

**JANSONS**

**BUCHBINDER**

**WEBER**

**BEETHOVEN**

**MOZART**

**SCHOSTAKOWITSCH**

**Donnerstag 24.10.2019**  
**Freitag 25.10.2019**  
**2. Abo A**  
**Philharmonie**  
**20.00 – ca. 22.15 Uhr**

**19/20**

MARISS JANSONS  
Leitung

RUDOLF BUCHBINDER  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Antje Dörfner  
Gast: Anton Barakhovsky,  
Erster Konzertmeister des BRSO

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
Freitag, 25.10.2019  
Pausenzeichen:  
Elgin Heuerding im Gespräch mit Rudolf Buchbinder

ON DEMAND  
Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Audio abrufbar.

## PROGRAMM

### CARL MARIA VON WEBER

Ouvertüre zu »Euryanthe«,  
große romantische Oper in drei Aufzügen, op. 81

- Allegro marcato, con molto fuoco – Largo – Tempo I assai moderato – Tempo I

### LUDWIG VAN BEETHOVEN (Donnerstag, 24.10.2019)

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 B-Dur, op. 19

- Allegro con brio
- Adagio
- Rondo. Allegro molto

### WOLFGANG AMADEUS MOZART (Freitag, 25.10.2019)

Konzert für Klavier und Orchester A-Dur, KV 488

- Allegro
- Adagio
- Allegro assai

Pause

### DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

Symphonie Nr. 10 e-Moll, op. 93

- Moderato
- Allegro
- Allegretto
- Andante – Allegro

## Rittertum und Geistererscheinung

### Zu Carl Maria von Webers Ouvertüre zu *Euryanthe*

Florian Heurich

#### Entstehungszeit

1822/1823

#### Uraufführung

25. Oktober 1823 im Theater am Kärntnertor in Wien

#### Lebensdaten des Komponisten

Vermutlich 18. oder 19. November (getauft am 20. November) 1786 in Eutin (Hochstift Lübeck, heute Schleswig-Holstein) – 5. Juni 1826 in London

Nach dem überwältigenden Erfolg des *Freischützes* hatte Carl Maria von Weber vom Theaterimpresario Domenico Barbaja, der neben den königlichen Theatern in Neapel auch das Wiener Kärntnertortheater leitete, 1821 den Auftrag bekommen, eine neue Oper für Wien zu komponieren. Die Suche nach einem geeigneten Libretto gestaltete sich jedoch schwierig. Schließlich wandte sich Weber an die seinerzeit bekannte Schriftstellerin Helmina von Chézy, und man einigte sich auf ihren bereits 1804 verfassten Text *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen*, an dem Weber selbst noch einige Retuschen vornahm, ohne jedoch die offensichtlichen Schwächen der Vorlage komplett beheben zu können. Die verwickelte Handlung und eine bisweilen etwas biedere und unfreiwillig komisch wirkende Sprache führten trotz des durchaus beachtlichen Erfolges der Uraufführung am 25. Oktober 1823 mit der jungen Henriette Sontag in der Titelrolle dazu, dass sich die Oper nicht durchgängig behaupten konnte. Weber selbst hatte nach der Generalprobe gesagt: »Ich fürchte, aus meiner Euryanthe wird Ennuyante!«

Obwohl der *Freischütz* das weitaus populärere Stück blieb, war *Euryanthe* Webers ambitioniertestes Opernprojekt, mit dem er quasi eine neue Gattung schuf: Er bezeichnete das Werk als »große romantische Oper«. Als »große« Opern gaten im frühen 19. Jahrhundert durchkomponierte Stücke, während »romantische« Opern meist Singspiele mit gesprochenen Dialogen waren, wie etwa auch *Der Freischütz*. Mit *Euryanthe* verwirklichte Weber schließlich beides: ein Musiktheaterwerk, das ein mit übernatürlichen und sogar schaurigen Elementen durchsetztes Mittelalter als Inbegriff eines romantischen Sujets heraufbeschwor, sowie eine Oper, deren Struktur, Musikfluss und (leit-)motivische Arbeit schon vieles der Musikdramen Wagners vorwegnahm. Kaum verwunderlich, dass sich gerade Wagner als großer Verfechter der ansonsten oftmals mäßig aufgenommenen *Euryanthe* zeigte und dass sich dessen Weber-Verehrung eben auf dieses Werk gründete. Für Wagner enthielt *Euryanthe* die »schönste, reichste und meisterlichste Musik« Webers. Das Urteil eines anderen berühmten Zeitgenossen fiel weniger positiv aus. So äußerte Franz Schubert, der 1823 eine der ersten Aufführungen in Wien besuchte: »Der Freischütz war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit, in der Euryanthe aber ist wenig Gemütlichkeit zu finden.« Wagner hingegen komponierte nach Webers Tod sogar einen Trauermarsch für Bläser nach Motiven aus dieser Oper. Auch fallen inhaltliche Ähnlichkeiten mit *Lohengrin* auf. Hier wie dort wird eine Frau zu Unrecht eines Vergehens beschuldigt und muss ihre Unschuld gegen die intriganten Verleumdungen eines »bösen« Gegenspielerpaars verteidigen. Euryanthes vermeintlicher Fehltritt besteht darin, ihren Bräutigam Adolar betrogen zu haben, nachdem dieser um die Treue seiner Braut gewettet hatte. Als Corpus Delicti dient ein Ring, der einst Adolars verstorbener Schwester Emma gehört hat und den die beiden Widersacher Eglantine und ihr Geliebter Lysiart als angeblichen Beweis für Euryanthes Treuebruch umdeuten. Emma ihrerseits, die Selbstmord begangen hat, tritt zwar nicht in Erscheinung, soll nun aber als ruheloser Geist umherirren. Am Ende kann Euryanthe Adolar von ihrer Treue überzeugen, und auch Emma findet endlich ihren Frieden.

