Deutsches Symphonie Orchester Berlin

Do 20.02.
Fr 21.02.

20 Uhr | Philharmonie

ROBIN TICCIATI

***Jan Lisiecki** Klavier*

Rachmaninoff
›Die Toteninsel‹

Chopin
Klavierkonzert Nr. 2

Strawinsky
›Der Feuervogel‹

Ein Ensemble der

ROC Rundfunk Orchester Chöre

Do 20 + Fr 21 02
20 Uhr

Uraufführung am 1. Mai (18. April nach julianischem Kalender) 1909 in Moskau unter der Leitung des Komponisten.

Sergei Rachmaninoff (1873–1943)
›Die Toteninsel‹
Symphonische Dichtung op. 29 (1909)

Lento – Tranquillo – Allegro molto – Largo – Tempo I

Uraufführung am 17. März 1830 im Warschauer Nationaltheater durch das Opernorchester unter der Leitung von Karol Kurpinski; Solist: der Komponist.

Frédéric Chopin (1810–1849)
Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 f-Moll op. 21 (1829|30)

I. Maestoso
II. Larghetto
III. Allegro vivace

PAUSE

Uraufführung des Balletts am 25. Juni 1910 im Palais Garnier in Paris unter der musikalischen Leitung von Gabriel Pierné.

Igor Strawinsky (1882–1971)
›L'oiseau de feu‹ (Der Feuervogel)
Musik zu dem Ballett in zwei Bildern von Michail Fokin (1910)

Introduktion
I. Bild Kastscheis Zaubergarten – Der Feuervogel erscheint, verfolgt von Iwan Zarewitsch – Tanz des Feuervogels – Iwan fängt den Feuervogel – Inständiges Bitten des Feuervogels –
Die dreizehn verzauberten Prinzessinnen erscheinen – Spiel der Prinzessinnen mit Goldäpfeln – Iwan Zarewitsch erscheint plötzlich – Reigen der Prinzessinnen (Choworod) –
Tagesanbruch – Iwan dringt in Kastscheis Schloss ein – Die Zauberglocke ertönt, Ungeheuer erscheinen – Iwan wird gefangen genommen – Kastschei der Unsterbliche tritt auf – Dialog zwischen Kastschei und Iwan Zarewitsch – Fürsprache der Prinzessinnen – Der Feuervogel erscheint – Tanz des vom Feuervogel verzauberten Gefolges – Höllentanz aller Untertanen Kastscheis – Wiegenlied – Kastscheis Erwachen – Kastscheis Tod – Tiefe Finsternis

II. Bild Kastscheis Schloss verschwindet, der Zauberbann wird aufgehoben, die versteinerten Ritter erwachen zu neuem Leben – Allgemeine Freude

---

ROBIN TICCIATI
Jan Lisiecki Klavier

Dauer der Werke Rachmaninoff ca. 22 min | Chopin ca. 32 min | Strawinsky ca. 50 min

---

Deutschlandfunk Kultur
Das Konzert am 21. Februar wird von Deutschlandfunk Kultur live übertragen.
UKW 89,6 | DAB+ | online | App

EUROPA IN PARIS

Die Werke, die das heutige Programm rahmen, entstanden innerhalb eines guten Jahres. Sergei Rachmaninoff schrieb ›Die Toteninsel‹ 1909 in den ersten Monaten, am 17. April zog er den Schlussstrich unter die Tondichtung. Igor Strawinsky begann mit der Komposition des ›Feuervogels‹ spätestens im Dezember, nach eigener Aussage sogar schon etwas früher. Das eine Werk, Strawinskys Ballettmusik, war für Paris gedacht, für die Saison der ›Ballets russes‹, die zu einem durchschlagenden Erfolg wurde. Für das andere, Rachmaninoffs Symphonisches Poem op. 29, kam die Inspiration aus Paris: Dort hatte der Komponist die Reproduktion eines Gemäldes gesehen, die ihn danach nicht mehr losließ. Ihre Übersetzung in Musik leistete er in Dresden, das man schon damals »Elbflorenz« nannte. Ein Hauch des Südens liegt auch über Arnold Böcklins großem Bild mit den Zypressen, den klassizistischen Elementen dessen, was in den Fels gehauen und gebaut ist – trotz der düsteren Grundstimmung des Ganzen. Sie gab Rachmaninoff den Grundton seiner Komposition vor. Die hellen Momente und Motive, die bei Böcklin ein imaginäres Licht widerscheinen lassen, wandeln sich bei Rachmaninoff zu Zeichen der Hoffnung und des neuen Lebens.

Kulturell war Europa fünf Jahre, ehe es in die Katastrophe des Ersten Weltkriegs schlitterte, ein Erdteil des regen Austauschs. Immer aber war diesem »Alten Kontinent« auch eine Topographie des Exils eingezeichnet: Wer sich in einem der vielen Staaten und Stätchen bedroht oder zum Verstummen gezwungen sah, konnte woanders Zuflucht finden. Frédéric Chopin verließ sein Heimatland Polen, dem damals die staatliche Souveränität geraubt war, um sich künstlerisch weiterzuentwickeln und an den Hauptschauplätzen der Musik seinen Erfolg zu machen. Dass er nicht mehr zurückkehrte, sondern Paris zu seiner Wahlheimat erkor, hatte politische Gründe: die Niederschlagung der Revolution von 1830. Seine beiden Klavierkonzerte verbinden seine Herkunft und Zukunft: In Polen wurden sie komponiert und uraufgeführt, in Paris wurden sie gedruckt und zu einer Basis für sein hohes Ansehen.

