

**Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern | Der Erste Weltkrieg
und die Verschiebungen in der musikalischen Geographie Europas**
Herausgegeben von Christa Brüstle, Guido Heldt und Eckhard Weber
Erschienen in der Edition Argus, Schliengen im Markgräflerland 2006



Heutzutage steht diese Generation spanischer Komponisten, die sich erneut an den aktuellen Tendenzen der Neuen Musik orientierten, beispielsweise Cristóbal Halffter (*1930), Luis de Pablo (*1930), Antón García Abril (*1933), Joan Guinjoan (*1935) oder Tomás Marco (*1942), längst im Fokus des internationalen Musikgeschehens. Von Randständigkeit kann seit langem keine Rede mehr sein. Inwiefern indes die einstigen Paris-Heimkehrer von 1914 eine Leitfunktion für Cristóbal Halffter und seine Kollegen gespielt haben, wäre die Fragestellung für eine eigene Untersuchung.

Christoph Gaiser | **Ersatz und Ergänzung. Zur Entstehung von Kammerorchestern in Lyon und Sevilla nach dem Ersten Weltkrieg**

Wollte man noch vor dreißig Jahren das Gefüge musikalischer Institutionen in Ländern wie Frankreich oder Spanien beschreiben, erschien eine hierarchische Stufung zwischen einem eminent wichtigen Zentrum und einer so gut wie bedeutungslosen Peripherie geradezu unausweichlich. Seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich jedoch ein tiefgreifender Wandel vollzogen: Die Opernhäuser in Lyon, Montpellier oder Strasbourg stehen mittlerweile ebenso im Blickfeld des internationalen Interesses wie die Oper der Hauptstadt Paris, und in Spanien schicken sich Städte wie Bilbao, Las Palmas oder Valencia mit hypermodernen Konzerthausbauten und exzellenten Sinfonieorchestern an, die uneingeschränkte Vorherrschaft der Metropolen Madrid und Barcelona zu brechen. Angesichts dieser erfreulichen Entwicklung erscheint es angebracht, auch in der institutionengeschichtlichen Aufarbeitung der Zeit vor 1970 von der Fixierung auf einen künstlerischen Zentralismus Abschied zu nehmen. Statt dessen sollte eine Sichtweise etabliert werden, welche die Dominanz eines musikalischen Zentrums in einem Land zwar anerkennt, gleichzeitig aber musikhistorisch bedeutsamen Entwicklungen fernab dieses Zentrums mit der gebotenen Sorgfalt und Ausführlichkeit begegnet.

Der vorliegende Beitrag ist ein Versuch, diesen musikhistoriographischen Ansatz an einem Phänomen zu erproben, das in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg in ganz Europa und Nordamerika zu beobachten ist: die Herausbildung von Kammerorchestern, die in ihr Repertoire nicht nur klassische und vorklassische Instrumentalmusik, sondern auch Ergebnisse der aktuellen kompositorischen Produktion aufnehmen. Von diesen Orchestern hat einzig das Basler Kammerorchester unter der Leitung von Paul Sacher einen größeren Bekanntheitsgrad erreicht, und obwohl auch andere Orchester dieser Art enge Verbindungen zu bedeutenden Musikerpersönlichkeiten aufweisen können (etwa das von Wolfgang Fortner geleitete Heidelberger Kammerorchester oder das von Nikolaj Slonimskij geleitete Chamber Orchestra of Boston), finden sich in den entsprechenden Monographien bestenfalls kurze Erwähnungen.¹ Die Arbeit eines solchen Kammerorchesters kann freilich nur adäquat beschrieben werden, wenn sie zur Produktion der sonstigen musikalischen Institutionen der betreffenden Stadt ins Verhältnis gesetzt wird. Verfügt diese Stadt bereits über ein oder mehrere

¹ Zumindest ansatzweise versucht hier meine Dissertation mit dem Titel *Das Kammerorchester als Medium einer neuen Musik* Abhilfe zu schaffen. Sie wurde im März 2004 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht, eine Druckfassung ist in Vorbereitung.

Sinfonieorchester, wird die Existenz eines Kammerorchesters wesentlich davon abhängen, ob und wie es sich gegenüber dem großen Orchester profiliert, sei es durch ein anderes Repertoire oder andere Konzertformen, das heißt, in aller Regel wird somit das betreffende Kammerorchester die Funktion einer Ergänzung der bisher in der Stadt verfügbaren künstlerischen oder musikalischen Vereinigungen wahrnehmen. Fehlt in einer Stadt hingegen ein stehendes Sinfonieorchester, wird oder kann das Kammerorchester zumindest eine musikalische »Grundversorgung« gewährleisten und somit eine Art Ersatz für dieses Orchester darstellen.

In zwei Kammerorchestern, die während der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Lyon beziehungsweise Granada gegründet wurden, finden wir diese beiden grundsätzlichen Typen funktionaler Bestimmung geradezu mustergültig ausgeprägt. Sie seien im Folgenden näher vorgestellt.

Der »Trigintuor« in Lyon | Entgegen der allgemeinen Annahme, daß das französische Musikleben noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fast ausschließlich auf die Hauptstadt Paris konzentriert gewesen sei, stellt sich das musikalische Angebot in der zweitgrößten Stadt des Landes bereits zu dieser Zeit als unerwartet vielfältig und qualitativ hochwertig heraus. Als tragende Säulen des Musiklebens sind das Grand-Théâtre, das 1872 gegründete Conservatoire und die Société des Grands-Concerts zu nennen, die als erstes professionelles Konzertorchester Lyons im Jahre 1905 ins Leben gerufen wurde.² Unter der Leitung von Georges-Martin Witkowski erreichte dieses Orchester innerhalb weniger Jahre ein hohes qualitatives Niveau, und als 1908 mit der Salle Rameau ein Konzertsaal eingeweiht wurde, erwies sich die erste Aufbauphase des Musiklebens in Lyon als abgeschlossen. Einen weiteren Wachstumsschub erhielt das Lyoner Musikleben nach dem Ende des ersten Weltkrieges, namentlich durch die Gründung der Petits Concerts, mit denen der Musikwissenschaftler Léon Vallas im Jahre 1919 die Kammermusikkonzerte, die er seit 1904 sporadisch veranstaltet hatte, auf einen festen organisatorischen Boden stellte.³ Nachdem die Petits Concerts in den ersten Jahren nur von Solisten und Kammermusikgruppen bestritten worden wären, präsentierte Vallas im Frühjahr 1925 eine neue Formation, das Orchestre de Chambre. In einem Artikel für die Tageszeitung *Le Progrès*, für die er seit 1919 als Kritiker tätig war, formulierte Vallas mit drastischen Worten die Notwendigkeit eines solchen Kammerorchesters: »Depuis si longtemps nous attendons cet orchestre et réclamons la satisfaction d'entendre certaine [sic] œuvres anciennes et modernes, telles que leurs

