

*»Das Genie lässt sich nicht besser analysieren als Elektrizität. Entweder man hat es, oder man hat es nicht. Strawinsky hat es; er kümmert sich nicht darum.«*

*Jean Cocteau in „Le coq et l'arlequin“ (1918)*

Do, 15.01.2015 | So, 18.01.2015 | Hamburg, Laeiszhalle  
Fr, 16.01.2015 | Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Donnerstag, 15. Januar 2015, 20 Uhr  
Sonntag, 18. Januar 2015, 11 Uhr  
Hamburg, Laeiszhalle, Großer Saal

Freitag, 16. Januar 2014, 19.30 Uhr  
Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Dirigent: **Pablo Heras-Casado**  
Solist: **Alexander Melnikov Klavier**

Ludwig van Beethoven (1770–1827)      Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur op. 73 (1809/1810)

*I. Allegro*  
*II. Adagio un poco moto –*  
*III. Rondo. Allegro, ma non troppo*

**Pause**

Igor Strawinsky (1882–1971)      L'Oiseau de feu (Der Feuervogel)  
Vollständige Ballettmusik (1909/1910)

*Introduktion –*

*Erstes Bild*  
*Kastscheis Zaubergarten –*  
*Der Feuervogel erscheint, von Iwan Zarewitsch verfolgt –*  
*Tanz des Feuervogels –*  
*Iwan Zarewitsch fängt den Feuervogel –*  
*Flehentliches Bitten des Feuervogels –*  
*Auftritt der dreizehn verzauberten Prinzessinnen –*  
*Spiel der Prinzessinnen mit den goldenen Äpfeln (Scherzo) –*  
*Jäher Auftritt des Iwan Zarewitsch –*  
*Korowod (Reigen) der Prinzessinnen –*

*Tagesanbruch –*  
*Iwan Zarewitsch dringt in Kastscheis Palast ein –*  
*Magisches Glockenspiel, Auftritt der Ungeheuer Kastscheis*  
*und Gefangennahme des Iwan Zarewitsch –*  
*Auftritt des unsterblichen Kastschei –*  
*Kastscheis Zwiegespräch mit Iwan Zarewitsch –*  
*Fürsprache der Prinzessinnen –*  
*Auftritt des Feuervogels –*  
*Tanz von Kastscheis Gefolge, unter dem Zauber des Feuervogels –*  
*Höllentanz (Danse infernale) aller Untertanen Kastscheis –*  
*Berceuse (Der Feuervogel) –*  
*Kastschei erwacht –*  
*Kastscheis Tod –*  
*Tiefes Dunkel –*

**Zweites Bild**

*Das Reich des Kastschei vergeht, Wiederbelebung der*  
*versteinerten Ritter.*  
*Allgemeine Freude*

Dauer des Konzerts inkl. Pause: ca. 2 Stunden

Einführungsveranstaltungen mit Habakuk Traber am 15.01. um 19 Uhr  
und am 18.01. um 10 Uhr im Großen Saal der Laeiszhalle

Sonntagsmusik für Kinder ab 5 Jahre parallel zum Konzert am 18.01.2015  
im Studio E der Laeiszhalle

## Pablo Heras-Casado

Dirigent

Das künstlerische Schaffen von Pablo Heras-Casado, der von der Zeitschrift „Musical America“ zum Dirigenten des Jahres 2014 gewählt wurde, ist außergewöhnlich umfangreich. Es umfasst das große Sinfonien- und Opernrepertoire, Werke in historischer Aufführungspraxis und zeitgenössische Partituren. Seit 2012 ist er Chefdirigent des Orchestra of St. Luke's in New York, wo er seinen Vertrag kürzlich bis 2017 verlängert hat. 2014 wurde er zum Ersten Gastdirigenten des Teatro Real in Madrid ernannt.

Neben seinem Debüt beim **NDR Sinfonieorchester** gastiert Heras-Casado 2014/15 erneut beim London Symphony Orchestra, Sinfonieorchester des BR, Chicago und San Francisco Symphony Orchestra, bei den Münchner Philharmonikern, am Mariinski-Theater und beim Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Er tritt im Mozarteum Salzburg auf, wo er jährlich zum Festival DIALOGUE und zur Mozartwoche eingeladen wird, setzt seine Zusammenarbeit mit dem Ensemble Intercontemporain und dem Freiburger Barockorchester fort und dirigiert das jährliche Adventskonzert der Staatskapelle Dresden. Als Operndirigent kehrt er an die Met New York, das Festspielhaus Baden-Baden, Teatro Real Madrid und an die Niederländische Oper zurück. Zu den Höhepunkten vergangener Spielzeiten gehörten Auftritte mit den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester, Concertgebouw-orkest, Tonhalle-Orchester Zürich, Philharmonia Orchestra, New York und Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony und Cleveland Orchestra sowie an der Deutschen Oper Berlin. Auch bei den Salzburger Festspielen und dem



Festival von Aix-en-Provence war er vertreten. 2007 gewann er den Dirigier-Wettbewerb des Lucerne Festivals, wohin er 2013 zurückkehrte, um auf Einladung von Pierre Boulez die Akademie des Festivals mitzuleiten.

