



BARBER

SHAHAM

SHANI

ADAMS

BRSO

RACHMANINOW

Donnerstag 19.1.2023
Freitag 20.1.2023
20.00 – ca. 21.45 Uhr
2. Abo D
Herkulesaal

2022/2023

LAHAV SHANI
Leitung

GIL SHAHAM
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Robert Jungwirth

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 20.1.2023
Pausenzeichen:
Robert Jungwirth im Gespräch mit Lahav Shani

ON DEMAND
Das Konzert ist auf br-klassik.de als Audio abrufbar.

PROGRAMM

JOHN ADAMS

»Short Ride in a Fast Machine«

Fanfare für Orchester

- Delirando

SAMUEL BARBER

Konzert für Violine und Orchester, op. 14

- Allegro
- Andante
- Presto in moto perpetuo

Pause

SERGEJ RACHMANINOW

»Symphonische Tänze«, op. 45

- Non allegro
- Andante con moto (Tempo di valse)
- Lento assai – Allegro vivace

WAGHALSIGE SPRITZTOUR IN EINEM SPORTWAGEN

Zu John Adams' *Short Ride in a Fast Machine*

Rüdiger Heinze

Entstehungszeit

1986

Uraufführung

13. Juni 1986 mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra unter Michael Tilson Thomas in Mansfield / Massachusetts

Geburtsdatum des Komponisten

15. Februar 1947 in Worcester / Massachusetts

Auf ca. vier Minuten Spieldauer berechnet der US-amerikanische Komponist John Adams seine groß besetzte Orchesterkomposition *Short Ride in a Fast Machine*. Diese vier Minuten aber sind ein einzigartiger Sog. Seiner mitreißenden Wirkung kann sich das Auditorium kaum entziehen. Der Erlebnisweg ist wichtig, wichtiger aber sind Ziel und Tempo: ein Rausch der vorwärtsdrängenden Geschwindigkeit. Jeder reitet, fährt, muss mit – gesteigert noch im Verhältnis zu Arthur Honeggers sechsminütigem »Mouvement symphonique« namens *Pacific 231*, dieser Dampfeisenbahnfahrt von 1923, die im Gegensatz zu John Adams' kurzem Stück zusätzlich das Anfahren und Abbremsen der Lokomotive musikalisiert. Adams hingegen gibt gleich die Vortragsbezeichnung »Delirando« vor; Ausdruck und Tempo zusammenpackend: Im Delirium, im (Renn-)Fieber, im (Tempo-)Rausch. Und er bedient sich für diese »kurze Fahrt in einem schnellen Auto« eines Mittels, dessen sich auch Jazz und Rock unter wechselndem Namen bedienen: Swing, Beat, Drive, Groove. Es ist der Eindruck eines Accelerando der Musik, ohne dass diese tatsächlich an Tempo zunimmt. Motorisch treibt und drückt der Rhythmus. Dazu birgt das Werk einen Moment des Schreckens: Seine Inspiration zu *Short Ride in a Fast Machine* umreißt John Adams mit den Worten: »Wissen Sie, wie es ist, wenn man gefragt wird, ob man in einem schnittigen Sportwagen mitfahren möchte – und sich dann wünscht, abgelehnt zu haben?« Genau dies sei ihm, Adams, nämlich passiert – und die Komposition diene der Verarbeitung einer rasanten Spritztour in einem italienischen Sportwagen.

Simon Rattle, ab Herbst 2023 Chefdirigent des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, sagt über den Komponisten und indirekt über *Short Ride in a Fast Machine*, das im angelsächsischen Raum zu den meistgespielten Werken zeitgenössischer Musik gehört: »Zwei Dinge waren es vor allem, die mich an Johns Musik faszinierten: Zum einen scheint sie sich immer wieder im Raum vorwärts zu bewegen, so dass es mir beim Hören vorkam, als flöge ich mit einem sehr schnellen, leichten Flugzeug dicht über dem Erdboden. Zum anderen gibt es in fast allen seiner Stücke eine Mischung aus Ekstase und Traurigkeit.«

John Adams, 1947 in Worcester, Massachusetts, geboren, gehört neben Philip Glass, Steve Reich und Terry Riley zur Quadriga der berühmtesten Komponisten jener »Minimal Music«, die in den 1960er Jahren erst in den USA, später auch in Europa eine eigenständige stilistische Richtung einschlug. Zu ihren wesentlichen Merkmalen zählt die permanente Wiederholung von kleinen und kleinsten harmonischen, melodischen und/oder rhythmischen Wendungen bzw. Mustern. Indem diese sich jedoch minimal verändern, in den einzelnen Stimmen mit unterschiedlichen Tempi oder auch phasenversetzt erklingen sowie mit wechselnden Betonungen versehen werden, entsteht ein Kontinuum-Klangfeld, das Eindrücke sowohl von Stillstand als auch von (langsam fortschreitender) Entfaltung vermittelt.

