

Donnerstag 16.1.2014

Freitag 17.1.2014

4. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.15 Uhr

13/14

MARISS JANSONS

Leitung

GIL SHAHAM

Violine (»Artist in Residence«)

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Andrea Lauber

Gast: Gil Shaham

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

Freitag, 17.1.2014, auf BR-KLASSIK

PAUSENZEICHEN

Julia Schölzel im Gespräch mit Gil Shaham

VIDEO-LIVESTREAM

Freitag, 17.1.2014, auf br-klassik.de

Alban Berg

Konzert für Violine und Orchester

(»Dem Andenken eines Engels«)

- Andante – Allegretto
- Allegro – Adagio

Pause

Anton Bruckner

Symphonie Nr. 9 d-Moll

- Feierlich, Misterioso
- Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell
- Adagio. Langsam, feierlich

Choral, Volkslied und Zwölftonreihe

Zu Alban Bergs Violinkonzert

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit

Februar – 11. August 1935

in Bergs »Waldhaus« am Wörthersee

Widmung

Für Louis Krasner

»Dem Andenken eines Engels«

Uraufführung

19. April 1936 in Barcelona mit dem Solisten Louis Krasner unter der Leitung von Hermann Scherchen

Lebensdaten des Komponisten

9. Februar 1885 in Wien – 24. Dezember 1935 in Wien

Alban Bergs Violinkonzert, heute eines der meistgespielten Solokonzerte des 20. Jahrhunderts und neben der Oper *Wozzeck* gewiss sein bekanntestes Werk, hat sich früh schon selbst bei Verächtern der Wiener Schule großer Wertschätzung erfreut. Man rühmte an ihm die Sinnfälligkeit und Transparenz der Faktur, die Wärme und Intensität des Gefühlsausdrucks, die »eingängige«, tonales Idiom nicht scheuende Sprache, nicht zuletzt den symbolhaften Einbezug von Traditionszitaten wie Choral und Volkslied. Für die überaus günstige Aufnahme und anhaltende Faszination sind indes, neben solch musikalisch benennbaren Charakteren, auch andere, biographisch verklärende Motive verantwortlich. Sie haben dem Werk von Beginn an eine geradezu romantisierende Aura verliehen und zu mancherlei kryptischen Deutungen geführt.

Das Violinkonzert ist Bergs letzte abgeschlossene Komposition, zu deren Gunsten er die Orchestrierung des dritten Akts seiner – dann unvollendet hinterlassenen – Oper *Lulu* unterbrach. Und dass Berg, der überaus akribisch arbeitete und durchweg mehrere Jahre für die Ausführung einer größeren Instrumentalkomposition brauchte, die Partitur in der unglaublich kurzen Zeit von knapp vier Monaten niederschrieb, ließ manche Biographen mutmaßen, er habe das Konzert in vager Vorausahnung des nahen Todes als sein eigenes Requiem gestaltet. Als Requiem war das Werk freilich konzipiert worden. Anfang 1935 hatte der amerikanische Geiger Louis Krasner sich an Berg mit der Bitte um ein Violinkonzert gewandt, dessen exklusives Aufführungsrecht er für eine gewisse Zeit erbat. Den finanziell höchst willkommenen Auftrag empfand Berg zunächst als große Belastung, wie er in einem Brief an seine Schwester bekannte: »Nach zweijähriger ununterbrochener, bis zur Erschöpfung an Nerven und Hirn erfolgten Arbeitsleistung an *Lulu* nun diese Viechsarbeit an einem ganzen Violinkonzert, das im Herbst vollendet sein muss!« Erste Skizzen entwarf Berg zwar schon im Februar und März, doch den entscheidenden Schaffensimpuls gab erst der Tod der 18-jährigen Manon Gropius, die im April 1935 nach langem qualvollem Leiden an Kinderlähmung starb. Die Tochter Alma Mahlers aus ihrer zweiten Ehe mit Walter Gropius wurde von allen, die sie kannten, als ein so schönes wie hochbegabtes Mädchen von bezaubernder Anmut und geradezu ätherischem Wesen beschrieben. Berg, seit Langem eng

verbunden mit Alma Mahler und ihrer Familie, war tief betroffen von diesem tragischen Ereignis und widmete das Konzert, das er nun in fieberhafter Eile auszuarbeiten begann, »dem Andenken eines Engels«.

»Ich höre mit Freude«, so hatte er schon im April an Krasner geschrieben, »dass Sie über den Sommer in Europa bleiben und arbeiten wollen. Da ich ab Mai am Wörthersee (schräg vis à vis von Pörschach, wo das Violin-konzert von Brahms entstanden ist) ›unser‹ Violinkonzert komponieren werde (wofür ich schon allerhand Vorarbeit geleistet habe), können wir vielleicht auch in der Zeit der Entstehung dieses Werkes in Kontakt bleiben [...].« Anfang Juni besuchte Krasner, aus der Schweiz kommend, Alban Berg in Velden am Wörthersee, wo die beiden sich intensiv über Details der Komposition und spezielle Raffinessen der Violintechnik berieten.