Heras-Casados jüngste Einspielungen sind Mendelssohns Sinfonie Nr. 2 mit dem Sinfonieorchester des BR, Schuberts Sinfonien Nr. 3 und 4 mit dem Freiburger Barockorchester (ECHO Klassik 2014) und ein Album zu Ehren des legendären Farinelli. Mit Plácido Domingo nahm er Verdi-Arien auf. Für seine DVD mit Weills „Mahagonny“ erhielt er den „Diapason d'Or“. Heras-Casado ist Träger von Ehrenmedaillen der Stiftung Rodriguez-Acosta sowie seiner Heimatstadt Granada, deren Ehrenbotschafter er ist. Im Juni 2014 trat er der spanischen Wohltätigkeitsorganisation „Ayuda en Acción“ bei, die Armut und Ungleichheit in der Welt bekämpft.

## Alexander Melnikov

Klavier

Alexander Melnikov absolvierte sein Studium am Moskauer Konservatorium bei Lev Naumov. Zu seinen musikalisch prägendsten Erlebnissen zählen die Begegnungen mit Svatoslav Richter, der ihn regelmäßig zu seinen Festivals in Russland und Frankreich einlud. Melnikov ist Preisträger bedeutender Wettbewerbe wie dem Internationalen Robert-Schumann-Wettbewerb (1989) und dem Concours Musical Reine Elisabeth in Brüssel (1991).

Sehr früh begann er sich mit der historischen Aufführungspraxis auseinander zu setzen, wobei er wesentliche Impulse von Andreas Staier und Alexei Lubimov erhielt. Regelmäßig steht er mit namhaften Originalklang-Ensembles auf der Bühne. Mit Andreas Staier erarbeitete er ein Programm, das Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ mit den 24 Präludien und Fugen von Schostakowitsch korrespondieren lässt. In einem neuen Projekt widmen sich die beiden Künstler einem Schubert-Programm zu vier Händen. Die intensive Kammermusikpflege mit weiteren Partnern wie den Cellisten Alexander Rudin und Jean-Guihen Queyras sowie dem Bariton Georg Nigl ist für Melnikov ein unverzichtbarer Bestandteil seiner Arbeit. Mit seiner festen Duopartnerin Isabelle Faust legte er eine vielfach ausgezeichnete Gesamteinspielung der Beethoven-Violinsonaten vor, die den Status einer Referenzaufnahme genießt. Darüber hinaus wurde Melnikovs Aufnahme von Schostakowitschs Präludien und Fugen op. 87 vom BBC Music Magazine als eine der 50 wichtigsten Aufnahmen aller Zeiten genannt. Weitere CDs umfassen Werke von Brahms, Rachmaninow und Skrjabin sowie die Klavierkonzerte von Schostakowitsch.



Melnikov gastierte u. a. beim Concertgebouw-orkest Amsterdam, Gewandhausorchester Leipzig, Philadelphia Orchestra, hr-Sinfonieorchester, Russian National Orchestra oder NHK Symphony Orchestra unter Dirigenten wie Mikhail Pletnev, Charles Dutoit, Paavo Järvi, Philippe Herreweghe und Valery Gergiev. Seit Beginn der Saison 2014/15 ist er für drei Spielzeiten Künstlerischer Partner der Tapiola Sinfonietta. Neben Konzerten mit dem Trondheim Symphoniorkester und Krzysztof Urbański oder dem RSO Wien und Teodor Currentzis setzt er seine Zusammenarbeit mit dem Mahler Chamber Orchestra und dem Freiburger Barockorchester fort. Weitere Höhepunkte der Saison sind Konzerte mit Jean-Guihen Queyras – parallel zur Erscheinung ihrer Aufnahme der Beethoven-Sonaten – und mit Isabelle Faust sowie eine Trio-Tournee mit beiden Künstlern. Solo-Recitals führen Melnikov nach London, Amsterdam, Berlin oder Tokio.

## Nur für „wahre Claviervirtuosen“

Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73

Kein Erfinder ist vor dem Missbrauch seiner Entdeckungen gefeit. Das gilt bisweilen auch für visionäre Komponisten. Ludwig van Beethoven beispielsweise war zeitlebens wenig darüber erfreut, in welche Richtung sich die Klaviermusik auf der Grundlage seiner eigenen Expeditionen im Reich der unbegrenzten pianistischen Möglichkeiten entwickelte.

In seinem letzten Klavierkonzert, dem monumentalen Es-Dur-Konzert op. 73, hatte er den Pianisten mehr technisches und gestalterisches Können denn je abverlangt. Auch deshalb gelte es „für die meisten Hörer heute“, so der Beethoven-Forscher Joseph Kerman, „als das erste echt moderne Exemplar der Gattung“. Insbesondere das Finale sei „hervorragende Musik für einen Virtuosen, einen Liszt“. Mit anderen Worten: Beethoven legte in mancher Hinsicht den Grundstein für jene Epoche des modernen europäischen Virtuositums, in der Pianisten wie Friedrich Wilhelm Kalkbrenner, Sigismund Thalberg oder eben auch der weltläufige Franz Liszt das Publikum mit ihrer brillanten Fingerfertigkeit in Ekstase versetzten. Bezeichnenderweise war es denn auch Franz Liszt, durch den Beethovens Fünftes Klavierkonzert erst so richtig berühmt wurde. Beethoven selbst hat zwar dessen Interpretation nie gehört – und Liszt gehörte ganz sicher nicht zur Masse austauschbarer Tastenlöwen! –, das Aufkommen des Virtuositums aber hat er mit großer Sorge verfolgt. Schon im Jahr 1814, drei Jahre nach der Uraufführung seines letzten Klavierkonzerts, klagte er gegenüber Johann Wenzel Tomaschek über „die heutigen Clavierspieler, welche nur die claviatur mit einge-



Ludwig van Beethoven, am Klavier komponierend.  
Skizze von Alois Kolb

lernten Passagen auf- und abbrennen, putsch-putsch-putsch – was heißt das? Nichts! – Die wahren Claviervirtuosen, wenn sie spielten, so war es etwas Zusammenhängendes, etwas Ganzes“.