² Vgl. Yves Ferraton: *Cinquante années de vie musicale à Lyon: les Witkowski et l'Orchestre philharmonique de Lyon, (1903–1953)*, Trévoux 1984, S. 81 ff.

³ Vgl. Philippe Lebreton: *Une biographie de Léon Vallas (1879–1956), historien et critique musical*, Beynost 2000, S. 23.

compositeurs les ont écrites et non plus déformées, alourdies, écrasées par un énorme orchestre râclant, soufflant, tapant de toute la force de cent mains et de soixante poumons.«⁴

Das erste Konzertprogramm vom 8. Mai 1925 ließ bereits deutlich erkennen, welches Repertoire Vallas für das Orchestre de Chambre vorschwebte: Gespielt wurden Ausschnitte aus der Oper *Scylla et Glaucus* von Jean-Marie Leclair d. Ä., eine Sinfonie von Wolfgang Amadeus Mozart, eine Openuvertüre von Domenico Cimarosa, das *Siegfried-Idyll* von Richard Wagner, die Suite *Ma mère l'oye* von Ravel, das Orchesterwerk *Epigrammes* von Georges Migot sowie die beiden Tänze für Harfe und Streichorchester von Claude Debussy. Die musikalische Leitung lag bei dem Belgier Charles Strony, der zu jener Zeit als Kapellmeister am Grand-Théâtre tätig war. Nach einem weiteren Konzert des Orchestre de Chambre im Frühjahr 1925 sah zunächst alles danach aus, daß Vallas das Unternehmen in der kommenden Saison fortsetzen würde.⁵ Doch bald darauf muß es zu Meinungsverschiedenheiten zwischen Vallas und Strony gekommen sein, denn im Oktober 1925 tauchte in der Presse plötzlich die Nachricht von der Gründung eines Ensembles mit dem Namen »Trigintuor« auf, das ebenfalls unter der Leitung von Strony stehen sollte.⁶ Vallas ging zu diesem Vorhaben sofort auf Distanz: In seiner Kolumne im *Progrès* kündigte er weitere Auftritte des Orchestre de Chambre an, ohne allerdings einen genauen Termin zu nennen. Zudem betonte er, daß der Trigintuor eine bloße Nachahmung dieses Orchesters sei und spottete über den »barbarischen« Namen des neuen Ensembles.⁷

Strony dirigierte den Trigintuor erstmals am 16. November 1925, einstudiert hatte er Werke von Haydn, Grétry, Ravel, Joseph Jongen, Joseph Holbrooke und Henri Rabaud. Der professionelle Anspruch des Ensembles, das etliche Solisten aus dem Orchester des Grand-Théâtre versammelte, wurde auch dadurch unterstrichen, daß das Orchester für die erste Spielzeit nicht weniger als zehn verschiedene Konzertprogramme ankündigte, für die offenbar auch gleich ein Abonnement ausgegeben wurde. Außerdem versuchte Charles Strony, eine Reihe führender zeitgenössischer Komponisten nicht nur im Programm zu berücksichtigen, sondern sie auch als Gastdirigenten zu gewinnen. Den Anfang machte Joseph Jongen im Januar 1927, wenige Wochen später folgte Maurice Ravel, und in den darauffolgenden Jahren standen

⁴ *Le Progrès*, 29. April 1925.

⁵ Vgl. *Lyon Républicain*, 22. Mai 1925.

⁶ Vgl. *Le Ménestrel* 87 (1925), S. 441. »Trigintuor« ist ein Kunstwort in Anlehnung an die französischen Bezeichnungen für Kammermusikformationen vom Quartett bis zum Dezett (quatuor ... dixtuor). »Trigintuor« bezeichnet demnach ein Ensemble von dreißig Musikern. Es existieren zwei Schreibweisen, »Trigintuor« und »Trigintuor«, die in der Presse gleichermaßen verbreitet sind. Im Folgenden wird die etymologisch korrekte Form »Trigintuor« verwendet.

⁷ Vgl. *Le Progrès*, 14. Oktober 1925.

