierte seltsam hohl wirkt und die Begeisterung des «Mächtigen Häufleins» eher befremdet. In Thematik und Kolorit erinnert der Finalsatz an Zirkusmusik – am Ende einer im Großen und Ganzen optimistischen Symphonie jedoch beschließt er mit vielleicht etwas zu viel Pomp ein Werk, das ganz der ukrainischen Ferienstimmung und ländlichen Fröhlichkeit, in der es entstanden ist, verpflichtet bleibt.

Die Reminiszenz an die Ferien – deutlich hörbar in den Liedzitataten – verhalf der Symphonie schließlich auch zu ihrem Namen: Tschaikowskys Freund und Kollege Nikolai Kaschkin gab ihr in seinen 1896 erschienen Erinnerungen an Tschaikowsky den Zusatz «Kleinrussische», galt die Ukraine doch in den Augen der «großrussischen» Nachbarn als Teil des eigenen Herrschaftsgebiets.

Katrin Bicher studierte Musik- und Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und war dort als wissenschaftliche Mitarbeiterin in Forschung und Lehre tätig. Seit 2015 ist sie im wissenschaftlichen Dienst der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden beschäftigt.

Seelendrama übersetzt für Orchester

Zu Schostakowitschs Suite aus *Lady Macbeth von Mzensk op. 29a*

Tatjana Mehner

«Den Zuhörer verwirrt in der Oper von der ersten Minute an ein absichtlich ungeordneter, chaotischer Schwall von Tönen. Fetzen einer Melodie, Rudimente einer musikalischen Phrase versinken, tauchen auf und verschwinden von neuem in Krachen, Knirschen und Gewinsel. Diese «Musik» zu verfolgen ist schwer, sie zu behalten unmöglich. So ist es fast während der ganzen Oper. Auf der Bühne ist der Gesang ersetzt durch Geschrei. Das ist linkes Chaos anstelle von natürlicher, menschlicher Musik.» Eine Kritik in der Parteizeitung *Pravda* war dazu angetan, den Komponisten einmal mehr mundtot zu machen. Allerdings war das die verspätete Kritik eines Werkes, das eigentlich schon auf dem Wege war, ein Klassiker der Moderne zu werden. Innerhalb von drei Tagen hatte 1934 eine Doppeluraufrührung in Moskau und Leningrad von Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* stattgefunden. Mit gewaltigem Erfolg. Bis 1936 wurde die Oper 83 bzw. 94 Mal gespielt. Dann geriet Stalin in eine der Aufführungen. Die fatale Folge dieses Opernbesuches war die besagte *Pravda*-Kritik unter dem Titel «Chaos statt Musik», mit der der Komponist nicht zuletzt als «Volksfeind» gebrandmarkt wurde. Die Oper wurde verboten. Schostakowitsch wandte sich weitgehend von der Gattung ab. Erst fünf Jahre nach dem Tod des Komponisten, rund ein Vierteljahrhundert nach der Uraufführung wurde eine in den Westen geschmuggelte Partitur der Urfassung für eine Aufführung verwendet. Schostakowitsch selbst hatte mehrere Versuche gestartet, musikalische Ideen für das Musikleben zu retten. Neben der entschärften Opernfassung *Katarina Ismailowa* im Jahre 1964 entstand quasi in weiser Voraussicht schon in den Jahren der Komposition der Oper (1930



Schostakowitsch mit der Parteizeitung *Prawda*

bis 1932) eine Orchestersuite, die die drei Zwischenspiele des Bühnenwerkes zusammenfasst und damit im Sinne eines Subtextes die indizierte Handlung gewissermaßen kolportiert.

Eine moderne und höchst artifizielle Horrorgeschichte, so wie es wohl auch Shakespeares *Macbeth* seinerzeit gewesen ist: In der Tat ist auch Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* absolut typisch für den Komponisten in ihrer Grenzgängigkeit zwischen Tragik und Grotoske und darin als Oper wiederum absolut einzigartig. Ehebruch, Vergewaltigung, Giftmord, Meineid, Selbstmord – nicht mehr und nicht weniger als das (von kollektiver Beihilfe einmal abgesehen) vermischt Schostakowitsch zu einer äußerst expressiven Oper, die etablierte Moralvorstellungen ad absurdum führt. Im Zentrum die Kaufmannsfrau Katarina Lwowna. Getrieben von der Liebe zum Arbeiter Sergej wird sie zur Mörderin des missgünstigen Schwiegervaters und schließlich des eigenen Mannes. Kurzem Glück folgen lange Verdammnis und Selbstmord.

