

75 Jahre DSO

Bringuier de la Salle



Deutsches
Symphonie
Orchester
Berlin

Lionel Bringuier
Lise de la Salle – Klavier
Dutilleux: »Métaboles«
Ravel: Klavierkonzert G-Dur
Kodály: »Tänze aus Galánta«
Strawinsky: Suite »Der Feuervogel«
Do 24.2. / 20 Uhr / Philharmonie

Do 24.2./20 Uhr/Philharmonie

Henri Dutilleux (1916–2013)

›Métaboles‹ (1963/64)

- I. Incantatoire (Beschwörend) –
- II. Linéaire (Linear) –
- III. Obsessionnel (Zwanghaft) –
- IV. Torpide (Starr) –
- V. Flamboyant (Leuchtend)

Uraufführung am 14. Januar 1965 in der Severance Hall in Cleveland (Ohio) durch das Cleveland Orchestra unter der Leitung von George Szell

Maurice Ravel (1875–1937)

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur (1929–31)

- I. Allegrementes
- II. Adagio assai
- III. Presto

Uraufführung am 14. Januar 1932 in der Salle Pleyel Paris durch das Orchestre Lamoureux unter der Leitung des Komponisten; Solistin: Marguerite Long

PAUSE

LIONEL BRINGUIER

Lise de la Salle – Klavier

Zoltán Kodály (1882–1967)

›Tänze aus Galánta‹ (1933)

- Lento – Andante maestoso – Allegretto moderato – Andante maestoso – Allegro con moto, grazioso – Andante maestoso – Allegro – Poco meno mosso – Allegro vivace – Andante maestoso – Allegro molto vivace

Uraufführung am 23. Oktober 1933 in Budapest durch das Budapester Philharmonische Orchester unter der Leitung von Ernst von Dohnányi

Igor Strawinsky (1882–1971)

›Der Feuervogel‹
Suite für Orchester (1911/1919)

- I. Einleitung –
- II. Der Feuervogel und sein Tanz –
- III. Variation des Feuervogels
- IV. Reigen der Prinzessinnen (Choworod)
- V. Höllentanz des Königs Koschtschei
- VI. Wiegenlied
- VII. Finale

Uraufführung der Suite am 12. April 1919 in der Victoria Hall Genf durch das Orchestre de la Suisse Romande unter der Leitung von Ernest Ansermet

Dauer der Werke Dutilleux ca. 18 min / Ravel ca. 20 min / Kodály ca. 17 min / Strawinsky ca. 23 min

Komponiertes Programm

Musikalische Plausibilität lässt sich oft schwer in Worten wiedergeben. So auch beim heutigen Programm. Es führt von einer zentralen Komposition der französischen Nachkriegsmoderne über eines der wenigen Konzertwerke Maurice Ravels, über Zoltán Kodálys symphonische Suite Ungarischer Tänze zu der Partitur, mit der bei aller Traditionsverbundenheit die Geschichte des modernen Balletts begann: Strawinskys ›Feuervogel‹. Es vermittelt dabei scheinbare Gegensätze wie den zwischen west- und osteuropäischen Traditionen, zwischen Folklore und differenziertester kompositorischer Durchbildung der Partitur. Man kann äußerliche, aber auffallende Gemeinsamkeiten zwischen den Werken finden: die Inspiration des Tanzes vor allem bei Kodály und Strawinsky, aber auch bei Ravel und in den forcierten Passagen Dutilleux'; die impulsive und regulierende Rolle von Klangschlägen im ersten Satz von Dutilleux' ›Métaboles‹ und zu Beginn von Ravels Klavierkonzert; die virtuoson Klarinetten soli, die in den ›Métaboles‹ und in Kodálys ›Tänzen aus Galánta‹ die Musik in brillante Bewegung versetzen; die suitenartigen, im Grundsatz freien Formen der ›Métaboles‹, der ›Galánta‹-Tänze und der ›Feuervogel‹-Auszüge, die dennoch – dies gilt vor allem für Dutilleux' Werk – in sich eine zwingende Folgerichtigkeit erzeugen; und schließlich ein untrügliches harmonisches Gespür, das auch ohne die tradierten Regeln des Akkordaufbaus und der Akkordverbindungen zu einer in sich stimmigen Klanglichkeit führt.

Diese Gemeinsamkeiten sind Symptome, sie rühren nicht an die Substanz der jeweiligen Werke. Aber sie bezeugen im Detail ähnliche Denk- und Sprachform(en) der Musik und vielleicht in einer Dimension des Tonsatzes das gemeinsame Interesse, zu einer neuen Art der Harmonik, des Klangdenkens zu finden. Am weitesten geht dabei das jüngste Werk, Dutilleux' ›Métaboles‹. Es hat so etwas wie eine Tonalität, beginnt in E, schließt in E und hält das entsprechende Magnetfeld in allen Sätzen deutlich präsent. Doch diese Tonalität baut sich weder aus Dreiklängen noch aus funktionellen Akkordverbindungen auf, sondern folgt einem eigenen System, das mit einer Komposition von Farben und Schattierungen verglichen werden kann. Sie verfällt allerdings selbst in berückenden Passagen nicht in die Klangsüße eines Messiaen. Darin, in der Reflexion der »vergessenen Dimension« der Musik, der Harmonik, lag Anfang der 1960er-Jahre viel Zukunftsweisendes.

