

Krzysztof Urbański Evgeny Kissin

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BRSO

23–24

Donnerstag
2. November 2023
Freitag
3. November 2023

20.00 – 22.00 Uhr
Isarphilharmonie
2. Abo A

23–24

Konzerteinführung: 18.45 Uhr
mit Anton Barakhovsky
Moderation: Michaela Fridrich

Mitwirkende

Krzysztof Urbański
Dirigent

Evgeny Kissin
Klavier

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

BR-KLASSIK: Live-Übertragung in Surround
im Radioprogramm
Freitag, 3. November 2023, 20.05 Uhr
Pausenzeichen: Uta Sailer im Gespräch mit Evgeny Kissin

Video-Livestream
Freitag, 3. November 2023, 20.05 Uhr
Moderation: Annekatriin Hentschel
br-klassik.de und brso.de

On Demand
br-klassik.de und brso.de

Programm

Sergej Rachmaninow

Klavierkonzert Nr. 3 d-Moll, op. 30

- Allegro, ma non tanto
- Intermezzo. Adagio –
- Finale. Alla breve

Pause

Dmitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 10 e-Moll, op. 93

- Moderato
- Allegro
- Allegretto
- Andante – Allegro

Chronik der Selbstzweifel und Revisionen ...

... mit einer glücklichen Ausnahme: Rachmaninows Drittes Klavierkonzert

Von Wolfgang Stähr

Lebensdaten des Komponisten

20. März / 1. April 1873 auf dem Landgut Semjonowo (Gouvernement Nowgorod) – 28. März 1943 in Beverly Hills bei Los Angeles

Entstehungszeit

Sommer 1909

Widmung

»À Mr. Joseph Hofmann«

Uraufführung

28. November 1909 in New York mit Sergej Rachmaninow als Solist, begleitet vom New York Symphony Orchestra unter der Leitung von Walter Damrosch

Das Werk beim BRSO

Studioproduktion: 9. Dezember 1965 mit Jorge Bolet, Klavier, und Rafael Frühbeck de Burgos am Dirigentenpult

Erstaufführung: 8./9. Februar 1979 im Münchner Herkulessaal mit dem Pianisten Andrej Gawrilow, weitere Aufführungen mit Bernd Glemser und Boris Beresowski

Zuletzt auf dem Programm:

3./4. November 2022 in der Münchner Isarphilharmonie mit dem Pianisten Seong-Jin Cho

Ganze zwei Jahre saß der Student des Moskauer Konservatoriums Sergej Rachmaninow an der Komposition seines Opus 1, seines Ersten Klavierkonzertes in fis-Moll, bevor er, kurz vor seinem 19. Geburtstag, die Uraufführung des Eröffnungssatzes mit triumphaler Geste zelebrieren konnte: »Im zweiten Teil des Konzertes hat der Schüler Rachmaninow aus der Klasse [Anton] Arenski, der mit dem ersten Satz seines selbstkomponierten Klavierkonzerts auftrat, größte Aufmerksamkeit auf

sich gelenkt«, vermerkten die *Moskauer Nachrichten*, »wenn dieses Werk noch eine gewisse Beeinflussung durch einige moderne Komponisten verrät – gemeint sind vor allem Grieg und Tschaikowsky –, so bezeugt es doch in jedem Fall das unzweifelhaft vielversprechende Talent des Autors, der erst in diesem Jahr die Kompositionsklasse absolviert hat und sich somit auf dem Wege selbständiger schöpferischer Tätigkeit befindet.«

»Störe meine Kreise nicht«

Nach Jahrzehnten nahm Rachmaninow die Arbeit am fis-Moll-Klavierkonzert wieder auf, um es tiefgreifend zu überdenken, zu revidieren und ihm seine endgültige Form zu geben. Dies geschah zu einer Zeit, die, befremdlich auf den ersten Blick, dennoch einen charakteristischen Aspekt im Psychogramm des Komponisten erhellt: im Oktober 1917, als die zweite Revolutionswelle Russland erschütterte. »Ich war von meiner Arbeit so in Anspruch genommen, dass ich nicht bemerkte, was um mich herum vorging. Dadurch war das Leben, das für Nicht-Proletarier zur Hölle auf Erden wurde, vergleichsweise leicht für mich. Ich saß den ganzen Tag am Schreibtisch oder am Klavier, ohne mich um das Geknatter der Maschinengewehre zu kümmern. Jeden Eintretenden hätte ich mit jenen Worten empfangen, mit denen Archimedes die Eroberer von Syrakus begrüßte«: »Störe meine Kreise nicht.«

So viel künstlerische Versenkung wechselte in Rachmaninows Leben

wieder und wieder mit Phasen unfreiwilliger Passivität und entmutigender Depression: Allen Podiumserfolgen und Publikumsovationen für den Pianisten zum Trotz konnte sich Rachmaninow von lebenslangen und lähmenden Selbstzweifeln nie ganz befreien. Die schwerste Krise durchlitt er mit dem Debakel der Premiere seiner Ersten Symphonie op. 13 unter der apathischen Leitung des angeblich stark alkoholisierten Glasunow. Der Kritiker und Komponist César Cui verspottete Rachmaninows Werk darauf hin als »Programmsymphonie über die sieben ägyptischen Plagen«. Seit jenem Konzert im März 1897 – während der letzten Takte verließ Rachmaninow entsetzt den Saal – war er wie traumatisiert, nervöse und psychosomatische Störungen verhinderten nahezu jede Kompositionstätigkeit.