Am 15. Juli berichtete Berg dem Freund Anton Webern, er habe »nach einem fast dreizehnstündigen Arbeitstag [...] die Komposition des Violinkonzerts soviel wie beendet« und hoffe nun, die Partitur rasch fertigzustellen, um dann »die *Lulu*-Partitur wieder in Angriff nehmen zu können [...].« Und in einem weiteren Brief an Webern vom 7. August heißt es: »Augenblicklich schreib' ich wie ein Rasender an meiner Partitur, um sie Mitte August fertig zu bekommen und lasse daher alles andere liegen [...].« Schon am 11. August wurde die Niederschrift der Partitur vollendet und sogleich an Krasner zum Studium in die Schweiz geschickt. Auch den von Rita Kurzmann angefertigten Klavierauszug konnte der schwerkranke Berg zehn Tage vor seinem Tod in Wien noch durchsehen. Die Uraufführung des Konzerts hat er nicht mehr erlebt – sie fand vier Monate später, am 19. April 1936, beim Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Barcelona unter der Leitung von Hermann Scherchen statt. Solist dieser Premiere wie vieler rasch folgender Aufführungen in Europa und den USA war der Auftraggeber Louis Krasner, und er hat der Entstehungsgeschichte des Werks 1980 eine sehr persönliche, mit Erinnerungen und Briefzitate reich ausgestattete Studie gewidmet.

Wie Berg seinem Freund und Schüler Willi Reich erzählte, ist das Violinkonzert nicht nur als Requiem für Manon, sondern auch als eine Art Charakter- und Lebensporträt zu deuten: Im ersten Teil habe er »Wesenszüge des jungen Mädchens in musikalische Charaktere zu übersetzen« versucht, während der zweite Teil »deutlich in Katastrophe und Lösung« gegliedert sei. Die »programmatische« Werkidee ist freilich in Form und Struktur der Komposition unmissverständlich verankert. Dem ganzen Werk liegt eine Zwölftonreihe mit auffälliger Terz- und Ganztonintervallik zugrunde – eine Reihe, deren Töne sich ohne Umstellung zu vier verschiedenen tonalen Dreiklängen summieren lassen. Dank dieser Anlage hat Berg die tonalen Zitate und Reminiszenzen – im ersten Satz die Kärntner Volksweise *Ein Vogerl auf'm Zwetschgenbaum*, im zweiten den Choral *Es ist genug* von Johann Rudolph Ahle in der Harmonisierung aus Bachs berühmter Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* – bruchlos in den musikalischen Prozess integrieren können. Beide Sätze sind ihrerseits in zwei Abschnitte gegliedert und durch eine beziehungsweise rückblickende Coda auch zyklisch miteinander verknüpft.

Im Kopfsatz exponiert Berg, nach zehntaktiger Introduction, ein dreiteiliges, nach Art der »entwickelnden Variation« gebautes *Andante* und lässt, gewissermaßen als heiteres Seitenstück, ein Ländler-Scherzo (*Allegretto*) mit zwei Trios folgen, das nach dem Modell Mahler'scher Scherzi rustikalen Tonfall in einer

kunstvollen Montage aus realen und fiktiven Volksliedzitate beschwört. Dem Sonatensatz-*Allegro* des zweiten Teils ist die dramatische Klimax zugewiesen – mit einer Solokadenz, deren Beginn deutlich an den »Todesschrei« der Lulu gemahnt. Abgesang und Verklärung bringt dann das Final-*Adagio* mit Variationen über *Es ist genug*; die Textzeilen des Chorals hat Berg dem Originalzitat des Bach'schen Satzes, gleichsam als Quellenangabe, in der Partitur unterlegt. Alban Berg, der die Programmkonzepte seiner Werke meist verschwiegen oder in Tonbuchstaben, Zahlenproportionen und Symmetriestrukturen kunstvoll verschlüsselte, hat sich über den »Inhalt« des Violinkonzerts mit bemerkenswerter Offenheit geäußert. Ein authentisches Zeitdokument ist die von ihm angeregte und autorisierte »Werkbeschreibung«, die Willi Reich verfasste und erstmals am 31. August 1935 im *Neuen Wiener Journal* als Geburtstagshuldigung für Alma Mahler publizierte: »Aus dem auf- und niederschwebenden Präludieren der Introduction dämmern zarte Andante-Melodien auf, die sich zu einem *Grazioso*-Mittelteil verdichten und dann wieder in das Wogen des Anfangs sich lösen. Über dem gleichen Untergrund erhebt sich der Beginn des *Allegretto-Scherzos*, das die Vision des lieblichen Mädchens als anmutigen Reigen festhält, der bald zart-verträumten Charakter, bald den urwüchsigen einer Kärntner Volksweise annimmt. Ein wilder Aufschrei des Orchesters leitet den zweiten Hauptteil ein, der als freie, stürmisch bewegte Kadenz einsetzt. Unaufhaltsam rast das dämonische Treiben, nur von einem kurzen, verhaltenen Ruhepunkt unterbrochen, der Katastrophe zu. Stöhnen und grelle Hilferufe werden im Orchester laut, erstickt von dem in beklemmendem Rhythmus andringenden Verderben. Schließlich – über einem langen Orgelpunkt – allmählicher Niederbruch. Im Augenblick höchster Bangigkeit setzt ernst und feierlich in der Sologeige der Choral ein. Orgelmäßig registriert beantworten die Holzbläser jede Strophe mit den Originalharmonien des klassischen Modells. Es folgen kunstvolle Variationen, denen aber immer die ursprüngliche Chormelodie als *cantus firmus* zugrunde liegt, die *misterioso* aus dem Basse aufsteigt, während die Sologeige dazu einen sich langsam emporklingenden *Klagegesang* intoniert. Immer lauter wird die Totenklage; der Solist macht sich mit sichtbarer Gebärde zum Führer des ganzen Violinen- und Bratschenkörpers, der in mächtiger Steigerung nach und nach in seine Melodie einstimmt und sich dann wieder allmählich von ihr löst. Eine »wie aus der Ferne« hereintönende, unbeschreiblich wehmütige Reprise der Kärntner Volksweise erinnert noch einmal an das holde Mädchenbild, dann beschließt der Choral, herb harmonisiert und von immer erneuten Ansätzen des Klagegesangs in der Sologeige hoch überwölbt, den tieftraurigen Abschied.«

»Ich möchte das Herz und die Seele der Menschen berühren«

Andrea Lauber im Gespräch mit dem Geiger Gil Shaham

27. November 2013: In München fällt der erste Schnee. Gil Shaham beginnt seine »Residenz« beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Wir treffen uns zum zweiten Gespräch, dieses Mal persönlich. Gil Shaham erzählt, dass seine Tochter jetzt auch gerne in München wäre: Sie liebt Schnee. Er selbst nicht so sehr ...