Dem Anspruch, dass ein Klavierkonzert „etwas Ganzes“ sein sollte, also keine willkürliche Aneinanderreihung von technischen Tücken für flinke Finger und erholsamen Orchesterzwischenspielen, hatte Beethoven mit seinen Gattungsbeiträgen auf vollendete Weise genügt. Schon im Vierten Klavierkonzert war das Ineinandergreifen von Solisten- und Orchesterpart derart konsequent vorangetrieben, dass

man in jenem G-Dur-Werk gerne die Tradition des „sinfonischen Konzerts“ im 19. Jahrhundert begründet sieht. Angespornt durch den Erfolg bei der Uraufführung dieses Vierten Konzerts, wandte sich Beethoven ein Jahr später erneut der Gattung zu und legte ein Werk vor, das nun allein schon durch seine Dimensionen wie eine Sinfonie mit obligatem Klavier daherkam. Im Vergleich zum Vorgängerwerk allerdings räumte er dem Pianisten hier sogar eindrucksvollere Gelegenheiten zu virtuoser Entfaltung ein. So darf der Solist gleich zu Beginn mehrere brillante Statements abliefern, die ihn zweifellos stärker in den Vordergrund rücken als jene subtilen Akkorde am Anfang des G-Dur-Konzerts.

Wenn das Fünfte Klavierkonzert nicht zuletzt deshalb heute als das beim Publikum beliebteste und für Interpreten vorteilhafteste gilt, so zählten es Beethovens Zeitgenossen dagegen ausgerechnet zu den „undankbaren, was auch für solche [Pianisten], die mehr ihren Glanz als die Kunst lieben, nicht grundlos ist“ (Allgemeine musikalische Zeitung, 1824). Und nach der ersten Wiener Aufführung des Konzerts im Jahr 1811 waren in der Presse Zeilen zu lesen, die Beethoven – zumindest in seiner Abneigung gegen das Gebaren „heutiger „Clavierspieler“ – aus dem Herzen gesprochen haben müssen: „Beethoven, voll stolzen Selbstvertrauens, schreibt nie für die Menge; er will verstanden und gefühlt werden, und dies kann er bey seinen beabsichtigten Schwierigkeiten nur von den Kennern. Er verfolgt sein Thema mit unermüdeten Hast und erschläfft so selbst durch Anstrengung die gespannte Aufmerksamkeit des schwächern Musikliebhabers, der

seinen Ideengang nicht zu verfolgen vermag; die Nichtkenner aber werden durch die Länge in chaotische Nacht geführt und gelangweilt.“

Was also ist nun Beethovens Fünftes Klavierkonzert? „Hervorragende Musik für eine Virtuosen“ oder doch ein Werk für reflektierte Gestaltungskünstler und echte Kenner? – Die Antwort liegt wie so oft in der Mitte und führt direkt zum springenden Punkt in Beethovens singulärer Konzeption des Werks. Durchaus ist es ein „Gipfel von Beethovens pianistischer Virtuosität“ (W. Kinderman), doch ist diese Virtuosität nicht nur durch strukturelles Kalkül und ein sinfonisch auftretendes Orchester gebündigt, sondern auch penibel vorgeschrieben. Wenn Beethoven den Solopart seines Vierten Klavierkonzerts bei der Uraufführung noch aus dem Stegreif gespielt hatte, so überließ er im Fünften Konzert – dessen Leipziger Premiere er aufgrund fortgeschrittener Taubheit an einen anderen Pianisten abtreten musste – nichts mehr dem Zufall. Nicht einmal eine Solokadenz wollte er dem Pianisten zugestehen, ja, am Ende des 1. Satzes findet sich in den Noten sogar die explizite Anweisung für den Solisten, hier bitte keine Kadenz zu spielen! Und wer einwendet, so etwas wie eine traditionell improvisatorisch gestaltete Kadenz finde sich ja stattdessen gleich in den ersten Takten, der muss sich vor Augen halten, dass auch dieser emphatisch „solistische“ Auftritt des Pianisten sorgfältig kontrolliert ist. In der Tat übernahm in diesem Werk zum ersten Mal in der Musikgeschichte ein Komponist „die alleinige Verantwortung für den gesamten Text eines Konzerts“ (Kerman).



Ludwig van Beethovens Skizzen zu seinem Fünften Klavierkonzert

Insbesondere im **1. Satz** seines Fünften Klavierkonzerts scheint es Beethoven daher gereizt zu haben, die Konfrontation eines (vermeintlich) unabhängigen Virtuosen mit dem Orchesterkollektiv genauestens auszukomponieren und in sein Konzept von einem „Ganzen“ zu zwingen. Der Beginn des außerordentlich umfangreichen Satzes deutet an, wie es aus Sicht „der heutigen Clavierspieler“ sein könnte, aber nach Beethovens Ansicht eben nicht sein soll: Anders als in den so genannten „brillanten Konzerten“

der Generation nach Beethoven wird die Show dem Pianisten hier schon bald von der sinfonischen Grandezza des Orchesters in heroischem Es-Dur gestohlen. Und Joseph Kerman sprach mit Blick auf das anfängliche Wechselspiel von harmonisch festigenden Orchesterschlägen und frei wirkenden Klavierpassagen sogar von einer „Überwachung“ der solistischen Verspieltheit durch die organisierte Macht des Orchesters... Immerhin nimmt die zweite große Konfrontation in der Durchführung, wo die Herausforderung des Orchesters mit gleich-

sam wütenden Akkordschlägen des Klaviers angenommen wird, zu einem anderen Ausgang: Diesmal scheint der Pianist mit pfundigen Doppeloktaven in der imitatorischen Jagd der Motive über das Orchester zu triumphieren – allerdings nicht als Virtuose, sondern als selbstbewusste Stimme im musikalischen Diskurs.