DIE DUNKLEN UND DIE HELLEN MÄCHTE

von Habakuk Traber

Sergei Rachmaninoff
›Die Toteninsel‹

Besetzung
3 Flöten (3. auch Piccolo),
2 Oboen, Englischhorn,
2 Klarinetten, Bassklarinette,
2 Fagotte, Kontrafagott, 6 Hörner,
3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba,
Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Becken), Harfe, Streicher

Bild oben: ›Die Toteninsel‹, Gemälde von Arnold Böcklin, 1880 (Urversion)

In fünf verschiedenen Versionen malte der Schweizer Künstler Arnold Böcklin zwischen 1880 und 1886 ›Die Toteninsel‹. Sie wurde und blieb seine berühmteste Schöpfung; man kann in den diversen Fassungen Meditationen und Variationen über ein großes Thema und seine visuelle Erscheinung sehen. Den Titel verlieh Böcklin den Gemälden nicht selbst; er wollte sie eigentlich ohne verbale Beigaben für sich sprechen lassen, doch fügte er sich schließlich dem gängigen Brauch. Mit den fünf Varianten, denen er 1901 gemeinsam mit seinem Sohn eine sechste hinzufügte, wies er, vom Symbolismus kommend, weit in den Expressionismus voraus. Der Dramatiker August Strindberg gab 1907 zur letzten Szene seiner ›Gespenstersonate‹ folgende Regieanweisung: »Das Zimmer verschwindet. Im Hintergrund erscheint Böcklins ›Toteninsel‹. Von der Insel her tönt leise, angenehm klingende Musik.« Patrice Chereau ließ sich 1980 in seiner Inszenierung von Richard Wagners ›Ring des Nibelungen‹ von Böcklins Gemälde zum Bühnenbild für den Walkürenfelsen inspirieren. Wie wenige Gemälde vor ihr wirkte ›Die Toteninsel‹ auf andere Maler, Dichter und Komponisten und regte sie zu eigenen Werken an. Wenigstens neun Tondichtungen versuchten Böcklins Opus magnum in Musik zu übersetzen.

Sergei Rachmaninoff lernte die Urversion von 1880 während eines Pariser Aufenthalts in einer Schwarz-Weiß-Reproduktion kennen. Nicht die Farben hatten es ihm angetan, auch nicht die bedeutungsvollen Details, die bei einer Fotografie zwangsläufig undeutlich bleiben mussten. Ihn faszinierten die mystische Statik, die Architektur und die Lichtwerte des Bildes – das, was einen Betrachter gleichsam aus der Zeit tragen kann. Er komponierte seine Symphonische Dichtung op. 29 am Ende seines letzten Winteraufenthalts in Dresden. Seit 1906 zog er sich mit seiner Familie während der kalten Monate in die Elbmetropole zurück. Er schätzte ihr kulturelles Ambiente, insbesondere die musikalischen Angebote, die sich ihm dort und im benachbarten Leipzig eröffneten. Die Residenz außerhalb der Heimat begünstigte bei ihm, dem Skrupulösen und über die Maßen Selbstkritischen, die kreative Konzentration und Produktivität.

Die Komposition beginnt quasi von außen und dringt von dort auch in der Motivik sukzessive zum Kern vor. Die wiegenden Bewegungen, die anfangs durch den Fünfvierteltakt aus dem absoluten Gleichmaß gezogen werden, wird man mit sanften Wellen und Ruderschlägen des Bootes in Verbindung bringen, das sich der Felseninsel mit ihren schwarzen Zypressen, den Portici, Fenstern und architektonischen Begradigungen nähert. Auch andere sprühende und lastende Motive deuten gewiss auf die augenfälligen Elemente des Gemäldes hin. Doch Rachmaninoff komponierte keine Bildbeschreibung in Tönen, sondern gleichsam eine sechste oder siebte Betrachtung zu Böcklins Thema, und das meditative Herauslösen aus der messenden Zeiterfahrung teilte er als ästhetische Absicht mit dem Maler. Mit seiner musikalischen ›Toteninsel‹-Variation geht er über die Bildvorlage sogar hinaus. Ungefähr in der Mitte des Stücks wechselt die Taktart, dem wiegenden Motiv entgegnet eine aufsteigende Figur der Klarinetten und Oboen: Rachmaninoff sprach von einem »Lebensthema«.

Das unscheinbare Pendelmotiv des Anfangs – Halbtonschritt nach unten, Halbtonschritt nach oben – scheint zunächst allenfalls zeichenhaften oder koloristischen Sinn zu haben. Mehr und mehr entpuppt es sich als der Beginn eines alten Kirchengesangs, des ›Dies irae‹ aus der lateinischen Totenmesse. Er handelt in stilisierter Poesie vom Schrecken des Jüngsten Tags. In den Posaunen erscheint das – spätestens

Sergei Rachmaninoff, Zeichnung von Robert Sterl, 1909

Meine Kompositionen entstehen langsam. Ich mache einen langen Spaziergang auf dem Land. Mein Auge fängt die grellen Lichtfunken ein, die nach Regenschauern vom erfrischten Blattwerk blitzen, mein Ohr das Rauschen der Wälder. Oder ich beobachte die blassen Farbtöne am Himmel über dem Horizont nach dem Sonnenuntergang. Und sie kommen: alle Stimmen zugleich. Nicht ein bisschen hier und ein bisschen dort, sondern alle. Das Ganze entsteht und wächst. So auch in der ›Toteninsel‹. Im März und April 1909 wurde alles geschrieben. Wann es kam, wie es begann – wie kann ich das sagen? Es entstand in mir, wurde gehütet und niedergeschrieben.