AL Gil Shaham, Sie sind nicht zum ersten Mal in München. Wie gefällt es Ihnen hier?

GS Ich komme immer wieder sehr gerne nach München. In den letzten Tagen bin ich rund um die Residenz spaziert und sogar kurz über den Weihnachtsmarkt gegangen. Da ich aus Israel stamme, mag ich es aber eigentlich lieber warm ...

AL Sprechen wir über Ihr eigenes CD-Label Canary Classics, das Sie im Jahr 2004 gegründet haben. Warum haben Sie entschieden, eigene Wege zu gehen?

GS Die künstlerische Freiheit, aufzunehmen was, wann, mit wem und wie ich es will, hat für mich ein eigenes Label gerechtfertigt. Kollegen haben es mir erfolgreich vorgemacht, z. B. der Cellist David Finckel und die Pianistin Wu Han. Die beiden konnten mir glücklicherweise einiges aus ihrem Erfahrungsschatz weitergeben. Mittlerweile scheint es nichts Besonderes mehr zu sein, dass Musiker oder Orchester ihr eigenes Label gründen.

AL Schon seit vielen Jahren wird das Ende der CD-Ära heraufbeschworen. Wie sehen Sie als Label-Manager und Künstler die Zukunft der Tonträgerindustrie?

GS Ich habe nicht sehr viel Ahnung von neuen Technologien und noch weniger vom Musikmarkt. Aber eines weiß ich: Musik hat es immer gegeben und wird es immer geben – egal in welcher Kultur, egal in welchem Zeitalter. Das fasziniert mich, denn man braucht Musik weder zum Überleben noch um sich fortzupflanzen. Trotzdem scheint Musik ein Grundbedürfnis zu sein. Denken Sie nur an die Musik Johann Sebastian Bachs: Sie ist mehr als 300 Jahre alt und inspiriert noch heute die Menschen. In dieser Hinsicht bin ich ein sehr großer Optimist!

AL Rechtfertigt die künstlerische Freiheit alleine den Aufwand, ein CD-Label zu betreiben?

GS Zu meinen Kindern sage ich immer: Es ist gut, etwas Neues auszuprobieren und mutig zu sein. Fehler gehören dazu. Aber die Wahrheit ist, wenn ich an mich selbst denke, dass ich auch nicht immer sehr experimentierfreudig war – von meinem Label einmal abgesehen (*lacht*). Als ich Canary Classics gegründet habe, war ich einerseits noch jung genug, um ein gewisses Risiko eingehen zu können, und andererseits schon so etabliert, dass sich meine CDs auch verkauften. Unser Businessmodell lautet: Wir machen erst

dann eine neue Aufnahme, wenn wir genug Geld aus den Verkäufen der vorherigen CDs dafür zur Verfügung haben. Und bisher funktionierte das sehr gut. Zudem hat sich die Technik in den letzten Jahren rasend schnell verändert. Als ich vor 20 Jahren angefangen habe aufzunehmen, hatten die Plattenfirmen noch Tonband-Maschinen, die so groß waren wie Kühlschränke, und zum Schneiden des Magnetbandes wurde eine Klinge verwendet. Heute wird eine sehr hochwertige Aufnahme quasi am Laptop erstellt. Ich finde, es ist eine großartige Zeit, Künstler zu sein, denn durch diese neuen Möglichkeiten kann ich mein Publikum mit nur einem Knopfdruck erreichen.

AL Welche musikalischen Träume können Sie sich auf Ihrem Label verwirklichen?

GS Die letzte CD mit dem Titel *Nigunim* war eine Herzensangelegenheit: Zusammen mit meiner Schwester, der Pianistin Orli Shaham, habe ich hebräische Melodien und deren Bearbeitungen aufgenommen. Diese Stücke zu entdecken, war für uns beide äußerst spannend. Mein nächstes großes Projekt sind die Aufnahmen von Violinkonzerten der 1930er Jahre: Barber, Britten, Hartmann, Strawinsky und Berg ...

AL ... das Konzert, das Sie auch in München spielen werden ...

GS Ja, dieses Konzert fasziniert mich unglaublich. Für uns Geiger ist es ein Segen, dass zwischen 1931 und 1939, also in nur acht Jahren, so viele epochale Werke von herausragenden Komponisten wie Schönberg, Berg, Hindemith, Walton, Strawinsky, Prokofjew, Britten, Bartók, Milhaud, Szymanowski, Hartmann und Bloch geschrieben wurden. Das ist doch wirklich eine sehr interessante Tatsache, denn in der Zeit vor 1930 gab es kaum neue Violinkonzerte. Ravel sagte einmal: Warum soll ich ein neues Violinkonzert schreiben? Es gibt doch das von Mendelssohn.

AL Sie selbst haben einmal gesagt, man könne dank dieser Konzerte auf die damalige Zeit blicken – wie durch eine Art »Geiger-Brille«. Wie ist das zu verstehen?