«Ich habe mich bemüht, eine Oper zu schaffen, die eine entlarvende Satire ist, die die Masken herunterreißt und die ganze schreckliche Willkür und das höhnische Verhalten despotischer russischer Kaufleute hassen lässt.», beschreibt Schostakowitsch selbst jenes Kompositionsprinzip, das höchste Dramatik permanent mit Satire konterkariert und umgekehrt. Die drei Orchesterzwischenspiele, die die neun Szenen der Oper gliedern, gewinnen hierbei entscheidende Bedeutung, dienen als Kulminationspunkte, entwickeln aber auch deutliche Kommentarfunktion. Gleichzeitig stellen sie durch die orchestrale Komplexität einen deutlichen Bezug zum zentralen symphonischen Schaffen Schostakowitschs her.

«Musikalische Zwischenspiele», so Schostakowitsch in einem Artikel zur Uraufführung, «sind nichts anderes als die Fortsetzung und Entwicklung des vorübergehenden musikalischen Gedankens und spielen eine enorme Rolle bei der Abbildung der Ereignisse auf der Bühne. In dieser Hinsicht wächst die ungeheure Rolle des Orchesters, es begleitet nicht mehr, sondern spielt einen Part, der mindestens so wichtig ist wie die Solisten und der Chor – oder vielleicht sogar wichtiger als diese.» Die Entwicklung einer Suite hieraus, ist insofern in viele Richtungen ein Bekenntnis.

Tatjana Mehner arbeitet seit 2015 als Programme Editor in der Philharmonie Luxembourg. Sie studierte Musikwissenschaft und Journalistik, promovierte 2003 an der Universität Leipzig und war als Publizistin und Forscherin in Deutschland und Frankreich tätig.

Zu Strawinskys *Petruschka*

Christoph Gaiser (2017)

Russische und orientalische Sujets standen bei Sergej Diaghilew reisender Ballett-Truppe Ballets Russes, die im Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts Erfolge feierte, hoch im Kurs. So baut auch *Petruschka*, die wohl aufsehenerregendste Produktion zwischen dem *Feuervogel* (1909) und *Le sacre du printemps* (1913) auf einem folkloristischen Ansatz auf. Diaghilew hatte den Komponisten Igor Strawinsky und den bildenden Künstler Alexandre Benois damit betraut, ein Libretto zu verfassen, was sich unter kuriosen Umständen vollzog, da Strawinsky in der Schweiz, Benois hingegen in Russland weilte. So wuchs die Textgrundlage zwischen dem Herbst 1910 und dem Frühjahr 1911 fast ausschließlich auf brieflichem Wege heran. Die Handlung gibt wieder, wie drei Puppen eines russischen Jahrmarkttheaters ohne jegliches menschliches Zutun eine Art Eifersuchtsdrama miteinander austragen. Man könnte annehmen, dass diese Handlung direkt aus den Puppenspielen abgeleitet ist, die auf russischen Jahrmärkten gezeigt wurden. Doch dem ist beileibe nicht so. Abgesehen davon, dass um 1910 solche Jahrmärkte in Städten wie St. Petersburg bereits seit vielen Jahren nicht mehr stattfanden, erweist sich Strawinskys und Benois' Titelheld ganz und gar nicht als der hässliche, gewalttätige und lüsterne Hanswurst der Bretterbühnen, sondern als Melancholiker, der eher an die Pierrot-Gestalt der italienischen Commedia dell'arte erinnert, ganz besonders in ihrer Anverwandlung durch die Dichter und Maler des Symbolismus.