unter anderem Albert Roussel (1928), Jacques Ibert (1930 und 1935), Florent Schmitt (1932), Reynaldo Hahn (1934) und Darius Milhaud (1937) am Pult des Orchesters. Hinsichtlich dieser intensiven persönlichen Präsenz von Komponisten als Dirigenten ihrer eigenen Werke unterscheidet sich der Trigtintuor von allen vergleichbaren Kammerorchestern seiner Zeit. Daß der Gesichtskreis von Charles Strony dabei nicht auf Belgien und Frankreich beschränkt war, beweist die Tatsache, daß er sich nachdrücklich um eine persönliche Zusammenarbeit mit Arnold Schönberg bemüht hat. Einer Presseankündigung vom Oktober 1927 kann entnommen werden, daß für den 19. Dezember 1927 ein Konzert unter der Leitung Schönbergs vorgesehen war.⁸ Aus nicht näher zu ermittelnden Gründen fand das Konzert allerdings nicht statt, obwohl sich Schönberg im Dezember 1927 nachweislich in Frankreich aufhielt, um in Paris zwei Konzerte zu dirigieren.⁹ Das Scheitern des Konzerts traf die Lyoner Musikwelt umso härter, als bereits 1914 vergeblich der Versuch unternommen worden war, eine Aufführung des *Pierrot lunaire* in Lyon zu veranstalten.¹⁰ Trotz dieses Rückschlages ließ sich Strony nicht in seinem Vorhaben beirren, ein repräsentatives Werk von Schönberg mit dem Trigtintuor aufzuführen. Rund zwei Jahre später, im Dezember 1929, konnte Strony dieses Vorhaben dann verwirklichen. In einem Konzert, das zusammen mit der Société des Fervents de l'Opéra veranstaltet wurde, kam Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 zur Lyoner Erstaufführung. Da bei der französischen Premiere im April 1923 in den Pariser Concerts Jean Wiéner das Werk mit chorischer Besetzung gemäß den Angaben in der gedruckten Partitur gespielt worden war,¹¹ konnte die Lyoner Presse gleichzeitig die französische Erstaufführung der Urfassung für 15 Instrumente bejubeln und damit die Rückschläge der Vergangenheit vergessen machen.

Nach etlichen finanziellen Problemen in den Anfangsjahren konnte sich der Trigtintuor innerhalb weniger Jahre zu einer bedeutenden Institution des Lyoner Musiklebens entwickeln. Selbst der plötzliche Tod von Charles Strony im Jahre 1934 konnte der Erfolgsgeschichte keinen Abbruch tun: Stronys Nachfolger Ernest Bourmauck führte die Arbeit des Trigtintuor ganz im Sinne des Ensemblegründers weiter. Erst ab Mitte der dreißiger Jahre, als sich die wirtschaftliche und politische Lage in Frankreich verschlechterte und der zweite Weltkrieg bereits seine Schatten vorauswarf, lassen sich Brüche im Repertoire und organisatorische Schwierigkeiten erkennen. Infolge der rasanten technischen Fortschritte hinsichtlich der Radiophonie und dem damit verbundenen Bedarf an geeigneten Klangkörpern für Musikübertragungen gründete der

⁸ Vgl. *Lyon Républicain*, 28. Oktober 1927, S. 3.

⁹ Vgl. *Le Progrès*, 7. Dezember 1927, und *Lyon Républicain*, 23. Dezember 1927.

¹⁰ Vgl. *Le Progrès*, 7. Dezember 1927.

¹¹ Vgl. Marie-Claire Mussat: La réception de Schönberg en France avant la seconde guerre mondiale, in: *Revue de Musicologie* 87 (2001), S. 153.

Lyoner Rundfunksender Lyon P.T.T im Jahre 1938 ein eigenes Orchester.¹² Das Orchestre der Société des Grands-Concerts geriet dadurch in eine Notlage, da viele seiner Musiker in das neue Radio-Orchester überwechselten. War in wirtschaftlich besseren Zeiten die Existenz zweier einander ergänzender Konzertorchester – das Orchester der Grands-Concerts und der Trigtintuor – nicht als schädliche Konkurrenz, sondern als kultureller Reichtum empfunden worden, so erschien diese Konstellation nun als kontraproduktiv. Vor allem von Seiten der Société des Grands-Concerts wurde daher die Forderung nach einem Zusammenschluß der beiden Orchester laut. Auch die Musiker des Trigtintuor dürften ein Interesse am Zusammenschluß gezeigt haben, da die Gehälter des Grand-Théâtre – bei dem ja fast alle Musiker angestellt waren – zu jener Zeit nur sehr niedrig und Zusatzverdienste bei Dritten kaum mehr möglich waren.¹³ Nach längeren Verhandlungen, die unter anderem eine Beteiligung des damals noch in städtischer Trägerschaft befindlichen Conservatoire betrafen, wurden die Association des Amis du Trigtintuor und die Société des Grands-Concerts mit Wirkung zum 1. Januar 1939 zur Association philharmonique de Lyon vereinigt.¹⁴ Mit der Fusion wurde die Programmspezifität der Klangkörper allerdings nicht völlig nivelliert. Der Trigtintuor trat noch fast ein Jahr lang unter seinem Namen und in seiner gewöhnlichen Besetzung, gewissermaßen als Auswahlorchester der Association Philharmonique in Erscheinung. Mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges, der alsbald weitere Einschränkungen im Lyoner Musikleben verursachen sollte, verliert sich die Spur des Trigtintuor.

Die »Orquesta Bética de Cámara« in Sevilla | Die Orquesta Bética de Cámara (OBC) unterscheidet sich von anderen Kammerorchestern der zwanziger Jahre vor allem durch ihre enge Bindung an das Œuvre eines einzelnen Komponisten – Manuel de Falla y Matheu.¹⁵ Wie noch zu zeigen sein wird, gibt es gute Gründe, die OBC geradezu als Medium zur gezielten Propagierung von Fallas Musik zu bezeichnen. Die Anfänge des Orchesters sind eng mit der Uraufführung von Fallas Marionettenoper *El retablo de Maese Pedro* verknüpft. Die Princesse Edmond de Polignac (alias Winaretta Singer) hatte Falla im Herbst 1918 brieflich den Auftrag zu einem Musiktheaterwerk mit maximal 16 Orchestermusikern erteilt; derselbe Auftrag erging unter anderem an Erik Satie und Igor Strawinsky.¹⁶ Der gewünschten Fertigstellung für das

¹² Vgl. Ferraton: *Cinquante années de vie musicale à Lyon*, S. 144.

¹³ Freundliche Mitteilung von Frau Geneviève Lièvre, Opéra National de Lyon.

¹⁴ Vgl. Ferraton: *Cinquante années de vie musicale à Lyon*, S. 147.

¹⁵ Spanische Personennamen werden im Folgenden bei ihrer erstmaligen Einführung vollständig genannt, im weiteren Verlauf des Textes dann in Verkürzung auf den Vatersnamen wiedergegeben.