Auch die Rolle des Pianisten im **2. Satz** ist nicht diejenige eines solistischen Hauptverantwortlichen, sondern eher diejenige eines betrachtenden Poeten. Auf die von den gedämpften Violinen vorgetragene Melodie, die mit ihrer nach innen gekehrten Feierlichkeit laut Carl Czerny von „religiösen Gesängen frommer Wallfahrer“ inspiriert sein soll, antwortet das Klavier mit einer Meditation, die weit in die Romantik, etwa auf die entsprechende Stelle in Brahms' Zweitem Klavierkonzert, voraus weist. Es folgen zwei Variationen des Orchesterthemas, wobei das Klavier am Ende mit seinen Figurationen wesentlich zum klanglichen Zauber dieses Satzes beiträgt.

Beim Übergang zum **3. Satz** wird man wie im 1. Satz von Beethovens Siebter Sinfonie Zeuge der Geburt eines Themas. Erstaunlich, welche unterschiedlichen Charakter dieselbe simple Dreiklangsfigur annehmen kann: Während sie in der Vorbereitung noch wie eine schüchterne Frage wirkt, erhält sie als Thema des Finales den Ausdruck fast schon aggressiver Entschlossenheit. Sie ignoriert mit ihren Synkopen völlig den zu Grunde liegenden 6/8-Takt und ist im Gegensatz zu den übrigen Themen des Werks typisch pianistisch entworfen. Vermag die forsche Energie des Solisten am Ende also doch

alles in seinen Bann zu ziehen? Ein retardierendes Moment gegen Ende des Satzes spricht eine andere Sprache: Über dem Pochen der Pauke verliert sich der Schwung des Satzes, bevor ein letztes Aufbäumen das Konzert erstaunlich zügig zum Abschluss bringt. Will Beethoven hier mit den im Werk allgegenwärtigen militärischen Rhythmen der Pauke auf die französische Belagerung Wiens zur Entstehungszeit des Konzerts und mit den resignierenden Akkorden des Klaviers auf den Notstand in der Stadt anspielen, wobei am Ende dennoch Optimismus triumphiert? Oder soll der Pianist in seinem vielleicht doch allzu eigenständig und virtuos gewordenen Wirken einfach gebremst und zur Raison gebracht werden? Bemerkenswert ist jedenfalls, dass zum Abschluss noch einmal gleichberechtigt aufeinander trifft, was bereits in den ersten Takten des Werks Gegenstand der Konfrontation war: scheinbar willkürliche Virtuosität des Solisten und geordnete Sattelfestigkeit des Orchesters. Weder das eine noch das andere, sondern erst Beides zusammen, so lautet Beethovens Fazit, macht eben das „Ganze“ eines Instrumentalkonzerts aus.

Julius Heile

## Märchenhaft in jeder Hinsicht

### Igor Strawinskys Musik zum Ballett „Der Feuervogel“

„Es war einmal ein Zar, der hatte einen einzigen Sohn. Und als dieser noch klein war, wiegten ihn die Ammen und Wärterinnen in Schlaf und sangen: ‚Eia, popeia, Iwan-Zarewitsch! groß wirst du werden, eine Braut für dich finden: hinter dreimal neun Ländern, im dreimal zehnten Reich‘ ...“: So beginnt in Alexander Afanassjews Sammlung russischer Volksmärchen die Geschichte vom unsterblichen Kastschei, die eine von drei Vorlagen für die Handlung des Balletts „Der Feuervogel“ wurde. – „Es war einmal ein russischer Impresario mit großem Spürsinn für außergewöhnliche Talente, der beauftragte einen jungen russischen Komponisten, die Ballettmusik für eine Produktion in Paris zu schreiben. Und als das Ballett herauskam, jubelte Tout Paris ihm zu: ‚Chapeau, Igor Strawinsky! groß wirst du werden, einer der berühmtesten Komponisten des 20. Jahrhunderts: in dreimal neun Ländern, in dreimal zehn Jahren‘ ...“: So könnte man die märchenhafte Geschichte vom Erfolg des „Feuervogel“ und dem Aufstieg seiner Urheber schreiben ...