Die verworrene Handlung bietet Weber zahlreiche Möglichkeiten, seine musikalische Charakterisierungskunst unter Beweis zu stellen, einerseits einen chevaleresken, noblen Ton anzuschlagen, andererseits aber auch die Idylle, das Dämonische und sogar das Übersinnliche in Töne zu fassen.

All das kommt bereits in der breit angelegten Ouvertüre zum Ausdruck, die die Handlung mit ihren unterschiedlichen Facetten quasi gerafft nacherzählt. Eine zackige Einleitung der Streicher führt ins mittelalterlich-höfische Ambiente der Geschichte ein. Daran schließt sich ein marschartiges Holzbläserthema an, das dem Terzett von Adolar, Lysiart und dem französischen König aus dem ersten Bild des ersten Aktes entnommen ist. Es ist dies die Szene, in der Adolar mit Lysiart die Wette um Euryanthes Treue abschließt, Lysiart beschließt, die Frau zu verführen, und Adolar siegessicher antwortet: »Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'!« Das Treuethema steht also programmatisch am Beginn der Ouvertüre. Dieser heroische Anfang endet abrupt mit mehreren Paukenschlägen und geht in ein lyrisches zweites Thema über, das die Geigen einführen. Dabei handelt es sich um eine Phrase aus Adolars Arie aus dem zweiten Akt »O Seligkeit, dich fass' ich kaum!«, in der er zum wiederholten Mal von seiner Liebe zu Euryanthe singt. Allein durch den Kontrast dieser beiden Themen stellt Weber die von einem ritterlichen Wertesystem geprägte Atmosphäre am französischen Hof und das intime Seelenleben der Figuren gegenüber.

Im Mittelteil der Ouvertüre erklingt eine fahle Melodie in den Geigen, die eine unheimliche Stimmung erzeugt und in die Sphäre des Übernatürlichen führt. Weber hatte einst sogar erwogen, zur Verdeutlichung der Vorgeschichte an dieser Stelle Emmas Geist pantomimisch auftreten zu lassen. Gerade hier zeigt sich der Komponist als raffinierter Gestalter, wenn er durch eine gewisse harmonische Ziellosigkeit das Geisterhafte und das Umherirren einer Figur zum Ausdruck bringt, die zwar die Handlung nicht unwesentlich bestimmt, aber nie auf der Bühne auftaucht.

Anschließend spitzt sich die Szenerie dramatisch zu, wobei die verschiedenen motivischen Elemente miteinander in Widerstreit geraten, so wie sich Euryanthe gegen die falschen Anschuldigungen ihrer Gegenspieler verteidigen muss. Die Ouvertüre endet mit einer Reprise des ersten Teils – diesmal noch brillanter, noch triumphierender –, mit der der Sieg von Treue, Ritterlichkeit und Liebe gefeiert wird.

In komprimierter Form lässt Weber in dieser Ouvertüre sämtliche Stimmungen und alle wichtigen Handlungselemente von *Euryanthe* kurz aufscheinen. Damit ist dieses Stück nicht nur effektvoller Auftakt zu einer »großen romantischen Oper«, sondern auch ein vielschichtiges Klanggemälde, das selbst schon eine Geschichte von mittelalterlicher Ritterlichkeit und Geisterwelt erzählt.

## »Kein's von meinen Besten«

### Zu Ludwig van Beethovens Klavierkonzert B-Dur, op. 19

Renate Ulm

#### Entstehungszeit

1786 bis 1792 Skizzen zu op. 19 vor Beethovens Übersiedelung nach Wien;

1793 Umarbeitung mit dem Rondo WoO 6;

1794/1795 neues Finale;

1798 Partiturreinschrift nach weiterer Umarbeitung und ohne Solostimme;

1801 Niederschrift der Solostimme;

1809 Kadenzniederschrift für den ersten Satz, vermutlich für seinen Schüler Erzherzog Rudolph

#### Widmung

Carl Nikl Edlem von Nickelsberg gewidmet

#### Uraufführung

1793 private Aufführung bei den Freitagskonzerten des Fürsten Lichnowsky;

29. März 1795 in Wien mit Beethoven als Solisten (mit improvisierter Solostimme)

#### Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. Dezember (Taufdatum 17. Dezember) 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Ludwig van Beethoven hat sein Klavierkonzert in B-Dur seinem Verleger Franz Anton Hoffmeister gegenüber als »kein's von meinen Besten« ausgegeben, »doch dürft es ihnen keine Schande machen, es zu stechen«. Seine »besseren« Werke wollte er wegen anstehender Konzertreisen noch für sich behalten und erst dann veröffentlichen. Auch wenn das B-Dur-Konzert op. 19 als sein zweites Werk für Klavier und Orchester nach dem C-Dur-Konzert op. 15 rangiert, so ist es doch von seiner Entstehungszeit her das erste, das nach vielen Korrekturen und Überarbeitungen aber auch ein rechtes Schmerzenskind gewesen sein muss. Begonnen hatte Beethoven mit der Komposition – nach den erhaltenen Skizzen zu urteilen – noch in Bonn als 15-Jähriger. »Seit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden«, schrieb der junge Beethoven im Oktober 1783 in einem Widmungsbrief an den Kurfürsten Maximilian Friedrich in Bonn. »So frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonien stimmte, gewann ich sie, und wie mirs oft wohl dünkte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein eilftes Jahr [es müsste eigentlich zwölftes Jahr heißen] erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: ›versuchs und schreib einmal deiner Seele Harmonien nieder!‹ [...] meine Muse wollt's – ich gehorchte und schrieb.« So früh entstanden also neben seinem Klavierspiel bereits erste kleinere Werke für dieses Instrument. Unterrichtet wurde Beethoven zuerst von seinem Vater, dem Sängler Johann van Beethoven. »Mehrere Bonner Zeitgenossen haben den Kleinen noch auf einem Schemel am Clavier während des Unterrichts stehen gesehen, gelegentlich weinend in Folge der Strenge des väterlichen Lehrers«, hielt der Beethoven-Biograph Theodor von Frimmel fest. Es muss auch öfter vorgekommen sein, dass der Vater nach einem alkoholreichen Abend in der Kneipe den Jungen gegen Mitternacht aus dem Schlaf holte und ihn »bis zum frühen Morgen« vorspielen ließ. Ab 1782 erhielt Beethoven dann bei Christian Gottlob Neefe eine solide musikalische Ausbildung. Ab 1786 skizzierte er zudem sein erstes Klavierkonzert, das aber noch unfertig war, als er im Jahr darauf zu einem ersten Aufenthalt nach Wien reiste, um Wolfgang Amadeus Mozart vorzuspielen und ihn als Lehrer zu gewinnen. Doch die Nachricht über seine schwerkranke Mutter, deren letzte Tage gekommen waren, ließ Beethoven überstürzt aus Wien wieder abreisen, um sie wenigstens noch ein letztes Mal lebend sehen zu können. »Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendsten Gesundheitsumständen; sie hatte die Schwindsucht und starb [...] nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden.«