¹⁶ Vgl. Eckhard Weber: *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*, Frankfurt a. M. u. a. 2000 (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 7), S. 249.

Jahr 1919 konnte Falla aufgrund vielfältiger Belastungen nicht entsprechen; die Partitur wurde erst 1923 abgeschlossen. Der Aufführungsapparat umfaßte drei Sänger und 25 Instrumente, die allerdings zu keinem Zeitpunkt zu einem Tutti vereint, sondern in stets wechselnden, kleineren Formationen eingesetzt wurden. Hinsichtlich der kompositorischen Entwicklung Fallas kann hierbei von einem Durchbruch zu einem neuartigen Instrumentationsideal gesprochen werden. Eckhard Weber hat diesen Prozeß höchst zutreffend als »Entwicklung eines zeitgenössischen Ensembleklangs unter dem Einfluß von Klangidealen Alter Musik« bezeichnet, die maßgeblich durch Fallas Beschäftigung mit altspanischer Musik, aber auch durch die Konzerte von Wanda Landowska angeregt und beeinflußt worden war.¹⁷

Die szenische Uraufführung im Salon der Princesse de Polignac wurde nach der Fertigstellung der Partitur für den Sommer 1923 angesetzt. Doch obwohl der *Retablo* eine Auftragskomposition darstellte, die Falla noch dazu mit erheblicher Verspätung fertiggestellt hatte, sollte die erste Aufführung nicht in Paris, sondern in Sevilla erfolgen. In der Karwoche 1922 war Falla nach Sevilla gereist, um an den dortigen Feiern zur *Semana Santa* teilzunehmen.¹⁸ Dort lernte er auf Vermittlung des Domkapellmeisters Eduardo Torres Pérez den Cellisten Segismundo Romero Mejías kennen, dessen glänzende Reputation als Virtuose Falla bereits in Granada zur Kenntnis genommen hatte. Aus dieser Begegnung entwickelte sich eine Freundschaft, die trotz wachsender räumlicher Entfernung in späteren Jahren bis zu Fallas Tod kaum an Intensität verlor. Romero sollte sich als einer der wenigen Personen erweisen, denen gegenüber der menschenscheue Falla sein Inneres offenbarte. Insofern stellt die von Pascual Pascual Recuerdo besorgte Edition der Briefe Fallas an Romero nicht nur für das Studium der Geschichte der OBC, sondern auch für eine grundsätzliche Annäherung an den Menschen Falla eine Quelle von kaum überschätzbarem Wert dar.¹⁹ Romeros Begeisterung für die Musik Fallas und seine Fähigkeiten als Musiker und Organisator hatten Falla offenbar noch vor der Fertigstellung des *Retablo* dazu veranlaßt, eine Aufführung in Andalusien unter Mitwirkung von Torres, Romero und anderen Sevilaner Musikern ins Auge zu fassen, wohlgermerkt noch vor der Aufführung in Paris. Da die Princesse de Polignac lediglich auf dem Privileg der szenischen Erstaufführung bestand, konnte das Werk tatsächlich in Sevilla aus der Taufe gehoben werden, und zwar in einer

¹⁷ Vgl. ebd., S. 329.

¹⁸ Über den Zeitpunkt besteht in der Falla-Literatur eine gewisse Uneinigkeit: Laut der Biographie von Manuel Orozco Díaz hat Falla in mehreren aufeinanderfolgenden Jahren an den Karwochenfeiern in Sevilla teilgenommen, wobei die erste Begegnung mit Romero im Jahr 1921 stattgefunden haben soll (vgl. Manuel Orozco Díaz: *Manuel de Falla – Historia de una derrota*, Barcelona 1985, S. 158). Der überwiegende Teil der Falla-Literatur datiert diese Begegnung jedoch auf das Jahr 1922.

¹⁹ Vgl. Manuel de Falla: *Cartas a Segismundo Romero, transcripción y estudio por Pascual Pascual Recuerdo*, Granada 1976.

konzertanten Aufführung am 23. März 1923. Bestärkt durch den Erfolg der Aufführung, reifte in Falla der Gedanke heran, auf der Grundlage des *Retablo*-Ensembles ein ständiges Kammerorchester in Sevilla zu gründen. Gemeinsam mit Segismundo Romero diskutierte er in Granada die Praktikabilität eines solchen Vorhabens. Der Darstellung von Manuel Orozco Díaz zufolge muß Romero dem Projekt zunächst verhältnismäßig skeptisch gegenüber gestanden haben, da er in Sevilla das geeignete Umfeld vermißte und außerdem an der Finanzierbarkeit des Unternehmens zweifelte. Falla hingegen hatte sich offenbar ganz bewußt für den Standort Sevilla entschieden, da er das Temperament und die Arbeitsauffassung der andalusischen Musiker bewunderte, die an der Sevilaner Aufführung des *Retablo* mitgewirkt hatten.²⁰ Hinsichtlich der Finanzierung hoffte er auf die Gewährung einer Subvention durch die öffentliche Hand, die allerdings nur einen Teil der Kosten würde decken können. Daß Falla im Vergleich zu Romero geradezu in eine Euphorie verfallen war, mag darin begründet liegen, daß sich für ihn die Hoffnung abzeichnete, mit dem geplanten Kammerorchester ein Medium zur Präsentation seiner eigenen Werke zu besitzen, auf das er gezielt Einfluß nehmen konnte. Bereits im Oktober 1923 konnte Falla Romero mitteilen, daß sich das Orchester nunmehr konstituiert habe und den Namen Orquesta Bética de Cámara tragen solle. Das Attribut »bética« geht zurück auf die römische Provinz »Hispania baetica« (Hauptstadt Córdoba), die um 20 v. Chr. im Zuge der territorialen Neuordnung auf der iberischen Halbinsel entstand, und deren Name von dem Wort »Baetis« beziehungsweise »Bétis«, dem poetischen Namen für den Fluß Guadalquivir, abgeleitet wurde.²¹