GS Musik kann sehr wohl etwas von der Zeit, in der sie entsteht, einfangen. In den 1930er Jahren lag etwas in der Luft: die Sehnsucht nach dem alten Europa und gleichzeitig eine gefährliche Aufbruchsstimmung verbunden mit der Frage, wie es wohl weitergehen wird. Im Fall von Karl Amadeus Hartmanns *Concerto funebre* wird das sehr klar. In einem Brief schreibt er: »Diese Musik ist eine Reflexion unserer Zeit.« Vielleicht haben diese Komponisten in der Geige das passende Instrument gefunden, ihre Gefühle und Gedanken auszudrücken. Die Violine übte auf sie offensichtlich eine besondere Faszination aus, denn sie verkörpert – anders als z. B. das Klavier – diese einzelne Stimme, die sich gegen das Orchester durchsetzen muss, so wie das Individuum in der Gesellschaft. Ein Grund könnte auch in der Charakteristik des Geigenklangs liegen, ihm wird oft ein nostalgischer Touch zugeschrieben. Auch im Berg-Konzert gibt es einen Moment, in dem die Geige diese klagende Melodie auf der G-Saite spielt und vom Orchester in Zwölfton-Harmonik begleitet wird. Und plötzlich der Kontrast: Klarinetten imitieren eine Kirchenorgel.

AL Gerade der Beginn des Berg-Konzerts mit den leeren Quinten erzeugt eine ganz besondere Atmosphäre ...

GS Ja, absolut! Mich erinnert das immer an das Ritual des Geige-Auspackens: Ich öffne den Koffer, nehme die Geige heraus und stimme die Saiten. Und dann kommt die Zwölftonreihe, die so bittersüß ist (*singt die Reihe*). In ihr, in diesem Bittersüßen, spiegelt sich für mich das Leben der Manon Gropius. Wir wissen ja, dass Berg das Konzert in ihrem Andenken schrieb. Manon war der Augapfel der Wiener Gesellschaft. Sie war hübsch und begehrt – wie eine zweite Alma. Im ersten Satz klingt das in dem Ländler an. Im zweiten Satz wird ihr Todeskampf beschrieben. Es gibt darin Stellen, die sehr opernhafte klingen, und Stellen, die unter die Haut gehen, wie die letzten vier Noten der Zwölftonreihe, die zur Melodie des Bach-Chorals werden. Diese Stelle ist transzendent ...

AL Trotzdem müssen bei diesem Konzert auch die Skeptiker der Zwölftonmusik nichts befürchten, oder?

GS Nein, überhaupt nicht! Im Gegenteil, das Konzert klingt an manchen Stellen beinahe tonal. Das ist es auch, was mich an den Konzerten der 1930er Jahre so fasziniert: Jeder Komponist hatte seinen Stil, und gerade in dieser Zeit waren die Herangehensweisen so verschieden! Es gibt die Zwölftonmusik bei Berg und bei Bartók, bei Walton haben wir tonale Melodien des Solisten, die von Zwölftonreihen im Orchester begleitet werden. Auch Einflüsse von anderen Musikrichtungen wie z. B. dem Jazz werden spürbar. Es war eine sehr aufregende Zeit, in der viele Strömungen und Entwicklungen ineinanderflossen.

AL Das Berg-Konzert bietet dem Solisten allerdings nicht sehr viele Möglichkeiten zu brillieren ...

GS Ich habe dabei immer das Gefühl, Teil eines Theaterstücks zu sein. Meine Tätigkeit ist der des Schauspielers sehr ähnlich. Wir müssen das, was der Komponist niedergeschrieben hat, zum Leben erwecken. Im Fall des Berg-Konzertes handelt es sich wirklich um ein groß angelegtes Drama – um in der Theaterkategorie zu bleiben! Und als Solist bin ich in diesem Fall »nur« ein Teil davon ...

AL Sie spielen diese Konzerte schon seit einigen Jahren auf Bühnen weltweit. Hat die Reaktion des Publikums Sie überrascht?

GS Absolut, es hat mir gezeigt, dass es nicht immer Mendelssohn oder Brahms sein muss. Trotzdem hätte ich nicht erwartet, dass das Publikum diese Werke so positiv annimmt. Denn diese Stücke sind alles andere als locker-flockig, vor allem das schon genannte *Concerto funebre* von Hartmann. Auch das Berg-Violinkonzert endet nicht mit einem großen Knall. Aber alle diese Komponisten wollten die Seele und das Herz der Menschen berühren. Und ich wünsche mir, dass mir das auch gelingt.

AL Sprechen wir über Ihre Anfänge auf der Geige. Haben Sie sich dieses Instrument bewusst ausgesucht?

GS Mein Bruder spielte Klavier. Ich war neidisch auf ihn, wollte ihm aber auch nicht alles nachmachen.

Deswegen habe ich mir mit sechs Jahren eine Geige gewünscht. Meine Mutter war davon gar nicht begeistert. »Wenn kleine Kinder Geige spielen, klingt es so, wie wenn man mit Fingernägeln auf einer Tafel kratzt«, sagte sie immer. Damals lebten wir in Israel und machten eine lange Reise nach Amerika. Meine Eltern vertrösteten mich auf unsere Rückkehr, in der Hoffnung, ich würde die Geige bis dahin vergessen haben. Habe ich aber nicht – und so hat alles begonnen! Es gibt allerdings einige Aufnahmen von meinen Anfängen, und ich muss meiner Mutter Recht geben, es klingt wie das Kratzen auf einer Schiefertafel (*lacht*)!

AL Musik gehörte in Ihrer Familie also zum Alltag?

GS Meine Eltern waren Wissenschaftler, aber Musik gehörte immer dazu. Sie hörten sehr viel Musik, gingen mit uns ins Konzert, und in unserem Haushalt gab es ein Klavier und eine Geige. Sie haben uns immer in unseren Plänen unterstützt.