Skizzen zu *Petruschka*

Die Handlung von *Petruschka* entfaltet sich in vier Bildern: Das erste schildert das bunte Treiben auf einem Jahrmarkt im St. Petersburg der 1830er Jahre, wo die verschiedenen Budenbesitzer um die Gunst des Publikums wetteifern. Der Blick richtet sich schließlich nach einem Trommelwirbel auf einen Flöte spielenden Puppenspieler, der in seinem kleinen Theater drei Puppen vorführt: den melancholischen Petruschka, den lebenslustigen «Mohren» und die etwas spröde Ballerina. Im zweiten Bild wechselt die Perspektive: Petruschka wird vom Puppenspieler mit einem Fußtritt in sein Zimmer befördert und agiert nun wie ein Mensch. Er verflucht den Puppenspieler, doch dann kommt die Ballerina herein, in welche Petruschka verliebt ist. Die Ballerina verlässt sofort wieder den Raum, Petruschka bleibt mit seiner Verzweiflung alleine. Im dritten Bild ruht der Blick zunächst auf

dem «Mohren», der sich in seinem Zimmer zunächst mit einer Kokosnuss beschäftigt, bis schließlich auch hier die Ballerina auf den Plan tritt. «Mohr» und Ballerina tanzen zusammen einen Walzer. Als Petruschka herein kommt, gerät er mit dem «Mohr» in Streit. Die Ballerina fällt in Ohnmacht, der «Mohr» befördert Petruschka gewaltsam nach draußen. Im vierten Bild wird der Fokus auf die wogende Menschenmenge auf dem Jahrmarkt zurückgesetzt. Als plötzlich Schreie aus dem Theater ertönen, richtet sich der Blick wieder auf Petruschka, der von dem «Mohren» mit einem Säbel aus dem Theater getrieben und schließlich in Stücke zerhauen wird. Der eilig herbeigeholte Puppenspieler bleibt alleine mit der leblosen Puppe zurück. Doch plötzlich erscheint oberhalb des Theaters der Geist Petruschkas mit verächtlicher Gebärde, was den Puppenspieler die Flucht ergreifen lässt.

Strawinskys Musik zu *Petruschka* erweist sich gegenüber der noch stark am farbigen Stil Rimsky-Korsakows geschulten *Feuervogel*-Komposition deutlich geschärfter im Hinblick auf Rhythmik und orchestrale Klangfarbe. Ihr bei weitem bemerkenswertestes Kennzeichen ist die Verwendung von insgesamt zwölf russischen Volksliedmelodien im ersten und vierten Bild, um die wogende Menge und das wilde Durcheinanderrufen der Budenbesitzer zu illustrieren. In dieses russische Melodiengewirr mischt sich außerdem der Schlager «*La jambe en bois*» des Franzosen Emile-Alexis-Xavier Spencer aus dem Jahre 1909, um das Spiel einer Drehorgel zu imitieren und der festlichen Kakophonie noch eine «ausländische» Komponente beizugeben. Im dritten Bild bemüht Strawinsky zwei Walzer- bzw. Ländlermelodien von Joseph Lanner, um den Tanz des «Mohren» mit der Ballerina zu untermalen. Das zweite Bild hingegen, das den leidenden Petruschka in seinem Zimmer sowie die Epiphanie der Ballerina zeigt, ist völlig frei von musikalischen Reminiszenzen.

Bei der Uraufführung am 31. Juni 1911 im Théâtre du Châtelet in Paris gelang es drei Stars des Petersburger Balletts, die Menschlichkeit der Puppen auf die Bühne zu zaubern: Tamara Karsavina übernahm die Rolle der Ballerina, Alexander Orlov die des «Mohren», der legendäre Vaclav Nijinsky schließlich die des



Vaclav Nijinsky in der Rolle des Petruschka, 1911

Titelhelden. Obwohl von der Märchenseligkeit der von Diaghilev seit 1908 nach Paris gebrachten russischen Opern und Ballette so entfernt wie kaum je zuvor, schlug *Petruschka* beim Pariser Publikum erneut wie eine Bombe ein, was Diaghilev dazu ermutigt haben dürfte, in den Folgejahren auf so ambitionierte Ballettkreationen wie *L'après-midi d'un faune*, *Jeux*, *Le sacre du printemps* und *Parade* zu setzen und sich damit als Kraftzentrum einer wahrhaft Goldenen Ära in der Geschichte des Bühnentanzes auszuweisen.