Ungeachtet ihrer gemeinsamen Wurzeln haben sich die Minimalisten noch vor der Jahrtausendwende individuelle Wege des Komponierens gesucht. John Adams etwa, der an der Harvard University in Cambridge bei Leon Kirchner Komposition studierte, verfolgte seit den 1990er Jahren nicht nur sein Interesse an reicherer, vielfältigerer Harmonik, sondern auch an einer ungleich dramatischeren Grundhaltung seiner Musik, die er ab 1993 dann post-minimalistisch bezeichnete. Dieser verstärkt dramatische Moment kündigt sich zweifellos bereits in *Short Ride in a Fast Machine* an; die musikalische »Kurzgeschichte« besitzt Suspense-Charakter: Das Ende einer sich scheinbar beschleunigenden Sportwagenfahrt bleibt – wie bei einer Verfolgungsjagd – offen.

Wie es sich für eine Fanfare gehört – denn *Short Ride in a Fast Machine* ist wie das 1986 kurz zuvor komponierte *Tromba Lontana* eine »Fanfare für Orchester« –, stehen Blech und Schlagwerk im Zentrum der Komposition. Klanglich werden sie noch (optional) gestützt durch zwei Synthesizer, die einen Blechbläser-Klang zu simulieren haben und mit ihren Lautsprechern gleichrangig zu den anderen Instrumenten aus dem Orchester ertönen sollen. Ihnen sowie den Holzbläsern und den erst mit Takt 52 einsetzenden Streichern fallen jedoch in erster Linie Aufgaben der klanglichen Umspielung, der Rhythmus-Grundierung oder -verstärkung zu, während das Blech das Geschehen über weite Strecken dominiert, auch weil es in aller Regel blockhaft-akkordisch, homorhythmisch, hymnenartig erklingt – verstärkt in seiner Wirkung durch das Schlagwerk. Dieses eröffnet das Werk auch mit Solo-Schlägen auf dem Holzblock, um diese Schläge auf betonte Takteile immer und wieder zu repetieren, bis zum Fanfaren-Finale an das akkordisch spielende Xylophon übergeben wird. In diesem Finale tritt das Blech nun nicht mehr blockhaft und homorhythmisch auf, sondern polyphon mit ineinander verzahnten Signalen, angeführt von den vierfach besetzten Trompeten. Somit wird das eigentliche Wesen der Fanfare – ihr signalhafter Ankündigungscharakter – erst im letzten Teil von *Short Ride in a Fast Machine* vollkommen erfüllt, womöglich mit Apotheosen-Absicht nach einem waghalsigen Unternehmen. Vor diesem Triumph über ein geglücktes Abenteuer, das geradezu applaudierend endet, »erfährt« das Auditorium indessen eine Rasanz, die wie das *Allegro barbaro* von Bartók und *Le sacre du printemps* von Strawinsky von harten rhythmischen Akzenten durchsetzt ist.

Indem John Adams vielfach Takt und Metrum wechselt, indem er gegenläufige Rhythmen und Phasenverschiebungen einsetzt, indem er synkopisch komponiert und mit Triolen plötzlich abbremsst, imaginiert er bei aller grundsätzlichen Hochgeschwindigkeit eine ruckhafte, schlingernde, von heftigen Stößen begleitete Sportwagen-Tour. Gleichsam mit dem Victory-Zeichen von gespreiztem Zeige- und Mittelfinger kommt er ins Ziel: »Überlebt!«

MIT BLICK IN DIE VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT

Zu Samuel Barbers Violinkonzert, op. 14

Christian Thomas Leitmeir

Entstehungszeit

Sommer / Herbst 1939

Uraufführung

7. Februar 1941 mit dem Solisten Albert Spalding und dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy;

zuvor drei nicht-öffentliche Aufführungen mit dem Solisten Herbert Baumel, am Klavier begleitet von Ralph Berkowitz, dem Curtis Symphony Orchestra unter Fritz Reiner und dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy

Lebensdaten des Komponisten

9. März 1910 in West Chester / Pennsylvania – 23. Januar 1981 in New York

»Man suchte beim Hören vergeblich nach Anzeichen von jugendlichem Elan, Feuer oder Frische, nach einer zeitgenössischen Musiksprache (die bislang für jeden Komponisten charakteristisch war, dessen Werke der wankelmütigen Geschichte zu trotzen vermochten). Was Barber komponiert, ist ›authentische‹, dröge und ›ernste‹ Musik – so unzeitgemäß wie ein Werk eines jungen Mannes von 28 Jahren A. D. 1938 nur sein kann!« Im beißenden Sarkasmus, mit dem der Musikkritiker Ashley Pettis das heute so populäre *Adagio for Strings* von Samuel Barber im Zuge der Uraufführung als epigonales Machwerk brandmarkte, machte sich der Unmut der gesamten amerikanischen Avantgarde Luft. Schon seit längerem hatten die Neutöner misstrauisch den scheinbar unaufhaltsamen Erfolg ihres Kollegen beäugt, der statt eines radikalen Bruchs mit der Vergangenheit das Erbe der Romantik verantwortungsvoll fortsetzen wollte. Dass sich schließlich ein geachteter Maestro wie Arturo Toscanini, der sonst amerikanischer wie zeitgenössischer Musik grundsätzlich Abneigung entgegenbrachte, zum Advokaten von Barbers Musik erklärte, brachte das Fass zum Überlaufen. Als Toscanini neben dem *Adagio for Strings* 1938 auch das *Essay for Orchestra* op. 12 aus der Taufe hob und damit zum ersten Mal Werke eines amerikanischen Komponisten zur Aufführung brachte, nahmen Teile der dortigen Musikwelt dies nämlich nicht mit patriotischem Stolz, sondern eher mit hilflosem Zorn und Hämie zur Kenntnis: Barbers Musik wurde polemisch als reaktionär und antiamerikanisch beschimpft, woran sich eine heftige Kontroverse zwischen den Gegnern und Verteidigern Barbers (unter letzteren vor allem sein langjähriger Weggefährte, der Komponist Gian Carlo Menotti) entzündete.

Obwohl Barber selbst stark unter diesen Anfeindungen litt, blieb er seinem künstlerischen Credo treu, die Zauberwelt der in Töne gegossenen Innerlichkeit, wie er sie bei den romantischen Komponisten verwirklicht sah, nicht unhinterfragtem Fortschrittsglauben zu opfern. Stattdessen schrieb er sich auf die Fahne, »wider das Künstliche in der Kunst« zu kämpfen: »Wolkenkratzer, U-Bahnen und Zugsignale spielen keine Rolle in meiner Musik. Auch kümmere ich mich überhaupt nicht um musikalische Werte, die geometrischen Tüfteleien innewohnen. Mein Ziel ist es, gute Musik zu schreiben, die möglichst viele Menschen anspricht, im Gegensatz zu Musik, die nur von kleinen snobistischen musikalischen Zirkeln in großen Städten gehört wird. Die absolute Grundlage für geistige Kommunikation mittels Kunst ist der Weg über die Gefühle.« Mit dem im darauffolgenden Jahr entstandenen Violinkonzert bewies Barber eindrücklich, dass die Kritik von außen ihn in seinen künstlerischen Überzeugungen letztlich nur bestärkt hatte. Denn der lyrische, avantgardistischen Zeittendenzen völlig entsagende Grundzug (zumindest der ersten beiden Sätze) dieses Werkes lässt sich vor diesem Hintergrund nur als ebenso emphatisches wie kompromissloses Bekenntnis zu Schönheit und Natürlichkeit des Ausdrucks verstehen.

Gerade der intime Charakter des Violinkonzerts aber war es, der schon während der Entstehungszeit des Werkes einigen Aufruhr verursachte. 1939 erhielt Barber von dem begüterten Seifenfabrikanten Samuel Fels den Auftrag, ein Konzert für seinen Adoptivsohn, den als Wunderkind gehandelten Iso Briselli, zu komponieren. Man traf die Abmachung, dass Barber mit der – für den damaligen Kompositionsstudenten beträchtlichen – Summe von \$ 1000 dafür entlohnt werde: Die ersten \$ 500 erhielt er sofort, weitere \$ 500 waren erst bei zufriedenstellender Erledigung des Auftrags fällig. Bereits im Sommer desselben Jahres konnte Barber, der sich dieser

Aufgabe mit glühender Begeisterung angenommen hatte, mit Stolz seinem Sponsor die ersten beiden Sätze des Konzerts vorlegen, die er zu seinen persönlichsten und besten Schöpfungen zählte. Briselli indessen, der vor allem damit gerechnet hatte, Barber würde ihm ein brillantes Bravourstück auf den Leib schreiben, war davon alles andere als begeistert. Anscheinend um den Vertrag nicht zu gefährden, sicherte Barber seinem Sponsor bereitwillig zu, der noch ausstehende Schlusssatz werde Briselli ausreichend Gelegenheit geben, seine virtuoson Fähigkeiten auf der Violine zur Schau zu stellen. Doch bei Vorlage des Tarantella-*Finale* kam es wiederum zum Eklat, weil Briselli nun behauptete, der Solopart sei schlechthin unspielbar. Fels weigerte sich folglich nicht nur, den Restbetrag auszubezahlen, sondern forderte auch noch die als Vorschuss gewährten \$ 500 zurück, die Barber freilich während seines Sommeraufenthalts in Europa schon ausgegeben hatte. Nach einigen Vermittlungsversuchen einigte man sich schließlich auf folgendes Schiedsverfahren: Sollte ein unbeteiligter Student des Curtis Institutes – die Wahl fiel auf Herbert Baumel – das *Finale* nach zweistündiger Probenzeit bewältigen können, gelte der Vertrag als ordnungsgemäß ausgeführt. In der Tat kam Baumel mit den (ohnehin nicht allzu hohen) technischen Schwierigkeiten trotz kurzer Vorbereitungszeit zurecht: Die Spielbarkeit des Parts war erwiesen, zähneknirschend musste Fels den Restbetrag zahlen und der blamierte Briselli außerdem das Recht zur Erstaufführung des Werkes abtreten.