Ob daher die Begegnung mit Mozart in Wien tatsächlich stattfand und Mozart jene berühmten Worte geäußert hat – »Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!« –, ist nirgends auch nur im Ansatz belegt. Erwiesen ist aber, dass Beethoven nach seinem Wien-Aufenthalt an seinem Klavierkonzert intensiv arbeitete und zwar ganz nach dem Vorbild und im Stil Mozarts. Nach seiner, wenige Jahre später erfolgten Übersiedelung vom Rhein an die Donau trieb er sein Konzert-Projekt vehement voran, denn er wollte als Pianist in Soloabenden und mit eigenen Konzerten reüssieren. Carl Czerny hielt in seinen *Erinnerungen aus meinem Leben* einen

zeitgenössischen Kommentar zu Beethovens Klavierspiel in jungen Jahren fest: »Nie habe ich so spielen gehört! Er phantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nie phantasieren gehört habe. Dann spielte er einige Kompositionen, die im höchsten Grade wunderbar und großartig sind, und er bringt auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie etwas haben träumen lassen.« Später, als Beethovens Taubheit weit fortgeschritten war, wurden gravierende Defizite deutlich. Dazu schrieb der Komponist Louis Spohr: Es sei »von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers infolge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständnis verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blicken konnte.« Zur Zeit der Entstehung von Opus 19 hatte Beethoven aber noch das Ideal vor Augen, als Pianist große Konzerttourneen zu unternehmen und als Virtuose sein Publikum zu beeindrucken und auf diese Weise seinen Lebensunterhalt zu verdienen. 1793 schloss er endlich sein Klavierkonzert in B-Dur mit einem *Rondo* ab. In dieser Fassung spielte es Beethoven vermutlich in einem der Freitagskonzerte des Fürsten Karl Lichnowsky, einem seiner finanzstarken Gönner. Später verwarf Beethoven aber dieses erste *Rondo* – das vermutlich als WoO 6 erhalten geblieben ist – und schuf ein neues Finale. In dieser Version kam das Klavierkonzert 1795 im kleinen Wiener Redoutensaal zur Uraufführung. Für die Partiturreinschrift benötigte Beethoven dann nochmals einige Jahre, und 1798 war es endlich abgeschlossen, nur eines hatte Beethoven vergessen: die Solostimme, die er regelmäßig während der Aufführung improvisierte und nach Gusto ausschmückte. Beethovens Improvisationskunst »war im höchsten Grade brillant und staunenswert«, schrieb Carl Czerny. »Er verstand es, einen solchen Eindruck auf jeden Hörer hervorzubringen, daß häufig kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen, denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdruck, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte.«

Nun fehlte also der Solopart in seinem B-Dur-Klavierkonzert, das daher erst einmal nicht veröffentlicht werden konnte. Beethoven bemerkte es erst, als er die Partiturreinschrift schon an seinen Verleger Hoffmeister geschickt hatte. »Sie haben Ursache über mich zu klagen und das nicht wenig«, schrieb ihm der Komponist 1801 entschuldigend, »das einzige geniessmäßige [...] an mir ist, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden [...], so z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klavierstimme meiner Gewohnheit nach nicht geschrieben, und ich schrieb sie jetzt [sic] erst, daher sie dieselbe wegen Beschleunigung von meiner eigenen nicht gar zu leßbaren Handschrift erhalten.–«

