

ZU GAST BERLINER PHILHARMONIKER

Igor Strawinsky PETRUSCHKA
Sergej Rachmaninow SINFONIE NR. 3 A-MOLL OP. 44

DIRIGENT Sir Simon Rattle

BERLINER PHILHARMONIKER

Do 30. November 2017 20.00
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

PROGRAMM

Igor Strawinsky (1882–1971) PETRUSCHKA

**Burleske Szenen in vier Bildern für Orchester
(Konzertfassung von 1947)**

1. Bild: Jahrmarkt während der Butterwoche

2. Bild: Bei Petruschka

3. Bild: Beim Mohren

4. Bild: Jahrmarkt während der Butterwoche

PAUSE

Sergej Rachmaninow (1873–1943) SINFONIE NR. 3 A-MOLL OP. 44

I. Lento – Allegro moderato

II. Adagio ma non troppo – Allegro vivace

III. Allegro

**Do 30. November 2017 20.00
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**

Konzerteinführung 45 Minuten vor Beginn

STRAWINSKY UND RACHMANINOW

MUSIK ZWEIER GROSSER RUSSISCHER KOMPONISTEN

5

TEXT VON Karsten Erdmann

Zwei bedeutende Komponisten begegnen uns im Programm des heutigen Konzertes – zwei Komponisten, die beide aus Russland stammen und nach der Revolution 1917 das Exil gewählt haben. Ja, beide sind wohl die prominentesten »Exilrussen« auf dem Gebiet der Musik. Von dieser Gemeinsamkeit des Schicksals abgesehen könnte man wohl kaum gegensätzlichere Persönlichkeiten ausmachen: Hier der kleine, quirlig-agile Strawinsky – dort der großgewachsene, bis zur echten Depressivität melancholische Rachmaninow; hier der aller gefühlsüberladenen Expressivität abholde »Neoklassizist« mit seinem Faible für die Bühne und den unendlichen stilistischen Facetten – dort der schwelgerisch-nostalgische Melodiker, der seinem ästhetischen Ideal auch dann noch treu bleibt, als es gänzlich aus der Mode gekommen erscheint.

Zwischen solcherart konträren Persönlichkeiten war keine persönliche Nähe möglich, selbst wenn ihre Lebenswege sich berührten (wobei hinzukommt, dass beide den durchaus konträren »Lagern« der Tradition russischer Tonkunst entstammten, die mit den Städtenamen Moskau und St. Petersburg verbunden sind).

Aber schaut man genauer hin, so ist dies zwar ein großer Teil der Wahrheit, aber nicht die ganze; künstlerische Gestalten solchen Formates lassen sich nicht mit sim-

plen Festlegungen einfangen. Und so ist bei Strawinsky zu beobachten, dass in seinem Werk, auch wo es ganz »westlich« erscheint, das russische Element gegenwärtig bleibt; insofern ist die späte persönliche Präsenz in der Heimat, künstlerischen und politischen Widrigkeiten abgetrotzt, alles andere als zufällig. Für den schon 1943 verstorbenen Rachmaninow gab es so etwas nicht – aber die umfänglichen Geldüberweisungen zur Unterstützung der Roten Armee im Kampf gegen den deutschen Aggressor signalisieren eine deutliche Verbindung mit der Heimat, die ihren Platz behauptet; auch wenn diese Heimat nur mehr erinnernde Imagination, nicht mehr reale Erfahrung sein kann. Und zugleich weist Rachmaninows kompositorisches Werk Züge auf, die alles andere als nur retrospektiv-nostalgisch zu nennen sind.

IGOR STRAWINSKYS langer Lebensweg, der ihn zu einer der prägenden Gestalten der Musik des 20. Jahrhunderts werden ließ, begann 1882. Durch den Vater, einen geschätzten Opernsänger in St. Petersburg, wurde die Welt der Musik dem nachmaligen Komponisten schon als Kind vertraut; es mag ein fast prophetisches Zeichen sein, dass der erste bleibende künstlerische Eindruck des Achtjährigen ein Ballett war: Tschaikowskys »Dornröschen«. Bald darauf begegnete der Junge dem berühmten Komponisten persönlich im Theater, und die auratische Ausstrahlung Tschaikowskys war derart, dass er beschloss, Musiker zu werden. Doch zunächst beschäftigten den Heranwachsenden auch Literatur und Bildende Kunst, so dass es einiger Jahre Entwicklung bedurfte, um die Wahl endgültig zu treffen. Schließlich wurde der junge Strawinsky-Schüler von Nikolai Rimsky-Korsakow (der andere große Förderer junger kompositorischer Begabungen, Alexander Glasunow, hielt ihn dagegen eher für unbegabt!). Erste Kompositionen legen Zeugnis ab für das große Talent: Eine Klaviersonate, Lieder, Klavieretüden, aber bald auch die ersten Arbeiten für Orchester: Eine

Igor Strawinsky **PETRUSCHKA (Konzertfassung von 1947)**

ENTSTEHUNG August 1910 bis Mai 1911

URAUFFÜHRUNG 13. Juni 1911, Paris, Théâtre du Châtelet

BESETZUNG 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn,
3 Klarinetten in B (3. auch Bassklarinette), 2 Fagotte, Kontrafagott,
4 Hörner in F, 3 Trompeten in C und B, 3 Posaunen, Tuba,
Schlagwerk (Pauke, Triangel, Becken, Große Trommel,
Kleine Trommel, Tambourin, Tamtam, Xylophon), Celesta,
Harfe, Klavier, Streicher

Sinfonie und die beiden Stücke »Scherzo fantastique« und »Feu d'artifice« (Feuerwerk), mit denen der junge Komponist eine erstaunliche Sicherheit im Umgang mit den Mitteln des Sinfonieorchesters unter Beweis stellt und die in dieser Hinsicht wichtige Positionen im Vorfeld der folgenden Ballettmusiken besetzen. Die Aufführungen des »Scherzo« und des »Feuerwerks« brachten zudem die Bekanntschaft mit Sergej Djaghilew – und damit die entscheidende Weichenstellung für den weiteren Weg, der an der Seite dieses wichtigen Förderers nach Paris und damit in die »Welt« führte. Djaghilew, ingenioser Förderer, Propagandist und Strippenzieher in der Welt der Kunst – vor allem des Balletts – hatte seit längerer Zeit die Idee eines »Feuervogel«-Balletts und schwankte bei der Wahl des Komponisten zunächst zwischen Nikolai Tscherepnin und Anatoli Ljadow, bevor er den Auftrag an den jungen, international noch unbekanntem Strawinsky vergab; einer der großen Glücksgriffe für die Musik des 20. Jahrhunderts.