Wunderwerke

von Habakuk Traber



»Ein Maler bei der Arbeit«, Gemälde von Paul Cézanne, 1874/75

Die französische Moderne hatte ihre Stiefkinder. Ihnen fiel es schwer, sich neben den dominierenden Persönlichkeiten der Epoche zu behaupten. Henri Dutilleux gehörte zu jenen Außenseitern. Altersmäßig zwischen Olivier Messiaen und Pierre Boulez geraten, teilte er die Tragödie einer Zwischengeneration, die zu jung war, um sich vor dem Zweiten Weltkrieg fest etablieren zu können, und zu alt, um unter die Stürmer und Dränger der Nachkriegsavantgarde gezählt zu werden. Hinzu kam, dass er penibel, selbstkritisch und bedächtig arbeitete und sich von Erfolgswängen nicht unter Druck setzen ließ: Er war kein Schnellschreiber. Während jedoch der Stern Messiaens in den dreißig Jahren seit dem Tod des Komponisten an Leuchtkraft einbüßte, wurde Dutilleux noch im hohen Alter Zeuge einer zunehmenden Wertschätzung seines Œuvres.

Nach dem Übergang von den 1940er- in die 1950er-Jahre brachten die späten Fünfziger- und frühen Sechzigerjahre eine kurze Annäherung zwischen verschiedenen Strömungen der aktuellen Moderne. In jener Zeit vollzog Dutilleux eine entscheidende Stilwende. Sie äußerte sich in einer neuen Klangsprache, einem veränderten Formbewusstsein und auch äußerlich in der Titelgebung seiner Werke. Er wollte sich vom überlieferten Formenkanon lösen und für jede Komposition (entsprechend ihren besonderen Gegebenheiten) eine spezifische Struktur entwickeln. Seine Überlegungen kamen den Ideen sehr nahe, die Theodor W. Adorno 1961 in seinem Vortrag »Vers une musique informelle« darlegte; die Überschrift war nicht zufällig französisch formuliert. Statt herkömmlich-sachlicher Titel wie Symphonie wählte Dutilleux nun bildliche Vergleiche für seine konzeptionelle Ideen, poetische Anspielungen oder gestische und expressive Gleichnisse. »Métaboles« entstand als Pionierwerk seiner neuen Ästhetik.

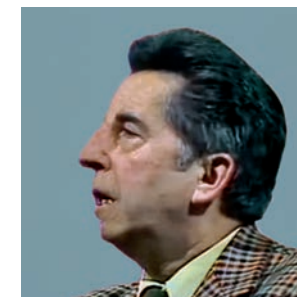
Dem Titelbegriff begegnet man in der Poetik und in der Biologie. In Bezug auf die Dichtkunst bezeichnet er »die Veranschaulichung einer Sache durch verschiedene Begriffe« (Brockhaus, 1971) oder den Nachdruck auf einer Aussage durch ihre Wiederholung in veränderter Wortfolge. In der Naturkunde verwendet man ihn ähnlich wie den Begriff der Metamorphosen. Als Benennung eines kompositorischen Verfahrens kommt er Arnold Schönbergs Prinzip der »entwickelnden Variation« sehr nahe, auch wenn er im Verhältnis von (erkennbar bewahrter) Identität und (zukunfts- wie gestaltöffener) Verwandlung eher zum Letzteren ausschlägt. Dutilleux will musikalische Figuren stetig variieren, bis sie sich in eine neue Gestalt verwandelt und die äußeren Merkmale ihrer ursprünglichen Erscheinung abgestreift, also eine vollkommene Metamorphose durchlaufen haben.

Die »Métaboles« bestehen aus fünf Sätzen, »die ohne Unterbrechung aneinander anschließen und keinesfalls einzeln für sich aufgeführt werden können« (Vorbemerkung zur Partitur). Ihre Überschriften verweisen auf Ausdruckscharakter und Gestik der Stücke, also bewusst nicht auf kompositorische Sachverhalte, wie es der Gesamttitel nahelegen könnte. Gegen Ende jedes Stücks erscheint eine Passage oder Konstellation, von der dann das nächste ausgeht: Jedes Stadium, das in den Metamorphosen durchlaufen wird, enthält also bereits die nächste Entwicklungsstufe in sich. Zum Teil lässt sich dies erinnernd leicht erkennen, zum Teil verlaufen die inneren Verbindungen eher im Verborgenen. Den ersten Satz kennzeichnen einerseits rhythmische Schläge, die einen chorartigen Bläsersatz, aber auch den generellen Zeitablauf artikulieren, andererseits schnelle, virtuose Figuren, die

Henri Dutilleux »Métaboles«

Besetzung

2 Piccoloflöten (beide auch Flöten), 2 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, Kleine Klarinette, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, 4 Pauken, Schlagwerk (2 Tempelblocks, Kleine Trommel, 3 Tomtoms, Große Trommel, Kleines hängendes Becken, Chinesisches Becken, 2 Tamtams, Becken, Triangel, Kuhglocke, Xylophon, Glockenspiel), Celesta, Harfe, Streicher



Henri Dutilleux, Filmstill 1968

von der Klarinette ausgehen und sich zu konzertant-polyphonen Netzen verzweigen. Zwei konträre Kräfte kooperieren, beeinflussen sich gegenseitig und fordern sich zu Steigerungen heraus. Kurz nach der Mitte erscheint ein auffälliger, leiser und ruhiger Streichersatz wie ein Klangschatten des eröffnenden Bläserchors. Er wird zum Ausgangspunkt für den zweiten Satz. Beschäftigte der erste das gesamte Orchester, so bleibt der zweite den vielfach geteilten Streichern vorbehalten.