Sergei Rachmaninoff, 1910

Ich war von der Farbe des Gemäldes nicht besonders bewegt. Hätte ich das Original zuerst gesehen, hätte ich ›Die Toteninsel‹ womöglich nicht geschrieben.

Sergei Rachmaninoff, 1936

seit Berlioz' ›Symphonie fantastique‹ allbekannte – Signalmotiv erstmals deutlich mit auffälliger Kraft, es wird danach zum Gegenstand symphonischer Durchführung. Von dieser Tondichtung aus zieht es sich später auch durch manch andere Komposition des russischen Künstlers und wird in dessen letzten Werken wie ein Motto bekräftigt. In der ›Toteninsel‹, die manche für Rachmaninoffs bestes Orchesterstück halten, offenbart sich zum ersten Mal, dass er auch in weltlichen Werken »sub specie aeternitatis«, unter dem Horizont der Ewigkeit, komponierte. Dafür spricht auch das Ende, das Verklingen in die Höhe, das bei Böcklin keinen Anhaltspunkt mehr hat. »Am Beginn ist der Tod – am Ende das Leben«, erklärte der Komponist 1925.

Frédéric Chopin
Klavierkonzert Nr. 2 f-Moll

Besetzung
Klavier solo
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,
Bassposaune, Pauken, Streicher

Frédéric Chopin, kolorierte Federzeichnung von Maria Wodzińska, 1836

Chopin ist der Schöpfer der modernen Klaviermusik. Es gibt in der Musikgeschichte das Klavier vor Chopin – und das danach.

Bernard Gavoty, 1974

Virtuosität als Ausdruck: Chopins Klavierkonzert

Am 14. September 1831 kam Frédéric Chopin, 21 Jahre jung, nach einer langen Reise mit etlichen Zwischenstationen in Paris an. Gut zehn Monate zuvor, am 2. November 1830, hatte er seine Heimatstadt Warschau Richtung Wien verlassen. Dort blieb er sieben Monate, wohl in der Erwartung von Erfolgen und Anerkennung als Virtuose und als Komponist. Doch der Aufenthalt verlief für ihn genauso enttäuschend wie wenig später für Robert Schumann, Wien war kein gastlicher Ort für zugereiste Romantiker. Nicolas Chopin riet seinem Sohn dringend, nach der Niederschlagung der polnischen Unabhängigkeits- und Demokratiebewegung nicht mehr in seine Heimat zurückzukehren, sondern das Glück im Exil zu suchen, und so reiste Fryderyk über München und Stuttgart in die französische Metropole, das Mekka der Virtuosen. Im Gepäck trug er unter anderem zwei Konzerte für Klavier und Orchester, die er noch in Polen uraufgeführt hatte. Sie wurden erst in Paris verlegt, zuerst das jüngere in e-Moll, es erhielt daher in Umkehrung der Entstehungsdaten die Nummer 1; das wenig ältere in f-Moll erschien schließlich drei Jahre später, 1836, im Druck.

Das Klavier steht im Zentrum des Werkes – so klar und unmissverständlich, dass Chopin auf einen wesentlichen Teil des traditionellen Solokonzerts verzichten kann: auf die Kadenz, in welcher der Solist gegen Ende des ersten Satzes seine geistige und manuelle Beweglichkeit nach Herzenslust demonstrieren konnte. Sie ist nicht mehr nötig. Ihr Zweck wird im Werk als Ganzem erfüllt, als Prinzip ist sie allgegenwärtig. Als besonderer Formteil würde sie die ausgewogene Zeitarchitektur des Kopfsatzes empfindlich stören. Chopins Opera 11 und 21 sind ausgesprochene Virtuosenkonzerte. Dennoch haben diejenigen Unrecht, die deswegen das Orchester in einer Statistenrolle sehen. Streicher und Bläser unterstreichen vielmehr die Struktur und Dynamik des Werks; heben die verschiedenen Themen farblich gegeneinander ab, ermöglichen kammermusikalische Dialoge, die vor allem das erste Fagott mit dem Solisten führt, und verschaffen dem Spiel mit Motiven und Themenpartikeln die belebende klangliche Abwechslung.

›Landschaft‹, Zeichnung von Frédéric Chopin, 1830

Man nannte Chopins Instrumentierung konventionell, verwies darauf, dass ihm Freunde wie Ignacy Dobrzyński und Tomasz Nidecki bei der Orchestrierung geholfen hätten. Chopin war 19, als er das Werk schrieb. Übung im kompositorischen Umgang mit dem Orchester hatte er praktisch nicht. Warum sollte er sich nicht Rat holen? Waren Klavierkonzerte jemals die Pioniergattung der Orchestrierungskunst? Chopins Neuerungen liegen auf anderen Gebieten: in der Art seines Klaviersatzes, in den ausdrucksvollen Verzierungen, in denen sich auch die brillanteste Virtuosität nicht zum Selbstzweck verflüchtigt; in der durchbrochenen Gestaltung seiner sensiblen Harmonik, die manch erfahreneren Zeitgenossen an Kühnheit übertraf; und in der Art, wie er verschiedene Einflüsse zu einem unverwechselbaren Ganzen zu verschmelzen verstand.