Serge Diaghilew, die Hauptfigur dieses Märchens, hatte mit seinen Künstlerfreunden zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Russland so etwas wie ein Pendant zur Wiener Secession oder zum Jugendstil etabliert: eine Bewegung, die sich dem Motto „L'art pour l'art“ („Kunst um der Kunst Willen“) verschrieben hatte, die die oftmals provinzielle russische Kunst vom konservativen Akademismus befreien und auf ein internationales Niveau heben wollte. Um der Welt zu zeigen, welch hervorragende kreative Kräfte sein Heimatland zu bieten hatte, organisierte Diaghilew seit 1904 in der Kunstmetro-



Serge Diaghilew, Impresario und Gründer der „Ballets Russes“ (Foto von 1916)

pole Paris Ausstellungen und Konzerte mit Werken russischer Künstler. Im Jahr 1909 trat dort zum ersten Mal auch ein handverlesenes Ballettensemble auf, das hinfort unter dem Namen „Ballets Russes“ Furore machen sollte. Für die Produktionen dieser Compagnie gelang es dem Impresario Diaghilew schon bald, die berühmtesten Künstler Russlands und Frankreichs um sich zu scharen und die Kunst des Balletts nachhaltig zu revolutionieren. Natürlich wusste er auch ganz genau, was bei den Exotismus- und Symbolismus-verliebten

Parisern gut ankam. Es war daher klug erwogen, nach einer eher verlustreichen Saison für das Jahr 1910 etwas zutiefst Russisches aufs Programm zu setzen: ein in der zauberhaft-mythischen Welt der altrussischen Märchen angesiedeltes Ballett. Für das Szenario sollte der Choreograph und Tänzer Michail Fokin verantwortlich zeichnen, für die Musik hatte man ursprünglich an den mit Märchensujets gut vertrauten Komponisten Anatol Ljadow gedacht. Da dieser allerdings mit einem derart groß angelegten Werk überfordert war, wandte sich Diaghilew an den im Ausland noch relativ wenig bekannten Igor Strawinsky, der schon beim Ballett „Les sylphides“ als Chopin-Arrangeur beteiligt gewesen war. Für Strawinsky bedeutete der Auftrag zur „Feuervogel“-Musik nichts weniger als den internationalen Durchbruch. Er legte den Grundstein für eine sagenhafte Serie von Balletten („Petruschka“, „Le Sacre du printemps“...), mit denen Strawinsky zur Spitze der musikalischen Avantgarde aufstieg.

„Mich überkam die Sehnsucht, dem engen Kreise zu entweichen, in dem ich bis dahin eingeschlossen war“, erinnerte sich Strawinsky später an den Auftrag, der sein Leben veränderte; „mit Begierde ergriff ich die Gelegenheit, die sich mir bot... Während des ganzen Winters schrieb ich eifrig an meiner Musik, und durch die Arbeit kam ich in ständige Berührung mit Diaghilew und seinen Mitarbeitern. Sobald ich Teile der Partitur ablieferte, legte Fokin die Choreographie fest, und ich war bei jeder Probe der Truppe zugegen.“ So kam Strawinsky also in unmittelbaren Kontakt zu einer Kunstform, die er seit langem bewunderte, die aber bei

vielen Musikern damals als minderwertig und unseriös galt: „Ballett war mir seit frühester Kindheit ein Begriff“, erinnert sich Strawinsky, in dessen Elternhaus der legendäre Tschaikowsky-Choreograph Marius Petipa ein und ausging. „Mit dem Größerwerden wurde ich gewahr, dass das Ballett im Begriff war zu versteinern. Ich vermochte mir nicht vorzustellen, dass es für die Musik irgendwelche Bedeutung erlangen könnte, und ich hätte es nicht geglaubt, wenn mir jemand die Geburt einer neuen künstlerischen Entwicklung durch dieses Medium vorausgesagt hätte.“ Genau dies aber, eine regelrechte Verjüngung und Revolution des Balletts gelang den „Ballets Russes“ mit dem „Feuervogel“ und allen weiteren Produktionen.

Zur Premiere des „Feuervogel“ im Juni 1910 in der Opéra hatte sich alles versammelt, was in der Pariser Künstlerszene Rang und Namen hatte. Das Stück war ein voller Erfolg. Zum ersten Mal hatte sich Diaghilews Idealvorstellung von einem Gesamtkunstwerk verwirklicht, in dem sich das kreative Potential zeitgenössischer Künste vereint: Der „Feuervogel“ überzeugte mit seinem märchenhaften Szenario, der prächtigen Ausstattung von Alexander Golowin und Léon Bakst, der detaillierten (für Strawinsky indes allzu komplizierten und überladenen) Choreographie Fokins, der überlegenden tänzerischen Leistung der Truppe sowie natürlich der Musik. Letztere war im Gegensatz zu manch anderen Ballettkompositionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts keineswegs mehr nur dekoratives Beiwerk und Begleitung des Tanzes. Vielmehr hatte Strawinsky, dem die stark deskriptiven Forde-

rungen des Librettos im Vorfeld eigentlich wenig zugesagt hatten, zur Darstellung der Handlung und ihrer Charaktere derart visionäre, farbige Klänge erfunden, dass die instrumentatorisch und rhythmisch höchst elaborierte Musik auch außerhalb des Theaters überzeugte. Sie entwickelte in den kommenden Jahren ein Eigenleben auch im Konzertsaal, sei es in der Urfassung (wie im heutigen Konzert) oder in Strawinskys eigenen Revisionen bzw. Suiten-Zusammenstellungen, die er insgesamt um die 1000 Mal dirigiert hat.

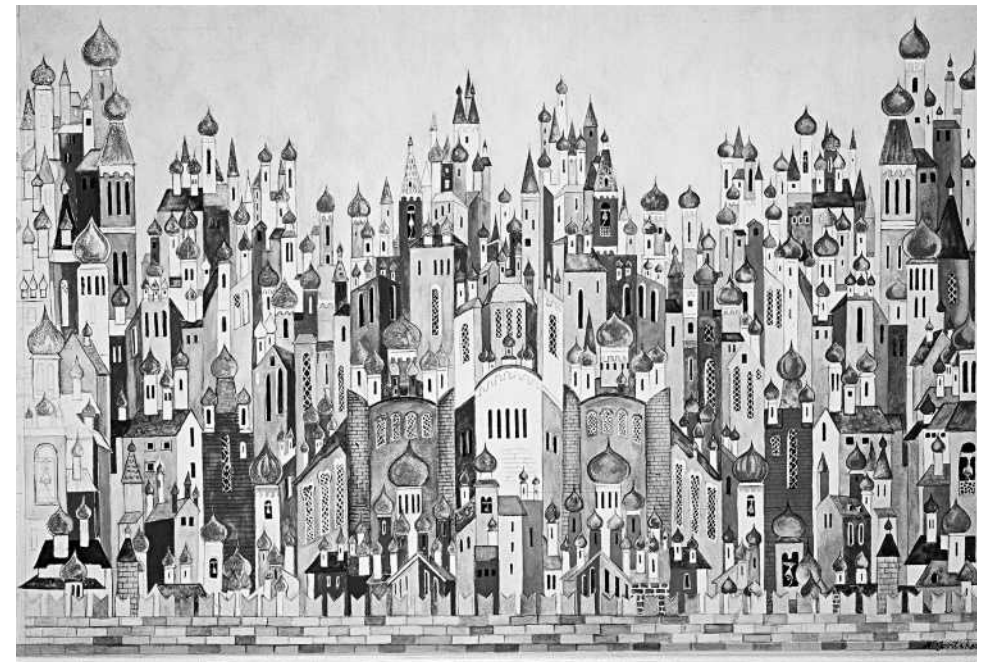
Für die Handlung des „Feuervogel“-Balletts hatte Fokin zwei russische Sagenkreise miteinander verbunden: das Märchen vom unsterblichen Kastschei (das auch schon Sujet einer Oper von Strawinskys Lehrer Nikolaj Rimsky-Korsakow gewesen war) und die Geschichten um den mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Feuervogel. Heinrich Lindlar hat den Plot des Balletts einmal wie folgt umrissen: „Freiheitsliebende, menschenfreundliche Fee (Feuervogel) führt standhaft Liebende (Zarewna, Zarewitsch) aus der Gewalt des bösen Zauberers (Kastschei).“ Es geht also um das ewige Märchen-Thema vom Sieg des Guten über das Böse, vom Triumph des Aufrichtigen und Schönen über Machtmissbrauch und Unterdrückung. Diese beiden Polaritäten spielen auch in Strawinskys Musik eine wichtige Rolle: Wie in manchen Werken von Rimsky-Korsakow oder auch Richard Wagner (man denke an den „Parsifal“!) steht hier Chromatik für das Böse und Magische und ihr musikalisches Gegenstück (Diatonik) für das Gute und Menschliche. Überdies orientierte sich Strawinsky nach

eigenen Angaben noch in anderer Hinsicht an „den Erfindungen, die der Begriff Musikdrama deckt“. Wenn etwa der aufsteigende Tritonus (übermäßige Quarte) und eine absteigende kleine Sekunde „für die Erscheinung des göttigen Feuervogel“ stehen und Kastschei demgegenüber „unterbrochene, bösartige Terzen“ bekommt, so handelt es sich hierbei um das berühmte Verfahren der Leitmotivtechnik. Im Vergleich zu späteren Ballettmusiken wie etwa „Petuschka“ oder „Sacre“ zeigt sich Strawinsky im „Feuervogel“ zudem noch hörbar vom französischen Impressionismus beeinflusst – nicht ohne Grund beglückwünschte Claude Debussy den jungen Russen enthusiastisch nach der Premiere. Auch Tschaiakowsky und Rimsky-Korsakow hinterließen ihre Wirkung. „Die Manier Rimskys äußerte sich in der Harmonik und im Orchesterkolorit“, so Strawinsky, „obgleich ich ihn mit ponticello-, col legno-, flautando-, glissando- und Flatterzungen-Effekten noch zu überbieten suchte.“

Einen verblüffenden, seinerzeit u. a. von Richard Strauss bewunderten Flageolett-Glissando-Effekt (die Streicher lassen ihre Finger ohne Druck über die Seiten gleiten) hören wir gleich zu Beginn des Balletts. Die Stelle markiert offenbar die Erscheinung des feenhaften Feuervogels, nachdem die Musik mit leise kreisenden Bass-Figuren im „übernatürlichen“ Tritonus-Raum in die nächtliche Szenerie von Kastscheis Zaubergarten eingeführt hat. Hier trifft der Prinz Iwan Zarewitsch auf den Feuervogel, den er jagt und einfängt. Eingeleitet von einer Solo-Viola bittet der Feuervogel sodann zu schmeichelnden Klängen erfolgreich um seine