AL Sie sind in Jerusalem aufgewachsen. Dort waren Ihre ersten Lehrer Samuel Bernstein und Haim Taub. Welche Erinnerungen haben Sie an diese Zeit?

GS Samuel Bernstein war schon 80 Jahre alt, aber er hat es geschafft, mir das Allerwichtigste zu vermitteln: Die Musik zu lieben. Er hat mir das Gefühl gegeben, alles schaffen zu können. Heute weiß ich, dass dies ist die wichtigste Eigenschaft eines Lehrers ist. Und er muss seine Schüler motivieren können, durchzuhalten, denn Geige zu lernen kann phasenweise sehr frustrierend sein. Bernstein war immer sehr freundlich und geduldig. Wenn ich jetzt über ihn spreche, muss ich lächeln ...

AL Später hatten Sie bei Dorothy DeLay in New York Unterricht. Ihr Fünf-Stunden-Übeprogramm ist berühmt-berüchtigt. Wie haben Sie ihren Unterricht erlebt?

GS Als ich 1982 nach New York kam, habe ich Dorothy DeLay eigentlich nicht sehr oft gesehen (*lacht*). Ich hatte hauptsächlich bei ihrem Assistenten Unterricht, Jens Ellermann. Bei ihm habe ich meine Bogentechnik noch einmal komplett umgestellt, und er hat mir einige meiner schlechten Angewohnheiten ausgetrieben. Danach war ich bei Hyo Kang, und auch ihn habe ich öfter gesehen als Dorothy DeLay. Ellermann und Kang hatten beide eine sehr ruhige Art zu unterrichten. Ich fand das sehr wirksam, denn sie waren so bedacht und aufmerksam mit ihren Worten, dass für uns Schüler die wenigen Anmerkungen, die sie machten, umso mehr Gewicht hatten.

AL Unterrichten Sie selbst?

GS Meine Frau ist auch Geigerin, und das Unterrichten macht ihr großen Spaß. Manchmal kann selbst ich noch etwas von ihr lernen. Aber mir fehlt leider das Lehrer-Gen.

AL Ihr Durchbruch in Europa war 1989, als sie in London für Itzhak Perlman eingesprungen sind ...

GS Ja, das war unglaublich. Ich erinnere mich noch genau: Ich war an der Highschool und gerade im Englischunterricht, als es an der Tür klopfte und man zu mir sagte: »Gil, du sollst ins Direktorat kommen.« Und diesen Satz will man wirklich nicht hören, wenn man als Teenager in der Klasse sitzt. Ich ging also zum Direktor, und dort erwartete mich ein Telefonanruf vom Manager des London Symphony Orchestra – offensichtlich einem sehr verzweifelten Manager (*lacht*). Ich kann mir nur vorstellen, dass ihm die ersten hundert angefragten Geiger alle abgesagt haben, denn wie wäre er sonst auf mich gekommen? Er hat also zu mir gesagt: »Könntest du jetzt in die Concorde steigen, um von New York nach London zu fliegen?« Ich musste nicht den Hauch einer Sekunde überlegen, denn da war ich, 18, Jahre alt und hatte die Wahl, wieder in den Englischunterricht zurückzugehen oder mit der Concorde nach London zu fliegen! Glücklicherweise hatte ich die beiden Konzerte – Sibelius und Bruch – studiert, trotzdem war ich vor dem Konzert unglaublich nervös. Aber das Orchester hat mich sehr unterstützt, und Michael Tilson Thomas hat mir vor dem Auftritt zugerufen: »Just enjoy!« Nach dem Konzert gab es sehr viel positive Presse, ich war im Radio, Fernsehen, und mein Konzertkalender, der davor eher dürftig war, füllte sich mehr und mehr ...

Gil Shahams Telefon läutet. Es ist der Dirigent Stéphane Denève. Die beiden sind zum Abendessen verabredet – und das eigentlich schon vor 20 Minuten. Wir brechen das Gespräch an dieser Stelle ab, Gil packt seinen Geigenkoffer und steigt ins nächste Taxi Richtung Restaurant. Es schneit noch immer. Im Januar treffen wir uns wieder, um an dieser Stelle anzuknüpfen und über das Bartók-Konzert sowie das aufregende Leben als Künstler zu sprechen.

Aufbruch zum letzten Gipfel

Zu Anton Bruckners Neunter Symphonie

Jörg Handstein

Entstehungszeit

1887 – 1896

Widmung

»Dem lieben Gott« (laut mündlicher Überlieferung)

Uraufführung

11. Februar 1903 in Wien mit dem Wiener Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe (mit instrumentalen Änderungen); 2. April 1932

in München mit den Münchner Philharmonikern unter Siegmund von Hausegger (Originalfassung)

Lebensdaten des Komponisten

4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) – 11. Oktober 1896 in Wien

»Es scheint, die Neunte ist eine Grenze. Wer darüber hinaus will, muß fort. [...] Die eine Neunte geschrieben haben, standen dem Jenseits zu nahe.« Als Arnold Schönberg diese Worte schrieb, war gerade erst Gustav Mahler gestorben, ohne seine Neunte Symphonie gehört und seine Zehnte vollendet zu haben. Auch Bruckner soll bereits die fatale Zahl geschreckt haben: »I' mag dö Neunte gar net anfangen, i' trau mi nöt«, zitieren ihn August Göllerich und Max Auer in ihrer Biographie von 1922. Allerdings begann er sehr bald nach Beendigung der Achten Symphonie, im September 1887, mit Entwürfen zum ersten Satz, die immerhin bis zum zweiten Thema reichen. Im Schaffensrausch des Sommers machte ihm die »Grenze« offenbar keine Sorgen. Bruckner war euphorisch; gerade hatte er die Achte nach München geschickt, an Kapellmeister Hermann Levi: »Die Freude über die zu erhoffende Aufführung durch hochdesselben Meisterhand ist allgemein eine unbeschreibliche!« Um so schlimmer, fast traumatisch traf es ihn, dass sein »künstlerischer Vater« das Werk ablehnte. Bruckner ließ nun die Skizzen zur Neunten liegen und machte sich an die Überarbeitung der Achten, was ihn neben der Revision anderer Werke über Jahre aufhielt. Sein Selbstvertrauen geriet wieder ins Wanken. Möglicherweise war Levis Ablehnung nicht ganz unschuldig daran, dass die Neunte niemals fertig wurde.