Spätestens im Mittelteil des zweiten Satzes – er schiebt sich wie eine Einblendung zwischen zwei Strophen des liedartigen Hauptthemas – hört man die Faszination, die Chopin für die italienische Oper empfand. Gegen die Tremoli der Streicher hebt sich ein instrumentales Rezitativ als virtuose Deklamation ab. Sie verwandelt eine Variationenfolge unversehens in eine imaginäre Bühnenszene. Chopin gestand in einem seiner überschwänglichen Briefe, er habe bei der Komposition an eine Sängerin gedacht, für die er damals schwärmte. Das Stück ist tatsächlich ein großer Liebesgesang ohne Worte. Das Klavier demonstriert, wie reich an Nuancen und wie beweglich in Ton- und Stimmungslagen sein instrumentales Belcanto sein kann. Chopins Instrument kann singen, wie es sonst nur ein Virtuose der Stimme vermag. – Ein polnischer Tanz stand für das brillante Finale Modell: die Mazurka. In ihrem bunten Wechsel von Themen, Stimmungen und Szenerien wirft sie manch

Zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse tat das Schicksal noch etwas, um Chopin vor allen anderen kenntlich und interessant zu machen: eine starke originelle Nationalität, und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Wohl ihm, dass ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach, und dass ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüsste der gewaltige selbstherrliche Monarch im Norden [der russische Zar, H. T.], wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.

Robert Schumann, 1837

Frédéric Chopin, Gemälde von Henri Lehmann, um 1840

kecken Blick über die Grenze ihres Genres hinaus und nähert sich dem Walzer – wie eng die Berührung der beiden Rundtänze gerät, bleibt eine Frage der Interpretation. Die Mazurka war ein Freiheitstanz.

Alles, was Chopins Stil auszeichnet, ist in dem Konzert des 19-Jährigen vorhanden. Mehr noch. Der junge Künstler verfügte über einen enormen Sinn für zeitliche Proportionen. Der erste Satz von op. 21 hält sich an den Grundriss der tradierten Form. Doch er weitet nach und nach die Dimensionen der einzelnen Abschnitte, der gegensätzlichen Themen und ihrer Umfelder. Die Struktur des Maestoso öffnet sich wie eine Perspektive, sie gleicht einer Bewegung, die sich nähert. Chopin behandelt die klassische Form nicht als stützendes Gerüst, das der Sache selbst äußerlich bleibt, er bringt sie vielmehr zum Sprechen. Das Verhältnis von Nähe und Ferne, von Kommen und Verschwinden spielt in der romantischen Ästhetik eine wichtige Rolle. Chopins erster Konzertsatz beginnt, als käme er von weit her und gäbe sich erst nach einiger Zeit ganz zu erkennen: Leise, einstimmig, doch wie mitten aus einem bestehenden Zusammenhang setzt die Musik an und baut sich allmählich zur Fülle ihrer klanglichen Möglichkeiten auf. Im Zeitraffer führen die ersten acht Takte die Grundidee des ganzen Satzes vor. Ein Konzertstück aus der Bewegung der Perspektive zu gewinnen, öffnet die Musik zu den anderen Künsten hin. Jeder der vier großen, um 1810 geborenen Komponisten tat das auf seine Art. Kaum einer verstand es jedoch wie Chopin, die virtuose Figur in der Klaviermusik beredt zu halten.

Igor Strawinsky
›Der Feuervogel‹

Besetzung
2 Piccoloflöten (2. auch 3. Flöte), 3 Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten (3. auch kleine Klarinette), Bassklarinette, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 2 Kontrafagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Triangel, Tambourin, 2 Becken, Große Trommel, Tamtam, Glockenspiel, Xylophon), Celesta, Klavier, 3 Harfen, Streicher, dazu (im Ballett als Bühnenmusik) 3 Trompeten, 3 Tenortuben, 2 Basstuben, Glocken

Flügel der Morgenröte

Sergei Diaghilew war ein Kunstbesessener mit Managerqualitäten. Ab 1906 verlegte er das Ziel seines Wirkens nach Paris. Zunächst organisierte er eine Ausstellung russischer Kunst, die man im Westen kaum kannte. 1907 ließ er eine Reihe mit russischer Musik in der Pariser Opéra folgen. 1908 sorgte er für ein Gastspiel mit Modest Mussorgskys Oper ›Boris Godunow‹, in der Titelrolle: der Bass Fjodor Schaljapin (1873-1938), dessen Karriere in Paris mit diesem Auftritt begann. Im Juni 1909 brachte er zum ersten Mal das ›Russische Ballett‹, die besten Tänzer und Ballerinen der Petersburger und Moskauer Musiktheater, an die Seine. Er erntete einen sensationellen Erfolg. Auf diesem Weg wollte er weitergehen. Das Tanztheater betrachtete er als ein Gesamtkunstwerk ohne Worte. Für die Musik gewann er die ideenreichsten Komponisten seiner Zeit (keineswegs nur Landsleute), für Bühnenbild und Kostüme renommierte bildende Künstler wie Georges Braque, Giorgio de Chirico, Henri Matisse und Pablo Picasso; die Szenarien hielten wenigstens teilweise Kontakt mit aktuellen Strömungen in der Literatur. Das erste Ballett, für das er und sein Regieteam eigens neue Musik komponieren ließen, war ›Der Feuervogel‹. Für die Produktionen vorher hatten sie auf vorhandene Partituren zurückgegriffen.