»
ALS SCHAUPLATZ WÄHLTEN
WIR DEN MARKTPLATZ,
MIT SEINER MENSCHENMENGE,
SEINEN BUDEN UND DEN
ZAUBERKÜNSTEN DES
TASCHENSPIELERS;
DIE PUPPEN ERWACHEN
ZUM LEBEN – PETRUSCHKA,
SEIN RIVALE UND DIE
BALLERINA –, DAS DRAMA
DER LEIDENSCHAFT LÄUFT AB
UND ENDET MIT DEM TODE
PETRUSCHKAS.

«

Igor Strawinsky,
aus seinen Erinnerungen
(«Chroniques de ma vie»)

»Der Feuervogel«, »Petruschka«, »Le Sacre du Printemps« – diese drei nacheinander für Djaghilews Ensemble entstandenen Ballettmusiken begründeten den Ruhm des Komponisten und sie sind bis auf den heutigen Tag seine bekanntesten Werke überhaupt geblieben. Das ist einerseits schwer zu goutieren angesichts eines Lebenswerkes, zu dem »The Rake's Progress«, die »Sinfonie in drei Sätzen«, das Concerto »Dumbarton Oaks«, »Oedipus Rex« und vieles andere gehören. Andererseits ist die Musik der frühen Ballette (die, wie viele andere Ballettmusiken Strawinskys, ihre Heimat heute eher im Konzertsaal denn auf der Bühne haben) so umwerfend frisch, farbig, erfindungsreich und originell geblieben, dass ihr Rang nicht zu bezweifeln und ihre anhaltende Beliebtheit verständlich ist. Die so poetische wie kraftvolle, noch auf Rimsky-Korsakows »russischen« Stil zurückverweisende Musik des »Feuervogels« hat ihre Faszination ebenso bewahrt wie die elementare Kraft des »Sacre«, dessen Uraufführung bekanntlich einen der größten Skandale der Theatergeschichte provozierte.

Zwischen diesen beiden Werken steht »Petruschka«. Die Entstehungsgeschichte des Werkes ist interessant, da sie die Genese der Werke Strawinskys, überhaupt die komplexe Ästhetik seines Schaffens, exemplarisch fassbar werden lässt. Der Komponist berichtet selbst, dass er ursprünglich gar nicht an eine Ballettmusik, sondern an ein Konzertstück für Klavier und Orchester gedacht hätte (davon ist die prononcierte Verwendung des Klaviers im fertigen Werk übriggeblieben, durchaus ähnlich wie Jahrzehnte später in der »Sinfonie in drei Sätzen«). Ein Stück, dessen Konzeption sich in seiner Phantasie immer mehr mit der Vorstellung einer belebten Gliederpuppe verband, die wilde Sprünge vollführt und allerlei Unfug anrichtet. Der Petruschka-»Typ« entstammt wie der des »Mohren« und der »Ballerina« dem russischen Puppenspiel des 19. Jahrhunderts, ist aber auch verwandt mit der Welt der Commedia dell'arte, und, weiter

gefasst, jenen Urtypen des Darstellerischen, die sich in vielen Zeiten und Kulturen als Abbilder menschlicher Existenzialität immer wieder reproduzieren. Gemeinsam mit Sergej Djaghilew wurde daraus dann das Konzept des »Petuschka«-Balletts geschaffen, das im Jahre 1911 seine Uraufführung in Paris erlebte, mit Nijinsky in der Titelrolle und sehr erfolgreich; auch die Urteile solcher Autoritäten wie Debussy und Ravel fielen mehr als nur positiv aus. 1947 stellte Strawinsky die heute meist zu hörende Konzertsfassung der Ballettmusik fertig, die im Wesentlichen eine Revision der Instrumentation brachte (das solistische Klavier z. B. wurde entsprechend der ursprünglichen Konzertstück-Idee wieder stärker hervorgehoben).

»Petuschka« besteht aus vier Sätzen, von denen die beiden Außenteile opulent und extrovertiert, ja, dekorativ erscheinen, die Mittelteile dagegen eher introvertiert und psychologisierend. Damit wird im Hintergrund ein sinfonisches Schema erkennbar, das in seiner musikalischen Logik derart schlüssig wirkt, dass eine Transposition der Musik in den Konzertsaal nahegelegen hat. Dies ist ein Punkt, an dem sich der exorbitante (und im 20. Jahrhundert wohl singuläre) Rang Strawinskys als Ballettkomponist erkennen lässt: Auch die besten Handlungsballette haben eine Tendenz, in »Nummern« zu zerfallen; ihre musikalische Stringenz erscheint manchmal nur mit Mühe hergestellt. Strawinsky gelingt es – nicht nur hier –, ein Werk zu schaffen, das als Ballett und als sinfonische Struktur im Konzertsaal gleichermaßen wirkt (wozu allerdings auch beiträgt, dass Strawinskys Ballettmusiken von deutlich geringerer zeitlicher Ausdehnung sind als etwa diejenigen Tschaikowskys oder Prokofjews).

Dennoch ist das Stück keine Sinfonie. Es fehlt der Gedanke der Entwicklung; anstatt dessen hören wir ein Mosaik von Strukturen, Bausteinen, die vorgestellt, verkürzt, erweitert, kombiniert werden auf alle möglichen Weisen; horizontal, vertikal – in dieser Hinsicht schlägt Strawinsky hier, ver-

glichen mit dem vorangegangenen »Feuervogel«, eine neue Seite seines Schaffens auf und erprobt Muster, die von nun an bestimmend für seine Ästhetik sein werden – bis hin zum Spätwerk. Möglich wird so etwas durch die virtuose Instrumentationskunst, die so farbig ist wie irgend möglich (man fühlt sich an die frühen Werke Kandinskys erinnert), aber keinen Moment nur »Dekoration«, sondern immer auch »Struktur«. Gleich der erste Teil ist dafür der beste Beleg: Die russische »Butterwoche« erweist sich vor uns als flimmerndes Tableau, mit ihrem bunten Trubel, den faszinierenden und grotesken Gestalten des Jahrmarktstreibens – abgeschlossen vom berühmten »Russischen Tanz«, der auch durch die Klavierbearbeitung des Komponisten ins Repertoire der Virtuosen Eingang gefunden hat.