Erst im Februar 1891 nahm sich Bruckner erneut den ersten Satz vor. Nun ging es aufgrund anderer Arbeiten zäh voran, und zunehmend stellten sich Krankheiten ein. Im November 1894 waren drei Sätze beendet, ein halbes Jahr später konnte der 70-jährige Bruckner keine Treppen mehr steigen. Er zog in das ebenerdige »Kustodenstöckl« auf Schloss Belvedere. Hier widmete er all seine Kraft dem Finale. Immer wieder kam es zu Besserungen und Rückfällen – ein erschütternder Kampf gegen den unaufhaltsamen Verfall des Körpers, während der Geist noch Ungeheures gebären sollte. »Lieber Gott, laß mich bald gesund werden, schau, ich brauche ja meine Gesundheit, damit ich die Neunte fertigmachen kann.« So soll Bruckner nach dem Bericht seines Arztes gebetet und sich dabei ungeduldig auf die Schenkel geschlagen haben. Und trotzig ließ er sich von einer Lungenentzündung nicht hindern, Besucher hinauszubegleiten, nur im Hemd und seinen

sackförmigen Hosen. Nach der nicht immer verlässlichen Göllerich-Auer-Biographie soll er bis zuletzt komponiert haben: »Wenn er nur halbwegs konnte, wankte er ans Klavier, um einige Akkorde anzuschlagen. Er wußte aber meist nicht mehr, was er schrieb, löschte es immer wieder aus oder verschmierte es ganz mit Blei.« Die letzte Skizze ist jedenfalls auf Ende Mai 1896 datiert, ein Orgelpunkt auf D , der wohl die Schlusstakte tragen sollte, nun aber einsam hineinragt in leeres Papier. Das letzte Foto zeigt Bruckner im Juli, bereits vom nahenden Tod gezeichnet. Dass er das kühn und machtvoll entworfene Finale überhaupt so weit brachte, grenzt an ein Wunder: Die Exposition ist ganz instrumentiert, der Rest bis hin zur Coda konzipiert und in Ansätzen orchestriert. Und vielleicht enthielten die heute verschollenen Teile dieser Arbeitspartitur sogar den Schluss.

Mehr als der Schatten Beethovens oder die abergläubische Furcht vor der »Neun« wird Bruckner der Anspruch an sich selbst belastet haben. Das Prinzip der Steigerung, das als ästhetisches seine Musik prägt, gilt zuletzt auch von Symphonie zu Symphonie. Das belegen schon die Widmungen: die Siebte an König Ludwig II., die Achte an Kaiser Franz Joseph, die Neunte – bleibt nur der Herrscher des Himmels – »dem lieben Gott«. Die Achte schaukelt sich hoch zu einer gigantischen Steigerungswelle und übertrifft noch die gewiss nicht kleine Siebte. Wie konnte Bruckner dieses Monumentalwerk überbieten, wie eine Art »Finale« schaffen, das sein symphonisches Gesamtwerk krönt und dem Schöpfer selbst würdig war? Wer immer strebend sich bemüht, mag den psychischen Druck nachempfinden, unter dem Bruckner stand. Offenbar wollte er all seine Kunst noch einmal bündeln und auf eine neue Stufe heben. Dazu kam die Absicht, das Werk auf einem Urgrund zu bauen. Bruckner wählte d-Moll, »weil's so viel a schöne Tonart is« – und weil es eine alte Tonart ist: Das D , im Mittelalter der Grundton schlechthin, hat die Aura des Archaischen behalten. Ein Ton, die Intervalle des Dreiklangs, der Tonschritt: »Misterioso« entfaltet sich die Musik aus ihrem Urstoff. Mit der grandiosen Aufbruchsfanfare der Hörner erwacht sie zum Leben und rückt zugleich (Richtung As-Dur) in weite Ferne, nur eine Vision der angestrebten Gipfel. Dies geschieht mit einem unerhörten Klangereignis: Der Elementarbaustein, das tonale »Atom« D , teilt sich in die Nachbartöne E und D , eine Art musikalische Kernspaltung. Aber die Energie staut sich noch. Erst das eigentliche Hauptthema setzt sie frei. Dass damit »die totale Vernichtung des Lebens durch elementare Naturkräfte von kosmischer Dimension« drohe, wie Attila Csampai meint, ist also keineswegs überinterpretiert. Doch selbst dieses zyklische Gebilde stürzender Oktaven wirkt nur so überwältigend, weil es sogleich als Durchbruch auftritt (was sonst viel später geschieht). Das Thema erklingt nicht einfach, sondern thematisiert den Prozess seiner eigenen Schöpfung. Diese Dialektik von Erschaffung und Zerstörung prägt im Grunde den ganzen ersten Satz, die Sonatensatzform beträchtlich verändernd: Die Durchführung rekapituliert noch einmal dramatisch die »Schöpfungsgeschichte«, und wenn das Thema, gleichsam das Himmelsgewölbe erschütternd, wiederkehrt, ist keineswegs die Reprise erreicht. Als ob die höllischen Heerscharen losmarschieren, kommt noch einmal die Durchführung in Gang und gipfelt sich auf zur zentralen Katastrophe des Satzes. Erst das zweite Thema bringt uns wirklich in die Reprise.