Das ästhetische und organisatorische Konzept des Orchesters wurde von Falla in einem Manifest niedergelegt, das in der Regel als *programa estético* bezeichnet wird und das im Programmheft zur ersten Tournee der OBC im Frühjahr 1925 erstmals abgedruckt wurde. Den Kern von Falls Argumentation bildet der Gedanke, daß jedes Mitglied eines Kammerorchesters über außergewöhnliche technische und musikalische Fähigkeiten verfügen müsse, das Orchester also in erster Linie als Zusammenschluß von Solisten zu denken sei. In der OBC sieht Falla das Ideal einer solchen Vereinigung von Solisten verwirklicht und verweist deshalb mit Nachdruck darauf, daß die Dimensionen des Orchesters nicht in äußeren Zwängen begründet lägen, sondern bewußt gewählt wurden und regelrecht als Ausdruck eines künstlerischen Wohlstandes zu werten seien: »So bleibt mir also, die Bedeutung dieses neugeborenen Orchesters zu erklären und zu würdigen, wobei ich vor allem herausstellen möchte, daß es sich hier nicht um eine Vereinigung von lediglich lokaler Bedeutung handelt,

²⁰ Vgl. Orozco: *Manuel de Falla – Historia de una derrota*, S. 164f.

²¹ Vgl. Adolfo Salazar: L'orquesta bética de cámara. Œuvres nouvelles de Falla, Esplà et Halffter, in: *La Revue Musicale* 7 (1925/26), H. 1, S. 79.

vielmehr soll sich sein Wirkungskreis auf ganz Spanien und sogar das Ausland ausdehnen. Dieser Vorsatz meiner Freunde dürfte nicht erstaunen, wenn man bedenkt, daß in keinem Land eine dauerhaft bestehende und mit klar umrissener Autonomie versehene sinfonische Vereinigung wie die OBC existiert, die – wie ich zu zeigen versuche, indem ich mich auf ihr ernsthaftes künstlerisches Konzept berufe –, die also in keinsten Weise (wie man gemeinhin denken könnte) ein aus wirtschaftlichen Gründen gewaltsam verkleinertes Orchester ist, sondern im Gegenteil, ein Luxus-Orchester, und zwar bestimmt durch denkbar großen Luxus, denn es setzt sich zusammen aus Instrumentalisten, die allesamt der Kategorie des Solisten zugehörig sind.²²

Der Anspruch, mit dem Orchester von Anfang an national wie international in Erscheinung zu treten, und die reichlich übertriebene Aussage, es existiere kein der OBC vergleichbares Orchester,²³ gaben einen Hinweis darauf, wie stark Fallas Selbstbewußtsein durch die Gründung beflügelt wurde und welche hochfliegende Pläne er mit diesem Orchester zu verwirklichen hoffte.

Auch der Umstand, daß das Orchester in Sevilla nicht annähernd so gute Rahmenbedingungen wie in Barcelona oder Madrid haben würde, erfuhr in Fallas Präsentation Berücksichtigung. Überzeugt davon, daß eine traditionsreiche Stadt wie Sevilla eines künstlerischen Aufschwunges bedürfe, und gleichfalls davon überzeugt, daß die OBC trotz der verhältnismäßig schwach entwickelten Infrastruktur in dieser Stadt überleben könne, appellierte er an die Bewohner der Stadt, die Arbeit der OBC in jeder Hinsicht zu unterstützen, und richtete ungewöhnlich scharfe Worte an all diejenigen, die dem Projekt ablehnend oder gleichgültig gegenüberstehen könnten: »Sevilla, diese Stadt von edelster Herkunft, hat nun das Wort. Die unzweifelhafte Bedeutung des Beinamens [bética], den das neue Orchester angenommen hat, stellt alleine schon einen ausreichenden Grund dafür dar, daß in der Hauptstadt Andalusiens das Bedürfnis erwachen möge, seine Arbeit moralisch wie materiell zu unterstützen. Daran anschließen möge das hohe Ideal, das über der Arbeit der OBC waltet, und Sevilla möge verstehen, daß sich die Stadt, indem sie die OBC ehrt, sich selbst die Ehre erweist, innerhalb wie außerhalb unseres Vaterlandes. Und all jene, die aus geistiger Beschränkung heraus den unendlichen Wert der klingenden Kunst in ihren edlen Ausprägungen und ihrem glänzenden Fortschritt nicht wertschätzen können, mögen

22 *Orquesta Bética de Cámara*, Tourneeprogramm 1924, S. 5, aufbewahrt im Archivo Falla in Granada, nachfolgend mit der Sigle E-GRmf bezeichnet. Der Text ist nachgedruckt bei Orozco, S. 258–260 (mit einigen Druckfehlern) sowie mit denselben Fehlern bei Federico Sopena: *Vida y obra de Manuel de Falla*, Madrid 1988, S. 145–148. Übersetzung – wie bei allen nachfolgenden Zitaten aus spanischsprachigen Originalquellen – vom Autor dieses Beitrages.

23 Es kann als sicher gelten, daß Falla zum Zeitpunkt der Abfassung des *programa estético* sowohl das Pariser Orchester von Vladimir Golschmann als auch Anthony Bernards London Chamber Orchestra kannte.

in Demut schweigen und über ihren sträflichen Leichtsinns nachdenken, aufgrund dessen sie sich bisweilen anmaßen, sie [die Kunst] zu verurteilen.«²⁴ Fallas *programa estético* wurde – anders als viele vergleichbare Texte – von den Musikern der OBC in den Status eines Gesetzes erhoben und entsprechend kodifiziert. In der Satzung des Orchesters wurde der Passus eingeschlossen, daß die künstlerische Linie der OBC stets diejenige zu sein habe, die Falla in seinem Artikel beschrieben habe.²⁵