Mit dem B-Dur-Konzert orientierte sich der junge Beethoven also an seinem Vorbild Mozart, dies zeigt sich rein äußerlich zunächst an der Besetzung: Es ist Beethovens einziges Konzert ohne Klarinetten, Trompeten und Pauken. Beethoven gestaltet die Orchester-Introduction des *Allegro con brio* mit stark kontrastierenden Themen: hier der punktierte absteigende Dreiklang, dort eine zarte lyrische Figur. Mit einem weiteren, neuen Thema setzt der Solist ein, auch dies ist von Mozart übernommen, und imponiert mit virtuos-perlendem Passagenwerk. Interessant ist, wie die unterschiedlichen Themen zusammengesetzt werden und am Ende trotz aller Gegensätzlichkeit geschmeidig ineinandergreifen. Allein die Tonartenentwicklung zeigt eher die Experimentierfreude Haydns, wenn Des-Dur in der Orchesterexposition oder Ges-Dur im Solopart neue harmonische Farbschattierungen bringen. Das Es-Dur-*Adagio* im 3/4-Takt schlägt zum zurückhaltenden Orchestersatz einen fast schon schwärmerischen Ton an und stellt nahezu ausschließlich den Solisten in den Mittelpunkt des Geschehens. Im später komponierten, neuen *Rondo. Allegro molto* im 6/8-Takt – spricht Beethoven bereits eine reifere Sprache. Bemerkbar ist dies an den starken, synkopischen Betonungen (*Sforzati*) auf den leichten Taktteilen gleich im markanten ersten Takt des Rondos, dann in der immer wieder unterschiedlich gestalteten Phrasierung des 6/8-Taktes mal als durchgängiges Staccato, mal in kleine Gruppen untergliedert. Auffallend ist der im Vergleich zu den vorausgegangenen Sätzen virtuosere Klavierpart im schnellen Tempo, der die spätere Entstehungszeit deutlich werden lässt. Diese nicht ganz einheitliche Gestaltung des Werks dürfte für Beethoven auch der Grund gewesen sein, es nicht als eines seiner besten Werke zu bezeichnen. Der heutige Hörer kennt diese Werkgestalt und ist daran gewöhnt. So zählt es – trotz des C-Dur-Konzerts und der drei folgenden, ganz bedeutenden Klavierkonzerte – nach wie vor zum großen Repertoire der Pianisten.

Gewidmet ist das Werk übrigens Carl Nikl Edlem von Nickelsberg, einem in den Adelsstand erhobenen Beamten, der in der Finanzverwaltung Wiens eine einflussreiche Position innehatte. Möglicherweise wollte Beethoven seinem Bruder Kaspar Karl mit der Widmung an Carl Nikl eine besonders gute berufliche Ausgangsbasis verschaffen, der seit 1801 als Praktikant bei der Universal-Staatsschuldenkassa, also im Finanzwesen, beschäftigt war.

## »Enorme Kräfte der emotionalen Vereinnahmung«

### Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert A-Dur, KV 488

Vera Baur

#### Entstehungszeit

Vollendet am 2. März 1786

#### Uraufführung

Wahrscheinlich im März oder April 1786

#### Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Ein solistisches Entrée von größerer Melancholie und Verlorenheit ist kaum denkbar. Elf Takte lang entspinnt sich im langsamen Satz von Mozarts A-Dur-Konzert KV 488 ein Cantabile-Monolog im Klavier – verhangen traurig und überirdisch schön zugleich. Einsam tastet sich das fragile, von Chromatik und expressiven Intervallsprüngen durchzogene Gebilde im wiegenden 6/8-Takt des Siciliano voran, bis es in Takt 12 in die Geborgenheit des warmtönenden Orchesters eintauchen darf. Dort blüht ein neues Motiv auf, nur eine einfache ab- und aufsteigende Linie, melancholisch-schmerzhaft auch diese, aber so emphatisch gesungen von Violinen und Holzbläsern, dass sich eine leise Aura von Trost und Milde über die Musik legt. Dieser langsame Satz ist ohne Zweifel etwas Besonderes im Kosmos der Mozart'schen Klavierkonzerte. Als einziger trägt er die Tempovorgabe *Adagio*. Mozart bevorzugte für seine Mittelsätze das *Andante* – diese Bezeichnung findet sich mit Abstand am häufigsten, daneben in deutlich geringerer Zahl *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto* oder *Romanze*. Dass er in seinem A-Dur-Konzert ein *Adagio* wählt, verweist auf einen explizit anderen Charakter – dieses langsame Tempo muss zelebriert werden! Auch die Tonart fis-Moll ist eine solche Seltenheit in Mozarts Schaffen, dass hier von einer speziellen Klangabsicht des Komponisten auszugehen ist. Nach dem traumverlorenen Beginn des Satzes schließt sich ein bewegterer Mittelteil in A-Dur an. Der Ausdruck stiller Traurigkeit wird von einem heitereren, gleichwohl gedämpften Serenadenton abgelöst, Klavier und Orchester sind in inniger Zwiesprache verschlungen. Die Reprise des Anfangsteils bringt behutsame Abwandlungen, das zuvor nur dem Orchester zuge dachte zweite Thema wird nun auch vom Klavier variativ aufgegriffen, verliert aber nach und nach an Kraft. In der Coda scheint sich die Musik noch weiter in sich zurückzuziehen. Das Klavier streut selbstvergessen vereinzelte Harmonietöne über die Pizzicato-Begleitung der Streicher, am Ende dürfen die Holzbläser noch einmal das sanft ab- und aufsteigende zweite Thema spielen, und die allerletzten Klänge sind fast nur noch ein Hauch. Mit nur 99 Takten zählt dieses *Adagio* keineswegs zu Mozarts längeren langsamen Konzertsätzen, und dennoch entfaltet es »so enorme Kräfte der emotionalen Vereinnahmung«, dass es »innerhalb des Konzertes [...] eine eigene musikalisch-geistige Realität« schafft. (Attila Csampai)

Es ist erstaunlich, dass sich dieser so einzigartige Mittelsatz ausgerechnet in einem Konzert befindet, das in der Literatur gerne als ein Werk besonderer Gelöstheit und mustergültiger Klassizität beschrieben wird. Tatsächlich zählt KV 488 zu den beliebtesten und meistgespielten Klavierkonzerten Mozarts, und der vorherrschende Ton von Anmut, heiterer Eleganz und Leuchtkraft der Orchesterfarben macht dies nur allzu verständlich. Bei den Blasinstrumenten fehlen Oboen und Trompeten und damit die etwas härteren, brillanteren Farben, umso mehr stechen die Klarinetten hervor und verleihen dem Klang Wärme und sinnliche Fülle. Auch der traditionell besonders positiv konnotierte Charakter der Tonart A-Dur – »glänzend, vornehm, freudig« (Hector Berlioz), ein Ton von »unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, [...] jugendlicher Heiterkeit und Gottesvertrauen« (Christian Friedrich Daniel Schubart) – ist in diesem Konzert mit »Noblesse eingefangen«, wie es Attila Csampai formulierte. In formaler Hinsicht