Freilassung. Zum Dank überreicht er Zarewitsch eine Feder, mittels derer er in Notlagen den Feuervogel zu Hilfe rufen kann. Nun treten dreizehn verzauberte Prinzessinnen samt der schönen Zarewna auf, die im Garten mit goldenen Äpfeln spielen. Die flatterhafte Musik steigert sich bis zum Auftritt des Zarewitsch (Horn-Solo), der sich prompt in Zarewna verliebt und sich mit ihr im folgenden „Korowod“ unter die Tanzenden mischt. Dieser altslawische Rundtanz, dessen Oboenmelodie auf einem russischen Volkslied basiert, gehört sicherlich

zu den einprägsamsten, formal geschlossenen Nummern des Balletts. Trompetensignale und rauschende Harfenklänge kündigen den neuen Tag an. Zarewitsch, der nun seine Geliebte befreien will, dringt in den Palast des Kastschei ein und wird bei magischem Glockengeläut von musikalisch blechgepanzerten Ungeheuern bedroht. In der Szene der Gefangennahme Zarewitschs und seines Zwiesgesprächs mit Kastschei hört man viel Schlagwerk und Posaunenglissandi; auch die „bösartigen Terzen“ sowie ein später im „Danse infernale“



„Der Feuervogel“, Bühnenbildentwurf von Natalja Gontscharowa für Diaghilews Pariser Produktion von 1926. Mit ihren bunten Zwiebelturm-Kulissen suggerierte Gontscharowa das Bild eines märchenhaft-fantastischen Russland, das wesentlich zum Erfolg des „Feuervogel“ beitrug



Tamara Karsawina als Feuervogel und Michail Fokin als Iwan Zarewitsch im Ballett „Der Feuervogel“ (Paris 1910)

entwickeltes Motiv sind zu erkennen. Bevor Kastschei den Prinzen allerdings wie alle unerwünscht eindringenden Kavaliers in Stein verwandeln kann, schwingt Zarewitsch seine Feder, und der Feuervogel eilt zu huschenden Figuren des Orchesters herbei. Er zwingt Kastscheis Gefolge durch Zauberkraft zu einem tödlichen Höllentanz (Danse infernale), der mit seiner aggressiven Rhythmik und seinen Ostinati zu den berühmtesten und zugleich am meisten auf den „Sacre“ vorausweisenden Nummern aus Strawinskys Ballettmusik zählt.

Danach tanzt der Feuervogel eine Berceuse (Wiegenlied), deren schöne Fagottmelodie über monoton kreisender Begleitung ihre einschläfernde Wirkung nicht verfehlt: Während Kastschei schlummert, zeigt der Feuervogel dem Prinzen ein Ei, in dem Kastscheis Seele aufbewahrt ist. Das Erwachen Kastscheis und sein Tod durch den Ei-zertrümmernden Schwerthieb Zarewitschs hat Strawinsky mit aufsteigenden Figuren und einem niederfahrenden Donnerschlag sehr anschaulich in Töne gesetzt. Ein in lichte Höhe sich verlierendes Streicher-Tremolo mündet daraufhin mit Gänsehaut-Effekt in eine wiederum auf russischem Volksliedgut basierende Hornmelodie, die das für Märchen obligatorische Happy End einleitet: Kastscheis Macht ist besiegt, die versteinerten Freier sind erlöst, das Volk begrüßt zu der triumphal gesteigerten (in einen unregelmäßigen 7/4-Takt überführten) Melodie das neue Zarenpaar. „Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute“ ... Strawinskys Musik jedenfalls ist – anders als der gar nicht so unsterbliche Kastschei – bis heute lebendig.

Julius Heile

## Konzerttipp

### Musik-Dialog mit Alexander Melnikov

Mit Musikern über Musik ins Gespräch zu kommen, das ist das Konzept der Reihe Musik-Dialoge. Denn welchen Musikliebhaber würde nicht interessieren, was große Dirigenten und Solisten über ihre Lieblingswerke der Kammermusik mitzuteilen haben? Also laden wir sie ein, spielen die Musik ihrer Wahl und reden drüber, sagten sich einige Musiker des **NDR Sinfonieorchesters**. Die Idee für die Musik-Dialoge war geboren. Und die Idee bewährte sich: Thomas Hengelbrock, Christoph Eschenbach, Michael Gielen oder Arabella Steinbacher gaben im Laufe der letzten Saisons Auskunft über die Stücke ihrer Wahl – und manches andere. Für den nächsten Musik-Dialog im März ist nun Alexander Melnikov eingeladen.

In der Saison 2013/14 gestaltete Melnikov zusammen mit Musikkollegen aus dem Orchester erstmals ein Kammerkonzert: ein Programm rund um die Duo-Sonaten von Paul Hindemith. Nach seinen aktuellen Konzerten als Solist beim **NDR Sinfonieorchester** kommt der vielseitige russische Pianist erneut mit Musikern des **NDR Sinfonieorchesters** für ein gemeinsames Konzert zusammen, diesmal im Auditorium des Bucerius Kunst Forums. Zu hören sind Werke von Bartók, Debussy und Skrjabin – ein genau abgestimmtes Programm zur zeitgleich im Kunst Forum stattfindenden Miró-Ausstellung.

Das Konzert wurde vom 7. Januar auf den 24. März 2015 verschoben:

**Di, 24.03.2015 | 20 Uhr**  
**Hamburg, Bucerius Kunst Forum,**  
**Ian Karan Auditorium**  
**MUSIK-DIALOGE**  
 Gesprächskonzert mit  
**Alexander Melnikov** (Klavier) und  
**Mitgliedern des NDR Sinfonieorchesters:**  
**Motomi Ishikawa** Violine  
**Attila Balogh** Klarinette  
**Alexander Skrjabin**  
**Sonate Nr. 9 op. 68 „Black Mass“**  
**Claude Debussy**  
**Sonate für Violine und Klavier g-Moll**  
**Béla Bartók**  
**„Kontraste“ für Violine, Klarinette und Klavier**

In Kooperation mit dem Bucerius Kunst Forum.