Bei der praktisch-organisatorischen Umsetzung von Fallas Konzept ergaben sich etliche Schwierigkeiten. Der ursprünglich als Dirigent vorgesehene Eduardo Torres erhielt von seinem Arbeitgeber, dem Erzbischof von Sevilla, nicht den erforderlichen Dispens; an seine Stelle trat Fallas Kompositionsschüler Ernesto Halffter, der zwar über keine dirigentische Ausbildung verfügte, sich aber schnell und effizient in die Rolle des Orchesterleiters einarbeitete. Halffters jugendlich-unausgeglichenes Wesen, das zwischen Selbstüberschätzung und schwärmerischer Verehrung für Falla hin und her schwankte, sorgte im weiteren Verlauf der Orchestergeschichte für etliche schwere Krisen. Vor allem die Rivalität mit dem sehr viel älteren, im Hintergrund agierenden Torres führte immer wieder zu Zerwürfnissen: Falla mußte mehrmals seine ganze Autorität einsetzen, um das Orchester vor einem vorzeitigen Zusammenbruch zu bewahren. Nachdem der Industrielle Luis Piazza de la Paz Ende 1925 als Geschäftsführer gewonnen werden konnte, steuerte die OBC ruhigere Gewässer an, zumal es Piazza gelang, eine – wenn auch bescheidene – Subvention aus öffentlichen Geldern einzuwerben.²⁶ Die Jahre 1927 bis 1929 verliefen weitgehend ereignislos; die wenigen auffindbaren Quellen zu diesem Zeitraum legen nahe, daß das Orchester zumeist in Sevilla auftrat. Aus dem Briefwechsel mit Romero geht hervor, daß Falla das Geschehen in Sevilla in diesen Jahren weiterhin aufmerksam verfolgte, wenngleich der anfängliche Enthusiasmus verflogen war. Ein schwerer gesundheitlicher Zusammenbruch schränkte dann zu Beginn des Jahres 1930 Fallas Aktions- und Kommunikationsradius empfindlich ein; an eine aktive Begleitung der Arbeit der OBC war in diesem Zustand nicht zu denken.

Fallas gesundheitlich bedingter Rückzug war nicht der einzige Schlag, den die OBC verkraften mußte: Segismundo Romero konnte sich aufgrund seiner Verpflichtungen als Cellist nicht mehr in dem Maße der organisatorischen Arbeit widmen wie

24 *Orquesta Bética de Cámara*, Tourneeprogramm 1924, S. 8f.

25 Reglamente in der Fassung vom 2. Juni 1927 (E-GRmf). Abschnitt I/3 lautet wörtlich: »Die künstlerische Ausrichtung der OBC wird stets diejenige sein, die Don Manuel de Falla in seinem Artikel zur Vorstellung des Klangkörpers anlässlich dessen ersten Konzertes am 11. Juni 1924 umrissen hat.«

26 Brief von Piazza an Falla vom 28. März 1926 (E-GRmf), es handelte sich um einen Betrag von 5000 Peseten. Im Jahre 1929 wurde die Subvention auf 10.000 Peseten erhöht; vgl. den Brief von Piazza an Falla vom 28. Oktober 1929 (E-GRmf).

in den Jahren zuvor, und Ernesto Halffter mußte spätestens nach seinem Umzug nach Paris im Jahre 1931 von der Zusammenarbeit mit der OBC weitgehend Abstand nehmen – sie hatte bereits während seiner Aufenthalte in Nizza und Lissabon stark an Intensität verloren. Nachdem der mit Halffter befreundete Komponist Federico Elizalde im Jahre 1932 einige Konzerte übernommen hatte, ergab sich im darauffolgenden Jahr überraschend eine neue Perspektive. Ernesto Halffter wurde zum Leiter des neugegründeten Konservatoriums in Sevilla berufen und war trotz der großen Arbeitsbelastung, die dieses Amt mit sich brachte, nun wieder in der Lage, die OBC regelmäßig zu dirigieren.²⁷ Mit dem Ausbruch des Spanischen Bürgerkrieges im Frühjahr 1936 wurde die Aktivität der OBC jäh unterbrochen, Halffter floh aus Angst vor den Schergen des rechtsgerichteten neuen Regimes nach Portugal. 1938 nahm die OBC ihre Arbeit wieder auf, für dieses Jahr lassen sich zahlreiche Konzerte in ganz Spanien nachweisen. Die musikalische Leitung lag in den Händen von José Cubiles, der ebenfalls mit Halffter befreundet war. Der Ausbruch des zweiten Weltkrieges unterbrach die Arbeit der OBC erneut; wann die Arbeit nach Kriegsende wieder aufgenommen wurde, ist anhand der in Granada vorliegenden Dokumente nicht zu ermitteln. Nachdem Falla im November 1946 in Argentinien gestorben war, fand am 9. Januar 1947 in Fallas Geburtsstadt Cádiz ein Gedenkkonzert statt, bei dem sich wieder ein Ensemble unter dem Namen Orquesta Bética de Cámara unter der Leitung von Ernesto Halffter zusammenfand und mit José Cubiles als Klaviersolisten Fallas *Noches en los jardines de España* zur Aufführung brachte. Obwohl noch heute ein Sevillaner Orchester existiert, das mit dem Attribut »bética« seinen Anspruch dokumentiert, den Geist des 1924 gegründeten Orchesters weiterzuführen,²⁸ darf der Auftritt in Cádiz im Jahre 1947 als ein Schlußpunkt in der Geschichte der OBC bezeichnet werden. Ein Orchester, das sich wie kaum ein anderes seiner Art der Person und dem Schaffen einer lebenden Komponistenpersönlichkeit verpflichtet fühlte, konnte nach dem Tod dieser Persönlichkeit nicht auf dieselbe Weise weiterexistieren wie zuvor.