*Christoph Gaiser (*1975) studierte Musikwissenschaft, Journalistik und Komparatistik in Leipzig und Berlin. Als Musik- und Tanzdramaturg arbeitete er an Theatern in Saarbrücken, Darmstadt, Karlsruhe und Bern. Seit 2016 ist er Beauftragter für Kulturprojekte (Tanz/Theater/Jugendkultur) beim Kanton Basel-Stadt.*

Interprètes

Biographies

Filarmonica della Scala

La Filarmonica della Scala a été fondée en 1982 par Claudio Abbado et les musiciens de la Scala, avec pour objectif de mettre l'accent sur le répertoire symphonique. Carlo Maria Giulini a dirigé l'orchestre dans plus de quatre-vingt-dix concerts. Riccardo Muti a ensuite été le chef principal de 1987 à 2005, influant de façon déterminante sur le développement artistique de la phalange. Depuis novembre 2015, Riccardo Chailly est le chef principal de la Filarmonica della Scala. L'orchestre a travaillé avec les plus grands chefs de notre époque, parmi lesquels Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta ou encore Leonard Bernstein. Daniel Barenboim et Valery Gergiev en sont membres honoraires. La Filarmonica entretient des relations étroites avec Myung-Whun Chung, Daniel Harding et Daniele Gatti. Depuis 2013, la Filarmonica donne le Concerto per Milano sur la Piazza del Duomo, un événement populaire qui, chaque année, attire plus de 40 000 spectateurs. L'initiative «Sound, Music!» s'adresse particulièrement aux élèves de primaire. La Filarmonica peut également s'enorgueillir de projets à but non lucratif grâce à des concerts caritatifs ainsi qu'à une série de répétitions publiques. Depuis ses débuts, l'ensemble démontre un intérêt marqué à l'égard de la musique contemporaine. Chaque saison, une commande est ainsi passée à un compositeur contemporain majeur. Ces trente dernières années, l'orchestre a donné plus de six cents concerts en tournée. Parmi les points marquants, citons les débuts de l'orchestre aux États-Unis et en Chine, respectivement sous la baguette de Riccardo Chailly et Myung-Whun Chung. En 2017/18, les tournées



Filarmonica della Scala

photo: Silvia Lelli



mènent la formation à Lucerne, Londres, Édimbourg, Berlin, Fribourg, Vienne, Budapest et Paris (avec Riccardo Chailly) ou encore Istanbul (avec Daniel Harding). La Filarmonica possède une importante discographie qui comprend des enregistrements comme «Viva Verdi» avec Riccardo Chailly sous le label Decca et, chez Sony, le projet «900 Italiano» qui, à ce jour, compte trois DVD avec Georges Prêtre, Fabio Luisi et Gianandrea Noseda. Une nouvelle captation constituée d'ouvertures, de préludes et d'intermezzos est parue l'année passée chez Decca et deux autres sont prévues cette saison. La Filarmonica della Scala est sponsorisée par Main Partner UniCredit.

Filarmonica della Scala

Die Filarmonica della Scala wurde durch Claudio Abbado und die Musiker der Mailänder Scala im Jahre 1982 mit dem Ziel eingerichtet, ein symphonisches Repertoire zu entwickeln. Carlo Maria Giulini leitete das Orchester in mehr als 90 Konzerten. Von 1987 bis 2005 war dann Riccardo Muti Chefdirigent und prägte maßgeblich die künstlerische Entwicklung des Klangkörpers. Seit November 2015 ist Riccardo Chailly Chefdirigent der Filarmonica della Scala. Das Orchester arbeitete mit einigen der größten Dirigenten der Zeit, darunter neben vielen anderen Georges Prêtre, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch, Zubin Mehta, Leonard Bernstein. Daniel Barenboim und Valery Gergiev sind Ehrenmitglieder. Filarmonica unterhält enge Beziehungen zu Myung-Whun Chung, Daniel Harding und Daniele Gatti. Seit 2013 veranstaltet Filarmonica das Concerto per Milano auf der Piazza Duomo, ein beliebtes Ereignis, das jährlich mehr als 40.000 Zuhörer anlockt. Die Initiative «Sound, Music!» richtet sich speziell an Grundschulkinder. Auf eine lange Tradition kann Filarmonica auch zurückblicken, was die Unterstützung gemeinnütziger Einrichtungen und Projekte durch Benefizkonzerte, aber auch durch eine Serie öffentlicher Proben betrifft. Seit den Anfängen hat der Klangkörper ein besonderes Interesse an zeitgenössischer Musik unter Beweis gestellt. In jeder Saison ergeht ein Kompositionsauftrag an einen bedeutenden zeitgenössischen Komponisten. In den