Die beiden Mittelteile sind vordergründig Charakterbilder der beiden Protagonisten bzw. Kontrahenten, Petruschkas und des »Mohren«, demzufolge weniger expansiv als der Anfangsteil, aber desto schärfer »gezeichnet« als musikalische Bilder der zerrissenen Charaktere. Zu Beginn des zweiten Satzes erklingt nach wenigen Einleitungstakten in den Klarinetten das berühmte »Petuschka-Thema«, das die Dreiklänge von C-Dur und Fis-Dur, also zweier möglichst weit entfernter Tonarten, in bitonalem Missklang koppelt: Mit unübertrefflicher Bildhaftigkeit charakterisiert der Komponist damit die Doppelnatur dieser Gestalt: Petuschka ist sowohl überbordend fühlende, leidende Person als auch tote Puppe. Gerade dieser Teil räumt dem solistischen Klavier breiten Raum ein und fließt über von scharfen musikalischen Gesten und Klangkombinationen, die weit in die Moderne weisen.

In den dritten Satz klingt Parodistisches hinein; ein Ländler von Joseph Lanner wird zitiert und collagiert, eine grotesk-zirkushafte Trompete ist zu hören. Die Welt von Petruschkas Konkurrenten wird in ihrer schmerzlichen Buntheit und Sinnlichkeit sichtbar. Der letzte Teil breitet wieder-

rum ein ähnliches Tableau wie der Anfangsteil vor dem Hörer aus – noch gesteigert an Farben und Gestalten. Strawinsky zieht hier alle Register virtuoser Orchesterkunst. Ob es der Tierdompteur mit seinem Bären ist oder die stampfend tanzenden Kutscher – überall ein Höchstmaß an Einfallsreichtum und Originalität, gerade auch im Zitieren folkloristischer Melodien und Wendungen. Aber anders als im »Feuervogel« wartet kein festlich-triumphales Finale auf den Hörer. Ganz im Gegenteil. Petruschka stirbt, ermordet von seinem Gegenspieler. Aber das ist noch nicht alles. Der Schluss mündet in geradezu surreale Abgründigkeit: Der Besitzer des Puppentheaters zeigt der Polizei, dass kein wirklicher Mord geschehen sein könne, indem er die holzköpfige und mit Stroh ausgestopfte Puppe Petruschka vorzeigt. Da springt Petruschkas Geist (oder ein Doppelgänger, oder der »richtige« Petruschka?) auf das Dach der Puppenbühne, macht eine obszöne Geste und verschwindet. Dazu erklingt in schmerzhafter Schärfe in den Trompeten zum letzten Mal das bitonale Petruschka-Thema, bevor die Musik sich im Nichts auflösen scheint. Was war das? Wer war das? Eine Puppe hat doch keine Seele? Oder doch? Muss man, um als Geist zu verschwinden, ein Mensch gewesen sein? Kann ein Geist eine Puppe »besetzen«? Wer war nun der eigentliche Petruschka – die Figur aus Stroh, Stoff und Holz, die leblos am Boden liegt – oder der, der gerade noch vom Dach heruntergeschickt hat?

Ein Werk, das an der Oberfläche so bunt, volkstümlich und festlich daherkam, endet zerfasernd, wie mit einem Fragezeichen – auf Dingeweisend, die über die Distanz von 100 Jahren unsere Welt beschäftigen. Fragen nach dem Wesen des Personalen, nach menschlicher und nichtmenschlicher Intelligenz ... Kunst kann solche Fragen nicht beantworten; aber sie stellt sie im schützenden Horizont des Artifizialen – und deshalb um so unabweisbarer – in den Raum.

SERGEJ RACHMANINOWS Weg als Sinfoniker begann mit einem eklatanten Fehlstart, und auch danach war dem 1873 geborenen Komponisten das Glück auf diesem Felde nicht gerade hold. Die 1. Sinfonie (1897) verunglückte bei der Uraufführung völlig, woran der unter Alkohol stehende Alexander Glasunow als Dirigent einen beträchtlichen Anteil gehabt haben soll. Der Schock saß so tief, dass Rachmaninow, der als junger Pianist und Komponist nach dem glänzenden Abschluss seiner Ausbildung am Moskauer Konservatorium durchaus erfolgreich war, erst langsam und mit Hilfe psychotherapeutischer Mittel damit fertig wurde. Doch auch danach hatte er immer wieder damit zu kämpfen, als Sinfoniker nicht ganz ernst genommen zu werden – woran sicher auch die Etikettierung als »Klavirtuose« schuld war, die ungeachtet ihrer Richtigkeit (viele hielten Rachmaninow für den größten Pianisten seiner Zeit) einer Einseitigkeit der Wahrnehmung Vorschub leistete, gegen die kaum anzukommen war. Einem Virtuosen konnte man gerade noch zugestehen, Musik für sein Instrument zu schreiben – aber der höheren »Weihen« des Sinfonischen hielt man ihn denn doch nicht recht würdig (ähnlich erging es dem Liedschaffen des Komponisten, das erst in den letzten Jahren die gebührende Aufmerksamkeit zu finden beginnt). So blieben die Klavierkonzerte Nr. 2 und 3 dem Konzertsaal mit relativ deutlicher Präsenz erhalten; aber es dauerte lange bis sich die Einsicht durchzusetzen begann, dass auch Rachmaninows – in ihrer Anzahl überschaubare – Orchesterwerke bedeutende, keineswegs epigonale Stücke sind, die wohl in manchem an die Tradition etwa Tschairowskys anknüpfen, sie aber auf höchst originelle und individuelle Weise weiterführen. Dies gilt für die drei Sinfonien ebenso wie für die Sinfonische Dichtung »Die Toteninsel«, die chorsinfonischen »Glocken« oder die »Sinfonischen Tänze«, Rachmaninows letztes Orchesterwerk, das die dreisätzigige Konzeption der 3. Sinfonie weiterführt. Freilich war auch die Zeit dem Werk dieses Komponisten keineswegs güns-