Diese helle, warme, wunderschöne »Gesangsperiode« nimmt sich im Spiel der Elementargewalten, in der vorweltlichen Leere von Oktaven und Quinten seltsam aus: Eine Insel, auf die sich die Seele der Musik geflüchtet hat, ein Paradies, das sie im Mittelteil euphorisch besingt. Als naturhaft kreisende Melodie sucht das dritte Thema den Ausgleich, findet aber nur zurück in die Vorwelt. Die letzte Kadenz bestätigt den leeren

D-Klang, aber zugleich erklingt wieder das »es« der Aufbruchsfanfare: Der Kreis schließt sich, die Spannung bleibt.

Mit einem eigenartig zwielichtigen, tonal nicht fassbaren Akkord beginnt das *Scherzo*. Auch jedem interpretatorischen Konsens scheint sich der Satz zu entziehen: Ist es ein »Tanz-Märchen« (August Göllerich), eine »phantastisch-realistische Vorschau auf das 20. Jahrhundert« (Attila Csampai) oder nur ein »Spiel mit dem Taktprinzip« (Wolfram Steinbeck)? Vielleicht liegt gerade in seiner Vieldeutigkeit die Genialität des *Scherzos*. Wie im ersten Satz bricht das Hauptthema erst nach seiner Vorbereitung hervor und steigert sich zu düsterem Tosen. Hier zeigt sich einmal die Kehrseite der Gründerzeit. Der hämmernde Rhythmus schlägt ein Fenster in ihre Prachtfassaden, in ihre glänzenden Ballsäle: Statt Ländler und Walzer ein Tanz der Maschinen, ein Wuchten und Stampfen wie in den Hallen der zeitgenössischen Eisenindustrie. Die Melodie der Oboen und Klarinetten wirkt in diesem Umfeld so ironisch wie ein Naturbild, das man dort aufgehängt hat. Das nach Fis-Dur entrückte Trio greift »schnell« die flüchtige Atmosphäre des Beginns auf. Es bleibt für Bruckners Verhältnisse seltsam unirdisch, ein körperloser Tanz, der sich verspielt über die Macht des Faktischen hinwegsetzt.

Mit dem *Adagio* betreten wir den innersten Bezirk, das zentrale »Heiligtum« (August Halm) von Bruckners symphonischer Welt. In der Neunten ist es unfreiwillig an den Schluss gerückt. Dass es der Symphonie dennoch zu einem würdigen Abschluss verhilft, zeugt bereits von seiner einzigartigen Größe. Man kann das *Adagio*, ohne viel zu deuteln, erleben als einen Kreuzweg durch unabsehbare, dunkel verhangene, freundlich sich lichtende, von Abgründen zerrissene Schmerzenslandschaften, deren leuchtender Horizont Erlösung verspricht. Subjektive Empfindung und sakrale, überpersönliche Aura: Schon das erste Thema kontrastiert diese beiden Sphären des Satzes. Der Anfang spreizt die kleine Sexte zu Beginn des *Tristan* zu einer hyperexpressiven None, die folgende Chromatik bewirkt eine äußerst gespannte und avancierte Harmonik, bevor eine strahlend aufsteigende Melodie den tonalen Himmel kurzfristig aufklart.

Zahlreiche Zitate und Anklänge verweisen auf einen autobiographischen Hintergrund. Den resignativen Bläserchoral nach den ersten Schreckensfanfaren bezeichnete Bruckner als »Abschied vom Leben«. Mit dem breit gesungenen zweiten Thema zitierte er ein »Miserere« aus seiner d-Moll-Messe. Dieser viertönige Ruf nach Erbarmen beherrscht lange die thematische Verarbeitung. Das »Miserere«-Motiv schleppt sich auch die letzte, ungeheure Steigerungsstrecke hinauf, die zum schrecklichen Höhepunkt führt: Sieben kakophon getürmte Töne, apokalyptischer Ausdruck des Schmerzes. Um so schöner ist der Abgesang, der zwischen den Sphären des Leides und der Verheißung auspendelt und schließlich zu einer lichten Vision von Ruhe und Frieden führt.

Bekanntlich verfügte Bruckner, das unfertige Finale durch das Te Deum zu ersetzen. Dass eine Aufführung mit diesem *Adagio* schließen könnte, dürfte für den metaphysischen Baumeister unvorstellbar gewesen sein. Für uns, geschult an der Moderne, bedarf die ästhetische Erfahrung nicht mehr unbedingt eines affirmativ sich rundenden Kunstwerks. Es erschließt sich Bruckners Neunte (wie Schuberts *Unvollendete*) auch in fragmentarischer Gestalt, zumal Tschaikowsky und Mahler ein Abschieds-Adagio in den Bereich des Möglichen rückten. Es hat allerdings nicht an Versuchen gefehlt, das Finale nachträglich zu beenden. Über