›Der Feuervogel‹, Bühnenbildentwurf (Ausschnitt) von Alexander Golowin, 1910

›Der Feuervogel‹ lässt noch die Basis erkennen, von der Diaghilew und seine Künstler sich lösen wollten. Musik, Bühnenbild und Choreographie waren modern für die damalige Zeit. Doch als Sujet wählten Michail Fokin, der Choreograph, und Sergej Grigorjew, der Regisseur, nach bewährtem Vorbild etwa Tschaikowskys einen Märchenstoff. Mit dem Bühnensinn für notwendige Kontraste stellten sie das Szenario aus zwei grundverschiedenen Erzählungen zusammen. Die eine dreht sich um Kastschei, den finsteren alten Herrscher, der nicht sterben kann; die andere um die schöne Fantasiegestalt des Feuervogels, der Zauberkräfte gegen das Böse besitzt und es gut mit jungen Liebenden meint. Beide Märchen und noch einige andere Motive, die im Ballett auftauchen, fanden Fokin und Grigorjew in den Sammlungen des Alexander Afanasjew, die dieser 1855 und 1864 herausgegeben hatte – als russisches Pendant etwa zu den Kollektionen des Ludwig Bechstein und der Brüder Grimm. Zur Premiere verfasste Fokin eine ausführliche Darstellung der Fabel. Sie lässt sich etwa so zusammenfassen:

Igor Strawinsky, um 1910

Die Handlung

Auf einem Berg zwischen Klippen liegt das Schloss des bösen Königs Kastschei. Damit niemand eindringen, die versklavten Prinzessinnen befreien und goldene Früchte aus dem Zaubergarten holen könne, umgab der Herrscher das Anwesen mit einem goldenen Zaun, das Schloss mit einer hohen Steinmauer. Dunkelheit. Nur die goldenen Äpfel an den Bäumen in Kastscheis Garten glänzen. Plötzlich ist die Nacht hell

›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 Kastschei betrifft, alles, was zu seinem Königreich gehört, wird in der Musik durch Leitharmonien charakterisiert.

Igor Strawinsky

›Der Feuervogel‹, Figurine für den Zauberer Kastschei von Alexander Golowin, 1910

erleuchtet: Der Feuervogel fliegt heran. Iwan Zarewitsch verfolgt ihn und steigt über die Mauer. Überall trifft er auf steinerne Ungeheuer – ehemalige Feinde Kastscheis, zu Monsterstatuen erstarrt, und Ritter, die ihre Liebste aus Kastscheis Gewalt befreien wollten. Vom Licht des Feuervogels geblendet, vergisst Iwan das Schreckliche. Er will den Vogel fangen. Als der an den goldenen Äpfeln pickt, erwischt er ihn. Das Fabeltier zittert, fleht so mitleiderregend, dass der gutherzige Iwan ihm die Freiheit schenkt. Zum Dank gibt ihm der Vogel eine Feder: »Sie wird dir von Nutzen sein«, und fliegt davon.

Der Zarewitsch will gehen, da öffnet sich das Schlosstor, zwölf schöne Prinzessinnen, dazu die schönste im ganzen Land, Zarewna, betreten den Garten. Ohne Wissen Kastscheis spielen sie mit den Goldäpfeln. Iwan versteckt sich. Zarewnas Apfel fällt in einen Busch. Iwan tritt hervor, hebt das Goldstück auf und gibt es ihr. Die jungen Frauen erschrecken. Zarewitschs Freundlichkeit beruhigt sie, er spielt mit ihnen.

Der Morgen dämmert, die Prinzessinnen müssen zurück. Iwan will ihnen folgen, doch Zarewna warnt ihn und schließt das Tor. Iwan schlägt mit dem Schwert dagegen, die Zauberglocke läutet Alarm, Ungeheuer zerren den Prinzen vor Kastschei. Der will auch Iwan zu Stein erstarren lassen, doch der Prinz zieht die Feder des Feuervogels, der kommt, blendet alle, lässt sie bis zum Umfallen tanzen und fliegt über sie hinweg, als wollte er ein Wiegenlied singen. Sie sinken in den Schlaf. Iwan will Zarewna davontragen, doch der Vogel führt ihn an einen Baumstumpf und zeigt ihm in einer Kassette ein Ei. Es enthält Kastscheis Tod. Iwan drückt es – Kastschei windet sich; er wirft es von einer Hand in die andere – Kastschei wälzt sich hin und her; er lässt es zerbrechen, da zerfällt auch Kastschei und mit ihm das Reich der Finsternis. An seiner Stelle entsteht eine neue Stadt. Die versteinerten Ritter erwachen und führen ihre Prinzessinnen heim, Iwan aber heiratet die schöne Zarewna und macht sie zur Königin des befreiten Reiches.

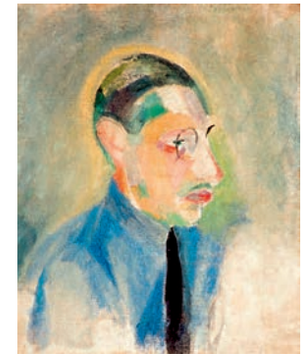
Strawinsky und ›Der Feuervogel‹

Der 27-jährige Strawinsky war für das Projekt nicht Diaghilews erste Wahl. Der Impresario fragte zunächst Nikolai Tscherepnin (1873-1945), der wie er der Petersburger Gesellschaft ›Welt der Kunst‹ angehörte. Der aber verlor wohl das Interesse an der Sache und schlug Strawinsky vor. Diaghilew wandte sich jedoch lieber an den älteren und erfahreneren Anatoli Ljadow (1855-1914); erst als dieser sich mit dem Beginn der Komposition allzu viel Zeit ließ, gab er im Dezember 1909 den Auftrag an Strawinsky. Dieser veröffentlichte im Lauf seines Lebens verschiedene Erinnerungen daran, wie sein Einstieg in die Erfolgsgeschichte des Balletts zustande kam. Auf jeden Fall war er mit der Komposition so rechtzeitig fertig, dass die Premiere wie geplant am 25. Juni 1910 im Palais Garnier, der Pariser Oper, stattfinden konnte.