Der rhetorische Begriff ›Metabole‹ erklärt, auf die Musik angewandt, meine Intention: Ich will eine oder mehrere Ideen in verschiedener Reihenfolge oder von verschiedenen Gesichtspunkten aus darstellen, bis sie im Ablauf mehrerer aufeinander folgender Stadien ihren Charakter vollkommen verändern. Auf formaler Ebene überschneiden sich diese Stücke nach folgendem Schema: In jedem Stück erfährt die Anfangsgestalt – mit bestimmten melodischen, harmonischen und rhythmischen Merkmalen – eine Reihe von Veränderungen. Wenn ein bestimmtes Stadium erreicht wurde (gegen Ende des Stücks) ist die Deformierung so ausgeprägt, dass sie eine neue Gestalt hervorbringt, und diese erscheint filigran unter dem symphonischen Gerüst. Diese Gestalt dient als Auftakt zu dem folgenden Stück.

Henri Dutilleux, 1965

Sein Titel (›Linéaire‹) bezieht sich auf unterschiedliche kompositorische Bereiche: auf die Gerichtetheit des musikalischen Prozesses; auf die einzelnen Linien, die unterschiedlich breit gezogen werden können – einstimmig, in zwei oder mehr parallel laufenden Partien oder chorisches ausgesetzt; schließlich auch auf die Texturen aus mehreren selbständigen Linien, die ineinander verschlungen werden. Der dritte Satz wird durch das vorbereitet, was sich vom Anfang des zweiten am deutlichsten unterscheidet: rasch nach oben strebende Gesten. Sie fokussieren sich auf eine Intervallfolge, die einerseits eine Urzelle für das ganze Werk bildet, andererseits auch den Hauptbaustein für eine Zwölftonreihe, um die der dritte Satz dann komponiert ist. Dessen Titel ›Obsessionek hat einen zeitkritischen Unterton. Denn die Komposition aus Reihen kann eine Mechanik auslösen, die den Komponierenden durch ihre Eigengesetzlichkeit das Heft aus der Hand zu nehmen droht. Dutilleux deutet die Gefahr an und bannt sie, indem er das Stück emotional auflädt.

Den vierten Satz bereiten Schlagzeugpassagen vor, die dort zur Basis verzweigter Dialoge werden. Den Eindruck des Statischen schafft der Komponist trotz großer innerer Bewegtheit durch eine rituelle Form, die das Variieren als Energie aufsaugt und so der vordergründigen Wirkung entzieht. – ›Leuchtend‹ soll der letzte Satz erscheinen. Mit ihm ist das höchste Tempo erreicht – und auch die höchste Komplexität. Er vereint in sich Merkmale aller vorangegangenen Sätze, die Bezüge zum ersten lassen sich dabei besonders deutlich erkennen. Das Erinnern, ohne das sich eine Entwicklung nicht nachvollziehen lässt, kommt damit ins Spiel, aber die Musik bleibt nicht bei ihm stehen, sondern nutzt es, um weiteres Neuland zu erschließen. Hier werden alle Phasen einer Metamorphose zugleich einer weiteren, einer Super-Metamorphose unterzogen. Sie umspannt eine riesige Evolution von elementaren Gegebenheiten (zwei Zweitongruppen, die sich in den Klängen des Anfangs verbergen) zu einem wahren Kosmos der Ereignisse. Dabei führt Dutilleux ein wesentliches Merkmal der französischen Musik weiter: das sensible Klangbewusstsein, das eine eigene, geschärfte Harmonik generiert.

Ravels Klavierkonzert

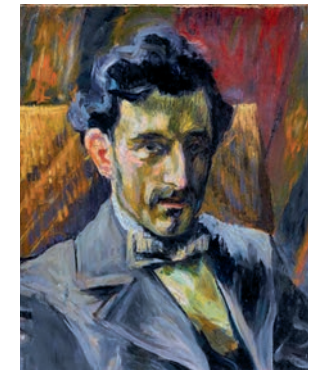
Das Klavierkonzert G-Dur war Maurice Ravel's vorletztes Werk. Die Komposition beschäftigte ihn lange, über mehr als zwei Jahre. Besonders mit dem langsamen Satz, der mit seiner berücksichtigenden Kantilene so ganz wie aus einem Guss wirkt, kam er nur taktweise und unter großen Mühen voran. Ursprünglich hatte er das Werk in klassischer Tradition für sich selbst als Solist gedacht. Doch je weiter die Arbeit daran voranschritt, und je länger er sich durch das Üben von Chopin- und Liszt-Etüden von der virtuos-pianistischen Seite auf das geplante Ereignis vorbereitete, desto mehr rückte er von seiner Absicht ab. Die Pariser Premiere und die nachfolgenden Aufführungen in europäischen Städten von London bis Bukarest spielte Marguerite Long, eine engagierte Interpretin zeitgenössischer Musik. Ravel dirigierte.

Ein genialer Einfall eröffnet das brillante Werk: ein Peitschenknall, und die Musik kommt in Schwung. Dezent zwar, pianissimo, wie aus dem Hintergrund, doch mit potenzieller Energie. Die virtuos Wellenfiguren des Solos erinnern an eine Praxis des Gitarrenspiels, bei der die eigentlichen Akkorde von Nebennoten her angerissen werden; der Effekt wird durch Pizzicato-Akzente der Streicher verstärkt. Vom ersten Takt an steht außer Zweifel: Bewegung in ihren zahllosen Varianten ist die Essenz des Stücks, insbesondere in den schnellen Ecksätzen. Über der Klavierfigur und den Streicherklängen spielt die Piccoloflöte eine Melodie, die manchen Experten baskisch vorkam. Sie wandert über die Flöte zu strahlend kräftiger Präsenz in der Trompete. Recht lange lässt Ravel diesen Gedanken wirken, beleuchtet ihn von mehreren Seiten, ehe ein zweites Thema, eingebracht vom Klavier, der Faszination des Jazz Ausdruck verleiht. Ravel genoss sie seit den 1910er-Jahren in Paris, und er erlebte sie 1928 bei einer US-Tournee am authentischen Ort. Gershwin-Anklänge sind gewollt. Ravel traf den jüngeren amerikanischen Kollegen 1926 in Paris und 1928 in New York; sie versicherten sich ihres gegenseitig hohen Respekts; der Franzose in Amerika beschäftigte sich dort eingehend mit der ›Rhapsody in Blue‹. Schon im Anfangsteil seines Klavierkonzerts erweist Ravel einmal mehr seine Meisterschaft, aus diversen Einflüssen und Assoziationen eine glänzende Partitur zu zaubern. Dabei wählte er, vom Schlagwerk abgesehen, für seine Verhältnisse eine kleine Orchesterbesetzung: Er wollte ein Werk von Mozart'scher Transparenz und Leichtigkeit schaffen.

Dem Klangideal des Werkes entspricht seine klassizistische Anlage. Zwei schnelle Sätze umrahmen einen langsamen, wie bei Mozart. Klassizistisch ist auch der Zuschnitt der einzelnen Stücke in sich. Dem ersten mit seinen mild kontrastierenden Themen gab Ravel

Maurice Ravel Klavierkonzert G-Dur

Besetzung
Klavier solo
Piccoloflöte, Flöte, Oboe,
Englischhorn, Kleine Klarinette,
Klarinette, 2 Fagotte,
2 Hörner, Trompete,
Posaune, Pauken, Schlagwerk (Triangel, Becken,
Peitsche, Holzblock, Kleine
Trommel, Große Trommel,
Tamtam), Harfe, Streicher



Maurice Ravel, Porträt von Henri Charles Manguin, 1902

In einem Interview, das am 5. Mai 1932 veröffentlicht wurde, äußerte sich Ravel einigermaßen zufrieden mit dem Klavierkonzert. Es erscheine ihm »als eines der Werke, in dem ich dem Gehalt und der Form, nach denen ich suchte, sehr nahe gekommen bin, und in dem ich meinen Willen und mein Bestreben unter voller Kontrolle hatte. Man weiß allerdings nie ganz genau, was man sich eigentlich wünscht.«

Roger Nichols, 2011

die klassische Struktur par excellence, die Sonatenform, bei der gegensätzliche Gedanken erst vorgestellt, dann durchgeführt, schließlich wieder als Ganze in Erinnerung gerufen werden. Die Durchführung inszeniert allerdings keinen Disput zwischen verschiedenen Kräften und Gestalten, sondern inspiziert Teilaspekte der Themen etwas genauer, so wie man dies wohl bei Kostbarkeiten macht, an denen man sich erfreut. Die Reprise setzt die Durchführung fort, bekräftigt und reflektiert die Themen auf neue Weise. Das klassische Modell ist für Ravel kein Gesetz, sondern Objekt kreativer Verwandlung.

Schlichte Schönheit kann provozieren. So erging es Ravels langsamem Satz, für den er Mozarts Klarinettenquintett als Inspirationsquelle nannte. Florent Schmitt, der Komponistenkollege, der für seine verbalen Grobheiten bekannt war und wenig später sein Faible für die Nazis entdeckte, hörte Anklänge an das Marguerite-Thema aus Liszts »Faust«-Symphonie heraus und leitete daraus süffisante Anspielungen auf die Premierensolistin ab. Olivier Messiaen geißelte die (neo-)klassizistische Rückwendung Ravels. Die Entrückung in diesem Zentralstück des Konzerts wollte er, der Meister der Spiritualitäten, nicht (an)erkennen. Das Finale, ein temperamentvoller, bisweilen wilder Tanz mit motorischem Klavierpart, erinnert an Ravels Arbeiten für die Ballets Russes. Doch auch hier wirkt das klassische Vorbild im Hintergrund: Mozart schloss seine Solokonzerte gern mit einem stilisierten Tanzstück oder einem Satz des beliebten »Chasse«-(Jagd-)Typus. Selbst daran erinnert Ravel: den zweiten Abschnitt des Finales charakterisieren Hörnersignale. So wird Ravels Klavierkonzert zum Vorboten einer späteren Tendenz, der »Musik über Musik«.

»Tänze aus Galánta«

Folkloristisches und Populäres spielen in Ravels Klavierkonzert mit und beeinflussen das Kolorit. Bei Kodály und Strawinsky machen sie die Substanz der Musik aus. Kodály hatte zusammen mit Bartók alte, mündlich weitergegebene Volksmusiktraditionen in den bäuerlichen Regionen Ungarns und seiner Nachbarländer erforscht und aufgezeichnet. Die Ergebnisse führten zu umfangreichen Dokumentationen und Studien, beeinflussten aber auch die Kreativität der beiden Künstler. Vor allem Bartók wandte sich dabei gegen die verbreitete Meinung, die Musik, welche die »Zigeunerkapellen« (Kodály) spielten, und das, was insbesondere in den Städten als populär kursierte, repräsentiere die Volksmusik seines Heimatlandes. Seine und Kodálys Volksliedbearbeitungen zeigten andere Traditionen und mit ihnen ganz andere Möglichkeiten zu musikalischem Gestalten auf. Dass sich die beiden Freunde damit nicht grundsätzlich gegen die Musik und das

Können der Kapellen wandten, belegen unter anderem zwei bekanntere Instrumentalwerke: Bartóks »Kontraste« für Klarinette, Violine und Klavier und Kodálys »Tänze aus Galánta« für Orchester, die beide in den 1930er-Jahren geschrieben wurden und virtuose Klarinettenparts enthalten.