die Skizzen lassen sich, wie jüngere Forschungen erwiesen, tatsächlich die Lücken bis kurz vor die Coda schließen. Doch weite Strecken der Instrumentation und vor allem der alles entscheidende Schluss fehlen nach wie vor. Es bleibt also jede Komplettfassung fragwürdig. Sinnvoller ist es, wie etwa Nikolaus Harnoncourt das Finale als »Dokumentation des Fragments« (John A. Phillips) aufzuführen, um wenigstens über den Stand der Komposition zu informieren. Aber auch künstlerische Phantasie vermag die Aura des Fragments anzuregen. Wolfgang Schlüter hat sie in seinem Roman *Dufays Requiem* (2001) literarisch beschworen. Da erscheinen die »furchterregenden Skizzen« als Schreckensvision der Moderne, »die übermäßigen Intervalle müde sich tastend mit langen Spinnengliedern verlangsamt von Stufe zu Stufe in harmonischen Sequenzen vagierend und mühsam, bis es einfach mittendrin abreißt, dann aufzuckend ein Vorstoß in unerhörtes harmonisches Neuland: die Signatur des Todes im Bruchstück. Dann ein Erinnerungsfeld: das unvordenklich Heimatliche, Choral und Ländler, von ganz fern her vertraut und fremd geworden, bis es einfach irgendwo aussetzt, in Schweigen, wo keine Generalpause mehr atmet, sondern der Todesraum ist, die Leere zwischen den Trümmern.«

Gil Shaham

Der in den USA geborene und in Israel aufgewachsene Gil Shaham begann seine Violinstudien mit sieben Jahren bei Samuel Bernstein in Jerusalem und setzte sie dort bei Haim Taub fort. Nach Kursen bei Dorothy DeLay und Jens Ellermann in den USA gewann der Geiger 1982 den Ersten Preis beim israelischen Claremont Wettbewerb. Daran schloss sich ein Stipendium an der Juilliard School of Music in New York an, wo er weiterhin von Dorothy DeLay sowie von Hyo Kang ausgebildet wurde. Bereits im Alter von zehn Jahren gab Gil Shaham beim Jerusalem Symphony Orchestra sein erstes Konzert, bald darauf folgte ein Soloauftritt mit dem Israel Philharmonic Orchestra unter Zubin Mehta. Nach seinem gefeierten Europadebüt 1986 beim Schleswig-Holstein Musik Festival hat er sich schließlich an die Weltspitze gespielt. Heute arbeitet Gil Shaham mit international führenden Orchestern und Dirigenten, ist zugleich aber auch mit Solo-Recitals und Kammermusik zu erleben.

Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche renommierte Preise, u. a. den Grammy, den Grand Prix du Disque, den Diapason d'Or und den Gramophone Editor's Choice. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen die Aufnahmen des a-Moll-Klaviertrios von Tschaikowsky mit Yefim Bronfman und Truls Mørk, Elgars Violinkonzert mit dem Chicago Symphony Orchestra unter David Zinman sowie das Mendelssohn-Oktett und Violinkonzerte von Haydn mit den Sejong Soloists. Erst kürzlich veröffentlichte er gemeinsam mit seiner Schwester, der Pianistin Orli Shaham, die hochgelobte CD *Nigunim: Hebrew Melodies* mit Werken, die auf jüdischen Volksweisen beruhen. 2008 wurde Gil Shaham mit dem begehrten Avery Fisher Prize ausgezeichnet und 2012 von *Musical America* zum »Instrumentalist of the Year« ernannt.

Dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Gil Shaham seit mehr als 25 Jahren verbunden. 1987, erst 16-jährig, gab er hier sein Debüt, damals spielte er das Zweite Violinkonzert von Prokofjew unter der Leitung von Yuri Ahronovitch. Unter Lorin Maazel war er dann wiederholt mit dem Violinkonzert von Johannes Brahms zu Gast – ein Werk, das ihm besonders am Herzen liegt. Im Rahmen seiner Residenz 2013/2014 widmet er sich mit Berg und Bartók u. a. dem für ihn besonders wichtigen Konzertrepertoire der 1930er Jahre. Die Solo-Sonaten und -Partiten von Bach, die er im Rahmen von drei Kammerkonzerten spielt, bilden den Kammermusik-Schwerpunkt der laufenden Spielzeit. Weitere Auftritte führen ihn zum San Francisco Symphony und zum Los Angeles Philharmonic Orchestra. Mit den Wiener Philharmonikern und dem Violinkonzert von Korngold wird er im März 2014 in der New Yorker Carnegie Hall gastieren.

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvid Jansons absolvierte seine musikalische Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mrawinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999

blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004).

Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks, parallel dazu übernahm er im Herbst 2004 das Amt des Chefdirigenten beim Koninklijk Concertgebouworkest in Amsterdam. Außer mit seinen beiden festen Orchestern arbeitet er regelmäßig mit den Berliner und Wiener Philharmonikern zusammen, das Neujahrskonzert im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins leitete er bereits zweimal.

Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Norwegische Königliche Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«, 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, außerdem bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung«. Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons 2007 als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für die Aufnahme von Bruckners Siebter Symphonie geehrt. 2009 erfolgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. Für sein dirigentisches Lebenswerk wurde ihm am 4. Juni 2013 der renommierte Ernst von Siemens Musikpreis verliehen. Am 4. Oktober 2013 überreichte ihm Bundespräsident Joachim Gauck in Berlin das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse.

**Symphonieorchester des
Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS

Chefdirigent

NIKOLAUS PONT

Orchestermanagement

Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1

80335 München

Telefon: (089) 59 00 30 58

IMPRESSUM

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK

Publikationen Symphonieorchester

und Chor des Bayerischen Rundfunks

VERANTWORTLICH

Dr. Renate Ulm

REDAKTION

Dr. Vera Baur

Nachdruck nur mit Genehmigung

TEXTNACHWEIS

Monika Lichtenfeld: Originalbeitrag für dieses Heft; Interview Gil Shaham: Andrea Lauber; Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 7./8. Mai 2009;

Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks.