



**Viertes
Sinfoniekonzert**

Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los.

Johann Wolfgang von Goethe, *Der Zauberlehrling*



4. Sinfoniekonzert

Arturo Márquez (*1950)
Danzón No. 2

Francisco Mignone (1897–1986)
Fantasia Brasileira No. 1

George Gershwin (1898–1937)
Rhapsody in Blue

Pause

Paul Dukas (1865–1935)
Der Zauberlehrling
Sinfonisches Scherzo nach Goethe

Maurice Ravel (1875–1937)
La Valse

Fabio Martino *Klavier*
Magdeburgische Philharmonie
GMD Anna Skryleva *Dirigentin*

19. und 20.12.2024
19.30 Uhr
Opernhaus, Bühne

Das Programm des letzten Sinfoniekonzerts in diesem Jahr bietet außerordentliche Rhythmen: Ob kubanischer Danzón oder brasilianischer Bossa Nova – selten ist auf der Bühne des Opernhauses mehr Lateinamerika zu hören. Die Magdeburgische Philharmonie unter der Leitung von GMD Anna Skryleva widmet sich dem mexikanischen Komponisten Arturo Márquez und seinem Danzón No. 2, bevor der international gefeierte Pianist Fabio Martino mit der Fantasia Brasileira No. 1 von Francisco Mignone die Bühne stürmt. Es folgt ein Sprung auf die Nordhalbkugel, direkt an die Ostküste der USA. Der New Yorker Broadwaykomponist George Gershwin schuf Anfang der 1920er Jahre das bis heute fulminanteste und berühmteste Aufeinandertreffen von Jazz und sogenannter Kunstmusik – die *Rhapsody in Blue*.

Was passieren kann, wenn man die eigenen Fähigkeiten überschätzt, zeichnet Johann Wolfgang von Goethe in seiner 1797 entstandenen Ballade *Der Zauberlehrling* nach. Genau ein Jahrhundert später vertont der französische Komponist Paul Dukas das Gedicht, lässt verzauberte Besen und schwallendes Wasser in diesem eindrucklichen Orchesterwerk hörbar werden. Ähnlich entrückend beschwingt erreicht dieser Konzertabend seinen finalen Höhepunkt: Als „choreografisches Poem“ konzipierte der impressionistische Komponist Maurice Ravel diese ungezügelte Apotheose des Wiener Walzers. Es dauerte 14 Jahre, bis er mit *La Valse* diesen ekstatisch bis zum Chaos sich steigenden Derwischtanz im Jahr 1920 vollendete.

Im Winter des Jahres 1492 fährt ein Schiff in stiller Andacht in eine Bucht am nördlichen Ufer einer breiten, von Kiefernwäldern und rauen Gebirgsketten bedeckten Karibikinsel ein. Es ist Nacht und nahezu windstill. Die Menschen auf den Schiffen schlafen. Sie haben diese Küste vor wenigen Wochen zum ersten Mal mit ihren eigenen Augen erblicken dürfen. Sie wissen nicht einmal den Namen der Insel und haben sie kurzerhand, und ganz im Geiste ihres Vordringens nach ihrer Heimat „La Isla Española“ getauft: Die spanische Insel. Es ist die Weihnachtsnacht. Das Wasser liegt so still, dass man das Steuerruder dem jungen, unerfahrenen Schiffsjungen anvertraut. Hat der alte Steuermann sich doch einmal wegbegeben, und nun sollen seine Geister auch nach dessen Willen leben. Doch die Geister meinen es nicht gut, der junge Zauberlehrling kann in den leichten Wellen die Untiefen nicht erkennen und das Schiff läuft auf einer Sandbank auf. Wasser dringt langsam in den Rumpf. Der Besatzung bleibt nichts anderes übrig als das Ufer anzusteuern. Am darauffolgenden Tag, es ist der 26. Dezember, gesteht sich der Kapitän Christoph Kolumbus in seinem Logbuch ein: „Die Santa Maria war ein sehr schwerfälliges Schiff und für Entdeckungsfahrten nicht geeignet.“ Kurzerhand entschließt sich der berühmte Mann, das Holz des nicht mehr seetüchtigen Schiffes zu nutzen, ein Fort zu bauen, welches er, ganz Christenmensch, „La Navidad“ nennt. Die Weihnacht. Es sollte die erste spanische Niederlassung auf amerikanischem Boden werden – ein europäischer Meilenstein.

Als Kolumbus ein Jahr später, nun als Admiral und ganz offiziell Entdecker Amerikas, aus Spanien nach „La Navidad“ zurückkehrt, findet er jenen Teil der Besatzung, der zurückgeblieben war, um sich tatkräftig dem Aufbau dieser ersten stolzen europäischen Siedlung in der Neuen Welt zu widmen, tot und das Fort niedergebrannt. Ob sich die Kolonialisten im Streit um Gold und anderes Edelmetall

Der Amerikaner, der den Kolumbus zuerst entdeckte, machte eine böse Entdeckung.