Obwohl sich derzeit nur ein Bruchteil der Programme aller OBC-Konzerte von 1925 bis 1947 rekonstruieren läßt, dürften die daraus abgeleiteten Aussagen einen relativ hohen Grad an Verlässlichkeit bieten.²⁹ Der Grund hierfür liegt im redundanten Charakter der Programme, die ein klar umrissenes Kernrepertoire erkennen lassen, das nur in geringem Umfang durch andere Werke angereichert wurde. Diese Konstellation ist für alle in dieser Zeit aktiven Kammerorchester einzigartig: Kein anderes

²⁷ Vgl. José María de Mena: *Historia del Conservatorio Superior de Musica y Escuela de Arte Dramatico de Sevilla*, Madrid 1984, S. 63f.

²⁸ Es handelt sich um die *Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla*.

²⁹ Anhand der in E-GRmf aufbewahrten Programmhefte sowie ergänzender Informationen aus der Sekundärliteratur läßt sich die Programmfolge von etwa 45 Konzerten ermitteln. Sämtliche Aussagen im nachfolgenden Text beziehen sich auf diese Stichprobe.

Orchester hat ein quantitativ derart klein bemessenes Repertoire besessen wie die OBC. Erklärt werden kann dieses Prinzip der Redundanz durch den Umstand, daß Sevilla zur Zeit der Gründung der OBC über kein stehendes Sinfonieorchester verfügte.³⁰ Anders als die Kammerorchester in Basel, Berlin, London oder Lyon mußte sich die OBC also nicht mit dem Repertoire eines großen Orchesters vor Ort auseinandersetzen und sich – etwa durch eine große Zahl von Novitäten – von diesem Orchester programmatisch absetzen. Vielmehr kam der OBC die Aufgabe zu, in Ergänzung zu den sporadischen Orchesterkonzerten der Sociedad Sevillana de Conciertos und anderer konzertgebender Gesellschaften eine Orchesterkultur in der Stadt aufzubauen. Insofern erscheinen programmatische Redundanz und Bildung eines Kernrepertoires als Maßnahmen zur Heranbildung und Erziehung eines Konzertpublikums, welches in anderen Städten bereits vorausgesetzt werden konnte.

Vor allem Fallas Ballettmusiken *El amor brujo* und *El sombrero de tres picos* erfuhren besondere Aufmerksamkeit, allein in den dieser Auswertung zu Grunde liegenden 45 Programmen sind beide Werke mehr als fünfzehnmal beziehungsweise zehnmal vertreten.³¹ Von großer Bedeutung ist auch *El retablo de Maese Pedro*, das Werk, dem die OBC seine Gründung verdankt. Es wurde mindestens zehnmal gegeben, darunter mehrmals in szenischer Form. Von eher geringer Bedeutung ist das 1926 vollendete Konzert für Cembalo und fünf Instrumente, das trotz seiner kleinen Besetzung nur wenige Male durch die OBC aufgeführt wurde. Ähnlich steht es um die Vokalkomposition *Psiquis*, welche zwar von Mitgliedern der OBC am 9. Februar 1925 in Barcelona uraufgeführt wurde, danach aber nicht mehr auf den Programmen erschien.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Komposition *Noches en los jardines de España* für Orchester mit obligatem Klavier, die aufgrund ihrer großen Blechbläserbesetzung und ihres symphonisch-farbigen Klangbildes nicht den Vorgaben Fallas aus dem *programa estético* zu entsprechen scheint. Doch der Wunsch seitens der Mitglieder der OBC, auch dieses Werk von Falla der Öffentlichkeit präsentieren zu können, muß so stark gewesen sein, daß Eduardo Torres eine Bearbeitung für das Orchester anfertigte. Falla entwickelte zu dieser Bearbeitung ein zwiespältiges Verhältnis: Einerseits war er sich bewußt, daß sie allein aus einer großen Begeisterung für seine Werke resultierte und noch dazu von Torres handwerklich solide bewerkstelligt worden war. Andererseits hatte er die originale Orchestrierung nicht ohne Grund gewählt und mußte daher einer Ausdünnung des Satzes skeptisch gegenüber stehen. Falla löste dieses Problem für sich selbst, indem er die Verwendung von Torres' Bearbeitung unter bestimmten Einschränkungen billigte. Er gab Torres zu verstehen, daß er durch die

³⁰ Vgl. Gemma Pérez Zalduondo: *El auge de la música en Sevilla durante los años veinte*, in: *Revista de Musicología* 20 (1997), S. 655–668.

³¹ Hierbei handelt es sich zumeist um die Konzertfassung von *El amor brujo* beziehungsweise um die Suite aus dem ersten Teil von *El sombrero de tres picos*.

rückhaltlose Anerkennung des Arrangements keinen Präzedenzfall schaffen wolle, und empfahl daher, das Werk nur in Sevilla zu spielen: »In diesem Sinne bitte ich Sie aufs Wärmste, daß das Orchester das Werk nicht in sein Repertoire aufnimmt, um es außerhalb Sevillas zu spielen, da ich bereits verschiedentlich um Autorisierung vergleichbarer Bearbeitungen gebeten worden bin und dies immer abgelehnt habe.«³²

Zwei Jahre später erneuerte und präziserte Falla seine distanzierte Haltung zur Verwendung der Bearbeitung. In einem Brief an Luis Piazza, den Präsidenten der OBC, stellte er noch einmal klar, daß er eine Aufführung nicht grundsätzlich, sondern nur unter gewissen Umständen gutheißen könne: »Darüber hinaus wiederhole ich noch einmal meinen Wunsch [...], daß die ›Noches‹ nicht im ›offiziellen‹ Repertoire der Bética auftauchen sollen. Dieses – ich habe es bereits mehrmals gesagt – würde mir große Unannehmlichkeiten bereiten. Nur im Falle, daß ich es vorbehaltlos rechtfertigen kann (wie es hinsichtlich Sevilla, Cádiz und Granada der Fall ist), kann ich gutheißen, daß die besagte Bearbeitung gespielt wird.«³³

Der Hinweis auf die Städte Sevilla, Cádiz und Granada läßt darauf schließen, daß Falla einer Aufführung in Barcelona oder Madrid nicht zugestimmt hätte, weil dort Sinfonieorchester bestanden, welche die Originalfassung hätten spielen können. Der Hinweis, daß die Bearbeitung nicht in das offizielle Repertoire der OBC aufgenommen werde solle, fand im übrigen seine Entsprechung in dem Umstand, daß bei Konzerten, bei denen nachweislich Torres' Bearbeitung gespielt wurde, im Programm diese nicht als solche ausgewiesen wurde.³⁴

Hinsichtlich der Bearbeitung anderer Werke verhielt sich Falla etwas weniger zögerlich. Von Rossinis Overtüre zur Oper *Il barbiere di Siviglia* sowie von Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* fertigte er eigenhändig Bearbeitungen an, wobei sich die Eingriffe nicht auf das Streichen einzelner Bläserstimmen beschränkten, sondern komplexe Veränderungen auf allen Ebenen des Tonsatzes einschlossen. Eine Edition dieser beiden Bearbeitungen befand sich zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Beitrages in Vorbereitung, wobei nicht abzusehen war, ob die Ausgabe mit einem kritischen Bericht beziehungsweise mit Faksimiles von Fallas Arbeitspartituren versehen sein würde.³⁵

32 Brief von Falla an Torres vom 9. Oktober 1925 (E-GRmf).

33 Brief vom 4. Februar 1927 (E-GRmf).

34 Vgl. José Miguel Barberá Soler: Eduardo Torres Pérez. Historia de su amistad con Manuel de Falla y Matheu, in: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 70 (1990), S. 294. Eine Ausnahme – die Barberá nicht erwähnt – bildet das Konzert vom 8. Februar 1927 in Granada (Programmheft in E-GRmf), bei dem Torres als Bearbeiter ausdrücklich genannt wurde.

35 Verlag *Manuel de Falla Ediciones*, Herausgeberin Mercedes Padilla, vorläufige Katalog-Nr. EMF 1009 (Debussy) beziehungsweise EMF 1010 (Rossini). Zumindest zu Debussys Werk findet sich in E-GRmf eine Xerokopie der Partitur mit autographen Einzeichnungen.

Bedenkt man, daß Falla laut den Angaben von Jaume Pahissa einst geplant hatte, eine neue Oper über den Figaro-Stoff zu schreiben, erscheint die Bearbeitung der Rossini-Overtüre in einem gänzlich neuen Licht. Hinsichtlich der Komposition von Debussy sollte nicht unerwähnt bleiben, daß sie bereits um 1920 von Benno Sachs für den Wiener Verein für musikalische Privataufführungen bearbeitet worden war. Dabei interessiert nicht die Frage, ob Falla diese Bearbeitung gekannt hat, sondern der Umstand, daß Debussys Werk in zwei unterschiedlichen Kontexten derart große Wertschätzung genoß, daß man eher eine Bearbeitung anfertigte, als sie dem Publikum infolge unzureichender instrumentaler Ressourcen vorzuenthalten. Der Wunsch nach der Berücksichtigung des Werks im Programm der OBC obsiegte also letztlich über den Respekt vor der originalen Instrumentation, wenngleich Falla wohl immer Zweifel hinsichtlich der Richtigkeit seines Vorgehens hegte.

Auffällig ist schließlich auch der geringe Anteil an Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, der wiederum im Gegensatz zum Repertoire der meisten anderen vergleichbaren Kammerorchester steht. Zahlenmäßig am häufigsten sind noch die Sinfonien von Haydn vertreten, hinzu kommen in späteren Jahren sporadische Aufführungen später Mozart-Sinfonien sowie der ersten Sinfonie von Beethoven (die hier noch zum 18. Jahrhundert gerechnet wird). Nahezu völlig ausgespart sind Werke des deutschen, französischen oder italienischen Barock; Aufführungen der sonst so populären Concerti von Händel oder Vivaldi sind anhand der vorliegenden Konzertprogramme nicht nachweisbar.³⁶ Auch das Schaffen der Bach-Familie findet nahezu keine Berücksichtigung; die Aufführung des zweiten *Brandenburgischen Konzerts* von Johann Sebastian Bach in einem Konzert am 21. November 1925 in Sevilla erhält in diesem Zusammenhang den Charakter einer Ausnahme.

Setzt man die Resultate der Repertoirebeschreibung mit den Vorgaben ins Verhältnis, die Falla in seinem *programa estético* entwickelte, muß man feststellen, daß eine gewisse Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit besteht. Ausgehend von Fallas programmatischen Aussagen und dem Umstand, daß die OBC auf dem *Retablo*-Ensemble aufgebaut wurde, entsteht der Eindruck, daß die OBC dazu ausersehen war, Fallas neue – im *Retablo* entwickelte – Orchesterkonzeption gleichermaßen musterhaft wie kompromisslos in der Öffentlichkeit durchzusetzen. Konsequenter wäre es daher gewesen, wenn die OBC ausschließlich Werke wie den *Retablo*, das Cembalokonzert oder *Psiquis*, notfalls auch die Erstfassung von *El amor brujo* gespielt und vergleichbare Werke anderer Komponisten – etwa von Schönberg, Strawinsky oder Milhaud – stärker berücksichtigt hätte. Durch die Aufführung von Werken wie Debussys *Prélude*

36 Eine Ausnahme bildet das Sonderkonzert mit Wanda Landowska am 25. November 1925 im Teatro San Fernando in Sevilla, bei dem die OBC den Orchesterpart eines Cembalokonzertes von Händel übernahm.

à l'après-midi d'un faune oder Fallas Noches en los jardines de España, die trotz Bearbeitung weiterhin dem Instrumentationsprinzip des Mischklangs unterlagen, wurde diese strenge Linie ebenso unterlaufen wie durch die Berücksichtigung von Kompositionen des 19. Jahrhunderts. Was im *programa estético* noch heftig bestritten wurde, daß die OBC nämlich kein reduziertes »großes« Orchester sein wolle, konnte in der musikalischen Realität nicht vermieden werden.

Die skandinavischen und angelsächsischen Länder