Die zeitgleich stattfindende Ausstellung „Miró. Malerei als Poesie“ ist zwischen 19 und 19.45 Uhr exklusiv für Konzertbesucher geöffnet.



## Konzertvorschau

NDR Sinfonieorchester

D5 | Fr, 30.01.2015 | 20 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

Semyon Bychkov Dirigent

Menahem Pressler Klavier

Wolfgang Amadeus Mozart

Klavierkonzert B-Dur KV 595

Peter Tschaikowsky

Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 29 „Polnische“

Einführungsveranstaltung: 19 Uhr



Menahem Pressler, 92-jähriger Doyen der Kammermusik, gibt sein spätes Debüt beim **NDR Sinfonieorchester** mit Mozarts letztem Klavierkonzert

B6 | Do, 12.02.2015 | 20 Uhr

A6 | So, 15.02.2015 | 11 Uhr

Hamburg, Laeiszhalle

L5 | Fr, 13.02.2015 | 19.30 Uhr

Lübeck, Musik- und Kongresshalle

Christoph Eschenbach Dirigent

Tzimon Barto Klavier

Marc-André Dalbavie

La source d'un regard

Béla Bartók

Klavierkonzert Nr. 2 G-Dur

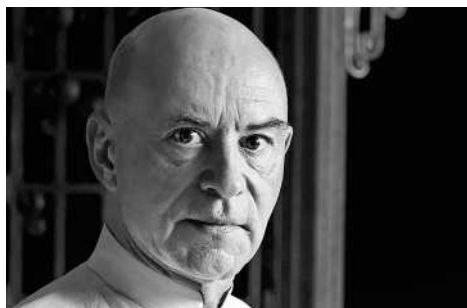
Peter Tschaikowsky

Sinfonie Nr. 4 f-Moll op. 36

Einführungsveranstaltungen:

12.02.2015 | 19 Uhr

15.02.2015 | 10 Uhr



Christoph Eschenbach

## KAMMERKONZERT

KK3 | Di, 03.02.2015 | 20 Uhr

Hamburg, Rolf-Liebermann-Studio

GROSSE KAMMERMUSIK

Thomas Schwarz Schlagzeug

Jesús Porta Varela Schlagzeug

Thomas Böttger Klavier

Bernhard Fograscher Klavier

Attila Balogh Klarinette

Sonja Bieselt Fagott

Claudia Strenkert Horn

Stefan Wagner Violine

Anna Theegarten Viola

Valentin Priebus Violoncello

Volker Donandt Kontrabass

Béla Bartók

Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug  
(2. Satz)

Thomas Böttger

Konzert für zwei Klaviere und Schlagzeug  
(Uraufführung, Auftragswerk des NDR)

Ludwig van Beethoven

Septett Es-Dur op. 20

## AUF KAMPNAGEL

KA2a | Fr, 06.02.2015 | 20 Uhr

KA2b | Sa, 07.02.2015 | 20 Uhr

Hamburg, Kampnagel

THE ARTIST

Stefan Geiger Dirigent

„The Artist“

(2011)

Film von Michel Hazanavicius

mit der Musik für großes Orchester

von Ludovic Bourque



Jean Dujardin und Bérénice Bejo in „The Artist“

Karten im **NDR Ticketshop** im Levantehaus,  
Tel. (040) 44 192 192, online unter [ndrticketshop.de](http://ndrticketshop.de)

## Impressum

Saison 2014 / 2015

Herausgegeben vom

NORDDEUTSCHEN RUNDFUNK

PROGRAMMDIREKTION HÖRFUNK

BEREICH ORCHESTER, CHOR UND KONZERTE

Leitung: Andrea Zietzschmann

Redaktion Sinfonieorchester:

Achim Dobschall

Redaktion des Programmheftes:

Julius Heile

Die Einführungstexte von Julius Heile  
sind Originalbeiträge für den **NDR**.

Fotos:

Fernando Sancho (S. 4); Marco Borggreve (S. 5);  
akg-images (S. 8, S. 10, S. 13); culture-images/  
Lebrecht (S. 6); akg-images/Archive Photos  
(S. 14); Marco Borggreve (S. 16 links);  
Eric Brissaud (S. 16 rechts); Filmphilharmonie  
(S. 17);

**NDR | Markendesign**

Gestaltung: Klasse 3b; Druck: Nehr & Co. GmbH

Litho: Otterbach Medien KG GmbH & Co.

Nachdruck, auch auszugsweise,  
nur mit Genehmigung des **NDR** gestattet.

Das **NDR Sinfonieorchester** im Internet

[ndr.de/sinfonieorchester](http://ndr.de/sinfonieorchester)

[facebook.com/ndrsinfonieorchester](https://facebook.com/ndrsinfonieorchester)

In Hamburg auf 99,2

In Lübeck auf 88,0

Weitere Frequenzen unter

[ndr.de/ndrkultur](http://ndr.de/ndrkultur)



Jetzt auch im  
» DIGITALRADIO  
[ndr.de/digitalradio](http://ndr.de/digitalradio)

# NDRkultur

## Das NDR Sinfonieorchester auf NDR Kultur

Regelmäßige Sendetermine:

NDR Sinfonieorchester | montags | 20.00 Uhr

Das Sonntagskonzert | sonntags | 11.00 Uhr

Hören und genießen