Obwohl ›Der Feuervogel‹ auf Jahre hinaus seine erfolgreichste Ballettmusik wurde – bei Diaghilews Truppe zählte sie zu den Standardangeboten für Tourneen –, distanzierte sich Strawinsky von seinem Erstling: »›Der Feuervogel‹ war thematisch völlig uninteressant für mich. Wie alle Handlungsballette erforderte er eine beschreibende Musik, wie ich sie eigentlich nicht komponieren wollte.«

Tatsächlich ordnete er den verschiedenen Gruppen und Kräften der Handlung bestimmte musikalische Charaktere zu. So erscheint die Welt des Kastschei und seiner Ungeheuer nicht nur durch die Tiefenregister des Orchesters porträtiert, sondern auch dissonant mit archaischen Einsprengseln oder aggressiv mit peitschenden Rhythmen. Den Feuervogel, sein Flattern und Glänzen, seine Höhen- und Rettungsflüge, seine Verzweiflung, sein Flehen und seine Freude zeichnete Strawinsky durch Klangfarbe und Bewegung nach. Dabei kommt er dem Naturlaut und einem anschaulichen musikalischen Realismus oft sehr nahe. Die liebenswerten Menschen aber, der Prinz und die Prinzessinnen, erhielten milde, farbige, im herkömmlichen Sinn schöne Klänge und Motive. Stellenweise griff Strawinsky auf Elemente der russischen Volksmusik zurück. Der Tanz der Prinzessinnen, in den schließlich auch der Zarewitsch aufgenommen wird, ist in der Art eines Choworod komponiert. Dieser traditionelle Tanz wurde meist von Mädchen ausgeführt. In seiner Grundform bilden die Tänzerinnen einen Kreis, einzelne befinden sich im Inneren. Sie stellen die Handlung dar, von der im begleitenden Lied gesungen wird. Strawinsky übernahm die rondoartige Form, die typische Melodiestruktur, baute sogar Fragmente aus Volksliedern ein, wie er sie in der Sammlung von Andrei, dem Sohn des Komponisten Nikolai Rimsky-Korsakow, finden konnte. In der Schlussszene des Werkes griff er noch einmal auf eine populäre Melodie zurück. Sie begleitete ihn über viele Jahre, noch 1965 verarbeitete er sie zu einem Variationenzyklus.

Mag er im ›Feuervogel‹ nicht den Weg in seine eigene künstlerische Zukunft gesehen haben, so wurde er mit dieser Ballettmusik, welche die Qualitäten einer Symphonischen Dichtung besitzt, doch für andere zum Vorbild. ›Der Feuervogel‹ ist eine Musik der Farben. Von Anfang an stehen dunkle und helle, düster monochrome und bunte Klangbilder gegeneinander. Besonders im ›Höllentanz des Kastschei‹ entfesselt Strawinskys Musik rhythmische Urgewalten. Manche Passagen der Titelfigur klingen wie stilisierte Vogelstimmen, sie verbinden sich mit einer Orchestrierung, welche die Lichtgestalt dieses Fabelwesens fast sichtbar sinnlich einfängt. Ein Komponist wie Olivier Messiaen konnte dieses Werk in jungen Jahren oft hören und lernte daraus: für die rhythmische Organisation, für seine »Musik der Farben« und sein Komponieren mit Vogelstimmen. Im ›Feuervogel‹ leuchtete eine Musik auf, an die damals niemand dachte, nicht einmal Strawinsky selbst.



Igor Strawinsky, Gemälde von Robert Delaunay, 1918

Die Aktivitäten und der Stil der ›Ballets russes‹ internationalisierten sich zusehends während der 1920er-Jahre, auch Künstler Westeuropas, und zwar nicht nur Musiker, sondern auch Kunstmaler, die die Bühnenbilder herstellten, beteiligten sich an den meist völlig neuartigen und einmaligen Produktionen, die in die Theatergeschichte eingingen; doch die weitaus stärkste Persönlichkeit des Balletts war für alle, schon vor dem Ersten Weltkrieg, Igor Strawinsky, der 1910 mit dem ›Feuervogel‹ Triumphe feierte, die sich ein Jahr darauf mit ›Petruschka‹ wiederholten. Die Übereinstimmung zwischen Strawinskys Schaffen und dem Geschmack des Pariser Publikums, das sich nach dem Raffinement Debussys etwas Urtümlicheres wünschte und in dem Russen fand, schien eine vollkommene zu sein.

Theo Hirsbrunner, 1982

Deutschlandfunk Kultur

Das Konzert im Radio

Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.
Jeden Abend.