Diese legendenhaft anmutende Episode aus der Entstehungszeit von Barbers Violinkonzert kann freilich nicht restlos den oft bemängelten Bruch erklären, der zwischen den äußerst lyrisch gehaltenen Eröffnungssätzen und dem eher spröden, mechanischen *Finale* klafft. In der Tat gibt es weit schwerwiegendere Gründe für das Nebeneinander zweier kontrastierender Stilwelten, das dem Konzert eine inhomogene Anlage verleiht. Seit dem Beginn seiner Studienzeit verbrachte Samuel Barber, oft in Gefolgschaft seines Freundes Gian Carlo Menotti, die Sommermonate in Europa. 1939 entstanden dort, im Schweizer Ort Sils Maria, auch die ersten beiden Sätze des Violinkonzerts. Als die Komposition des Schlusssatzes anstand, wurde Barber jedoch gezwungen, den ihm als Sommerdomizil lieb gewordenen Kontinent in Hast zu verlassen. Da amerikanische Diplomaten bereits vage Vorahnungen vom baldigen Ausbruch des bevorstehenden Krieges hatten, wurden alle Landsleute aufgefordert, baldmöglichst aus Europa heimzukehren – ein für Barber ebenso unerwarteter wie schmerzlicher Abschied, der einer für mehrere Jahre sein sollte. Nicht ohne Grund kann man deshalb mit Edward Downes die Doppelgesichtigkeit des Violinkonzerts auf diesen biographisch und künstlerisch einschneidenden Perspektivenwechsel zurückführen: den nostalgischen Blick in die Vergangenheit, der die ersten Sätze prägt, und den ungeduldigen, mit Ungewissheit erfüllten Blick in die Zukunft, unter dessen Vorzeichen nach Barbers »Flucht« aus Paris der Finalsatz zu Papier gebracht wurde.

Bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges steht das Œuvre Barbers beinahe ausnahmslos unter dem Leitstern europäischer Musiktradition. Schon sein Onkel und künstlerischer Mentor, der Komponist Sidney Homer, bedeutete seinem Neffen immer wieder, sich am Vorbild der kontinentalen Meister zu schulen. Und sein Kompositionslehrer am Curtis Institute, der Italiener Rosario Scalero, weckte in Barber Begeisterung für die große Bandbreite abendländischer Musikgeschichte, angefangen von Lasso und Palestrina bis hin zu seinem großen Idol Johannes Brahms, mit dem sein eigener Lehrer Eusebius Mandyczewski in Freundschaft und engem künstlerischen Austausch verbunden gewesen war. Alljährliche Aufenthalte in der Alten Welt, oft verbunden mit Sommerkursen bei Scalero in Italien, verstärkten ferner die kontinentale Verwurzelung der Kompositionen Barbers. Weit mehr als nur auf der Ebene klarer Formgebung, durchdachten Kontrapunkts und des Bekenntnisses zu einer romantischen Ausdrucksästhetik wird dieser Einfluss in den ersten beiden Sätzen des Violinkonzerts in zahlreichen Reminiszenzen an Werke der europäischen Tradition spürbar. Diese Ähnlichkeiten blitzen oft spontan auf (so erinnert die Oboenkantilene zu Beginn des langsamen Satzes an die entsprechenden Stellen in Brahms' Violinkonzert und Dvořáks Symphonie *Aus der Neuen Welt*), sie lassen sich aber nie als bloße Kopie eines »Originals« entlarven. Im Gegenteil, all diese Querverbindungen sind verblüffend nahtlos in Barbers eigene Musiksprache integriert. Bei den ersten beiden Sätzen handelt es sich folglich um »inspirierte Musik« eines Komponisten, der sich inspirieren ließ. Barber orientierte sich an der Brahms'schen Technik der entwickelnden Variation ebenso wie an der farbig-leichten Instrumentation und den unendlich scheinenden Melodiebögen eines Richard Strauss oder den Versuchen der Spätromantiker und Impressionisten, den tonalen Rahmen behutsam durch Hinzufügen zusätzlicher Töne oder durch Quartfolgen (vgl. vor allem das zweite und dritte Thema

des Kopfsatzes) zu erweitern – ganz abgesehen davon, dass der erste Satz eine lyrische Intimität verbreitet, die an Beethovens Violinkonzert gemahnt.

Völlig anders der Schlusssatz: Anstelle von Merkmalen, die dem Fundus romantischer Innerlichkeit entstammen, wählte Barber nun – nach der Abreise aus Europa – ein vorrangig zeitgenössisches Paradigma. Obwohl er keine Brücken zu den Zwölftönern und Avantgardisten schlägt, sondern »nur« zur gemäßigten Moderne eines Hindemith, Strawinsky und Bartók, ist der Bruch gewaltig: Statt weich und ruhig fließenden Melodiebögen dominiert nun unruhige Tarantella-Motorik, statt berückender Klangsinnlichkeit spröde Nüchternheit. Und selbst wenn Barber Momente aus der romantischen Tradition anzitiert, haben diese eine andere Bedeutung als in den vorangehenden Sätzen: Man mag beim einleitenden Solo der Militärtrommel an das Paukensolo im ersten Satz von Beethovens Violinkonzert denken, doch weitaus stärker drängt sich die Assoziation zu den bedrohlichen Kriegspassagen im *Agnus dei* der *Missa solemnis* auf, wenn nicht gar zur Militärtrommelkadenz in Nielsens Fünfter Symphonie, die unmittelbar unter dem erschütternden Eindruck des Ersten Weltkrieges entstand. Der nun in Europa bevorstehende Krieg (der sich, was man damals noch nicht ahnen konnte, zum Zweiten Weltkrieg ausweitete) wurde also für Samuel Barber zum Katalysator einer künstlerischen Neuorientierung: der Abkehr vom einseitigen Schwelgen in selbstvergessener Schönheit und zarten Gefühlen und der Erweiterung des musikalischen Vokabulars um zeitgenössische Idiome. Es war dieser Weg, auf dem Barber – zusammen mit den während und nach seinem Kriegsdienst verfassten Werken – allmählich auch die ungeteilte Anerkennung seiner einstigen Neider in der Heimat fand.

GLAUBENSBEKENNTNISSE EINES AUSGEWANDERTEN

Zu Sergej Rachmaninows *Symphonischen Tänzen*

Susanne Stähr

Entstehungszeit

22. September – 29. Oktober 1940

Widmung

Eugene Ormandy und dem Philadelphia Orchestra

Uraufführung

3. Januar 1941 mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Eugene Ormandy in Philadelphia

Lebensdaten des Komponisten

1. April (20. März) 1873 auf dem Landgut Semenowo (Bezirk Staraja Russa) – 28. März 1943 in Beverly Hills (Kalifornien)

Letzte Werke bergen ihr eigenes Geheimnis. Ziehen sie die Bilanz eines Künstlerlebens, bieten sie ein Vermächtnis, oder offenbaren sie gar schon den Vorschein einer anderen Welt? Sergej Rachmaninows *Symphonische Tänze*, im Frühherbst 1940 komponiert, sind sein letztes vollendetes Werk, und es ist nicht vermessen, sie als Opus summum zu bezeichnen. Die politischen Entwicklungen und seine eigenen Lebensumstände legten es Rachmaninow nahe, sich mit dem zu beschäftigen, was war und was wird. Es hieß für ihn, Abschied zu nehmen von langjährigen Weggefährten, von Orten seiner Vergangenheit, auch von der Illusion nie versiegender Kraftreserven und der Hoffnung, noch lange als Klaviervirtuose konzertieren zu können. »Es naht die Zeit, wo man nicht mehr selbst läuft, sondern sie dich unterhaken. Einerseits als Ehrenbezeugung, andererseits, als ob sie dich stützten, damit du nicht auseinanderfällst«, gestand der 66-Jährige im Juli 1939 einem Jugendfreund. »Trotzdem gab ich in der letzten Saison 59 Konzerte. Wahrscheinlich werden es in der kommenden Saison ebenso viele sein. Nun, wie viele dieser Spielzeiten ich noch aushalte – ich weiß es nicht. Ich weiß nur eins, dass ich mich während dieser Arbeit kräftiger fühle als ohne Arbeit. Und dementsprechend gebe es Gott, dass ich bis in meine letzten Tage arbeite.«

Als Rachmaninow diese Sätze schrieb, hatte er seine Schwägerin Sofia Satina bereits beauftragt, nach einem neuen Domizil für seine Familie in den USA zu suchen. Im alten Europa, selbst in der

neutralen Schweiz, wo er seit 1931 am Vierwaldstättersee residierte, konnte er sich nicht mehr wirklich sicher fühlen. Die Allmachtsphantasien der braunen wie der roten Diktatoren und der drohende Krieg ließen es ihm, der 1917 nach der Oktoberrevolution schon seine russische Heimat verlassen hatte, geboten erscheinen, abermals auf Wanderschaft zu gehen. Die Vereinigten Staaten, in denen er seit 30 Jahren regelmäßig auftrat, hielt er für den geeigneten Zufluchtsort. Und wie trefflich fügte es sich, dass der Dirigent Eugene Ormandy gerade im Herbst 1939 mit seinem Philadelphia Orchestra ein dreitägiges Rachmaninow-Festival durchführen wollte, in dessen Rahmen der Komponist als sein eigener Interpret nicht nur die vier Klavierkonzerte spielen, sondern auch zwei seiner Symphonien und das Chorwerk *Die Glocken* dirigieren konnte.

Am 23. August 1939, einen Tag vor der Unterzeichnung des Hitler-Stalin-Pakts, bestiegen Sergej Rachmaninow und seine Frau Natalja einen der letzten Ozeandampfer, die vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs den Atlantik noch überquerten. Als die deutsche Wehrmacht am 1. September Polen überfiel, hatten die Rachmaninows auf Long Island bereits Quartier bezogen. Viel Zeit, über die neue Situation nachzudenken oder sich in wehmütigen Erinnerungen zu verlieren, blieb ihnen nicht, denn bald nach besagtem Festival brach Rachmaninow zu einer großen Klaviertournee quer durch Amerika auf, und er nutzte die Reise auch zu einem Abstecher nach Kalifornien, nach Hollywood, wo sich eine kleine russische Künstlerkolonie angesiedelt hatte. Den Verlockungen der Produzenten und Studios, die ihn gerne als Filmkomponisten verdingt hätten, wusste Rachmaninow jedoch zu widerstehen. »Komposition ist ein wesentlicher Teil meiner Existenz wie Atmen oder Essen«, erklärte er 1941 in seinem letzten Interview. »Mein ständiger Wunsch, Musik zu komponieren, ist tatsächlich der Drang in mir, meinen Gedanken in Tönen Ausdruck zu geben.« Seinen eigenen Gedanken wohlgerührt – und nicht dem Handlungsszenario eines vorgegebenen Filmskripts.

Lieber beschäftigte sich Rachmaninow mit der Sichtung seiner Hinterlassenschaft, mit frühen Versuchen, mit alten Skizzen, mit abgebrochenen Entwürfen. Dabei stieß er auf ein unvollendetes Ballettprojekt über die Skythen aus dem Jahr 1915, einen Stoff aus dem Altslawischen, den er zurückgezogen hatte, als er erfuhr, dass sein jüngerer Kollege Sergej Prokofjew bereits über eben dieses Sujet mit dem Impresario Sergej Diaghilew in Verhandlung stand. Doch nun, 25 Jahre später, vertiefte er sich von neuem in die alten Manuskriptblätter und übertrug Aspekte dieses nie erklangenen Werkes in eine große, visionäre Komposition. Einen Monat lang arbeitete er wie besessen an diesem Vorhaben, täglich 14 Stunden von 9 bis 23 Uhr, bis er Ende Oktober 1940 den Schlusspunkt unter die drei *Symphonischen Tänze* op. 45 setzen konnte. Ursprünglich hatte Rachmaninow seine Partitur »Phantastische Tänze« nennen wollen und plante, die einzelnen Sätze mit den Bezeichnungen »Mittag«, »Dämmerung« und »Mitternacht« zu versehen. Doch erneut schien das Schicksal gegen ihn zu votieren, denn diesmal war es die Nachricht, dass Dmitrij Schostakowitsch gerade ein Werk gleichen Titels schreiben, die ihn unangenehm überraschte. Freilich war Rachmaninow mittlerweile selbstbewusst genug, nicht die Komposition als Ganzes in Frage zu stellen – er revidierte allein die Überschrift.

Unerfüllt blieb indes ein anderer Traum: Rachmaninow hatte seine *Symphonischen Tänze* tatsächlich für die Tanzbühne bestimmt und deshalb mit seinem Landsmann Michail Fokin Kontakt aufgenommen, dem legendären Choreographen der Ballets Russes, der Strawinskys *Feuervogel* und Ravels *Daphnis et Chloé* zur Uraufführung gebracht hatte. Ein Besprechungstermin zwischen den beiden vielbeschäftigten Emigranten ließ sich aber nicht so leicht vereinbaren, und mit Fokins Tod im August 1942 war die Idee einer szenischen Realisierung endgültig begraben. Tanzmusik im Sinne der Bewegungsenergie und Motorik ist das Werk gleichwohl, wie schon der Beginn des ersten Tanzes mit seiner markant rhythmisierten Dreiklangsfigur beweist. Im Mittelteil dieses *Non allegro* aber wendet Rachmaninow den musikalischen Charakter ins Lyrische und Melancholische: Wie ein verklärter russischer Gesang entfaltet sich eine Kantilene des Altsaxophons – die Gedanken, denen Rachmaninow Ausdruck verleihen wollte, weisen zurück in das Land seiner Herkunft, in seine Kindheit und Jugendzeit. Sinnfällig schließt sich deshalb in der Coda ein Zitat aus seiner Ersten Symphonie an: Deren Uraufführung im Jahr 1895 war für den aufstrebenden Komponisten zu einem ernüchternden Misserfolg geraten, und es brauchte viele Jahre – und die Hilfe eines Psychotherapeuten –, bis sich Rachmaninow von diesem Desaster erholt und er wieder zu schöpferischer Kraft gefunden hatte.

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky zählte zu den Idolen des jungen Rachmaninow: Die Walzerpirouetten, die er im zweiten der Tänze (*Andante con moto. Tempo di valse*) dreht, mögen als Reverenz an das einstige Vorbild gedacht sein. Doch es ist ein düsterer Walzer, den Rachmaninow vorführt, Blechbläserfanfaren durchschneiden ihn mit harter rhythmischer Punktierung, verleihen ihm apokalyptische Züge und lassen ihn wie unter einem bösen Zwang dem Abgrund entgegentaumeln. Ein Sinnbild der untergehenden Epoche, ähnlich wie es Maurice Ravel in *La valse*, seiner gleich nach Ende des Ersten Weltkriegs entstandenen »Apotheose des Wiener Walzers«, geschaffen hatte? Der Satz mündet jedenfalls direkt in eine endzeitliche Vision des Jüngsten Gerichts, die Rachmaninow im abschließenden seiner drei *Symphonischen Tänze (Lento assai – Allegro vivace)* entfaltet. »Dies irae, dies illa«: Die Sequenz aus der lateinischen Totenmesse, die auch Berlioz in der *Symphonie fantastique*, Liszt in seinem *Totentanz* und Rachmaninow selbst u. a. in der *Toteninsel* und der *Paganini-Rhapsodie* aufgegriffen hatte, verbreitet hier ihren Schrecken – »Tag der Rache, Tag der Sünden, / wird das Weltall sich entzünden, / wie Sibyll und David künden«. Doch Rachmaninow, der das nahe Ende seiner Tage kommen spürte und den Vernichtungswahn der Kriegsjahre bedrückt erlebte, begehrt gegen den Tod auf. Mit einem weiteren Selbstzitat, diesmal aus seinem *Großen Abend- und Morgenlob*, trotz er der Endlichkeit und stellt ihr die Vision der Ewigkeit entgegen: »Er, der Gott ist und Mensch«, heißt es in der zitierten Vesper, »ward durch Dich zu Fleisch geworden und führt zum Leben zurück die schon dem Leben Entsunkenen.« »Alliluya« schrieb Rachmaninow an dieser Stelle in sein Autograph – und am Ende der Partitur: »Dank sei Gott«.

Was war, was wird: Sergej Rachmaninow ließ in den *Symphonischen Tänzen* sein Schaffen Revue passieren – und er lieferte mit diesem musikalischen Schlusswort sein Glaubensbekenntnis, sein Gottvertrauen auf den Sieg über den Tod. Nach der Uraufführung, die am 3. Januar 1941 unter Leitung von Eugene Ormandy in Philadelphia stattfand, blieben ihm nur noch zwei Jahre, die von Krankheit und Schmerzen überschattet waren. Seine Lebensreise endete wenige Tage vor seinem 70. Geburtstag, am 28. März 1943, in Beverly Hills, seinem letzten Wohnsitz. Seine russische Heimat hat er nicht mehr wiedergesehen.

BIOGRAPHIEN

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 mit 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 an die Weltspitze gespielt. Heute arbeitet Gil Shaham mit führenden Orchestern und Dirigenten weltweit und ist zugleich mit Solo-Recitals und Kammermusik, u. a. an der Seite seines langjährigen Klavierpartners Akira Eguchi, zu erleben. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche renommierte Preise, u. a. mehrere Grammys, den Grand Prix du Disque, den Diapason d'Or und den Gramophone Editor's Choice. Zu seinen Aufnahmen zählen Elgars Violinkonzert mit dem Chicago Symphony Orchestra unter David Zinman sowie das Mendelssohn-Oktett und Violinkonzerte von Haydn mit den Sejong Soloists. Mit seiner Schwester, der Pianistin Orli Shaham, veröffentlichte er die hochgelobte CD *Nigunim: Hebrew Melodies*. Besonders am Herzen liegen Gil Shaham die Violinkonzerte der 1930er Jahre. Auf zwei CDs erschienen zunächst die Konzerte von Barber, Berg, Hartmann, Strawinsky und Britten. Zuletzt folgte eine weitere mit den jeweils Zweiten Konzerten von Bartók und Prokofjew, diese Aufnahme wurde für den Grammy nominiert. 2021 erschienen das Beethoven- und das Brahms-Konzert mit dem in Brooklyn beheimateten Orchester The Knights. Gil Shaham wurde 2008 mit dem Avery Fisher Prize ausgezeichnet und 2012 von *Musical America* zum »Instrumentalist of the Year« ernannt. Dem

BRSO ist Gil Shaham seit 35 Jahren eng verbunden. 1987, 16-jährig, gab er hier sein Debüt mit dem Zweiten Konzert von Prokofjew unter Yuri Ahronovitch. 2013/2014 war Gil Shaham Artist in Residence des BRSO und spielte in diesem Rahmen das Tschaikowsky- und das Berg- sowie das Zweite Konzert von Bartók. Den Kammermusikschwerpunkt bildeten die Solosonaten und -partiten von Bach, die er in Kooperation mit BR-KLASSIK auch auf CD aufnahm. Bei seinem letzten Auftritt in München im November 2016 war er mit dem Beethoven-Konzert unter Mariss Jansons zu erleben. Gil Shaham spielt die Stradivari »Gräfin Polignac« von 1699 und tritt – unterstützt von Rare Violins In Consortium, Artists and Benefactors Collaborative – mit einer Stradivari von ca. 1719 auf.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege.

Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin 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 unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

LAHAV SHANI

Der 1989 in Tel Aviv geborene Dirigent und Pianist Lahav Shani begann seine musikalische Ausbildung mit sechs Jahren bei Hannah Shalgi und führte sie bei Arie Vardi an der Buchmann-Mehta School of Music fort. Anschließend studierte er Dirigieren bei Christian Ewald und Klavier bei Fabio Bidini an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin, wo ihm zusätzlich Daniel Barenboim als Mentor zur Seite stand. Lahav Shani pflegt eine enge Bindung zum Israel Philharmonic Orchestra, seit er 16 ist. Mit 18 Jahren spielte er dort Tschaikowskys Erstes Klavierkonzert unter der Leitung von Zubin Mehta. Seitdem tritt er regelmäßig als Dirigent und Pianist mit dem Orchester auf. Zur Saison 2020/2021 übernahm Lahav Shani die Position des Musikdirektors und löste damit Zubin Mehta ab, der das Amt 50 Jahre innehatte.

International begann die Karriere von Lahav Shani mit dem Ersten Preis des Gustav-Mahler-Dirigentenwettbewerbs 2013 in Bamberg. Die Bamberger Symphoniker luden ihn daraufhin ein, die Eröffnungskonzerte der Saison zu leiten. Seitdem kehrt Lahav Shani jedes Jahr als Dirigent und Pianist zu dem Orchester zurück. Viele weitere renommierte Orchester zählen zu seinen Partnern, u. a. die Wiener und die Berliner Philharmoniker, das London Symphony Orchestra, das Gewandhausorchester Leipzig, das Boston und das Chicago Symphony Orchestra, das Concertgebouworkest Amsterdam, das Tonhalle-Orchester Zürich, das Philadelphia Orchestra, das Orchestre de Paris, das Philharmonia Orchestra und die Wiener Symphoniker, deren Erster Gastdirigent er seit 2017/2018 ist. 2016 debütierte Lahav Shani beim Rotterdam Philharmonic Orchestra sowohl als Dirigent wie auch als Pianist. Kurz darauf wurde er zu dessen Chefdirigenten ernannt – als jüngster in der Geschichte des Orchesters. 2017 gastierte Lahav Shani erstmals beim BRSO und dirigierte Werke von Brahms und Prokofjew. Bei seinem letzten Auftritt in

München im November 2019 leitete er ein reines Bartók-Programm. In der Saison 2022/2023 wird Lahav Shani eine dreijährige Residenz am Konzerthaus Dortmund starten. Als Pianist musizierte Lahav Shani u. a. unter der Leitung von Zubin Mehta, Daniel Barenboim und Gianandrea Noseda. Vom Klavier aus leitete er Konzerte mit den Wiener Philharmonikern, dem Philharmonia Orchestra, der Filarmonica della Scala, der Staatskapelle Berlin und dem Concertgebouworkest Amsterdam. Mit einem breitgefächerten Kammermusikrepertoire ist er zudem regelmäßig beim Verbier Festival, beim Festival de Pâques in Aix-en-Provence und bei den Jerusalem International Chamber Music Festivals zu erleben.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter 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

TEXTNACHWEIS
Rüdiger Heinze: Originalbeitrag für dieses Heft; Christian Thomas Leitmeir: aus den Programmheften des BRSO vom 6./7. April 2000; Susanne Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 10./11. Juli 2008; Biographien: Vera Baur (Shaham; Shani), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Boosey & Hawkes, Berlin (Adams; Rachmaninow); © G. Schirmer, New York (Barber).