Georg Christoph Lichtenberg

5 selbst gegenseitig erschlugen, an Krankheiten zugrunde gingen oder von einem der indigenen Völker der Insel getötet worden waren, ist bis heute nicht geklärt – Historikerinnen und Historiker vermuten eine Mischung aus allen drei Gründen. Die Siedlung, gebaut aus den Holzresten der Santa Maria, liegt zwar zerstört da, doch das Zeitalter des Kolonialismus hat gerade erst begonnen. Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los.

In den darauffolgenden Jahrhunderten wird die Insel, deren westlicher Teil heute als Haiti – und deren östlicher als Dominikanische Republik bekannt ist, zu einem beliebten Anlandungsort für europäische Eroberer. Die indigene Inselbevölkerung, deren Größe zum Zeitpunkt der Ankunft Kolumbus' auf ca. 500.000 Menschen geschätzt wird, unterliegt durch die von Europäern eingeschleppten Seuchen sowie dem schnell errichteten System aus Zwangsarbeit einem Massensterben. Weniger als hundert Jahre später sind die meisten Völker der Insel ausgerottet worden. Stattdessen breiten sich französische Siedler immer weiter auf Saint-Domingue, wie die Insel nun genannt wird, aus; die Wälder werden großflächig abgeholzt, um gigantische Kaffee- und Zuckerrohrplantagen zu errichten. Ende des 18. Jahrhunderts stammt zeitweise 75 % des in Europa konsumierten Kaffees von dieser größten und wertvollsten Kolonie Frankreichs. Es sind über 400.000 Schwarze, die aus Afrika hierher in die Sklaverei deportiert wurden. Damit macht die Insel etwa ein Drittel des gesamten atlantischen Sklavenhandels aus. Sie, die unter brutalsten Bedingungen zur Arbeit gezwungen werden, bilden zu diesem Zeitpunkt fast 90% der Gesamtbevölkerung Saint-Domingues. Als am Morgen des 15. Juli 1789 in Paris der französische König Ludwig XVI. einen der anwesenden Herzöge fragt, ob es sich bei den vorabendlichen Geschehnissen draußen auf den Straßen um einen Aufruhr handelte, wird ihm geantwortet: „Non sire, ce n'est pas une révolte, c'est une Révolution.“

Die Freiheit- und Gleichheitsversprechen der französischen Revolution erreichen bald auch die Kolonien, deren Großteil der Schwarzen Bevölkerung, der im Sklavenstand gefangen ist, von den neuen Bürgerrechten jedoch ausgenommen wird. Zwei Jahre nach dem Sturm auf die Bastille in Paris, im Sommer 1791, schreibt der Plantagenverwalter La Barre auf Saint-Domingue noch an seine Gattin in Frankreich: „Die Freiheit der N**** ist nur eine Chimäre. Selbst wenn man ihnen die für eine Revolution nötige Intelligenz zutraut, haben sie keine Anführer und sind auf hunderte Plantagen verstreut. Du kannst beruhigt sein; wir schlafen bei offenen Türen und Fenstern.“ Nur einige Wochen später bricht in der nördlichen Region Plaine-du-Nord, nicht allzu weit entfernt von der Bucht, in der wohl Christoph Kolumbus knapp 300 Jahre zuvor an Weihnachten aus den Trümmern der Santa Maria den hölzernen Grundstein des europäischen Kolonialismus legte, ein Sklavenaufstand aus, der sich bald auf die ganze Insel ausweiten sollte: C'est une Révolution.

In dieser Revolution gab es entgegen den Vermutungen des Plantagenverwalters La Barre Menschen, die die Aufstände organisierten und anführten. Der wichtigste unter ihnen war der ehemalige Sklave Toussaint Louverture. In eine Sklavenfamilie um 1743 auf Saint-Domingue geboren, wurde er aufgrund seiner eher schwachen körperlichen Konstitution in Lesen und Schreiben sowie etwas Latein unterrichtet, um als Hausklave zu arbeiten. Im Jahr 1777 wurde er schließlich freigelassen. Von Sklaven, die mit ihren Herren Europa bereist hatten, erfuhr er Ende der Achtziger von den neuen, revolutionären Ideen in Frankreich. 1791 schloss er sich den Aufständen auf Saint-Domingue an und wurde dank seines militärischen Sachverstandes ihr Anführer, bald gab man ihm den Namen „Schwarzer Napoleon“. In den nächsten zehn Jahren tobten auf der Insel erbitterte Kämpfe; Toussaint führte tausende Sklaven in immer wieder neuen bewaffneten Konflikten



und politischen Konstellationen geschickt gegen die kolonialen Truppen – und befreite schließlich nicht nur den französischen Teil, sondern wurde im Jahr 1799 schließlich Generalgouverneur über die gesamte Insel. Napoleons Versuch, zwei Jahre später mit einer 6000 Mann starken Streitmacht die Sklaverei auf Saint-Domingue wieder einzuführen, scheiterte nach kurzem Sieg schließlich am Widerstand und Zusammenhalt der nahezu gesamten und nicht nur Schwarzen Teile der Inselbevölkerung. Am 1. Januar 1804 verkündeten die siegreichen Aufständischen schließlich die Unabhängigkeit Saint-Domingues. Es sollte der erste autonome lateinamerikanische Staat werden und die erste Schwarze Republik der Welt. Die Insel wird außerdem umbenannt in Haiti – was sich auf das indigene Wort Ayiti – „bergiges Land“ – zurückführen lässt.