»

**ICH SAGE DIR NOCH EINIGE
WORTE ZUR NEUEN SINFONIE.
MAN SPIELTE SIE IN NEW YORK,
PHILADELPHIA, CHICAGO USW.
IN DEN ERSTEN ZWEI AUF-
FÜHRUNGEN WAR ICH SELBST.
MAN SPIELTE SIE BEMERKENS-
WERT. [...] DIE AUFNAHME
BEI PUBLIKUM UND KRITIK
WAR SAUER. [...]
PERSONLICH BIN ICH FEST
ÜBERZEUGT, DASS DIESES
STÜCK GUT IST. ABER ...
MANCHMAL IRREN
AUCH AUTOREN!
WIE DEM AUCH SEI,
AN MEINER MEINUNG HALTE
ICH BIS JETZT FEST.**

«

Sergej Rachmaninow
in einem Brief vom 7. Juni 1937

14

15

15

tig: In der Sowjetunion war der Emigrant lange eine Unperson aus politischen Gründen – im Westen fokussierte sich die Akzeptanz »neuer« Musik im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr (und nach dem Zweiten Weltkrieg einige Zeit ausschließlich) auf das, was im weitesten Sinne Schönberg-Webern-Nachfolge war. Selbst Strawinsky galt zeitweise als überholt und vorgestrig. So hatte auch die 2. Sinfonie Rachmaninows, 1907 in Dresden komponiert, lange zu warten, bis ihr die verdiente Wertschätzung zuteilwurde. Und als man zu begreifen begann, dass es sich hier um ein wahrhaft großes Werk handelte, gab es lange tradierte entstellende Kürzungen, die wiederum einem Verständnis der Originalität der Sinfonie nicht zuträglich sein konnten.

Die 3. Sinfonie Rachmaninows entstand in den Jahren 1935/36 am Vierwaldstätter See, wo der Komponist ein Anwesen erworben hatte, um der doppelten Heimatlosigkeit des Exilanten und des umherreisenden Konzertpianisten einen konstanten Lebensmittelpunkt entgegenzusetzen.

Schon im November 1936 fand in Philadelphia die Uraufführung des neuen Werkes unter Leopold Stokowski statt. Im folgenden Jahr dirigierte Sir Thomas Beecham das Stück in London; und bald gab es auch eine Aufnahme mit dem Komponisten selbst am Pult – aber ein großer Erfolg war der Sinfonie, wie fast allen Orchesterwerken Rachmaninows, zunächst nicht vergönnt. Nostalgisch, rückwärtsgewandt, Dokument einer untergegangenen Epoche – so wurde diese Musik wahrgenommen. Dass in solcherart sich artikulierenden »Nostalgie« auch ein Moment der Unbeirrbarkeit, der bekenntnishaft tiefen Verwurzelung in großer Tradition und damit der subversiven Befragung, ja, einer Entlarvung der Selbstsicherheit des gerade Gegenwärtigen enthalten sein mag; und dass dies größere Aktualität exponieren kann als das Schwimmen auf der Welle des »Mainstream« – solche Gedanken mögen damals fern gelegen haben. Vielleicht offenbart eine Musik wie die Rachmaninows ihre Größe über-

haupt erst, wenn »Fortschritt«, ob in musikalischer oder allgemein kultureller Hinsicht, die Maske des a priori und universell Guten fallen gelassen hat und sich als ideologisches Konstrukt entlarvt, zeitbedingt und vorläufig wie alle ideologischen Konstrukte.

Drei Sätze stehen vor uns – dreisätzig Sinfonien sind in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts keine Seltenheit. So unterschiedliche Meister wie Nikolai Mjaskowsky und Arnold Bax haben überwiegend mit einem dreisätzigen Modell der Sinfonie gearbeitet. Dass Rachmaninow für sein letztes Werk dieses Genres ebenfalls die Dreisätzigkeit wählt, ist kein Zufall, und auch keine bloße Übernahme von anderen Komponisten. Es ist vielmehr ein Hinweis auf eine Spezifik, die die Sinfonie bis ins Detail hinein prägt und den Unterschied zu früheren Werken ausmacht: Die musikalischen Strukturen sind viel gedrungener, »kürzer« als dort. Wohl gibt es auch hier melodische Gestalten von höchster Prägnanz – aber sie werden bei weitem nicht so üppig entfaltet, »ausgesungen« wie etwa in der 2. Sinfonie und anderen Stücken des Komponisten. Das musikalische Geschehen ist konzentrierter als vordem, emblematischer, schroffer auch. Hinzu kommt ein veränderter Orchesterklang: Harfe und Celesta sind kein dekorativer Aufputz, sondern bestimmen den Orchesterklang, geben ihm eine Höhe und gelegentliche Schärfe, die so früher nicht zu finden war.

Zwei musikalische Gestalten bezeichnen den Grundkonflikt, der in diesem Werk verhandelt wird, noch vor der eigentlichen Exposition des Sonatenhauptsatzes. Horn, Klarinette und Solo-Cello eröffnen die Sinfonie mit einer monotonen Bildung, einem »Motto«, das »Melodie« zu nennen, schon fast zu weit greift. Eher ist es eine formelhafte Intonation aus dem Umfeld liturgischer Musik der russisch-orthodoxen Kirche, auf drei Töne beschränkt (das Terz-Intervall, das sie umschreiben, ist der wichtigste subthematische »Baustein« der gesamten Sinfonie). Darauf antworten abrupt

Sergej Rachmaninow	SINFONIE NR. 3 A-MOLL OP. 44
ENTSTEHUNG	Mitte Juni 1935 bis Ende Juni 1936
URAUFFÜHRUNG	6. November 1936, Philadelphia Orchestra, Dirigent: Leopold Stokowski
BESETZUNG	Piccoloflöte, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten in A und B, Bassklarinette in A und B, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner in F, 2 Trompeten in A und B, Alttrumpete in F, 3 Posaunen, Tuba, Schlagwerk (3 Pauken, Xylophon, Triangel, Becken, Kleine Trommel, Große Trommel, Tamburin, Gong) Harfen, Celesta, Streicher

die Streicher mit einem energischen Tonleiteranlauf, der mit dem hohlen Quintklang d-a (was für ein Moment!) das Tutti des Orchesters mit energischen Gesten ins Geschehen ruft. Melancholie und eine fast hektische Entschlossenheit – so könnte, wagt man sich überhaupt an eine verbale Charakteristik solcher Klänge, die Gegenüberstellung umschrieben werden.