Riccardo Chailly

letzten 35 Jahren spielte das Orchester über 600 Tourneekonzerte. Meilensteine waren beispielsweise das USA- und das China-Debüt unter Riccardo Chailly bzw. Myung-Whun Chung. 2017/18 führen Tourneen auch nach Luzern, London, Edinburgh, Berlin, Freiburg, Wien, Budapest und Paris (mit Riccardo Chailly) sowie Istanbul (mit Daniel Harding). Filarmonica kann auf eine umfangreiche Diskographie verweisen. Diese beinhaltet Einspielungen wie «Viva Verdi» mit Riccardo Chailly für Decca und für Sony das Projekt «900 Italiano», das bisher drei DVDs unter Leitung von Georges Prêtre, Fabio Luisi und Gianandrea Noseda umfasst. Eine neue CD unter Chailly mit Ouvertüren, Präludien und Intermezzi erschien im vergangenen Jahr bei Decca, zwei weitere sind für die aktuelle Saison in Planung. Die Filarmonica della Scala wird von Main Partner UniCredit gesponsert.



Riccardo Chailly direction

Riccardo Chailly est directeur musical du Teatro alla Scala et de la Filarmonica della Scala. En tant que Kapellmeister du Gewandhaus, il a dirigé le plus vieil orchestre d'Europe et a été directeur musical du Royal Concertgebouw Orchestra pendant seize ans. Il est directeur musical du Lucerne Festival Orchestra, poste occupé par le passé par Claudio Abbado. Il dirige régulièrement les orchestres majeurs du monde entier, parmi lesquels les Wiener Philharmoniker, les Berliner Philharmoniker, le New York Philharmonic, le Cleveland Orchestra, le Philadelphia Orchestra et le Chicago Symphony Orchestra, tout en étant invité par les grands festivals comme Salzbourg et les BBC Proms. Sa carrière à l'opéra comprend des productions au Teatro alla Scala, au Wiener Staatsoper, au New York Metropolitan Opera, au San

Francisco Opera, au Covent Garden de Londres, au Bayerische Staatsoper et à l'Opernhaus Zürich. Riccardo Chailly est artiste exclusif Decca. Avec ses enregistrements, qui regroupent plus de 150 disques, il a remporté de nombreux prix. Citons, à deux reprises, en 2012 et 2015, l'ECHO Klassik et, récemment, le Gramophone Award du Recording of the Year pour l'intégrale des *Symphonies* de Brahms. Depuis 2013, il réalise à nouveau des captations avec la Filarmonica della Scala qui incluent «Viva Verdi», gravé à l'occasion du 200^e anniversaire du compositeur et, dernièrement, un disque «Overtures, Preludes & Intermezzi» issus d'opéras créés au Teatro alla Scala. Deux autres disques, dédiés à Luigi Cherubini et à Nino Rota, paraissent en 2018.

Riccardo Chailly Leitung

Riccardo Chailly ist Chefdirigent von Teatro alla Scala und Filarmonica della Scala. Er leitete als Gewandhauskapellmeister das älteste Orchester Europas und war 16 Jahre lang Chefdirigent des Royal Concertgebouw Orchestra. Er ist Music Director des Lucerne Festival Orchestra, eine Position, die in der Vergangenheit Claudio Abbado bekleidete. Regelmäßig dirigiert er die bedeutendsten Orchester der Welt, darunter Wiener Philharmoniker, Berliner Philharmoniker, New York Philharmonic, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra und Chicago Symphony Orchestra und ist Gast der großen Festivals wie Salzburger Festspiele und BBC Proms. Seine Opernkarriere beinhaltet Produktionen an Häusern wie Teatro alla Scala, Wiener Staatsoper, New York Metropolitan Opera, San Francisco Opera, London Covent Garden, Bayerische Staatsoper und Opernhaus Zürich. Riccardo Chailly ist Exklusivkünstler bei Decca. Für seine über 150 CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche Preise, darunter zweimal – 2012 und 2015 – den ECHO-Klassik und in jüngster Zeit den Gramophone Award für Recording of the Year für sämtliche Brahms-*Symphonien*. Seine 2013 wiederaufgenommenen Einspielungsaktivitäten mit Filarmonica della Scala beinhalten «Viva Verdi» anlässlich des 200. Geburtstags des Komponisten und jüngst eine CD mit «Overtures, Preludes & Intermezzi» aus Opern, die am Teatro alla Scala uraufgeführt wurden; zwei weitere CDs, die Luigi Cherubini bzw. der Musik Nino Rotas gewidmet sind, erscheinen 2018.