»Ich bin schlichtweg verzweifelt!«

Erst die Behandlung durch den musikliebenden Psychiater Nikolai Dahl, der Rachmaninow 1900 im Laufe der Monate mit Gesprächen und hypnotischen Therapien half, löste die Erstarrung. Als erstes großes Projekt nach der Krise, dem rettenden Arzt gewidmet, schrieb Rachmaninow sein Zweites Klavierkonzert c-Moll op. 18, für das er zu Anfang vorsichtig und zaghaft noch auf älteres Material zurückgriff, das er zuletzt aber mit der Überzeugung vollendete, eine wichtige Komposition geschaffen zu haben, die bald schon überaus gefeiert wurde. Dass seine psychische Labilität jedoch keineswegs so einfach überwunden war, verrät der Brief an einen Freund, in dem sich Rachmaninow kurz vor der ersten kompletten Wiedergabe des c-Moll-Opus beinahe hysterisch über den ersten Satz äußerte: »Ich bin schlichtweg verzweifelt! ... Für mich ist der ganze Satz verdorben, und von nun an stößt er mich geradezu ab ... Und warum in aller Welt hast Du mich mit Deiner Analyse fünf Tage vor der Aufführung behelligt?«

Danach verstrichen wieder Jahre bis zur Komposition des nächsten Klavierkonzerts. 1906 bis 1909 verbrachte Rachmaninow mit seiner Frau und seiner kleinen Tochter die Wintermonate in Dresden. Als Gegenpol zu den internationalen Konzertaktivitäten, die sein Leben wesentlich prägten, sehnte er sich nach einem Refugium, in das er sich aus der Öffentlichkeit eine Weile zurückziehen konnte. Dazu schrieb der damals 33-Jährige: »In meinem hohen Alter gefällt mir dieses Leben großartig und passt derzeit zu mir.« Ironie, gewiss, doch mit irritierend bitterem Beigeschmack. Jedenfalls förderten Ruhe und Ungestörtheit seine Produktivität: In Dresden entstanden neben anderen Arbeiten die Zweite Symphonie op. 27 und die Symphonische Dichtung *Die Toteninsel* op. 29 nach Böcklins gleichnamigem Gemälde.

Eine USA-Tournee am Horizont

Doch die relative Zurückgezogenheit war von Anfang an durch ehrenvolle Einladungen gefährdet, die Rachmaninow nicht ignorieren konnte: So wurde er für den Winter 1909/1910 zu einer zwanzig Konzerte umfassenden Tournee in den Nordosten der USA engagiert. Da Rachmaninow die Aussicht auf eine finanziell ertragreiche Reise reizte, um seiner Leidenschaft für ein neues

Automobil fröhen zu können, nahm er die Einladung an, auch wenn ihn der Gedanke an eine längere Trennung von seiner mittlerweile vierköpfigen Familie bedrückte.

Um den Spielplan der Tournee mit einem neuen Stück zu bereichern, beschloss Rachmaninow, ein Klavierkonzert mit nach New York zu nehmen und es dort uraufzuführen. In der sommerlichen Idylle von Iwanowka, dem Landsitz seiner Schwiegereltern, komponierte er das d-Moll-Klavierkonzert, erstaunlich rasch und ohne selbsterstörerische Skrupel, frei von den emotionalen Verwerfungen, die die ersten beiden Konzerte noch begleiteten. Vom Komponisten autorisierte Striche und eine Alternativversion der Kadenz im ersten Satz stehen dazu nicht im Widerspruch, weil sie aufführungspraktisch bedingt waren.

Mit Gustav Mahler auf dem Podium

Im Herbst 1909 reiste Rachmaninow als Passagier eines Ozeandampfers in die Vereinigten Staaten; eine stumme Klaviertastatur verkürzte ihm die Zeit der Atlantiküberquerung und half ihm, die Uraufführung des d-Moll-Konzertes, für die er selbst als Solist vorgesehen war, technisch vorzubereiten. Tag der Premiere war der 28. November 1909, das musikgeschichtlich markantere Datum ist jedoch der 16. Januar 1910: An diesem Abend spielte Rachmaninow sein Drittes Klavierkonzert mit den New Yorker Philharmonikern unter der Leitung Gustav Mahlers. Rachmaninow hat in einem Probenbericht seine Erinnerung an das spektakuläre Zusammentreffen festgehalten: »Die Probe begann um zehn Uhr. Ich sollte um elf dazu stoßen und kam rechtzeitig an. Aber wir fingen nicht vor zwölf zu arbeiten an, als nur noch eine halbe Stunde blieb ... Wir spielten und spielten ... Eine halbe Stunde war längst vergangen, aber Mahler schenkte dieser Tatsache nicht die geringste Aufmerksamkeit. Fünfundvierzig Minuten später kündigte Mahler an: ›Wir wiederholen jetzt den ersten Satz.‹ Mir gefror das Herz. Ich erwartete einen fürchterlichen Lärm oder zumindest einen hitzigen Protest vom Orchester. Das wäre sicher bei jedem anderen Orchester geschehen, aber hier bemerkte ich nicht ein einziges Zeichen des Missfallens. Die Musiker spielten den ersten Satz mit leidenschaftlicher und vielleicht sogar intimerer Hingabe als zuvor. Schließlich kamen wir zu einem Ende ... Die Musiker in den hinteren Reihen begannen leise ihre Instrumente einzupacken und zu verschwinden. Mahler fuhr auf: ›Was bedeutet das?‹ – ›Es ist halb zwei, Maestro.‹ – ›Das macht nichts! Solange ich sitze, hat kein Musiker das Recht aufzustehen.‹« Mahler dirigierte übrigens im zweiten Teil jenes denkwürdigen New Yorker Konzertes Berlioz' *Symphonie fantastique*.

Sinnliche Logik der Orchestrierung

Mahlers Probenwut und Strenge standen wie ein Fanal am Beginn einer Erfolgsgeschichte, die sich um das d-Moll-Konzert bildete – mit Verspätung allerdings, denn zunächst traute sich außer dem Komponisten kaum ein Pianist an den Solopart heran, nicht einmal der legendäre Józef Hofmann, dem das Stück gewidmet ist. Mahlers Akribie schaffte zudem ein frühes Indiz für den künstlerischen Anspruch des Konzerts, mit dem man es, unbeschadet seiner Popularität und seiner spontan mitreißenden Bravour, sehr genau nehmen sollte. Das Eröffnungsthema, über dessen Nähe zur Volksmelodik oder zum russischen Kirchengesang oft spekuliert wurde, bestimmt nicht nur die Durchführung des ersten Satzes; im nachfolgenden *Intermezzo* wirkt es fort, unmerklich, unterirdisch lenkt es die Themenbildung, und wie selbstverständlich kommt es nach einigen Wandlungen der melodischen Grundidee wieder mit ins Spiel: erst noch versteckt in der Begleitung der ausgedehnten Klavierexposition, steht es später im Zentrum einer tänzerischen, walzerähnlichen Episode. In anderer Tonart und rhythmisch verfremdet begründet es den ruhigen Vortrag der Bläser und geistert durch die flüchtigen Ornamente des Klaviers. Kunstvoll und überraschend öffnet Rachmaninow auch die Form des sich unmittelbar anschließenden Finales: Der Präsentation der Themen folgt eine improvisatorische Abschweifung des Pianisten, die gleichwohl als Ausgang einer Reihe von Miniaturvariationen dient. Viele Beispiele dieser Art, die etwas von der formsprachlichen Vielfalt des d-Moll-Konzertes verraten, ließen sich auswählen und bewundernd nachvollziehen. Die pianistische Ästhetik, die Rachmaninow in diesem Werk staunenerregend ausreizt und ausweitet, ist nie unterschätzt worden. In den letzten Jahren konnte sich mit der Entdeckung des Symphonikers Rachmaninow die unerschöpfliche Neugierde an seinem Dritten Konzert zunehmend auch der sinnlichen Logik der Orchestrierung zuwenden, die die harmonischen und thematischen Vorgänge intensiv verdeutlicht.

Nach der gewaltigen kreativen Explosion des d-Moll-Konzertes op. 30 erscheint es fast unvermeidlich, dass Rachmaninow bis zu seinem nächsten Beitrag zur Gattung Klavierkonzert eine – für ihn ohnehin typische – Pause benötigte. Erste Skizzen zu einem g-Moll-Konzert von 1917, aus der Zeit der Revision des op. 1, verarbeitete Rachmaninow erst Jahre später und beendete die Komposition im August 1926 in den USA, wo er sich nach seiner Emigration schließlich niedergelassen hatte. 1927 fand in Philadelphia die Uraufführung seines Vierten Klavierkonzertes statt, und 1934 entstand noch die *Paganini-Rhapsodie* für Klavier und Orchester.

Musik nach Stalins Tod

Zu Dmitrij Schostakowitschs Zehnter Symphonie

Von Vera Baur

Lebensdaten des Komponisten

12. (25.) September 1906 in St. Petersburg – 9. August 1975 in Moskau

Entstehungszeit

Juni bis Oktober 1953

Uraufführung

17. Dezember 1953 in der Leningrader Philharmonie unter der Leitung von Jewgenij Mravinskij

Das Werk beim BRSO

Erstaufführung: 10./11. Januar 1980 im Münchner Herkulesaal, Dirigent: Ogan D-Narc (Ohan Durjan); weitere Aufführungen unter der Leitung von Oleg Caetani, Georg Solti, Gilbert Varga, Thomas Sanderling, Andris Nelsons und Vasily Petrenko
Zuletzt auf dem Programm: 24./25. Oktober 2019 in der Münchner Philharmonie, Dirigent: Mariss Jansons

Wie müsste das musikalische Porträt eines Tyrannen aussehen? Eines Gewaltherrschers wie Josef Stalin, der eines der schrecklichsten Terrorregime der Geschichte und den millionenfachen Tod in der eigenen Bevölkerung verantwortete? Die Antwort scheint einfach: Diese Musik muss laut sein, aggressiv, brutal, grobschlächtig, hässlich – eine eruptive Entäußerung nach jahrzehntelang ertragenen Qualen und Demütigungen. Aber ein solches Porträt konnte erst geschrieben werden, nachdem der Porträtierte tot war. Und selbst dann war noch Vorsicht geboten, es als solches zu deklarieren. Erst 1974, in seinen von Solomon Volkow aufgezeichneten Memoiren, sollte Schostakowitsch diesen Zusammenhang klar benennen: »Stalin habe ich später [nach der Neunten] dennoch in Musik gesetzt, und zwar in meiner nächsten Symphonie, in der Zehnten. Ich komponierte sie unmittelbar nach Stalins Tod. Und niemand hat bis heute erraten, worum es darin geht: um Stalin und die Stalin-Ära. Der zweite Satz, ein Scherzo, ist, grob gesagt, ein musikalisches Porträt von Stalin.«

»Es ging um Leben oder Tod«

Das Ableben des »großen Führers und Lehrers« am 5. März 1953 war ohne Zweifel eine entscheidende Zäsur im Leben von Dmitrij Schostakowitsch. Er war damals erst 46 Jahre alt, aber die Spuren von Unterdrückung und Angst hatten sich längst bis ins Innerste seines Denkens und Schaffens eingegraben. Schostakowitsch habe große Erleichterung verspürt, berichtet Volkow, aber keine Euphorie. Dafür wog das Erlittene zu schwer. Dennoch markiert dieses Ereignis eine Art Aufbruch. Seit der Uraufführung seiner Neunten 1945, die die erwartete Feier des gewonnenen Krieges und des obersten »Heros« Stalin subtil, aber offenkundig verweigerte, hatte Schostakowitsch keine Symphonie mehr geschrieben. Der Diktator hatte sich über die Neunte maßlos erzürnt und Schostakowitsch im März 1948 durch sein Kontrollorgan, den Komponistenverband, öffentlich maßregeln und diffamieren lassen. Das Sowjetreich bestrafte einen seiner wichtigsten musikalischen Repräsentanten mit dem Entzug aller seiner Lehramter und einem

Aufführungsverbot vieler seiner Werke. Danach war erst einmal nicht daran zu denken, eine weitere Symphonie zu schreiben. Und ein zweites Mal (nach 1936, als er wegen seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* ins Visier des Regimes geraten war) sah sich Schostakowitsch der existenziellen Bedrohung durch Verhaftung und sogar Tod ausgesetzt. »Lebenswichtig war [...], wie gefällt dein Opus dem Führer. Ich betone: lebenswichtig. Denn es ging buchstäblich um Leben oder Tod, nicht etwa im übertragenen Sinne«, äußerte Schostakowitsch in den *Memoiren*. Einige Werke, die unmittelbar nach der offiziellen Maßregelung entstanden – darunter das Erste Violinkonzert und der Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* –, komponierte er ohne Aussicht auf Aufführung, ein Umstand, der ihnen besondere Bedeutung zukommen lässt: Hier konnte er ohne Zugeständnisse zum Ausdruck bringen, was er empfand. Dass sich diese Situation mit dem Tod Stalins ändern und das erste große Werk nach dieser Zäsur die erlebte Zeitgeschichte in irgendeiner Form reflektieren würde, dürften die Zeitgenossen erwartet haben. Schon im Juni 1953 begann Schostakowitsch mit der Zehnten. Allein die Tatsache, dass er sogleich eine Symphonie in Angriff nahm, hatte erhebliche Symbolkraft: Damit war klar, dass sich Schostakowitsch an die breite Öffentlichkeit richtete.

Keine fünf Minuten für Stalin

Schostakowitschs Zehnte wird inzwischen allgemein als eine Abrechnung mit Stalin gedeutet. Doch ist dies nur ein Aspekt eines weitgespannten symphonischen Wurfes, der auf faszinierende Weise erlittenes Weltgeschehen, persönliche und universale Gedanken mit der Eigengesetzlichkeit der Musik zusammenspannt. Betrachtet man den Aspekt der Abrechnung, fällt auf, dass das eigentliche Porträt, der zweite Satz (*Allegro*), extrem kurz ist. Keine fünf Minuten Musik widmete Schostakowitsch dem ehemaligen Machthaber, doch die haben es in sich. »Angesichts der drastischen Gewaltintonationen dieses Satzes erübrigt sich fast ein Kommentar«, schreibt der Schostakowitsch-Experte Michael Koball. Angetrieben von einer Figur aus drei kurzen, scharfen Tönen – dem »Hetzmotiv« (Koball) –, walzt eine beispiellose Orgie entfesselter Aggression über den Hörer hinweg, und der Eindruck einer fast physischen Materialisierung von Brutalität ist sicher der Hauptzweck der Musik. Wie so oft bei Schostakowitsch finden sich aber in einer zweiten Schicht musikalische Chiffren, die bestimmte Bedeutungen transportieren.

Krzysztof Meyer, Bernd Feuchtnner und Michael Koball haben auf die Verwandtschaft des Hauptthemas dieses Satzes (ab T. 7 in den Holzbläsern) mit dem Beginn des Prologs zu Mussorgskys Oper *Boris Godunow* hingewiesen, von der Schostakowitsch 1939/1940 eine eigene Instrumentierung erstellt hatte. Da es in diesem Schlüsselwerk der russischen Musik um die Konstellation Volk, Herrscher und Machtmissbrauch geht und gerade der Prolog die von der Obrigkeit geknechtete Menge zeigt, ist die Bezugnahme wohl kein Zufall. Im weiteren Verlauf des Satzes setzt dann das so genannte »Gewalt-Motiv« ein – eine kurze, brutal tönende Formel mit charakteristischer Doppelnote am Ende, die ursprünglich aus der Oper *Lady Macbeth* stammt und schon in der Siebten Symphonie, der *Leningrader*, von zentraler Bedeutung war –, um hier mit beißender Penetranz in den Blechbläsern zu wüten.

Stimmung von permanenter Bedrängnis

Denkt man sich das »Stalin-Scherzo« als verheerendes Gravitationszentrum, als »bösen« Nukleus der Symphonie, wird bei einem Blick auf das ganze Werk schnell klar, dass sich Schostakowitsch weniger für das Phänomen Stalin selbst als für das interessierte, was es bewirkte. Die Stimmung von permanenter Bedrängnis, dumpfem Brüten und unentwirrbaren Grübeleien bestimmt über weite Strecken die Atmosphäre des ersten und mit gut 25 Minuten längsten Satzes der Symphonie (*Moderato*). Schostakowitsch arbeitet mit drei Themen unterschiedlichen Charakters, die in ihren kleinen Intervallschritten und langgedehnten Verläufen einander aber ähneln. Der Satzbeginn mit dem ersten Thema ist durch die tiefen Streicher besonders dunkel und pessimistisch gefärbt. Auch wenn die Solo-Klarinette im zweiten Thema, dem eigentlichen Hauptthema des Satzes (siehe dazu S. 20/21), einen lyrischeren, kontemplativen Ton anschlägt, bleibt die Stimmung gedämpft und zögerlich. Und selbst der Versuch der Flöte, dem Satz mit dem leicht beschwingten dritten Thema etwas Tänzerisches zu geben, will nicht recht gelingen. Die Entwicklung verliert entweder ihre Kraft oder kippt ins Bedrohliche um. Fast wichtiger als die Themen selbst ist die Arbeit, die diese Themen in Gang setzen, der Prozess ihrer Entwicklung, Verdichtung und simultanen Verknüpfung. Sie verheddern sich wie ausweglose Gedanken und lassen einen keine Ruhe finden. Und so

erscheinen einem die quälenden, lärmenden Klangballungen, zu denen sich die Musik immer wieder, vor allem in der Durchführung, auftürmt, als Folge mehr der inneren als der äußeren Bedrohung. Der äußere Feind mag zwar tot sein, aber dem Verhängnis im eigenen Inneren entkommt man nicht. »Die Musik schreit sich aus bis zur Erschöpfung, ohne zu einer Lösung zu finden«, so Bernd Feuchtner.

Das deformierte Individuum stolpert ziellos durch die Welt

Wer ist es, der all das durchleidet? Es könnte jeder sein, aber es ist vor allem Dmitrij Schostakowitsch selbst. Ab Mitte der 1940er Jahre arbeitete der Komponist in seinen Werken mit einem viertönigen Motiv, das die musikalische Umschreibung seiner Initialen darstellt: D – Es – C – H. Im dritten Satz seiner Zehnten (*Allegretto*) stellt er es geradezu obsessiv ins Zentrum des Geschehens. Zwar klang es zuvor schon am Ende der Exposition des ersten Satzes in den Ersten Violinen an, hervorgehoben durch lange, feierliche Notenwerte. Allerdings versteckte es sich hier noch hinter einer Verdrehung der Tonfolge: D – C – H – Es. Ein weiteres Mal würfelt Schostakowitsch die Buchstaben nun zu Beginn des dritten Satzes durcheinander: Das erste Thema beginnt mit den Tönen C – D – Es – H. Daraus formt der Komponist ein etwas täppisches Gebilde, das wie ferngesteuert wirkt. Das deformierte Individuum stolpert ziellos durch die Welt, erfährt durch sein »dolce«-Gewand aber dennoch eine liebevolle Betrachtung. Die originale Gestalt des Monogramms präsentieren dann wenig später Flöten und Oboe mit vehementer Staccato-Gebärde. In einem Ausdrucksspektrum von kraftloser Ermattung bis zur grimmigen Selbstbehauptung werden diese beiden Themen den Satz bestimmen, dabei aber mit einer dritten Kraft konfrontiert. Mit einem Quatpendel erhebt das Horn seine Stimme zu geheimnisvollen Mahnrufen, die an die Klangwelt Mahlers denken lassen. In den tiefen Streichern erklingt das düstere erste Thema aus dem Kopfsatz, bald darauf sind Tamtam-Schläge zu hören, ein Symbol des Todes. Später werden die Hornrufe mit fast panischen Wiederholungen des D – Es – C – H verzahnt. Am Ende herrscht vollkommene Verlorenheit, und es »treiben nur noch Fragmente durch den Klangraum« (Michael Koball), bis die Musik »morendo« erlischt. »Ich hatte nur einen Gedanken: Wie viel Zeit zu leben habe ich noch?«, schrieb Schostakowitsch in seinen *Memoiren* über eine Reise zum Weltfriedenskongress in New York 1949, auf der er genötigt wurde, die offizielle Kulturpolitik der UdSSR zu vertreten.

Ich bin da!

Schostakowitsch blieb noch Zeit zu leben. Man konnte Stalin zwar nicht bezwingen, aber man konnte ihn – Wunder genug! – überleben. Nun musste man sich nicht mehr verstecken. Von diesem grundlegenden Wandel spricht das *Finale* der Zehnten. Es beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Andante*) voller Töne der Introspektion. Oboe, Flöte und Fagott spinnen lange, in sich versunkene Monologe: Sie markieren den Bezirk der inneren Reflexion, in den keine Diktatur der Welt eindringen kann. Mit dem sich allmählich herauschälenden, quirligen *Allegro*-Thema nimmt der Satz dann für ein paar Momente die Fahrt eines fröhlichen Kehraus auf. Doch wie so oft bei Schostakowitsch verliert sich das Bild von Harmlosigkeit bald in grotesken Verzerrungen. Stumpfsinniger Gleichschritt in den Streichern, hysterische Windungen in den Holzbläsern und eine immer schriller werdende Massierung des Klangs – der kurze Ausflug in die Gefilde der Heiterkeit wird brachial niedergepeitscht. Und sollte das Kehraus-Thema zeigen, wie optimistische Musik im Sinne des Sozialistischen Realismus klingen könnte, so ist dieser Reigen des Schreckens (in dem sogar die zarten Motive der Einleitung verunstaltet werden) ein beißender Kommentar dazu. Auf ihrem Höhepunkt mündet die Entwicklung in das vom vollen Orchester intonierte und manisch wiederholte »Hetzmotiv« aus dem Stalin-*Scherzo*. Doch diesmal wird es gestoppt: Mit »gigantischem Getöse« (Bernd Feuchtner) stemmt sich das D – Es – C – H dagegen und bringt das Geschehen gebieterisch zum Stillstand. Nach diesem Schock formieren sich die bekannten thematischen Gestalten noch einmal neu, doch nicht im Sinne einer regulären Reprise, aber darauf kommt es auch nicht mehr an. Immer wieder tönt das D – Es – C – H durch und wird schließlich zur alles bestimmenden Kraft. In den verschiedensten Instrumenten bis hin zur Pauke scheint es in die Welt schreien zu wollen: Ich bin da! Doch ist es eine uneingeschränkt freudige Manifestation? Das über den Satz angehäufte Gerassel des Irrsinns klingt lange mit. Und selbst wenn es sich am Ende in Ausgelassenheit auflöst, bleibt diese doch sonderbar überdreht.

»Die Diskussion verlief lebhaft und endete zu meinen Gunsten.«

Wenige Monate nach der Uraufführung am 17. Dezember 1953 in der Leningrader Philharmonie kam es zu einer öffentlichen Erörterung des Werkes, die durch den Komponistenverband organisiert wurde. Ihre Beiträge wurden in einer Sonderausgabe der *Sowjetskaja Musyka* abgedruckt. Neu war, dass sich Gegner und Anhänger gleichberechtigt zu Wort melden durften. Am 7. April 1954 vermeldete Schostakowitsch seinem Freund Isaak Glikman: »Die Diskussion verlief lebhaft und endete zu meinen Gunsten.«

Der Mensch liegt in größter Not

Ein Streiflicht von Schostakowitsch zu Mahler

Von Frank Reinecke

Klarinette I

p semplice *cresc.*

mf *dim.* *p* *pp*

Dmitrij Schostakowitsch: Symphonie Nr. 10, 1. Satz, T. 69–85

Die elegische Melodie der Solo-Klarinette kurz nach Beginn von Schostakowitschs Zehnter Symphonie, die das eigentliche Hauptthema des ersten Satzes bildet und damit quasi als »Motto« der ganzen Symphonie wirkt, spielt auf ein zentrales Thema aus Mahlers Zweiter Symphonie an, dem in Des-Dur stehenden vierten Satz über das Wunderhornlied *Urlicht*. Zu den beiden Versen »Der Mensch liegt in größter Not! / Der Mensch liegt in größter Pein!« entwirft Mahler eine choralhafte Melodie, die wie ein überzeitliches musikalisches Signum im Raum steht, indem sie sich angesichts des Textes mit beträchtlicher Symbolkraft auflädt. Mahler komponiert das gleiche motivische Modell in zwei unterschiedlichen Tonarten: zuerst, in einem empfindlichen Schmerz suggerierenden cis-Moll (»Der Mensch liegt in größter Not!«), und darauf hin, chromatisch modal verändert, in einem warmen und zugleich sehnsüchtigen B-Dur-Septakkord (»Der Mensch liegt in größter Pein!«). Beide analogen Teilphrasen beginnen für das Ohr auf der gleichen Tonhöhe; der Partitur nach definiert der harmonische Kontext jedoch zwei unterschiedliche Tonwerte: aus ›gis‹ wird ›as‹: eine so genannte »enharmonische Verwechslung«.

p

Alt

Der Mensch liegt in größ - ter

Not! Der Mensch liegt in größ - ter Pein!

Gustav Mahler: Symphonie Nr. 2, 4. Satz (Urlicht), T. 14–20

In kaum einem Moment in Mahlers Schaffen wird die Ambiguität des menschlichen Daseins kompositorisch treffender auf den Punkt gebracht als anhand dieser subtilen harmonischen Kontextverschiebung. ›Gis‹ und ›As‹: wie die zwei Seiten der Medaille. In seiner daraus evozierten Innenspannung entfaltet dieser musikalische Moment eine bekenntnishafte Ausdrucksenergie. In der Zweiten Symphonie erfährt dieses kleine choralartige Thema durch seine singuläre Verwendung im *Urlicht*-Satz eine besondere Fokussierung, beinahe als handle es sich um einen einzigartigen Diamanten, den es sorgsam einzufassen gilt. Allerdings finden sich Andeutungen bereits im ersten Satz, und in der Achten Symphonie kehrt es in umgestellter Gestalt zurück, faustische Not begrifflich-motivisch erfassend – typisch für Mahler, der anhand unzähliger motivischer Analogien und Anspielungen alle seine Symphonien »unterirdisch« aufs Engste miteinander »verbindet«, wie Adorno es formuliert hat. Schostakowitsch nun, als würde er Mahlers Arbeit fortführen, verwendet genau dieses Thema, verändert es aber geringfügig, indem er etwa

Mahlers auftaktige Tonrepetition verschwinden lässt und es danach anderweitig fortspinnt. Ohne es damit in seiner Substanz zu beschädigen (ganz so, wie es Mahler mit seiner eigenen Verfremdungstechnik oft getan hat), setzt er es als zentralen, auratischen Themenkopf des dunklen und mächtigen ersten Satzes ein. Doch hier nicht im Kontext eines Mahler'schen »utopisch« herzenswarmen Des-Dur, sondern, im Gegenteil, vor dem schwarzen Hintergrund einer Bassfiguration, bedrückend und haltlos zugleich, wie eine schlimme offene Frage. »Der Mensch liegt in größter Not!« – die Schlüssigkeit der Aussage liegt auf der Hand, wobei die Anwesenheit Mahlers in der Geisteswelt von Schostakowitsch anmutet wie die Beschwörung eines Schutzgeistes in Zeiten »größter Not«. Es gibt zahlreiche weitere Beispiele dieser Art. In der Vierten Symphonie verhandelt Schostakowitsch die Idee seines eigenen – tragischen – »Helden-lebens«, die zitathaften Andeutungen in Richtung Richard Strauss belegen das. In allen vier Sätzen der Fünften Symphonie finden sich recht gut versteckte, aber deutliche Bezüge zu Bach (zur Fuga aus der Ersten Sonate für Violine solo). Oder schließlich in seiner 15. Symphonie, wo sich, als bedrückende Konklusion seines Lebenswerkes, die Freiheitskämpfer Wilhelm Tell und Egmont einander ebenso konspirativ wie ratlos begegnen, der eine in sarkastischer Offenheit, der andere, unter strenger Geheimhaltung, in dunkler Schwermut. In der Zehnten Symphonie zitiert Schostakowitsch nicht nur eine Mahler'sche Symbolgröße, er übernimmt, sozusagen auf der Meta-Ebene, auch das geistige, überzeitliche »Kommunikationssystem« von Mahlers Zitattechnik selbst und führt es weiter.

Biographien

Evgeny Kissin

Erstmals erreichte der Ausnahmekünstler Evgeny Kissin ein Millionenpublikum beim live übertragenen Neujahrskonzert mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan. Aber schon zuvor hatte der Weltstar internationale Aufmerksamkeit mit seiner Interpretation der beiden Chopin-Konzerte erregt. Mit denselben Stücken feierte er 1990 zusammen mit dem New York Philharmonic unter Zubin Mehta auch sein Nordamerika-Debüt, nachdem er bereits in weiten Teilen Europas und in Japan aufgetreten war.

Mit nur zwei Jahren begann Evgeny Kissin, erste Melodien nach Gehör zu spielen, und mit sechs Jahren wurde er am berühmten Gnessin-Institut für begabte junge Musiker in Moskau aufgenommen, wo Anna Pavlovna – seine einzige Lehrerin – ihn unterrichtete. Evgeny Kissin erhielt zahlreiche Preise wie etwa den des Klavier-Festivals Ruhr, den Crystal Prize der Osaka Symphony Hall, die Auszeichnung »Musiker des Jahres« der Chigiana in Siena, den Triumph Award als jüngster jemals ausgezeichnete Preisträger, den Schostakowitsch Award sowie den Herbert von Karajan Musikpreis. Außerdem wurde Evgeny Kissin mit Auszeichnungen für CD-Aufnahmen wie etwa dem Echo Klassik, dem niederländischen Edison Klassiek, dem Grammy in der Kategorie Bestes Klassik-Soloalbum für seine Einspielung der Klavierwerke von Skrjabin, Medtner und Strawinsky sowie dem Grand Prix der Nouvelle Academie du Disque gewürdigt.

Evgeny Kissin ist Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London und Ehrendoktor der Universität Hong Kong, der Hebräischen Universität Jerusalem, der Manhattan School of Music sowie seit 2021 der Nationalen Musikakademie in Bulgarien. Zu seinen besonderen Erfolgen gehört u. a. die Einladung, bei den BBC Proms einen Klavierabend sowie drei Jahre später das Eröffnungskonzert mitzugestalten – beides Premieren in der Geschichte des Festivals. Nach gemeinsamen Tourneekonzerten in Seoul und Tokio im Jahr 2018 unter Zubin Mehta kehrt der Weltstar nun mit Rachmaninows Drittem Klavierkonzert zum Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zurück.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Mit der Saison 2023/2024 begrüßt das BRSO Sir Simon Rattle als neuen Chefdirigenten. Er ist der sechste in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons. Bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das BRSO zu einem international renommierten Klangkörper. Neben der Pflege des klassisch-romantischen Repertoires und der klassischen Moderne gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die zeitgenössische Musik zu den zentralen Aufgaben. Namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Jakub Hrůša und Iván Fischer wichtige Partner. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Amerika. Für seine umfangreiche Aufnahme­tätigkeit erhielt das BRSO viele Preise. Bereits vor seinem Amtsantritt hat Simon Rattle die Diskographie um wichtige Meilensteine erweitert, u. a. mit Werken von Mahler und Wagner. Weitere Aufnahmen werden die Zusammenarbeit begleiten, ebenso wie eine intensive Nachwuchsförderung und Auftritte in den Musikzentren der Welt. In einer vom Online-Magazin *Bachtrack* veröffentlichten und von weltweit führenden Musikjournalist*innen erstellten Rangliste der zehn besten Orchester der Welt belegte das BRSO kürzlich den dritten Platz.

Krzysztof Urbański

Der polnische Dirigent Krzysztof Urbański studierte zunächst Horn an der Rubinstein-Akademie in Łódź sowie Orchesterleitung in Warschau, bevor er sich fürs Dirigieren entschied. Als Gastdirigent trat er schon bald mit den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem London Symphony Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orchestre de Paris und dem Hong Kong Philharmonic Orchestra sowie in den USA mit dem Chicago Symphony, dem New York Philharmonic, dem Los Angeles Philharmonic und dem San Francisco Symphony Orchestra auf. 2022 wurde Krzysztof Urbański zum Ersten Gastdirigenten des Orchestra della Svizzera italiana berufen. Zuvor war er zehn Jahre lang Musikdirektor des Indianapolis Symphony Orchestra sowie von 2010 bis 2017 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Trondheim Symfoniorkester, das ihn anschließend zum Ehrendirigenten ernannte.

Als Erster Gastdirigent des Tokyo Symphony Orchestra und des NDR Elbphilharmonie Orchesters nahm er Alben mit Werken von Lutosławski sowie mit Dvořáks Neunter Symphonie, Strawinskys *Sacre du printemps*, Schostakowitschs Fünfter Symphonie und Werken von Strauss auf. Zu seiner Diskographie gehören auch Chopins Werke für Klavier und Orchester mit Jan Lisiecki und dem NDR Elbphilharmonie Orchester, die mit einem Echo Klassik ausgezeichnet wurden, sowie Martinůs Erstes Cellokonzert mit Sol Gabetta und den Berliner Philharmonikern.

In dieser Saison tritt Krzysztof Urbański erstmals beim Orchestre de la Suisse Romande, dem Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai und dem Atlanta Symphony Orchestra auf. Im Herbst 2023 konzertierte er mit der Dresdner Philharmonie im Kulturpalast Dresden sowie auf einer Europatournee. Außerdem kehrt er zurück zum Orchestra della Svizzera italiana, den Münchner Philharmonikern, dem hr-Sinfonieorchester, den Wiener Symphonikern, zur Philharmonia Zürich und zum Dallas Symphony Orchestra. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks feiert er nun mit einem Rachmaninow-Schostakowitsch-Programm sein Debüt.

Impressum

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

SIR SIMON RATTLE
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München

symphonieorchester@br.de
brso.de

Programmheft

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk

Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion

Alexander Heinzl

Graphisches Konzept / Art Direktion / Design

Stan Hema, Berlin

in Zusammenarbeit mit Corporate Design, BR

Umsetzung

Antonia Schwarz

Druck

Gotteswinter und FIBO Druck- und Verlags-GmbH, München

Gedruckt auf Papier der Sorte CircleSilk Premium White – eine FSC-zertifizierte Kombination aus silk-matt-gestrichenem Bilderdruckpapier und Recyclingpapier

Änderungen vorbehalten!

Textnachweis

Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 3./4.11.2022; Vera Baur, Frank Reinecke: aus den Programmheften des BRSO vom 24./25.10.2019; Biographien: Felicitas Strobl (Kissin, Urbański); andere: Archiv des BR.

Aufführungsmaterialien

© 1947 assigned to Boosey & Hawkes Inc. New York, U.S.A. (Rachmaninow)

© 2015 by Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG, Hamburg (Schostakowitsch)