besticht vor allem der Kopfsatz, ein singendes *Allegro*, mit einer geradezu idealtypischen Disposition der Abschnitte. »Niemand sonst hat er [Mozart] einen ersten Satz geschrieben von solcher Einfachheit der Struktur, von solcher ›Normalität‹ in der thematischen Relation von Tutti und Solo, von solcher Klarheit der thematischen Erfindung«, schrieb der Mozart-Forscher Alfred Einstein. Orchester- und Soloexposition präsentieren die beiden eher homogenen denn kontrastierenden Themen nacheinander und in großer Ebenmäßigkeit. Beide Formteile sind gleich gewichtet, in der Orchestereinleitung offenbart sich auf schönste Weise Mozarts Kunst des Wechselspiels von Streichern und Bläsern. Als einzige Irritation könnte die Sept ›g‹ empfunden werden, die sich gleich in Takt 1 in das A-Dur des Hauptthemas schleicht. Die Durchführung bringt ein drittes Thema ein, das – lyrisch wie die ersten beiden – erneut keinen Kontrast ausbildet. Es bestreitet die Durchführung nahezu alleine und wird, nachdem es auf diese Weise zu so zentraler Bedeutung angewachsen ist, später in die Reprise aufgenommen. Nach einer kurzen Solokadenz – der einzigen in seinen Klavierkonzerten, die Mozart direkt in der Partitur ausgeschrieben hat – endet ein Satz, der mit seiner Kantabilität, Transparenz und Betonung der lichten Affekte den Hörer reich beschenkt.

Hat Mozart in diesem eröffnenden *Allegro* die für ihn so typischen, oft unvermittelten Stimmungsumschwünge und -eintrübungen sparsamer eingesetzt als üblich, um den Kontrast zur geheimnisvollen Traurigkeit des *Adagios* umso eindringlicher erlebbar werden zu lassen? Jedenfalls sind die Schnitte und Szenenwechsel an den Satzgrenzen in diesem Konzert von immenser Intensität. Geradezu dramatisch mutet der Übergang vom zweiten zum dritten Satz an. Das *Rondo*-Thema hebt so ungestüm, so funkensprühend an, dass die Schatten der fis-Moll-Welt augenblicklich vertrieben sind und die Musik mit aller Macht in die A-Dur-Helligkeit zurückgerissen wird. Atemlos und in rasanter Geschwindigkeit (*Allegro assai, alla breve*) entrollt dieses *Finale* eine weiträumige *Rondo*-Form, die mit ihrer überreichen Ideenfülle und dem feinsinnigen Spiel mit den Orchesterfarben ein wahres Feuerwerk entfacht. Gleichwohl sind dem mitreißenden Schwung und Witz dieses Finalsatzes auch Zwischentöne einkomponiert: Die beiden Couplets führen nach Moll (e-Moll und fis-Moll) und lassen die Spannungen des *Adagios* nachklingen. Doch die Sogwirkung ist dadurch nicht zu bremsen, die Musik mündet in eine Coda, die den furiosen Wirbel des Satzes nochmals bündelt und steigert. »Eine lebensbejahende Apotheose« sieht der Pianist András Schiff in diesem Schluss-*Rondo*, »vergleichbar einem großen Opernfinale«. Vielleicht hatte die zeitgleiche Arbeit an *Le nozze di Figaro* auf das A-Dur-Konzert abgefärbt? Jedenfalls zeigt KV 488 einmal mehr, wie sehr auch Mozarts Instrumentalmusik von seinem szenisch-dramatischen Denken geprägt ist – und von seinem ureigenen Streben, jedes einzelne musikalische Motiv, jede Phrase und jeden Umschwung aus der Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit menschlichen Empfindens zu gewinnen.

Das A-Dur-Konzert war, ebenso wie das wenig später (am 24. März) vollendete Konzert in c-Moll KV 491, für die Fastenzeit des Jahres 1786 bestimmt und dürfte noch im März oder spätestens April im Rahmen einer eigenen oder fremden Akademie erstmals erklingen sein. Ein genaues Datum ist nicht belegt, für KV 491 gilt jedoch eine Aufführung in Mozarts eigener Akademie am 7. April im Theater »nächst der Burg« als wahrscheinlich. Gut dokumentiert hingegen ist, dass das A-Dur-Konzert zu jenen Werken gehörte, die Mozart für geeignet hielt, sie auch außerhalb Wiens bekannt zu machen. Als er im Sommer 1786 von seinem »liebsten freund« und »gesellschafter [s]einer Jugend« Sebastian Winter, Kammerdiener des Fürsten Joseph Maria Benedikt Karl von Fürstenberg zu Donaueschingen, um Werke für den Hof ersucht wurde, bot er ihm eine Reihe von Symphonien, Kammermusikwerken sowie einige seiner jüngeren Klavierkonzerte (KV 453, 456, 451, 459 und 488) an. Seine »Durchlaucht« entschied sich u. a. für das A-Dur-Konzert und bekam von Mozart sogleich aufführungspraktische Vorschläge mitgeliefert, was zu tun sei, falls die Hofkapelle nicht über zwei Klarinetten verfüge. Ein »geschickter Copist« solle die Stimmen in »den gehörigen Ton übersetzen; wodann die erste mit einer violin, und die zwote mit einer bratsche soll gespielt werden«. Hier war Mozart ganz Pragmatiker und Kind seiner Zeit: Die lokalen Gegebenheiten konnten jederzeit eine flexible Anpassung erforderlich machen. Die Idealgestalt indes ist in der Partitur festgehalten. Nur in drei Klavierkonzerten überhaupt schrieb Mozart seine geliebten Klarinetten vor: in den unmittelbar benachbarten Werken Es-Dur KV 482, A-Dur KV 488 und c-Moll KV 491 des Winters 1785/1786. Da die Bläsergruppe hier am kleinsten ist, verleihen sie gerade dem A-Dur-Konzert seinen ganz besonderen, samtweichen Klang.