Die haitianische Revolution war der erfolgreichste Sklavenaufstand der neuen Geschichte, zerstörte einen Großteil des Sklavenmarktes Amerikas und befreite eine halbe Millionen Menschen aus der Sklaverei. Der Erfolg der Schwarzen Bevölkerung wurde in ganz Amerika bekannt und ermutigte Sklaven von Brasilien bis in die USA, ihre Rechte geltend zu machen. 1807 schafften auch britische Gesetzgeber schließlich den Sklavenhandel ab, was auch auf die Entwicklungen in Haiti zurückgeführt werden kann.

Es sollte noch einige Jahrzehnte dauern, bis Schwarze Marching-Bands in den Südstaaten der USA auf den Straßen aus der Musik der Sklavinnen und Sklaven, dem Blues und der kreolischen Musik, die ersten Vorläufer der Jazzmusik erklingen ließen. Ein paar weitere Jahrzehnte später, im Jahr 1898, wird in Brooklyn, New York City ein Junge namens George Gershwin geboren.

8

9

Ein Tanz geht um die Welt

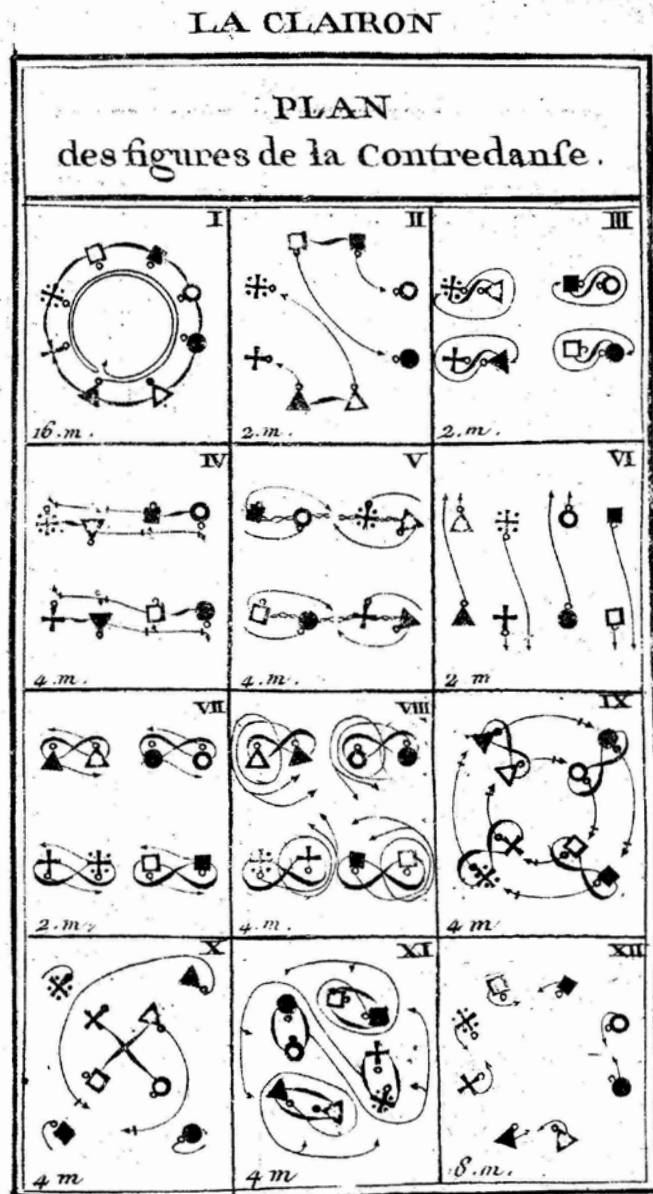
So wie sich die Wurzeln des Blues in den Work-songs der afroamerikanischen Sklavinnen und Sklaven auf den Baumwollfeldern finden lassen, hat auch der Danzón auf den karibischen Plantagen des 18. Jahrhunderts seinen Ursprung. Der Tanz spielte für die Sklaven und Sklavinnen der ehemaligen französischen Kolonie Saint-Domingue im Allgemeinen eine wichtige und vielseitige Rolle: Sogenannte Arbeitstänze wie der Kombit erleichterten den harten Arbeitsalltag, indem er in die anstrengenden und monotonen körperlichen Abläufe integriert wurde. So wurde getanzt, während man Körbe auf dem Kopf balancierte oder Zuckerrohr mit Macheten hackte. Auch zur Synchronisierung von arbeitsteiligen Prozessen halfen die gemeinsamen rhythmischen Bewegungen. Da es sich bei den hunderttausenden Sklavinnen und Sklaven, die nach Saint-Domingue deportiert wurden, keineswegs um eine homogene Gruppe handelte, sondern vielmehr um unzählige einzelne Völker und Gruppen aus unterschiedlichsten afrikanischen Regionen, diente der Tanz auch einer Vergemeinschaftung und der Überbrückung kultureller Unterschiede. Erst so war die Grundlage für eine kooperative Organisation widerständiger Aktionen, bis hin zu geplanten Aufständen, möglich. Vor allem aber widersprach der Tanz als Akt der Wiederaneignung dem kolonialistischen Paradigma, dass Körper Eigentum sein können.