»Galánta ist ein kleiner ungarischer Marktflecken an der alten Bahnstrecke Wien–Budapest, wo der Verfasser sieben Jahre seiner Kindheit verbrachte«, schrieb Zoltán Kodály zu seinem Werk. »Damals wohnte dort eine berühmte Zigeunerkapelle, die dem Kinde den ersten »Orchesterklang« einprägte. Um 1800 erschienen in Wien einige Hefte ungarischer Tänze, darunter eines »von verschiedenen Zigeunern aus Galántha«. Jenen Heften entstammen die Hauptmotive dieses Werkes. Anlass für die Komposition war das 80-jährige Bestehen des 1853 gegründeten Budapester Philharmonischen Orchesters im Jahr 1933.«

Die Hefte, denen Kodály seine Themen entnahm, enthielten überwiegend Stücke aus der Tradition des »Verbunkos«. Der Begriff leitet sich vom deutschen »Werbung« her, denn mit dieser Art von Tänzen wurden einst junge Männer für die Armee gewonnen. Gruppen mit rund einem Dutzend Soldaten fuhren über Land und führten vor potentiellen Rekruten Tänze auf, die einem festen Ritual folgten und ihr Tempo fortgesetzt steigerten. Der Hauptmann begann langsam. Ein Soldat nach dem anderen gesellte sich dazu. Bis zum letzten, jüngsten Tänzer wurden die Darbietungen immer virtuoser, dazwischen schob man langsamere Stücke zur Erholung ein. Die Musik, meist regionalen Ursprungs, spielten in der Regel »Zigeunerkapellen«. Mit Einführung der Wehrpflicht 1849 entfielen die Anlässe, die Musikgruppen aber blieben. Die Verbunkos-Form mit dem häufigen Wechsel zwischen langsamen (»las-sú«) und schnellen (»friska«) Teilen wurde zum Erkennungszeichen dessen, was im 19. Jahrhundert »Ungarischer Tanz« hieß. Auch der Csárdás geht auf dieses Modell zurück. In seinem Jubiläumswerk für die Budapester Philharmoniker zeichnet Kodály die Verlaufsform der Verbunkos ziemlich getreu nach. Im ersten Teil erscheint das Hauptthema, das nach einer langsamen Einleitung und einem virtuoson Klarinettensolo vorgestellt wird, rondoartig nach jedem neuen Abschnitt wieder, stets etwas verändert. Das Tempo der Segmente, die den Hauptgedanken umgeben, steigert sich bis zum ausgedehnten Schlussteil. Mit seiner orchestralen Brillanz fängt Kodály die athletische Virtuosität der Verbunkos-Tänzer musikalisch ein. Das Werk richtete sich aktuell an die ungarische Öffentlichkeit, strategisch aber auch auf die internationale Rezeption, denn in Form und Tonfall modernisierte es den Typus der Ungarischen Tänze.



Zoltán Kodály, Statue von Imre Varga in Pécs, 2007

Galánta, rund 30 km östlich von Bratislava gelegen, gehörte bis 1918 zu Ungarn, nach dem Vertrag von Trianon wurde es der Tschechoslowakei zugeschlagen, heute gehört es zur Slowakei. Das Städtchen, in dem die Grafen Eszterházy ein Schloss besaßen, verfügte über eine längere Tradition sogenannter »Zigeunerkapellen«, die auch des Öfteren im Schloss aufspielten. Eine auch über die engere Region hinaus bekannte wurde von Józef und János Mihók geleitet. Kodály hörte sie in seiner Kindheit oft, sie hinterließ in ihm einen bleibenden Eindruck.

H.T.

Igor Strawinsky**Suite aus »Der Feuervogel«****Besetzung**

2 Flöten (2. auch Piccolo),
2 Oboen (2. auch Englisch-
horn), 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner,
2 Trompeten, 3 Posaunen,
Tuba, Pauken, Schlagwerk
(Xylophon, Triangel, Becken,
Große Trommel), Streicher



Igor Strawinsky, 1910

»Der Feuervogel« hat noch nicht völlig mit den Erfindungen gebrochen, die der Begriff Musikdrama deckt. Ich war noch immer empfänglich für das System der musikalischen Charakterisierung verschiedener Personen und dramatischer Situationen. Und dieses System offenbart sich hier in der Einführung von Prozessen, die zur Ordnung der Leitmotive gehören. Alles, was den bösen Koschtschei betrifft, alles, was zu seinem Königreich gehört, wird in der Musik durch Leittharmonien charakterisiert.

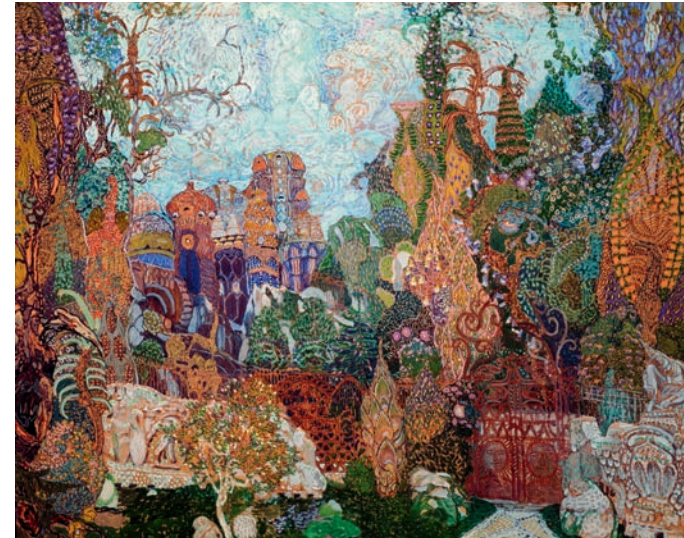
Igor Strawinsky, 1935

»Der Feuervogel«

Kodály komponierte seine »Galánta«-Suite nach populären Tänzen. Strawinsky schrieb seinen »Feuervogel« für den kunstvoll inszenierten und ausgeführten Tanz, das Ballett. Auch sein Werk baut auf alten Überlieferungen auf. Volkstümlich ist die Herkunft des Szenarios. Michail Fokin, der Choreograph, und Sergei Grigorjew, der Regisseur, stellten es aus zwei Märchen zusammen, die sie ineinander schoben: dasjenige vom Feuervogel, der über magische Kräfte verfügt und den Liebenden gewogen ist, und dasjenige vom alten bösen König Koschtschei, der sich mit entführten jungen Prinzessinnen umgibt und deren ritterliche Liebhaber in steinerne Statuen verwandelt. Beide Geschichten fanden sie in der Sammlung des Alexander Afanassjew, des russischen Bechstein, die 1855 und 1864 im Druck erschienen waren.

Volkstümlich ist die Herkunft mancher Melodien und musikalischer Genres, die Strawinsky verwendet, zum Beispiel der »Reigen der Prinzessinnen« und die choralartige Weise, mit der das Finale beginnt. Die schönen jungen Frauen, denen der greise Despot täglich eine begrenzte Zeit lang Freigang in seinem Paradiesgarten gewährt, tanzen im Ballett einen »Choworod«, einen traditionellen Rundtanz. In seiner Grundform bilden die Tänzerinnen mehrheitlich einen Kreis, einige von ihnen befinden sich in dessen Innerem. Sie stellen die Handlung dar, von der in einem begleitenden Lied gesungen wird. Strawinsky übernahm die rondoartige Form und die typische Melodiestructur, baute auch zitartige Fragmente aus Volksliedern ein, die er in der Sammlung von Andrei, dem Sohn des Komponisten Nikolai Rimsky-Korsakow, finden konnte (bei letzterem hatte Strawinsky studiert). – Die Melodie, mit der er das Schlusstück seiner Ballettmusik eröffnet, begleitete ihn über viele Jahre, noch 1965, in seinem Spätwerk, wählte er sie als Basis für einen Variationszyklus. So liefert volkstümlich tradiertes bei Strawinsky nicht das vollständige Material für seine Komposition, aber es bildet die erzählerische Grundlage und wichtige Kristallisationskerne des musikalischen Geschehens.

Mit dem »Feuervogel« begann die Geschichte der Ballets Russes als Pionier-Ensemble des modernen Tanztheaters. 1909 hatte der unermüdliche Impresario Sergei Djagilew nach einer Ausstellung russischer Kunst und einem Gastspiel mit Mussorgskis Oper »Boris Godunow« eine Elitetruppe aus den besten Tänzerinnen und Tänzern der Petersburger und Moskauer Ballette nach Paris gebracht. Ihr Repertoire, das aus traditionellen Stücken bestand, und ihre hohe Kunst fanden begeisterten Beifall. Djagilew wollte mehr. Mit dem »Feuervogel« brachte er am 25. Juni 1910 das erste Ballett mit neu komponierter Musik auf die Bühne der Pariser



»Der Feuervogel«, Bühnenbildentwurf von Alexander Golowin, 1910

Opéra. Die Produktion »war ein so großer Erfolg [...], dass der »Feuervogel« von nun an zu den am meisten gespielten Werken des Ensembles gehörte« (Herbert Schneider).

Strawinsky stellte noch 1911 eine rund 20-minütige Suite aus der Ballettmusik für den Konzertgebrauch zusammen. 1919 instrumentierte er sie neu; in dieser Version wird sie heute gespielt. Die Auswahl der Stücke konzentrierte er in der Abfolge der Ballettpartitur auf die Hauptfiguren: den Feuervogel (ihm gehören nach der etwas gekürzten Introduction die ersten beiden Nummern der Suite), die Prinzessinnen, die der junge Zarewitsch mit Hilfe des Feuervogels befreit (»Choworod«) und den finsternen Tyrannen Koschtschei (»Höllentanz«). In der »Berceuse« kommen die Handlungsstränge in einem neuen musikalischen Charakter zusammen: Mit dem »Wiegenlied« versetzt der Feuervogel den Hofstaat Koschtscheis in Schlaf, findet das Ei, das dessen Leben birgt, und zerstört es. Das Finale bringt zweierlei zum Ausdruck: die Freude, dass mit dem Tod des Koschtschei auch dessen Terrorregime dahin ist, und in Andeutung die Vision der Librettisten, dass sich das Tyrannenschloss in eine Kathedrale und die Umgebung in eine Stadt der Christen verwandle. Der Choral weist auf die Christianisierung, doch nicht zwangsläufig auf die Allianz zwischen Thron und Altar hin. Strawinsky meidet den triumphalen Ton, den Mussorgski Jahrzehnte zuvor in den Finali seiner »Boris«-Oper und seines Klavierzyklus »Bilder einer Ausstellung« angeschlagen hatte. Ihm, der sich auf den Weg in die Moderne machte, ging es nicht um Russlands äußere Macht und Größe, sondern um dessen inneren Reichtum.



»Der Feuervogel«, Figurine von Léon Bakst, 1910



Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.

Konzerte, jeden Abend. Jederzeit.



In der Df Audiothek App, im
Radio über DAB+ und UKW
[deutschlandfunkkultur.de/
konzerte](https://deutschlandfunkkultur.de/konzerte)

Die Künstlerinnen und Künstler

LIONEL BRINGUIER

wurde nach seinem Studienabschluss am Pariser Conservatoire 2007 Assistent von Esa-Pekka Salonen beim Los Angeles Philharmonic, mit dem er seitdem eine regelmäßige Zusammenarbeit pflegt. Der junge Dirigent arbeitete inzwischen mit führenden Orchestern weltweit zusammen. Als 27-Jähriger wurde er vom Tonhalle-Orchester Zürich zum Musikdirektor und Nachfolger von David Zinman ernannt; er hatte diese Position von 2014 bis 2018 inne. Der Opéra de Nice in seiner Heimatstadt seit Beginn seiner Karriere eng verbunden, prägt er dort das Programm als Artiste associé. Für seine künstlerischen Leistungen wurde er mehrfach ausgezeichnet. 2017 wurde er zum ›Chevalier de l'Ordre National du Mérite‹ ernannt; dies ist die höchste Auszeichnung, die der französische Staat vergibt. Er erhielt die ›Médaille d'or des Fürstentums Monaco und der Stadt Nizza.



LISE DE LA SALLE

studierte am Pariser Conservatoire und gab als 13-Jährige ihr Debüt in Avignon. In Paris debütierte sie im Louvre, ehe sie mit dem Orchestre National de France auf Tournee ging. Zu ihren wichtigen Lehrern und Mentoren zählt sie Pascal Nemirovski und Geneviève Joy-Dutilleux. Die mit angesehenen Preisen ausgezeichnete Pianistin konzertiert mit renommierten Orchestern Europas, der USA und Japans und arbeitet dabei mit Dirigent*innen aller Generationen erfolgreich zusammen. Mit dem DSO konzertierte sie erstmals 2006 in der Reihe ›Debüt im Deutschlandfunk Kultur‹. Ihre CD zum 200. Geburtstag von Franz Liszt erhielt den Diapason d'or und wurde als Editor's Choice von ›Gramophone‹ prämiert. Auf ihrer jüngsten CD ist sie mit einem Chausson-Konzert an der Seite von Daniel Hope und dem Zürcher Kammerorchester zu hören.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den 75 Jahren seines Bestehens durch Stilsicherheit, Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum Künstlerischen Leiter berufen. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher mit progressiver Programmatik Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Seit 2017 hat der Brite Robin Ticciati die Position als Chefdirigent inne.



Aktuelles vom DSO

6.3. John Wilson mit Korngold und Filmmusik aus dem alten Hollywood

Am Sonntag, den 6. März kehrt John Wilson zurück ans Pult des DSO. Auf das Programm hat der britische Dirigent die selten zu hörende Fis-Dur-Symphonie von Erich Wolfgang Korngold und Filmmusik aus dem ›Goldenen Zeitalter‹ Hollywoods gesetzt: Neben Auszügen aus den Soundtracks zu Klassikern wie ›Psycho‹ von Bernard Herrmann oder ›Vom Winde verweht‹ von Max Steiner erklingt auch Musik, die Korngold zum Melodram ›Kings Row‹ aus dem Jahr 1942 schrieb. Korngold, der als Schöpfer des klassischen Hollywood-Sounds gilt, beeinflusst bis heute ganze Generationen von Filmkomponist*innen.



Korngolds Erfolg in Hollywood ging eine Wunderkind-Karriere voraus. Mit Meisterwerken wie ›Die tote Stadt‹ stieg er dann zu einem der meistgespielten Opernkomponisten im deutschsprachigen Raum auf, bevor er als Verfolgter des NS-Regimes in die USA emigrierte. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs versuchte Korngold unter anderem mit der 1954 uraufgeführten Fis-Dur-Symphonie an seine Laufbahn als europäischer Komponist anzuknüpfen. Sein einziger Beitrag zur Gattung der Symphonie, in dem sich auf faszinierende Weise spätromantische und moderne Stilelemente miteinander verbinden, ist in jedem Fall eine Entdeckung wert.

20.3. Robin Ticciati mit Filmmusik und Bartóks ›Herzog Blaubarts Burg‹

Filmmusik stellt auch einen Programmpunkt des DSO-Konzerts unter der Leitung von Chefdirigent Robin Ticciati am Sonntag, den 20. März dar, in dessen Rahmen eine Suite aus Hans Zimmers effektvoller Partitur zu den ›Batman‹-Filmen zu hören ist. Auf Péter Eötvös' Meditation über die Erhabenheit der Natur in ›The Gliding of the Eagle in the Skies‹ (Das Gleiten des Adlers in den Lüften) folgt die konzertante Aufführung von Béla Bartóks packender Oper ›Herzog Blaubarts Burg‹. Die Solopartien des farbenreichen, impressionistischen Einakters sind mit der dem DSO seit langem verbundenen Mezzosopranistin Karen Cargill und dem international renommierten Bariton Matthias Goerne prominent besetzt.

25./26.3. Robin Ticciati und Christian Tetzlaff mit Brahms' Violinkonzert

Schon wenige Tage später steht der Chefdirigent erneut am Pult in der Philharmonie. An seine Seite gesellt sich der Ausnahmegeiger Christian Tetzlaff, der seit seinem DSO-Debüt 1984 dem Berliner Publikum zahlreiche unvergessliche künstlerische Erlebnisse bescherte. Nun ist er erstmals als Solist in Brahms' Violinkonzert beim DSO zu erleben. Auf seine Interpretation, die dem Gesanglich-Versonnenen des mittleren Satzes ebenso gerecht wird wie dem Temperament des Finales und der symphonischen Weite des Kopfsatzes, darf man überaus gespannt sein. Die zweite Konzerthälfte bildet dann die Zweite Symphonie von Edward Elgar, die dieser als »Pilgerfahrt einer leidenschaftlichen Seele« bezeichnete – ein vielschichtiges Meisterwerk, das eine emotional ambivalente Welt in Tönen offenbart.

Weitere Informationen und ausführliche Programme unter → [dso-berlin.de](https://www.dso-berlin.de)

QIU



DER PERFEKTE EIN- ODER AUSKLANG
IST 3 MINUTEN VON DER PHILHARMONIE ENTFERNT.

QIU RESTAURANT & BAR IM THE MANDALA HOTEL AM POTSDAMER PLATZ
POTSDAMER STRASSE 3 | BERLIN | 030 / 590 05 12 30

WWW.QIU.DE

Konzertvorschau

So 6.3. / 20 Uhr / Philharmonie

Korngold Symphonie Fis-Dur

Korngold Thema aus der Filmmusik zu ›Kings Row‹

Kaper Ouvertüre aus der Filmmusik zu ›Mutiny on the Bounty‹

Rózsa ›The Love of the Princess‹ aus der Filmmusik zu ›The Thief of Bagdad‹

Herrmann Suite aus der Filmmusik zu ›Psycho‹

Steiner Suite aus der Filmmusik zu ›Gone with the Wind‹

JOHN WILSON

Fr 11.3. / 20 Uhr / Villa Elisabeth

Kammerkonzert

Klaviertrios von **Brahms** und **Schumann**

ENSEMBLE DES DSO

So 13.3. / 12 Uhr / Haus des Rundfunks

Kinderkonzert ›Das Orchester spielt verrückt‹

Bernstein Ouvertüre zur Operette ›Candide‹

Brahms Allegro con brio aus der Symphonie Nr. 3

Tschaikowsky Scherzo aus der Symphonie Nr. 4

ANNA SKRYLEVA

Christian Schruff – Moderation

So 20.3. / 20 Uhr / Philharmonie

Zimmer Suite aus der Musik zu ›Batman‹-Filmen

Eötvös ›The Gliding of the Eagle in the Skies‹

Bartók ›Herzog Blaubarts Burg‹ –

Oper in einem Akt (konzertante Aufführung)

ROBIN TICCIATI

Karen Cargill – Mezzosopran

Matthias Goerne – Bariton

David Nathan – Sprecher

Fr 25., Sa 26.3. / 20 Uhr / Philharmonie

Brahms Violinkonzert

Elgar Symphonie Nr. 2

ROBIN TICCIATI

Christian Tetzlaff – Violine

Konzert des Abo-Orchesters des DSO

Sa 5.3. / 20 Uhr / Haus des Rundfunks

Konzert zu Gunsten der Krebsstiftung Berlin

Beethoven ›Egmont‹-Ouvertüre

Beethoven Klavierkonzert Nr. 3

Schumann Symphonie Nr. 3 ›Rheinische‹

HEINZ RADZISCHEWSKI

Miki Yumihari – Klavier

Kammerkonzerte

Ausführliche Programme und Besetzungen

unter → dso-berlin.de/kammermusik

Karten, Abos und Beratung

Besucherservice des DSO

Charlottenstraße 56 / 2. OG

10117 Berlin / am Gendarmenmarkt

Öffnungszeiten Mo bis Fr 9–18 Uhr

T 030 20 29 87 11 / F 030 20 29 87 29

→ tickets@dso-berlin.de

IMPRESSUM

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

in der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin

im rbb-Fernsehzentrum

Masurenallee 16–20 / 14057 Berlin

T 030 20 29 87 530 / F 030 20 29 87 539

→ info@dso-berlin.de / → dso-berlin.de

Chefdirigent Robin Ticciati

Orchesterdirektor Thomas Schmidt-Ott

Finanzen / Personal Alexandra Uhlig

Künstlerische Planung Marlene Brüggem

Künstlerisches Betriebsbüro Eva Kroll, Elsa Thiemar

Orchesterdisposition Laura Eisen

Orchesterbüro Marion Herrscher

Kommunikation Benjamin Dries

Marketing Henriette Kupke

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Daniel Knaack

Musikvermittlung Eva Kroll

Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh

Orchesterinspektor Kai Wellenbrock

Orchesterwart Lionel Freuchet

Programmhefte Habakuk Traber

Redaktion Benedikt von Bernstorff, Daniel Knaack

Redaktionelle Mitarbeit Pia Johanna Syrbe

Artdirektion Stan Hema, Berlin

Satz Susanne Nöllgen

Fotos Jörg Brüggemann / Ostkreuz (Titel),

Simon Pauly (Bringuijer), Philippe Porter (Salle),

Peter Adamik (DSO), Sim Canetty-Clarke (Wilson),

DSO-Archiv (sonstige)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2022

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble

der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH Berlin.

Geschäftsführer Anselm Rose

Gesellschafter Deutschlandradio, Bundesrepublik

Deutschland, Land Berlin, Rundfunk Berlin-Brandenburg

ROC | Rundfunk
Orchester
Chöre