# Musik nach Stalins Tod

## Zu Dmitrij Schostakowitschs Zehnter Symphonie

Vera Baur

### Entstehungszeit

Juni bis Oktober 1953

### Uraufführung

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

### Lebensdaten des Komponisten

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

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.«

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 »Helden« 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 – u. a. 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.

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.

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 Teile 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. 32/33), 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.« (Bernd Feuchtnner)

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.

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 angehäuften Gerassel des Irrsinns klingt lange mit. Und selbst wenn es sich am Ende in Ausgelassenheit auflöst, bleibt diese doch sonderbar überdreht.

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

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.

Alt *p*  
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

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 daraufhin, 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«.

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 ja 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 Dmitrij 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 – »Heldenlebens«, 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.

Frank Reinecke

## VON PULT ZU PULT (15)

Oktober 2019

Seit 34 Jahren teilen sie sich ein Pult: die Fagottisten Eberhard Marschall (Mitglied seit 1985) und Rainer Seidel (Mitglied seit 1977). Wie gut die Kollegen befreundet sind, erkennt man schon daran, dass sie sich hinter der Bühne den Schnupftabak teilen. Die Pult-Nachbarschaft war jedoch nicht immer so konfliktfrei – darüber haben sie sehr offen gesprochen. Nun spielte Eberhard Marschall in der vergangenen Woche unter Riccardo Muti seine letzten Konzerte vor seinem Ruhestand. Im Gespräch mit Andrea Lauber hat er verraten, warum er sehr hoffnungsfroh in die Zukunft des BRSO blickt.

**AL** »Von Pult zu Pult« – wer könnte darüber besser Auskunft geben als Sie beide!

**RS** (*lacht*) Stimmt, wir kennen uns schon ziemlich gut!

**EM** Oh ja! Ich würde sogar sagen, dass wir nicht nur Kollegen, sondern mittlerweile auch sehr gute Freunde sind ...

**RS** Was unsere Pult-Nachbarschaft auszeichnet, ist die gegenseitige Wertschätzung – und dies ist keine Selbstverständlichkeit! Wenn Ebi ein schönes Solo spielt, dann signalisiere ich ihm das. Andere Kollegen scharren leicht mit dem Fuß oder tippen mit dem Finger aufs Knie. So etwas lasse ich lieber, weil die Konzerte oft aufgezeichnet werden. Ich finde es schöner, dir das persönlich nach dem Konzert zu sagen ...

**EM** ... ich traue mich schon mal, mit dem Finger so ein kleines Vibrato auf dem Knie zu machen, wenn es mir besonders gut gefallen hat. Das kann man ruhig im Fernsehen sehen! (*lacht*)

**AL** Erkennen Sie schon bei Probenbeginn am Gesichtsausdruck des anderen, ob er einen guten oder schlechten Tag hat?

**RS** Klar! Wenn ich merke, Ebi ist heute nicht so gut drauf, dann zähle ich lieber ganz genau mit!

**EM** Da bin ich tatsächlich ein bisschen gefährdet. Ich nehme manchmal so stark Anteil an dem, was ich höre, dass ich vergesse, zu spielen. Das ist mir sogar einmal in einer Probe mit Simon Rattle passiert! Das Fagott hatte am Anfang des zweiten Satzes einer Haydn-Symphonie acht Takte Pause, und die Geigen haben so was von schön gespielt, dass ich glatt vergessen habe, einzusetzen!

**AL** Sie haben angedeutet, dass die gegenseitige Wertschätzung keine Selbstverständlichkeit ist. Gab es auch schon eine Pultkrise? Und wie haben Sie die überwunden?

**RS** Natürlich gab es auch schwierige Zeiten, gerade am Anfang. Ich war ja schon länger im Orchester, und plötzlich kommt da ein neuer Solo-Fagottist, der neue Platzhirsch, der mir sagen wollte, wo es langgeht. Das führte schon zu Konflikten. Aber als Musiker haben wir die Aufgabe, Musik zu machen. Auch wenn wir uns menschlich zeitweise nicht so gut verstanden haben, in musikalischer Hinsicht haben wir immer versucht, gut zusammenzuarbeiten. Nachgeben ist da sehr wichtig! Einen Schritt zurückzugehen, selbst zu reflektieren ...

**EM** Genau, es muss der Wunsch vorhanden sein, das Optimum gemeinsam herauszuholen. Wenn es das nicht gibt – keine Chance! Jeder geht mit bestimmten Erwartungen in die Zusammenarbeit. Und ich habe erwartet, dass Rainer sich mir anpasst. Ich habe geglaubt, ich weiß, wie's geht und habe mich geärgert, weil er mir nicht folgte. In meiner Not habe ich irgendwann zähneknirschend nachgegeben und dann kapiert: Genau darum geht's! Es kann nicht nur einer diktieren, und der andere ist der folgsame Hund, der an der Leine geführt wird. Da hat's Klick gemacht, und es ist mit uns beiden bergauf gegangen.

**AL** Sie haben beide eine lange Zeit der BRSO-Orchestergeschichte miterlebt. Was kommt Ihnen in den Sinn, wenn Sie daran zurückdenken?

**RS** Meine Laufbahn begann in diesem Orchester. Ich war 22 Jahre alt, und das Orchesterleben war für mich Neuland. Doch jetzt, um einige Erfahrungen reicher und als so genannter »alter Hase«, darf ich sagen: Hier gehöre ich hin! Ohne Wenn und Aber, selbst nach 42 Jahren!