Auf Saint-Domingue verbot der sogenannten „Code Noir“ die Ausübung jedweder Religion neben der römisch-katholischen. Um die eigenen kulturellen Praxen zu bewahren, wurde die Verehrung afrikanischer Götter als Verehrung katholischer Heiliger getarnt. Dies führte zur synkretistischen Verschmelzung westafrikanischer (vorwiegend aus dem heutigen Benin stammender) religiöser Traditionen und Praktiken mit katholischen und indigenen Einflüssen: Es entsteht der Voodoo.

Als diasporische Kulturtechnik bot der Voodoo den Sklavinnen und Sklaven eine Möglichkeit, die Ausübung der eigenen Religiosität und Kultur verdeckt fortzuführen, wobei die anfangs katholizistische Tarnung mit der Zeit selbst zu einem Teil des Glaubens wurde. In ähnlicher Weise wurde von den Sklavinnen und Sklaven der von den Franzosen aus Europa mitgebrachte Gesellschaftstanz, im Besonderen der Contredanse, aufgenommen und weiterentwickelt.

Der französische Contredanse hat seine Wurzeln im Countrydance – ein von der britischen Landbevölkerung gepflegter Gesellschaftstanz, der ab Mitte des 16. Jahrhunderts vom höfischen Leben und im Besonderen von der tanzbegeisterten Königin Elizabeth I. in die adligen Kreise adaptiert worden war. Im Vergleich zu den einfachen Ketten- und Reigentänzen stehen sich hier die Gruppen paarweise gegenüber und tanzen eine Vielzahl unterschiedlicher Figuren und Kombinationen, was eine vergleichsweise hohe Vorkenntnis voraussetzt. Im Jahr 1651 veröffentlicht der Musikverleger John Playford mit *The English Dancing Master* ein Kompendium der zeitgenössischen Gesellschaftstänze und insbesondere des Countrydance, was sich auf deren weitere Verbreitung in ganz Europa auswirkt. In Frankreich etablieren sich die neuen Tanzformen am Hofe des „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. unter dem Namen Contredanse. Von dort gelangen sie schließlich ab Beginn des 18. Jahrhunderts auf die französische Kolonie Saint-Domingue, wo sie unter den Augen der Sklavinnen und Sklaven bei Festivitäten unter der karibischen Sonne von den weißen Eroberern aufgeführt werden.

Es dauert nicht lange, bis die ersten Schwarzen die absonderlich steifen und förmlichen Tänze der Weißen parodistisch nachahmen. Ironischerweise sehen sich einige Plantagenbesitzer diese Tänze gerne an, ohne zu erkennen, dass man sich über sie lustig macht. Bald entwickelt sich aus der Parodie etwas Neues: Die Sklavinnen und Sklaven



fügen Bewegungsmuster eigener Tänze hinzu; fließende Bewegungen, Hüftschwünge, Wirbelsäulenschwingungen – der französische Contredanse wird zum kreolischen Contredanse.

Mit dem Ausbruch der haitianischen Revolution im Jahre 1791 fliehen sowohl viele der französischen Großgrundbesitzer als auch einige Teile der Schwarzen Landarbeiter:innen auf das benachbarte Kuba, wo bis dato eine ähnliche, jedoch etwas gemäßigtere Form der kolonialen Ausbeutung unter spanischer Herrschaft betrieben wird. In den nächsten Jahren prägte nicht nur die Expertise der französischen Plantagenbesitzer über den Kaffee- und Zuckeranbau das kubanische Leben. Auch der haitianische Contredanse findet schnell Verbreitung in seiner neuen spanischen Heimat, mischt sich mit einigen anderen Rhythmen, Musikstilen und Tänzen – es entsteht der Contradanza. Der kubanische Musikwissenschaftler Natalio Galán bezeichnet die Vielzahl an internationalen Einflüssen auf das Genre als „anglofrancohispanoafrocubano“ – Englisch, Französisch, Spanisch, Afrikanisch, Kubanisch. Die wesentlichen Merkmale des Contradanza sind die afrikanischen, synkopierte Kreuzrhythmen wie der Cinquillo oder der Tresillo – eine vereinfachte Form des Grundrhythmus, der auch Habanera genannt wird und durch Georges Bizets Oper *Carmen* weltbekannt wurde. Der Contradanza gilt heute als musikalischer Ausgangspunkt in der Entwicklung einiger der bekanntesten Tänze Lateinamerikas wie des Mambo oder des Cha Cha Cha. Aus dem Contradanza entwickelt sich auf Kuba in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst der Danza – und schließlich ab der zweiten Hälfte der Danzón, ein langsamer 2/4-Paartanz, der auf dem synkopierte Grundrhythmus der Habanera basiert. Die formalen Schrittfolgen, Abläufe und die Aufstellung, die unzähligen Kreuzrhythmen und weichen Bewegungsabfolgen zeugen sowohl von der europäisch-kolonialen wie auch der kreolisch-afrikanischen Herkunft. Der Danzón entwickelt sich trotz lautstarker Kritik

12

13

aufgrund der als „ungehörig“ geltenden körperlichen Nähe der Tanzpartner:innen wie auch der Tatsache, dass der Tanz von allen Gesellschaftsschichten getanzte wurde, in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zum Nationaltanz Kubas. Heute haben Cha Cha Cha und Mambo den Danzón auf der Insel jedoch längst verdrängt. Ist er deshalb so gut wie ausgestorben?

Oh nein, denn die lange und weite Reise des Danzón aus den ländlichen Dorfgemeinschaften Großbritanniens an die adligen Höfe Europas, von dort in die französische Kolonie Saint-Domingue und im Zuge des großen haitianischen Sklavenaufstandes auf die Nachbarinsel Kuba war noch nicht an ihrem Ende angelangt. Bereits im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts führten die andauernden Konflikte Kubas im Rahmen der Unabhängigkeitskämpfe zu einer größeren Aussiedlungs- und Flüchtlingsbewegung der kubanischen Bevölkerung auf das amerikanische Festland. Dort, im Golf von Mexiko, etabliert sich der Danzón schnell in der Hafenstadt Veracruz und schließlich in nahezu ganz Mexiko, wo er bis heute sehr große Popularität genießt.

Der Komponist, geboren 1897 in São Paulo und 1986 im Alter von 88 Jahren in Rio de Janeiro gestorben, ist bekannt für seine farbenfrohe Instrumentierung und einen improvisatorischen Stil. Bereits mit dreizehn Jahren war er als Pianist und Orchesterleiter tätig und erlangte einige Berühmtheit als Komponist und Musiker unter dem Pseudonym „Chico Bororò“.

Sein Frühwerk ist durch seine Kompositionsbildung in Mailand italienisch geprägt. Von 1929 bis 1960 ist er einem nationalistischen Stil verpflichtet, verwendet volkstümliche und populäre Melodien und Stile seiner Heimat Brasilien als Grundlage für seine Kompositionen. Darunter lassen sich der „Modinha“ – eine Art sentimentales Liebeslied – fassen oder der „Choro“ – ein aus verschiedenen Musikgenres wie Walzer, Mazurka, Habanera oder Polka entstandener Musikstil, der sich ähnlich wie der Danzón auf Kuba oder der Tango in Argentinien als Ergebnis von europäischen wie afrikanischen musikalischen Einflüssen beschreiben lässt. In seinem Spätwerk orientiert sich Mignone stärker an der akademischen Konzertmusik, schreibt polytonale, atonale und serielle Kompositionen. In den frühen 1960er Jahren wendet er sich endgültig einem stark eklektizistischen Stil zu; kaum ein verbindendes Merkmal lässt sich in seinem vielseitigen Œuvre finden, das Klavierstücke, Sololieder, Orchester- und Chorwerke, Kammermusik, Ballette und Opern umfasst.

Die Zauber des Zauberlehrlings

Ein steter Lauf, der anfangs kurz braucht, in Gang zu kommen, punktiert notiert, dann ein Quintsprung, und es geht wieder von vorne los. Das Besenmotiv im 3/8-Takt wird vom Fagott gespielt.

Eine absteigende Tonfolge in Vierteln, die Wasserschwälle kommen in kurzen Schüben aus 32-tel-Noten, im fließenden 9/8-Takt der Violinen.

Der junge Zauberlehrling hüpfte im frohen staccato der Flöten.

Im Wechsel zwei Akkorde der Trompeten und Hörner mit Vorschlägen im fortissimo, im geheimnisvollen 9/16-Takt die Zauberformel, am Anfang vom Lehrling, am Ende vom Meister.

(...) wie sie sich drehen
und drehen zu einem
vermaledeiten Schaukeln,
auf und ab wie zwei
Maikäfer, die vom selben
Dolch aufgespießt wurden.

Lord Byron, *Waltz*, 1813



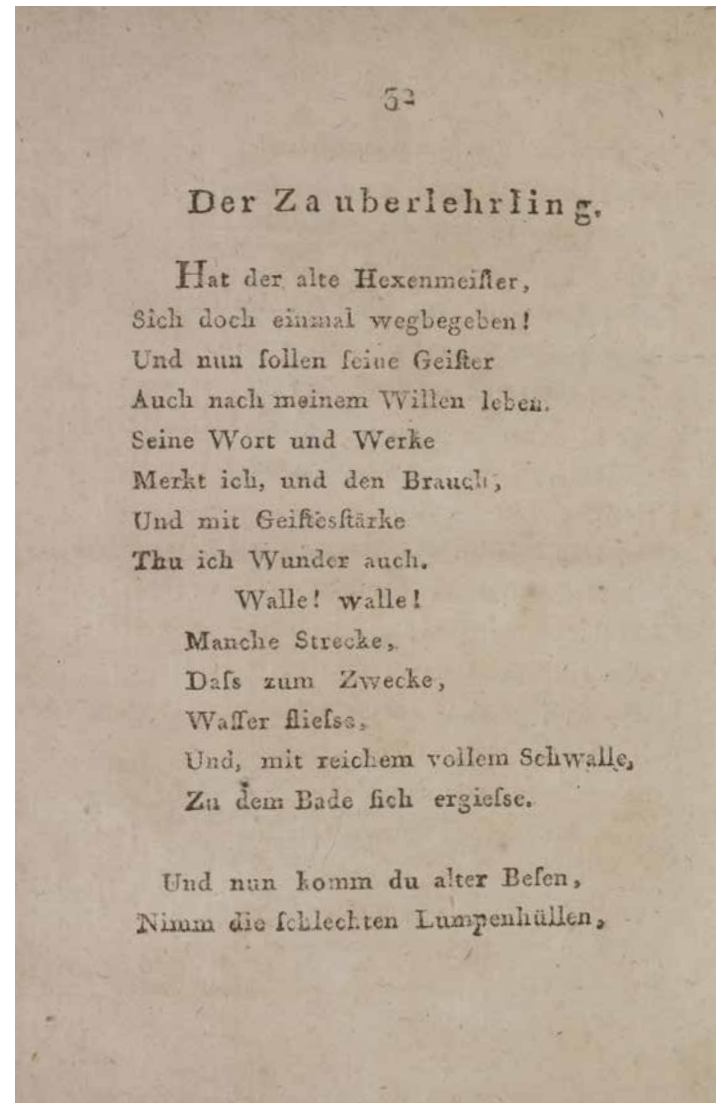
„Die Einführung des Walzers in die feine Gesellschaft war ganz einfach die größte Veränderung in Tanzform und Tanzmanieren, die es in unserer Geschichte gegeben hat.“ Diese Worte der berühmten Choreografin und Tanzhistorikerin Belinda Quirey machen deutlich, dass die höfischen Gesellschaftstänze bis Ende des 18. Jahrhunderts aus Figuren bestanden, in denen die Tanzpartner:innen sich kaum bis gar nicht berührten und stets nur kurzzeitig einander zugewandt waren. Im Wiener Walzer waren die Paare nun unabhängig voneinander und, wenn auch nicht im engen körperlichen Kontakt, doch einander zugewandt. Der Protest war enorm. Zahlreichen Publikationen aus unterschiedlichsten Lagern zum Trotz, fand der Wiener Walzer in den kommenden Jahrzehnten immer größere Verbreitung. Ganz besonders im Rahmen des Wiener Kongresses in den Jahren 1814 und 1815 wurde in den zahlreichen Tanzlokalen, die in der Stadt erst wenige Jahre zuvor eröffnet hatten, der neue Tanz als Massenphänomen etabliert, während die Fürsten, Kaiser, Minister, und Zaren die Restauration des vorrevolutionären Europas organisierten.

Genau ein Jahrhundert später, im Juni 1914, bricht der erste Weltkrieg aus. Der französische Komponist Maurice Ravel, der sich der patriotischen Kriegsbegeisterung zunächst anschließt, jedoch aufgrund seiner geringen Körpergröße erst verspätet als Sanitätsfahrer eingesetzt wird, bekommt bereits kurz nach Ende des Krieges, im Jahre 1919, vom russischen Impresario Sergei Djagilew den Auftrag für ein Ballett zum Thema „Wien und seine Walzer“. Ravel hat noch musikalisches Material, das er seit 1906 gesammelt hat. Es scheint ihm die passende Grundlage für sein „poème choréographique“, wie er es nennt. Doch die Komposition steht hörbar unter dem Eindruck des Erlebten: So klingen weder Wien noch seine Walzer, vielmehr lässt Ravel die heitere Tanzmusik im

3er-Takt durch impressionistische Rhythmen und Harmonien, einer virtuosen orchestralen Klangerzeugung, die schräg und düster daherkommt, sowie von einem militärischen 2er-Takt ersticken. Der Auftraggeber lehnt das Werk ab. Es sei „ein Meisterwerk, aber kein Ballett.“ Und so erklingt die Komposition im Jahre 1920 bei seiner Uraufführung als reines Orchesterwerk. Der erste Weltkrieg ist um, die Zeiten des Wiener Kongresses und der Habsburgermonarchie sind nun endgültig vorbei.

Im Juli des Jahres 1797, während in Frankreich und auf Haiti die Revolutionen um ihren langen Atem ringen, schreibt ein Dichter aus Weimar an seinen Freund in Jena: „Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich diesmal unser Zusammensein wieder für sehr fruchtbar halte; es hat sich so manches für die Gegenwart entwickelt und für die Zukunft vorbereitet“. In der Tat stellt sich diese Freundschaft zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller als überaus fruchtbar heraus. Letzterer brachte bereits im vorigen Jahr die erste Ausgabe seines Musen-Almanach, einer Art Zeitschrift für Literatur und Lyrik, heraus und sein treuer Dichterefreund hat das seinige dazugetan. Für die kommende, dritte Ausgabe wird bereits emsig gedichtet, die beiden befinden sich im nahezu täglichen Briefwechsel. Es ist das Jahr, das später als „Balladenjahr“ in die deutsche Literaturgeschichte eingehen wird. Schiller und Goethe schreiben in dieser Zeit ihre berühmtesten Balladen – volkstümliche, handlungsreiche Gedichte. Im Juli entsteht in Weimar aus der Feder Goethes *Der Zauberlehrling*. Schiller ist begeistert und erkennt bereits das musikalische Potential. Am 23. Juli 1797 schreibt er nach Weimar: „Mir däucht, dass er [Der Zauberlehrling] sich vortrefflich zu einer heitern Melodie qualifiziert, da er in unaufhörlicher leidenschaftlicher Bewegung ist.“ Genau hundert Jahre später vertont Paul Dukas die Ballade – und er trägt den Worten Schillers Rechnung: Lehrling, Besen und schwallendes Wasser kommen im heiter tanzenden 3er-Takt eines Scherzos daher.

Die erste Seite des Zauberlehrlings im von Friedrich Schiller herausgegebenen Musenalmanach 1798.





Schon als Fünfjähriger begann er mit dem Klavierspielen. Siebzehn Jahre später – nach einer Ausbildung an führenden Musikhochschulen in Brasilien und Deutschland – kaufte sich Fabio Martino seinen ersten eigenen Steinway-Flügel. Das Geld dafür hatte er sich unter anderem mit dem Ersten Preis beim größten internationalen Pianisten-Wettbewerb Lateinamerikas erspielt. Inzwischen hat Fabio Martino über 20 Erste Preise in Wettbewerben gewonnen und belegte 2017 den 2. Platz beim Internationalen Deutschen Pianistenpreis und den 3. Platz bei der China Shenzhen Piano Concerto Competition. Martino zieht jedoch nicht nur durch sein virtuoses Spiel in den Bann, er bezaubert sein Publikum auch durch südamerikanischen Charme. Der Shooting-Star gilt als frecher und zugleich aufgeschlossenster Herausforderer der internationalen Pianisten-Szene. Als Solist hat Fabio Martino international die Klavierkonzerte von Prokofjew, Rachmaninow, Beethoven, Mozart, Schumann, Medtner, Bartók und vielen anderen gespielt. Begleitet wurde er von großen Orchestern wie dem Orquestra Sinfônica Brasileira, dem Staatsorchester von São Paulo, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, der Badischen Staatskapelle, den Stuttgarter Philharmonikern, den Berliner Symphonikern, dem Shenzhen Symphony Orchestra u.v.a. Seine Konzerte und Rezitale führen ihn regelmäßig in die großen Konzertsäle und zu den bekannten Festivals der Welt, von der Berliner Philharmonie und dem Münchner Gasteig über das Seoul Arts Center und die Sala São Paulo bis hin zum Miami International Piano Festival und zum Gilmore Festival. Sein Können und seine besondere Bühnenpräsenz zeigte Martino auch schon bei verschiedenen Film- und TV-Produktionen sowie Live-Aufnahmen unter anderem für den SWR, BR, NDR, TV Globo und die BBC.



25

Anna Skryleva
Generalmusikdirektorin

Nach ihrer pianistischen Ausbildung am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau kam Anna Skryleva 1999 nach Deutschland, um ihr Klavierstudium an der Universität der Künste Berlin bei Klaus Hellwig fortzusetzen. Später nahm sie Dirigierunterricht bei Lutz Herbig in Düsseldorf. Von 2004 bis 2007 war sie an der Oper Köln als Musikalische Assistentin engagiert. Von 2007 bis 2012 arbeitete sie als Musikalische Assistentin und Solorepetitorin an der Staatsoper Hamburg unter Leitung der Intendantin und GMD Simone Young, wo sie die neue *Ring*-Produktion und die großen Wiederaufnahmen betreute und als Dirigentin u. a. zwei Produktionen des Internationalen Opernstudios leitete. Zwischen 2012 und 2015 war Anna Skryleva als 1. Kapellmeisterin und stellvertretende GMD zuerst am Schleswig-Holsteinischen Landestheater und anschließend am Staatstheater Darmstadt engagiert. Seitdem gastiert sie bei renommierten internationalen Orchestern wie dem hr-Sinfonieorchester, dem Aarhus Symfonieorchester, der Copenhagen Phil und dem Orchester der Mexikanischen National-Universität OFUNAM. Im November 2015 wurde sie für das Mentorenprogramm des Institute for Women Conductors an der Dallas Opera ausgewählt und dort in der Spielzeit 2016/2017 als Gast engagiert. Im Herbst 2017 gab sie ihr Magdeburger Debüt im Ballettabend *America Noir*. Seit Beginn der Spielzeit 2019/2020 ist sie Generalmusikdirektorin des Theaters Magdeburg, wo sie neben Sinfoniekonzerten Neuproduktionen von *Kátja Kabanová*, *Turandot*, *La clemenza di Tito*, *Falstaff*, *Peter Grimes*, *Das schlaue Füchselein* sowie die Uraufführung der wiederentdeckten Oper *Grete Minde* des deutsch-jüdischen Komponisten Eugen Engel dirigierte und einspielte, wofür sie 2024 gemeinsam mit der Philharmonie Magdeburg den renommierten OPUS KLASSIK als beste Welterstein-spielung des Jahres gewann.