Konzert
Sonntag bis Freitag
20.03 Uhr

Oper
Samstag
19.05 Uhr

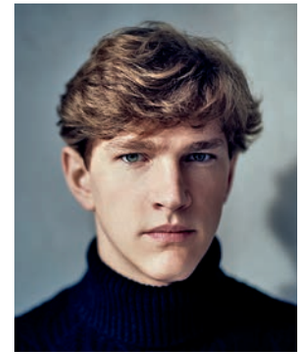
bundesweit und werbefrei
DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandfunkkultur.de

Die Künstler

ROBIN TICCIATI

ist seit der Saison 2017|2018 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin. Bereits seit Sommer 2014 amtiert er zudem als Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Von 2009 bis 2018 war er Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra, mit dem er zahlreiche Aufnahmen einspielte und Tourneen in Europa und Asien unternahm. In Glyndebourne stand er 2019 bei der Neuproduktion von Hector Berlioz' ›La damnation de Faust‹ und bei der Wiederaufnahme von Antonín Dvořáks ›Rusalka‹ am Pult des London Philharmonic Orchestra. In der Saison 2019|2020 führte ihn eine Asientournee mit dem DSO zu fünf Konzerten in vier verschiedene Säle Tokios sowie zu Konzerten in China, gefolgt von weiteren Gastspielen, etwa im Concertgebouw Amsterdam und in der Kölner Philharmonie. Im vergangenen Jahr wurde er von der Queen in den Order of the British Empire als ›Officer‹ (OBE) aufgenommen.

JAN LISIECKI



wurde als Sohn polnischer Eltern im kanadischen Calgary geboren. Internationale Aufmerksamkeit erregte er mit Chopins Klavierkonzerten, die er als 13- und 14-Jähriger mit der Sinfonia Varsovia spielte und die als Live-Mitschnitte veröffentlicht wurden. Aufgrund der vielfach gerühmten und preisgekrönten Aufnahmen erhielt er 2010 als 15-Jähriger einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon. Seitdem erschienen Einspielungen der Chopin-Etüden und von Klavier-Orchester-Werken von Chopin, Mendelssohn, Mozart und Schumann. Lisiecki hat weltweit mit den angesehensten Orchestern unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Yannick Nézet-Séguin, Daniel Harding, Sir Antonio Pappano und Vladimir Jurowski konzertiert. Für sein poetisches und zugleich natürlich virtuoses Spiel erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen.

Das **DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN**

hat sich in den bald 75 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie durch seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit dem Jahr 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 des Orchesters inne. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter
Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten
Ferenc Fricsay †
Lorin Maazel †
Riccardo Chailly
Vladimir Ashkenazy
Kent Nagano
Ingo Metzmacher
Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten
Günter Wand †
Kent Nagano

1. Violinen
Wei Lu
1. Konzertmeister
Marina Grauman
1. Konzertmeisterin
Byol Kang
Konzertmeisterin
N. N.
stellv. Konzertmeisterin
Olga Polonsky
Mayu Nihei*
Isabel Grünkorn
Ioana-Silvia Musat
Mika Bamba
Dagmar Schwalke
Ilja Sekler
Pauliina Quandt-Marttila
Nari Hong
Nikolaus Kneser
Michael Mücke
Elsa Brown
Ksenija Zečević
Lauriane Vernhes

2. Violinen
Andreas Schumann
Stimmführer
Eva-Christina Schönweiß
Stimmführerin
Johannes Watzel
stellv. Stimmführer
Clemens Linder
Matthias Roither
Stephan Obermann
Eero Lagerstam
Tarla Grau
Jan van Schaik
Uta Fiedler-Reetz
Bertram Hartling
Kamila Glass
Marija Mücke
Elena Rindler

Bratschen
Igor Budinstein
1. Solo
Annemarie Moorcroft
1. Solo
N. N.
stellv. Solo
Verena Wehling
Leo Klepper
Andreas Reincke
Lorna Marie Hartling
Henry Pieper
Birgit Mulch-Gahl
Anna Bortolin
Eve Wickert
Thaïs Coelho
Sarina Zickgraf*
Viktor Bátki

Violoncelli
Mischa Meyer
1. Solo
Valentin Radutiu
1. Solo
Dávid Adorján
Solo
Adele Bitter
Mathias Donderer
Thomas Rößeler
Catherine Blaise
Claudia Benker-Schreiber
Leslie Riva-Ruppert
Sara Minemoto

Kontrabässe
Peter Pühn
Solo
Ander Perrino Cabello
Solo
Christine Felsch
stellv. Solo
Gregor Schaetz
Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen
Emre Erşahin

Flöten
Kornelia Brandkamp
Solo
Gergely Bodoky
Solo
Upama Muckensturm
stellv. Solo
Frauke Leopold
Frauke Ross
Piccolo

Oboen
Thomas Hecker
Solo
Viola Wilmsen
Solo
Martin Kögel
stellv. Solo
Isabel Maertens
Max Werner
Englischhorn

Klarinetten
Stephan Mörth
Solo
Thomas Holzmann
Solo
Richard Obermayer
stellv. Solo
Bernhard Nusser
N. N.
Bassklarinette

Fagotte
Karoline Zurl
Solo
Jörg Petersen
Solo
Douglas Bull
stellv. Solo
Hendrik Schütt
Markus Kneisel
Kontrafagott

Hörner
Paolo Mendes
Solo
Bora Demir
Solo
Ozan Çakar
stellv. Solo
Sarah Ennouhi*
stellv. Solo
Barnabas Kubina
Georg Pohle
Joseph Miron
Antonio Adriani

Trompeten
N. N.
Solo
Falk Maertens
Solo
Joachim Pliquett
stellv. Solo
Raphael Mentzen
Matthias Kühnle

Posaunen
András Fejér
Solo
Andreas Klein
Solo
Susann Ziegler
Rainer Vogt
Tomer Maschkowski
Bassposaune