Dann erst beginnt der eigentliche erste Satz. Das erste Thema, zunächst von Holzbläsern vorgetragen und von einer pendelnden Figur der Violinen begleitet, hat durchaus kantablen Charakter, auch, wenn er vom Tutti des Orchesters aufgegriffen und vorangetrieben wird. Nervöse Triolenbewegung leitet zum zweiten Thema über, das als aufstrebende Cellomelodie beginnt, aber nicht viel Platz findet, sich auszuweiten. Nach der verhältnismäßig knappen Exposition (mit samt fakultativer Wiederholung) greift die Durchführung auf

die Triolen-Episode zurück, aus deren Material die folgende Musik gebildet wird. Nach dramatischen, aber stets knapp und ohne jede aufdringliche Opulenz geformten Ballungen tritt die Reprise ein, in der das zweite Thema nun auch mehr Raum findet, sich auszuformen und dem eigenen Ausdruck nachzulauschen. Was an diesem Satz strukturell besonders auffällt, ist die Konsequenz, mit der das Terzintervall genutzt wird – parallele Terzen der Holzbläser und Streicher bestimmen den Klang auf eine bislang im Schaffen des Komponisten nicht gekannte Weise.

Der zweite Satz der Sinfonie besitzt eine komplexe, vielschichtige Form. Es scheint, als habe der Komponist hier den langsamen Satz und das traditionell folgende Scherzo zu einer Form zusammengefügt. Das Stück beginnt mit einem dem Beginn des ersten Satzes nachgebildeten Hornsolo – aber hier von der Harfe begleitet. Dann folgt das eigentliche Thema in der Solovioline; ungeachtet der relativen Kürze auch dieses Themas ist es sicher eine der einprägsamsten thematischen Gestalten in Rachmaninows Werk. Die Ruhe dauert nicht lange (ganz anders als in der 2. Sinfonie!) – und über einer Tremolofigur der Streicher entfaltet sich eine Bewegung, die bald vergessen lässt, dass wir uns in einem »langsamen« Satz befinden. Harfe und Celesta geben der Musik ein so glitzerndes wie kühles Klangbild, dem es nicht an fremdartiger Faszination mangelt. Die Triolenbewegung des ersten Satzes scheint sich zurückzumelden, doch das Hauptthema des Satzes bändigt den Fluss der Musik. Die Tremolofigur, die schon einmal gliedernd erklang, leitet nun in den »Scherzo-Abschnitt« über, der von einer bei Rachmaninow noch nicht gehörten Art ist: Kaum treten thematische Elemente, gar »Melodien«, hervor. Die Bewegung selbst ist Thema dieses hektischen, stellenweise ins Amorphe entgleitenden Stückes, das kein Ziel zu kennen scheint – erst das endlich wieder auftauchende Thema des langsamen Teils bändigt den Spuk und führt zu elegischem Ausklang.

Was folgt, ist der letzte Satz – nach dem a-Moll des ersten Satzes nun A-Dur. Zu Beginn könnte man meinen, nun rolle eines der bekannten und oft wiederholten russischen »Volksfestfinali« an, wie es vielleicht am mitreißendsten in der 5. Sinfonie von Alexander Glasunow zu erleben ist. Tatsächlich finden sich in Rachmaninows Satz Intonationen, die in solche Richtung weisen. Aber insgesamt: Wie weit weg ist hier die ungebrochene Affirmation, ja, Naivität des 19. Jahrhunderts! Die Sinfonie endet mit einem äußerst komplexen Satz, der gleichwohl nichts an elementarer Kraft zu wünschen übrig lässt.

Von Anfang an dominiert elementar der Rhythmus der kraftvollen Streicherfiguren, und es dauert eine ganze Weile, bis in zurückgenommenem Tempo etwas wie ein zweites Thema hörbar wird. Die Bewegung verlangsamt sich nochmals zum Andante con moto, in den Celli erklingt leise ein Thema, wie man es von Rachmaninow erwarten würde – doch schon meldet sich in den Fagotten wieder die eilige Motivik des Satzanfangs. Und weiter geht es mit einem rasanten Fugato; von hier an ist der Satz deutlich kontrapunktisch gestaltet. Eine verkürzte Reprise wird erreicht – aber eher angedeutet als breit ausgeführt.

Kurz vor dem Ende der Sinfonie erklingt dann – eher unauffällig – auch noch Rachmaninows »Lebensthema«: Der Beginn der mittelalterlichen Sequenz »Dies irae« aus der Liturgie der lateinischen Totenmesse. Diese Figur ist im Werk des russischen Komponisten omnipräsent – ganz anders als in ihrer eher zitathaft-äußerlichen Gegenwart in Stücken Berlioz', Liszts oder anderer Komponisten. Sie signalisiert Rachmaninows lebenslange künstlerische Befasstheit mit dem Thema Tod und durchzieht viele seiner Werke; meist kaum deutlich hörbar herausgestellt, sondern abgesunken ins Strukturelle (und damit tiefer gegründet und fundamentaler präsent als im Schaffen der genannten Komponisten). Der endlich erreichte Schluss der Sinfonie ermangelt

denn auch allen vordergründig triumphalen Pathos: Eher vernimmt man ein hektisches Sich-Hinein-Steigern in den Willen zu einem freudigen Ende als ein solches Ende selbst. Es ist immer riskant, in Musik allzu vordergründig Erfahrungen des komponierenden Subjektes jenseits der Musik selbst hinein- oder herauslesen zu wollen. Aber es kann wohl sein, dass die auch im Biographischen sich abbildenden katastrophischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts – rezipiert oder antizipiert, das gilt hier gleich – nur mehr die Evokation des »fröhlichen Beschlusses« als dessen ungebrochen klangliche Realisierung in der Musik zuließen. Und so ist der Schluss der Sinfonie keine »Lösung« mehr, sondern eher, wie wenn der Vorleser einer Geschichte nach einem wichtigen Kapitel mit einer abrupten Geste das Buch zuschlägt. »Genug jetzt davon!«

IGOR STRAWINSKY: PETRUSCHKA

HANDLUNG

1. BILD: VOLKSFEST WÄHREND DER BUTTERWOCHE

Schauplatz ist ein Jahrmarkt auf dem Platz der Admiralität in St. Petersburg während der Butterwoche im Jahr 1830. Zu sehen sind diverse Schausteller, unter anderem auch das kleine Theater des Gauklers. Ein bunt gemischtes Publikum aus Kindern, Betrunkenen, vornehmer Gesellschaft und einfachen Leuten drängt über den Jahrmarkt. Die Beteiligten werden dabei durch typisierende Musik untermalt. So zum Beispiel die Tänzerin der Spieldosenszene, bei der das Volkslied »Am trüben Herbstabend« als Vorlage genutzt wird. In dem Rahmen dieses bunten Treibens spielt die Haupthandlung: das Puppenspiel eines Gauklers, dessen Puppen – die Ballerina, Petruschka und der Mohr – durch das Wirken seiner Magie, einer Flötenmelodie, menschlich geworden sind.

2. BILD: BEI PETRUSCHKA

Die Szene spielt in der Zelle Petruschkas. Der melancholische Petruschka (typischer Mitleidsheld russischer Jahrmärkte) leidet unter der grausamen Misshandlung des Gauklers, seinem lächerlichen Äußeren und seiner Hässlichkeit. Er sucht Trost in seiner Liebe zur dummen und eitlen Ballerina, wird aber wegen seiner Hässlichkeit und Unbeholfenheit zurückgewiesen. Stattdessen verliebt sie sich in den böartigen, aber prachtvoll gekleideten Mohren.

NEUERSCHEINUNG ZUM JUBILÄUM

BUCHPRÄSENTATION

»DIESE KOSTBAREN AUGENBLICKE -
275 JAHRE STAATSOPER UNTER DEN LINDEN«
MIT AUTORINNEN UND AUTOREN
SOWIE MUSIKALISCHEN BEITRÄGEN
VON MITGLIEDERN DER STAATSKAPELLE BERLIN

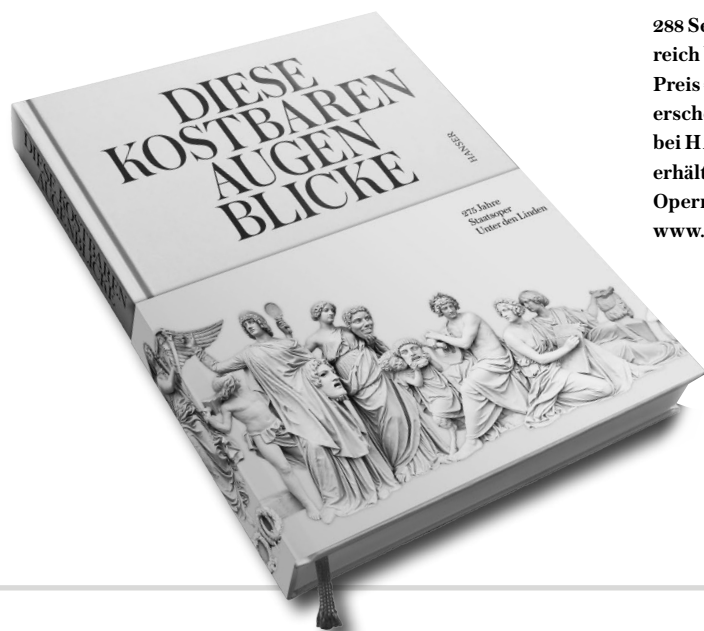
3 DEZ 17

15.30 UHR

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

APOLLOSAAL

FREIER EINTRITT



288 Seiten
reich bebildert
Preis € 32,-
erscheint am 4. Dez.
bei HANSER
erhältlich im
Opernshop und unter
www.staatsoper-berlin.de

3. BILD: BEIM MOHREN

Handlungsort ist nun das Zimmer des Mohren. Die Ballerina ist von den prachtvollen Gewändern des Mohren beeindruckt und will ihn für sich gewinnen. Als sie sich schließlich in die Arme fallen, erscheint Petruschka. Er ist eifersüchtig, und so kommt es zu einem Handgemenge, an dessen Ende Petruschka vom Mohr aus dessen Wohnung geworfen wird und die Ballerina davonläuft.

23

4. BILD: VOLKSFEST WÄHREND DER BUTTERWOCHE

Schauplatz ist wieder der Jahrmarkt. Erneut wird das bunte Treiben der vergnügten Menschenmenge gezeigt. Ein fröhlicher Tanz jedoch wird durch einen Schrei aus dem kleinen Theater abrupt unterbrochen. Petruschka versucht, vor dem wuterfüllten Mohr zu flüchten. Die Ballerina versucht noch vergeblich den Mohren zurückzuhalten, doch es gelingt ihm, Petruschka mit seinem Säbel zu töten. Die erschrockenen Jahrmarktsbesucher sehen zu, wie Petruschka klagend stirbt. Um die Menge zu beruhigen, zeigt der Gaukler, dass es sich noch immer lediglich um Puppen handelt. Die Menge verläuft sich wieder und nur der Gaukler bleibt alleine auf der Bühne zurück, um den Leichnam Petruschkas ins Theater zurückzutragen. In diesem Moment erscheint über dem Theater der Geist Petruschkas, der den Gaukler verhöhnt. Dieser lässt Petruschka erschrocken fallen und flieht von der Bühne.



SIR SIMON RATTLE

DIRIGENT

Sir Simon Rattle ist seit September 2002 Chefdirigent der Berliner Philharmoniker und Künstlerischer Leiter der Stiftung Berliner Philharmoniker. Sein Repertoire als Konzert- und Operndirigent reicht vom Barock bis zur Neuen Musik. Er ist Erster Gastdirigent des Orchestra of the Age of Enlightenment und arbeitet mit den führenden Orchestern in Europa und den USA. Schon vor seinem Amtsantritt als Chefdirigent hat Simon Rattle eine 15-jährige, regelmäßige Zusammenarbeit mit den Berliner Philharmonikern verbunden. Dabei sind vor allem in den letzten Jahren zahlreiche, z. T. preisgekrönte Einspielungen mit dem Orchester entstanden.

Simon Rattle, 1955 in Liverpool geboren, hat an der Royal Academy of Music in London studiert. Von 1980 bis 1998 arbeitet er – zunächst als Erster Dirigent und Künstlerischer Berater, dann als Musikdirektor – mit dem City of Birmingham Symphony Orchestra (CBSO) und führt es an die internationale Spitze.

Ein besonderes Anliegen Sir Simons ist es, jungen Menschen unterschiedlichster sozialer und kultureller Herkunft die Arbeit der Berliner Philharmoniker und deren Musik nahezubringen. Zu diesem Zweck hat er das sehr erfolgreiche Education-Programm der Berliner Philharmoniker ins Leben gerufen, mit dem das Orchester neue Wege der Musikvermittlung beschreitet. Für dieses Engagement sowie für seine künstlerische Arbeit ist Sir Simon Rattle vielfach ausgezeichnet worden. 1994 von der englischen Königin in den Ritterstand erhoben, erhält er 2009 den spanischen Premio Don Juan de Borbón de la Música, die Goldmedaille »Gloria

Artis« des polnischen Kulturministeriums sowie das Bundesverdienstkreuz; außerdem wird er 2010 in den Ritterorden der französischen Ehrenlegion aufgenommen. Im Februar 2013 wird Sir Simon Rattle mit dem Léonie-Sonning-Musikpreis von der dänischen Léonie-Sonning-Musikstiftung in Kopenhagen geehrt. 2014 wird der Chefdirigent der Berliner Philharmoniker durch Königin Elizabeth II. in den Order of Merit aufgenommen.

Im Januar 2013 verkündet Sir Simon Rattle, dass er seinen Vertrag als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker nach dessen Ablauf zum Ende der Saison 2017/2018 nicht mehr verlängern wird. Im März 2015 gibt er bekannt, dass er ab September 2017 Music Director beim London Symphony Orchestra wird.

BERLINER PHILHARMONIKER

Die Berliner Philharmoniker, 1882 als Orchester in Selbstverwaltung gegründet, zählen seit Langem zu den bedeutendsten Klangkörpern der Welt. Ihr Künstlerischer Leiter ist seit September 2002 Sir Simon Rattle. Am 17. Oktober 1882 gibt das Orchester sein erstes Konzert unter dem von den Musikern selbst gewählten Dirigenten Ludwig von Brenner. Als der Konzertagent Hermann Wolff, der von Anfang an administrative Unterstützung leistet, Hans von Bülow als Dirigenten verpflichtet, formt er die Musiker zu einem der führenden Orchester in Deutschland. Unter der Leitung von Arthur Nikisch (1895–1922) erweitert sich das Repertoire beträchtlich um Werke von Bruckner, Tschairowsky, Mahler, Strauss, Ravel und Debussy.

Nach Nikischs Tod wird 1922 der damals erst 36-jährige Wilhelm Furtwängler neuer Chefdirigent. Er legt die Schwerpunkte des Repertoires u. a. auf Werke der Klassik und der deutschen Romantik, nimmt aber auch zeitgenössische Kompositionen von Igor Strawinsky, Béla Bartók oder Sergej Prokofjew in seine Konzertprogramme auf. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs steht zunächst Leo Borchard, der im August 1945 versehentlich von einer amerikanischen Patrouille erschossen wird, dann der junge rumänische Dirigent Sergiu Celibidache an der Spitze des Orchesters. Furtwängler kann 1952 nach seiner Entnazifizierung das Amt des Chefdirigenten wieder formell übernehmen. In die Nachkriegszeit fällt 1949 auch die Gründung der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie e. V., die in den folgenden Jahrzehnten den Neubau der heutigen Philharmonie fördert und dem Haus nach wie vor unterstützend zur Seite steht.



Als Furtwängler 1954 stirbt, wird Herbert von Karajan ständiger Dirigent und Künstlerischer Leiter. Dieser erarbeitet in den folgenden Jahrzehnten mit dem Orchester eine einzigartige Klangästhetik und Spielkultur, die die Berliner Philharmoniker weltweit berühmt macht. Im Oktober 1989 wird Claudio Abbado vom Orchester zum neuen Chefdirigenten berufen. Abbado setzt programmatisch neue Akzente, indem er der Traditionsverbundenheit thematische Zyklen entgegenstellt, die neben klassischen Werken vor allem auch zeitgenössische Kompositionen enthalten. Außerdem profilieren zusätzliche Kammermusikreihen und konzertante Operaufführungen das Programm des Orchesters.

Mit der Ernennung von Sir Simon Rattle gelingt es dem Orchester nicht nur, einen der erfolgreichsten Dirigenten der jüngeren Generation zu gewinnen, sondern wichtige Neuerungen einzuführen. Die Umwandlung des Orchesters in die öffentlich-rechtliche Stiftung Berliner Philharmoniker schafft zeitgemäße Rahmenbedingungen für neue Gestaltungsfreiräume und für die wirtschaftliche Kontinuität des Klangkörpers. Gefördert wird die Stiftung durch das großzügige Engagement der Deutschen Bank als Hauptsponsor. Schwerpunkte dieser Förderung bilden das mit dem Amtsantritt von Sir Simon Rattle ins Leben gerufene Education-Programm der Berliner Philharmoniker, mit dem sich das Orchester breiteren und vor allem jüngeren Publikumsschichten zuwendet. Für dieses Engagement wurden die Berliner Philharmoniker und ihr Künstlerischer Leiter Sir Simon Rattle 2007 zu Internationalen UNICEF-Botschaftern ernannt, eine Auszeichnung, die erstmals einem künstlerischen Ensemble zuteil wurde.

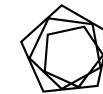
Um das internationale Publikum regelmäßig an den Aufführungen der Berliner Philharmoniker teilhaben zu lassen, wurde 2009 die Videoplattform Digital Concert Hall eröffnet. Hier werden die Konzerte des Orchesters live übertragen und nach wenigen Tagen als Aufzeichnungen in

einem Video-Archiv angeboten. Die Digital Concert Hall ist für Fernseher, Computer, Smartphones, Tablets und Streaming-Geräte verfügbar. Ihre Partner sind Panasonic und Internet Initiative Japan.

Im Frühjahr 2012 spielten die Berliner Philharmoniker zum letzten Mal bei den Osterfestspielen Salzburg. Im Frühjahr 2013 startete ein neues Festival des Orchesters, die Osterfestspiele der Berliner Philharmoniker Baden-Baden.

2014 gründeten die Berliner Philharmoniker ihr eigenes Label »Berliner Philharmoniker Recordings«. Ziel ist es, herausragende Konzerte des Orchesters in Editionen zu dokumentieren, die technisch und editorisch höchsten Ansprüchen genügen. Zu den bisherigen Veröffentlichungen gehört ein hoch gelobter Zyklus sämtlicher Sinfonien von Ludwig van Beethoven unter Leitung von Sir Simon Rattle.

Am 21. Juni 2015 wurde Kirill Petrenko im Rahmen einer Orchesterversammlung mit großer Mehrheit zum neuen Chefdirigenten der Berliner Philharmoniker in der Nachfolge von Sir Simon Rattle gewählt. Mit der Saison 2019/2020 wird er sein Amt antreten.



BERLINER
PHILHARMONIKER

Unser Partner
Deutsche Bank



KÜNSTLERISCHER LEITER Sir Simon Rattle

ERSTE VIOLINEN Noah Bendix-Balgley (1. Konzertmeister),
Daishin Kashimoto (1. Konzertmeister), Daniel Stabrawa (1. Konzertmeister),
Zoltán Almási, Maja Avramović, Helena Madoka Berg, Simon Bernardini,
Alessandro Cappone, Madeleine Carruzzo, Aline Champion-Hennecka,
Felicitas Clamor-Hofmeister, Luiz Felipe Coelho, Laurentius Dinca,
Luis Esnaola, Sebastian Heesch, Aleksandar Ivić, Rüdiger Liebermann,
Kotowa Machida, Alvaro Parra, Krzysztof Polonek, Bastian Schäfer,
Dorian Xhoxhi

ZWEITE VIOLINEN Christian Stadelmann (1. Stimmführer),
Thomas Timm (1. Stimmführer), Christophe Horak, (Stimmführer),
Holm Birkholz, Philipp Bohnen, Stanley Dodds, Cornelia Gartemann,
Amadeus Heutling, Marlene Ito, Anna Mehlin, Christoph von der Nahmer,
Raimar Orlovsky, Simon Roturier, Bettina Sartorius, Rachel Schmidt,
Armin Schubert, Stephan Schulze, Christoph Streuli, Eva-Maria Tomasi,
Romano Tommasini

BRATSCHEN Amihai Grosz (1. Solo-Bratscher),
Máté Szűcs (1. Solo-Bratscher), Naoko Shimizu (Solo-Bratscherin),
Micha Afkham, Julia Gartemann, Matthew Hunter, Ulrich Knörzer,
Sebastian Krunnies, Walter Küssner, Ignacy Miecznikowski,
Martin von der Nahmer, Allan Nilles, Joaquín Riquelme García,
Martin Stegner, Wolfgang Talirz

VIOLONCELLI Bruno Delepelaire (1. Solo-Cellist),
Ludwig Quandt (1. Solo-Cellist), Martin Löhr (Solo-Cellist),
Olaf Maninger (Solo-Cellist), Richard Duven, Rachel Helleur-Simcock,
Christoph Igelbrink, Solène Kermarrec, Stephan Koncz, Martin Menking,
David Riniker, Nikolaus Römisch, Dietmar Schwalke, Knut Weber

KONTRABÄSSE Matthew McDonald (1. Solo-Bassist),
Janne Saksala (1. Solo-Bassist), Esko Laine (Solo-Bassist), Martin Heinze,
Michael Karg, Stanislaw Pajak, Peter Riegelbauer, Edicson Ruiz,
Gunars Upatnieks, Janusz Widzyk, Ulrich Wolff

FLÖTEN Mathieu Dufour (Solo), Emmanuel Pahud (Solo),
Prof. Michael Hasel, Jelka Weber, Egor Egorkin (Piccolo)

OBOEN Jonathan Kelly (Solo), Albrecht Mayer (Solo),
Christoph Hartmann, Andreas Wittmann, Dominik Wollenweber (Englischhorn)

KLARINETTEN Wenzel Fuchs (Solo), Andreas Ottensamer (Solo),
Alexander Bader, Walter Seyfarth, Manfred Preis (Bassklarinette)

FAGOTTE Daniele Damiano (Solo), Stefan Schweigert (Solo),
Mor Biron, Markus Weidmann, Václav Vonášek (Kontrafagott)

HÖRNER David Cooper (Solo), Stefan Dohr (Solo), Stefan de Leval Jezierski,
Fergus McWilliam, Paolo Mendes, Georg Schreckenberger, Sarah Willis,
Andrej Žust

TROMPETEN Gábor Tarkövi (Solo), Tamás Velenczei (Solo),
Guillaume Jehl, Andre Schoch

POSAUNEN Prof. Christhard Gössling (Solo), Olaf Ott (Solo),
Jesper Busk Sørensen, Thomas Leyendecker, Prof. Stefan Schulz (Bassposaune)

TUBA Alexander von Puttkamer

PAUKEN Rainer Seegers, Wieland Welzel

SCHLAGZEUG Raphael Haeger, Simon Rössler, Franz Schindlbeck,
Jan Schlichte

HARFE Marie-Pierre Langlamet

CELESTA Majella Stockhausen (Gast)

KLAVIER Hendrik Heilmann (Gast)

ORCHESTERVORSTAND Alexander Bader, Knut Weber

MEDIENVORSTAND Stanley Dodds, Olaf Maninger

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Jürgen Flimm

KO-INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

34

REDAKTION Dr. Detlef Giese / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden

Der Text von Karsten Erdmann ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

FOTOS Mat Hennek / EMI Classics (Sir Simon Rattle), Stefan Höderath
(Berliner Philharmoniker)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

DRUCK Druckerei Conrad GmbH

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**