Die Magdeburgische Philharmonie ist das Opern- und Konzertorchester der Geburtsstadt Georg Philipp Telemanns. Die Geschichte des Orchesters begann offiziell 1897 mit der Übernahme des Magdeburger Theaterorchesters in städtische Dienste. Doch schon zuvor war der Klangkörper bestimmend für das traditionsreiche Musikleben der Elbestadt und glänzte seitdem mit Uraufführungen wie z. B. Wagners *Liebesverbot*, Lortzings *Undine*, d'Alberts *Tiefland* (in der heute üblichen Fassung) und Dinescus *Effi Briest*. Im Laufe seiner Geschichte hat das Orchester mit zahlreichen renommierten Dirigenten zusammengearbeitet, unter ihnen Richard Strauss, Hermann Abendroth, Bruno Walter und Hans Pfitzner. Bis heute nehmen die Wagner- und die Strauss-Pflege einen breiten Raum im Repertoire ein. Generalmusikdirektoren wie Roland Wambeck, Mathias Husmann, Christian Ehwald, Gerd Schaller, Francesco Corti und Kimbo Ishii haben das künstlerische Profil des Orchesters in den letzten Jahrzehnten geprägt. 2019 wurde Anna Skryleva als Generalmusikdirektorin ans Theater Magdeburg engagiert. Neben je rund 10 Musiktheaterpremierern und Wiederaufnahmen und diversen Gastspielen im In- und Ausland ist die Magdeburgische Philharmonie pro Spielzeit in 10 Sinfoniekonzerten zu erleben. Das Orchester nahm in den letzten Jahren ein breites Spektrum von Werken auf CD auf, u. a. Brahms' 4. Sinfonie, Wagners *Liebesverbot*-Ouvertüre, Hermann Goetz' Klavierkonzerte mit dem Solisten Davide Cabassi, Zdeněk Fibichs Oper *Die Braut von Messina* sowie zwei Klavierkonzerte Nr. 23 und Nr. 27 von Mozart mit dem Solisten Menahem Pressler und Dvořáks Cellokonzert mit dem Solisten Adolfo Gutiérrez Arenas. Internationale Aufmerksamkeit erregte zuletzt die Uraufführung von Eugen Engels Oper *Grete Minde*, die 2023 als CD-Einspielung erschienen ist, welche 2024 den renommierten OPUS-Klassik als beste Welterstein-spielung des Jahres gewann.



Textnachweise

U 2: Johann Wolfgang von Goethe, *Der Zauberlehrling*, 1797, <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/gediletz/chap129.html>
S. 3: Robert H. Fuson, *Das Logbuch des Christoph Kolumbus*, Gustav-Lübbe-Verlag, Bergisch-Gladbach, 1987, S. 261.
S. 4: Georg Christoph Lichtenberg in: Max Rychner, Hrsg., *Aphorismen*, Manesse Verlag, Zürich, 1958, S. 521.
S. 6: Hans-Christoph Buch, *Sklavenaufstand gegen die französische Kolonialmacht*, Deutschlandfunk, 2016, <https://www.deutschlandfunk.de/vor-225-jahren-auf-haiti-sklavenaufstand-gegen-die-100.html>
S. 17: Lord Byron, *The Waltz*, 1813, <https://genius.com/Lord-byron-the-waltz-annotated>
S. 18: Belinda Quirey, *May I have the pleasure? The story of popular dancing*, Dance Books Ltd, London, 1976, S. 66.
S. 19: Arbie Orenstein, *Ravel: Man and Musician*, Dover Verlag, New York, 1991, S. 78.
S. 20: Briefwechsel Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, <https://www.projekt-gutenberg.org/goethe/brschil1/chap04.html>
U 3: Snap!, *Rhythm Is a Dancer*, 1992, <https://genius.com/Snap-rhythm-is-a-dancer-lyrics>

Bildnachweise

S. 7: <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-8fbd-a3d9-e040-e00a18064a99>
S. 10: Le Répertoire des bals, vol. III, Paris, 1765, <https://>

commons.wikimedia.org/wiki/File:LaCuisse_Clairon.jpg
S. 16: Thomas Wilson, *Treatise on Waltzing*, 1816, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waltz1816_72.jpg
S. 21: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schiller_Musen Almanach_1798_032.jpg
S. 22: Peter Adamik.
S. 24: Den Sweeney.
S. 27: Andreas Lander.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung dürfen wir aus rechtlichen Gründen leider nicht gestatten. Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung aus. Vielen Dank!

Impressum

Spielzeit 2024/2025
Generalintendant
Julien Chavaz

Theater Magdeburg
Universitätsplatz 9
39104 Magdeburg
Theaterkasse
T (0391) 40 490 490
www.theater-magdeburg.de

Text und Redaktion
Christoph Clausen

Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin

Druck
Mundschenk
Druck + Medien
GmbH & Co. KG



Rhythm is a dancer,
it's a soul's companion.
You can feel it everywhere.

Snap!

T

M