**EM** Mir kommt die wunderbare Entwicklung in den Sinn: Als ich 1985 kam, war Sir Colin Davis Chefdirigent. Was seitdem alles passiert ist! Früher hatte ich das Gefühl, ich trage andere mit. Heute fühle ich mich vom Orchester getragen.

**AL** *Wie hat sich die Klangkultur des Orchesters durch die verschiedenen Chefdirigenten gewandelt?*

**EM** Ich habe Kubelík nur einmal erlebt, als Gastdirigenten. Er kam auf's Podium, und der Beifall wollte nicht enden. Das Publikum liebte ihn. Er musste sich zweimal verbeugen, bevor wir anfangen konnten. In den Proben hat er sehr viel mit den Streichern gearbeitet, ihnen gezeigt, wie sie singen und ihre Phrasen aufbauen sollen. Das war Kubelíks Markenzeichen. Dann kam Colin. Er war wesentlich sachlicher – englisches Understatement eben. Ich habe ihn geschätzt, denn er war ein feiner Mensch, sehr gebildet und hat hervorragend Deutsch gesprochen. Er zitierte ab und zu Goethe! Doch aus meiner Sicht als Orchestermusiker hat er einen Fehler gehabt: Wenn wir nicht zusammen waren, hat er immer gesagt: »Niemand hat recht. Nochmal.« Wir wussten nicht, sollen die Bläser verzögern? Sollen die Streicher anziehen? Was sollen wir tun? Mit Lorin Maazel ist ein Ruck durchs Orchester gegangen. Was die Präzision angeht, hat er das Orchester auf ein neues Niveau katapultiert. Ich persönlich habe Maazel wegen seiner unglaublich sicheren Hand verehrt. Ich habe ihn sogar ein bisschen als väterliche Figur gesehen. Aber er wurde auch oft wegen seiner Sachlichkeit kritisiert, die, meiner Meinung nach, manchmal falsch verstanden wurde. Jetzt haben wir die Åra Jansons. Und was ihn auszeichnet? Er liebt die Musik, und er liebt die Musiker, die diese Musik zum Klingen bringen. Er leitet die Energie des Publikums sofort ins Orchester weiter. Über all die Jahre ist eine sehr liebevolle Verbindung entstanden, die auch hörbar ist. Für mich persönlich gibt es trotz der langen Zusammenarbeit keine Abnutzungserscheinungen. Er ist immer noch der große Maestro, der die Seele der Musik versteht, sie verkörpert und an uns weitergibt.

**RS** Ich möchte noch die Zeit ergänzen, die du, lieber Ebi, nicht miterlebt hast. Unser Orchester war nach Kubelík in einer Notsituation, da wir fast vier Jahre ohne Chefdirigenten waren. Wir hatten damals zum Glück immer wieder tolle Gastdirigenten, unter anderem auch Bernard Haitink! Bei einem seiner letzten Konzerte mit uns bin ich nach der Probe zu ihm gegangen. Er hat mir den Arm um die Schulter gelegt und gefragt: »Wie lange kennen wir uns eigentlich schon?« – »Etwa 40 Jahre«, habe ich spontan geantwortet. Es war mir ein Anliegen, ihm bei dieser Gelegenheit zu sagen, dass wir nicht vergessen haben, was er damals für das Orchester getan hat. Er hat uns in einer schwierigen Zeit immer wieder gezeigt, dass einiges in uns drinsteckt. Ein anderer Ur-Musiker und Ur-Dirigent hat mich ebenfalls geprägt: Leonard Bernstein. Ich war damals noch viel zu jung, um überhaupt zu kapieren, was er alles kann. Aber alle Konzerte mit ihm waren für mich »Aha-Erlebnisse«. Bei der Åra Colin stimme ich mit dir überein, auch bei Maazel – nur würde ich es etwas drastischer ausdrücken: Wenn er da war, gab es keine Diskussionen. Eine falsche Bewegung oder ein Grinsen konnte ihn schon an den Rand des Wahnsinns bringen. Einige Male hat er die Probe abgebrochen – und keiner hat wirklich verstanden, warum. Es war eine harte Zeit, aber es stimmt, er hat das Orchester geformt und uns eine neue Arbeitsweise beigebracht. Als ich ins Orchester kam, sind wir Bläser – wenn wir in mehreren Sätzen nichts zu spielen hatten – in der Zwischenzeit zum Federballspielen in den Englischen Garten gegangen ... (*lacht*) Das gab's ab Maazel nicht mehr!

**AL** *Freizeit gibt es für Sie beide bald wieder mehr ...*

**EM** Offenbar hat sich herumgesprochen, dass ich bald in den Ruhestand gehen werde, denn ich bekomme fast wöchentlich Anfragen für Meisterkurse, Musiker-Coachings oder Aushilfstätigkeiten in anderen Orchestern. Aber ich mache nur noch, wozu ich wirklich Lust habe! Meine Enkelkinder, die auch Instrumente spielen, wollen unterrichtet werden, und ich habe einen großen Freundeskreis.

**RS** Mir geht's dann ein halbes Jahr später ähnlich wie dir! Ich habe auch so manche Anfragen und Kammermusik-Projekte, auf die ich mich freue. Mein Tonmeister-Hobby braucht auch viel Zeit, und

ich möchte mir noch einen Traum erfüllen: Als begeisterter Segler möchte ich einmal die Magellanstraße befahren ...

**AL** Was wünschen Sie dem Orchester für die Zukunft?

**EM** Ich frage mich natürlich auch, wie die Entwicklung des Orchesters noch weitergehen kann. Aber das Orchester in seiner Gesamtheit wird die richtigen Entscheidungen treffen. Und das lässt mich mit entspanntem Herzen und froher Erwartung Abschied nehmen.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf [br-so.de](http://br-so.de) sowie weiterhin in den Programmheften.

## BIOGRAPHIEN

### RUDOLF BUCHBINDER

Rudolf Buchbinder zählt zu den legendären Interpreten unserer Zeit. Die Autorität einer mehr als 60-jährigen Karriere verbindet sich in seinem Klavierspiel auf einzigartige Weise mit Esprit und Spontaneität. Seine Interpretationen werden für ihre intellektuelle Tiefe und musikalische Freiheit weltweit gefeiert. Als maßstabsetzend gelten insbesondere seine Interpretationen der Werke Ludwig van Beethovens. 60 Mal führte er die 32 Klaviersonaten auf der ganzen Welt bisher zyklisch auf und entwickelte ihre Interpretationsgeschichte über Jahrzehnte weiter. Als erster Pianist spielte er bei den Salzburger Festspielen sämtliche Beethoven-Sonaten innerhalb eines Festspiel-Sommers. Ein Live-Mitschnitt liegt auf DVD vor. Anlässlich von Beethovens 250. Geburtstag widmet der Wiener Musikverein Rudolf Buchbinder in der Saison 2019/2020 einen eigenen Zyklus der fünf Beethoven-Klavierkonzerte. Als Solist spielt er diese mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Gewandhauskapellmeister Andris Nelsons, den Wiener Philharmonikern unter Riccardo Muti sowie mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Mariss Jansons, den Münchner Philharmonikern unter Valery Gergiev und der Sächsischen Staatskapelle Dresden unter Christian Thielemann. Eine weitere Premiere steht im Mittelpunkt des Beethoven-Jahres 2020. In Anlehnung an Beethovens berühmte *Diabelli-Variationen* op. 120 entstand auf Initiative von Rudolf Buchbinder ein neuer Variationszyklus über den Diabelli-Walzer. Als Koproduktion verschiedener internationaler Veranstalter sowie mit Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung wurde der Auftrag an zwölf führende Komponisten der Gegenwart vergeben. Mit der Weltersteinspielung dieses Werkes beginnt Rudolf Buchbinder seine exklusive Partnerschaft mit der Deutschen Grammophon. Rudolf Buchbinder ist Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker und des Israel Philharmonic Orchestra. Er ist der erste Solist, dem die Sächsische Staatskapelle Dresden die Goldene Ehrennadel verlieh. Größten Wert legt Rudolf Buchbinder auf Quellenforschung. Seine private Notensammlung umfasst 39 komplette Ausgaben der Beethoven-Sonaten sowie ein umfangreiches Archiv von Erstdrucken, Originalausgaben und Kopien der eigenhändigen Klavierstimmen beider Klavierkonzerte von Brahms. Seit Gründung des Grafenegg Festivals 2007 ist er dessen Künstlerischer Leiter. Grafenegg zählt heute zu den einflussreichsten Orchesterfestivals in Europa. Zwei Bücher sind von ihm erschienen, seine Autobiographie *Da Capo* sowie *Mein Beethoven – Leben mit dem Meister*. Zahlreiche preisgekrönte Aufnahmen dokumentieren seine Karriere. Dem BRSO ist Rudolf Buchbinder seit vielen Jahren verbunden. 2016/2017 war er als Artist in Residence u. a. mit Beethovens Erstem und Brahms' Zweitem Klavierkonzert zu erleben.

### SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im

Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Orchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan vom November 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

[br-so.de](http://br-so.de) [facebook.com/BRSO](https://facebook.com/BRSO) [twitter.com/BRSO](https://twitter.com/BRSO) [instagram.com/brsorchestra](https://instagram.com/brsorchestra) Youtube

## MARISS JANSONS

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine 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 Mravinskij 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. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete.

Mariss Jansons ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London und seit 2018 der Wiener und der Berliner Philharmoniker, die ihm bereits 2003 die Hans-von-Bülow-Medaille verliehen haben. Die Royal Philharmonic Society ehrte ihn 2004 als »Conductor of the Year« sowie 2017 mit der Gold Medal. 2006 erklärte ihn die Midem zum »Artist of the Year«, im selben Jahr wurde ihm der Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland verliehen, und er erhielt einen Grammy für die Aufnahme von Schostakowitschs 13. Symphonie (*Babij Jar*) mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem Echo Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. Es folgten 2009 die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 des Bayerischen Maximiliansordens, 2013 des renommierten Ernst von Siemens Musikpreises sowie des großen Bundesverdienstkreuzes mit Stern durch Bundespräsident Joachim Gauck. 2015 erhielt Mariss Jansons die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam und wurde zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. 2018 verliehen ihm die Salzburger Festspiele die Ehrennadel mit Rubinen, und erst kürzlich wurde Mariss Jansons mit dem Opus Klassik 2019 für sein Lebenswerk gewürdigt.



# **IMPRESSUM**

## **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk  
Rundfunkplatz 1  
80335 München  
Telefon: (089) 59 00 34 111

### **PROGRAMMHEFT**

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK  
Publikationen Symphonieorchester  
und Chor des Bayerischen Rundfunks

### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

### **TEXTNACHWEIS**

Florian Heurich, Renate Ulm und Frank Reinecke: Originalbeiträge für dieses Heft; Vera Baur (Mozart): aus den Programmheften des BRSO vom 16./17. März 2017; Vera Baur (Schostakowitsch): aus den Programmheften des BRSO vom 27./28. Oktober 2016; Biographien: Agenturmaterial (Buchbinder), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO, Jansons); Interview Eberhard Marschall und Rainer Seidel: Andrea Lauber.

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Breitkopf & Härtel Musikverlag, Wiesbaden (Weber); © G. Henle Verlag, München (Beethoven); © Bärenreiter Verlag, Kassel (Mozart); © Sikorski Musikverlag, Hamburg (Schostakowitsch).