Tuba
Johannes Lipp

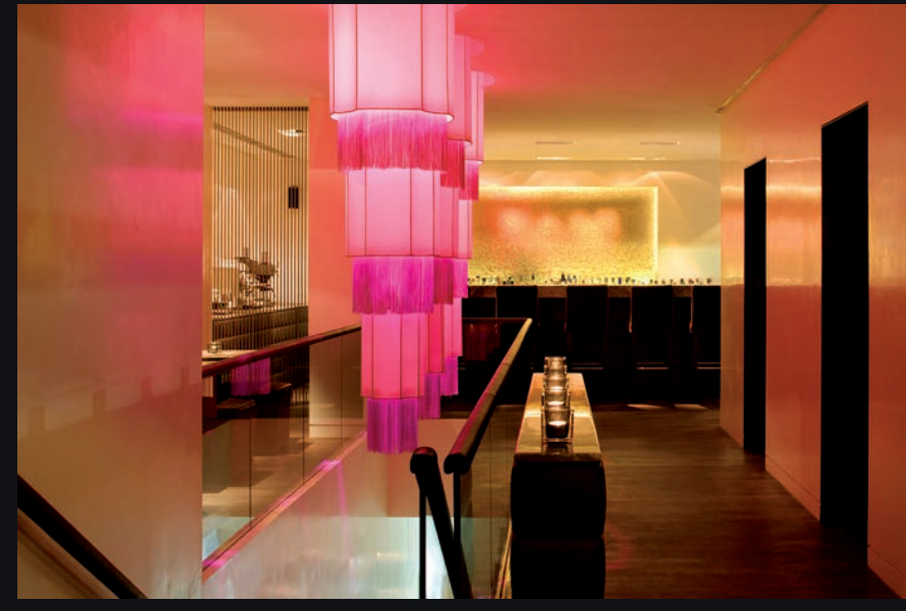
Harfe
Elsie Bedleem
Solo
Marion Ravot*
Solo

Pauken
Erich Trog
Solo
Jens Hilse
Solo

Schlagzeug
Roman Lepper
1. Schlagzeuger
Henrik Magnus Schmidt
stellv. 1. Schlagzeuger
Thomas Lutz

* Zeitvertrag

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 1. März | 20 Uhr | Philharmonie
Schumann Symphonie Nr. 3 ›Rheinische‹
Brahms Symphonie Nr. 1
KENT NAGANO

Mi 4. März | 20 Uhr | Philharmonie
Weill Suite aus ›Lady in the Dark‹
Bartók Violakonzert
Martinů Rhapsodie-Konzert für Viola und Orchester
Dvořák Symphonie Nr. 8
ROBIN TICCIATI
Antoine Tamestit Viola

Fr 6. März | 22 Uhr | Pergamon-Panorama
Kammerkonzert ›Notturno‹
20.45 Uhr Einlass | 21 Uhr Kurzführungen
Werke von **Biber, Britten, Zelenka**
ENSEMBLE DES DSO

Fr 13. März | 20.30 Uhr | Villa Elisabeth
Kammerkonzert
Werke von **Byström, Martinů**
NORDLICHT QUARTETT

So 15. März | 12 Uhr | Haus des Rundfunks
rbbKultur-Kinderkonzert – Open House ab 10.30 Uhr
Bernstein Ouvertüre zu ›Candide‹
Brahms Auszüge aus der Symphonie Nr. 3
Tschaikowsky Auszüge aus der Symphonie Nr. 4
ANNA SKRYLEVA
Mitglieder des DSO
Christian Schruff Moderation

Fr 20. März | 20 Uhr | Philharmonie
Janáček ›Taras Bulba‹
Prokofjew Violinkonzert Nr. 2
Rachmaninoff ›Symphonische Tänze‹
EDWARD GARDNER
James Ehnes Violine

Fr 27. März | 20.30 Uhr | Philharmonie
Casual Concert
Strauss ›Also sprach Zarathustra‹
CORNELIUS MEISTER
Im Anschluss Casual Concert Lounge

Sa 28. März | 20 Uhr | Philharmonie
Staud ›Maniai‹
Elgar Violoncellokonzert
Strauss ›Also sprach Zarathustra‹
CORNELIUS MEISTER
Truls Mørk Violoncello

KONZERTEINFÜHRUNGEN

Zu allen Symphoniekonzerten in der Philharmonie – mit Ausnahme der Casual Concerts – findet jeweils 50 Minuten vor Konzertbeginn eine Einführung mit Habakuk Traber statt.

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
Tel 030. 20 29 87 11 | Fax 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
Tel 030. 20 29 87 530 | Fax 030. 20 29 87 539
info@dso-berlin.de | dso-berlin.de

Chefdirigent Robin Ticciati
Orchesterdirektor Alexander Steinbeis
Orchestermanager Sebastian König
Künstlerisches Betriebsbüro
Moritz Brüggemeier, Annegret Eberl
Orchesterbüro Konstanze Klopsch, Marion Herrscher
Marketing Tim Bartholomäus
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Benjamin Dries
Musikvermittlung Lea Heinrich
Programmhefte | Einführungen Habakuk Traber
Notenarchiv Renate Hellwig-Unruh
Orchesterwarte Burkher Techel M. A.,
Shinnosuke Higashida, Kai Steindreischer

Texte | Redaktion Habakuk Traber
Redaktion Benjamin Dries
Redaktionelle Mitarbeit Daniel Knaack
Artdirektion Preuss und Preuss GmbH
Satz Susanne Nöllgen
Fotos Alexander Gnädinger (Titel), Frank Eidel (DSO), Fabian Frinzel und Ayzit Bostan (Ticciati), Christoph Köstlin (Lisiecki), DSO-Archiv (sonstige)

© Deutsches Symphonie-Orchester Berlin 2020

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

Preis: 2,50 €