

BRSD

ROTH

DEBUSSY

SCHÖNBERG

GERSTEIN

STRAWINSKY

Donnerstag 4.11.2021
Freitag 5.11.2021
Sonderkonzerte
Herkulesaal
20.00 – 21.45 Uhr

2021/2022

FRANÇOIS-XAVIER ROTH
Leitung

KIRILL GERSTEIN
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Ilona Hanning
Gast: François-Xavier Roth

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 5.11.2021
Pausenzeichen:
Ilona Hanning im Gespräch mit François-Xavier Roth

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

PROGRAMM

CLAUDE DEBUSSY

»Jeux«, Poème dansé pour orchestre

ARNOLD SCHÖNBERG

Concerto for Piano and Orchestra, op. 42

(in einem Satz)

- Andante –
- Molto Allegro –
- Adagio –
- Giocoso (moderato – comodo, grazioso)

Pause

IGOR STRAWINSKY

»Le sacre du printemps«

Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen

- Erster Teil: Die Anbetung der Erde
Introduktion – Die Vorboten des Frühlings. Tanz der jungen Mädchen – Spiel der Entführung – Frühlingsreigen – Spiele der feindlichen Stämme – Prozession des Weisen – Anbetung der Erde – Tanz der Erde
- Zweiter Teil: Das Opfer
Introduktion – Geheimnisvolle Kreise der jungen Mädchen – Verherrlichung der Auserwählten – Anrufung der Ahnen – Weihevollte Handlung der Ahnen – Opfertanz. Die Auserwählte

DIE ELEMENTARE BEDEUTUNG DES FAKTORS KLANG

Zu Claude Debussy Ballettmusik *Jeux*

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit

1912/1913

Uraufführung

15. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées unter der Leitung von Pierre Monteux

Lebensdaten des Komponisten

22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye – 25. März 1918 in Paris

Die Partitur von *Jeux*, Debussys letztem vollendetem Orchesterwerk, entstand in den Jahren 1912 bis 1913 als Ballettmusik zu einer choreographischen Handlung, die Vaslav Nijinsky im Auftrag von Sergej Diaghilew für die Pariser Ballets Russes entworfen hatte. Auf Diaghilew geht wohl auch die Grundidee des Szenariums zurück, den Sport – in diesem Fall das Tennisspiel – als Ausdruck einer neuen Zeit, gleichsam als mythologische Maske des modernen Menschen darzustellen.

Nijinsky selbst sprach, in poetischer Vieldeutigkeit, von einer »plastischen Apologie des Menschen von 1913«. Die Premiere des Balletts fand am 15. Mai 1913 unter der musikalischen Leitung von Pierre Monteux im Pariser Théâtre des Champs-Élysées statt – genau zwei Wochen vor der Uraufführung von Strawinskys *Le sacre du printemps*, das dieselbe Truppe auf derselben Bühne kreierte. Die Choreographie zu *Jeux* stammte ebenfalls von Nijinsky, und er selbst tanzte, neben den Damen Tamara Karsawina und Ludmilla Schollar, die Hauptrolle.

Anders aber als Strawinskys *Sacre*, der einen stürmischen Skandal provozierte, wurde *Jeux* vom Premierenpublikum mit gelangweilter Gleichgültigkeit aufgenommen; es gab ein paar Pfiffe und lauen Beifall. Strawinsky notierte dazu später in seiner Autobiographie *Chroniques de ma vie*: »Ich

liebte diese Musik sehr. Debussy hatte sie mir schon vorher auf dem Klavier vorgespielt – wie herrlich war das Spiel dieses großen Künstlers! Der Schwung und die Kraft der Partitur hätten eine herzlichere Anerkennung durch das Publikum verdient, als sie erhielten.« Auch die Kritik reagierte nicht gerade enthusiastisch: Man tadelte die Blässe und Banalität des Librettos und vermeinte, in der Musik Reminiszenzen an Édouard Lalo und Paul Dukas wiederzufinden. Debussy war seinerseits mit der Choreographie nicht einverstanden. »Das perverse Genie Nijinskys«, so schrieb er seinem Freund Robert Godet, »hat sich auf eine eigenartige Mathematik spezialisiert. Dieser Mann addiert die Sechzehntel mit seinen Füßen und demonstriert den Beweis mit seinen Armen; dann sieht er, jählings von einer Halblähmung befallen, misslaunig der Musik nach [...] Das ist abscheulich, das erinnert sogar an Dalcroze [Émile Jaques-Dalcroze, den Begründer der rhythmisch-musikalischen Erziehung]. Anscheinend nennt sich so etwas die ›Stilisierung der Gebärde‹.«

Schon bei den Proben hatte sich Debussy über Nijinskys »falsche Interpretation seiner Musik« so sehr erregt, dass er es vorzog, die Premiere nicht im Theater mitzuverfolgen, sondern das Ende des Abends, Zigaretten rauchend, in der Concierge-Loge abzuwarten. Erfolgreicher verlief die konzertante Uraufführung, die im folgenden Jahr – am 1. März 1914 – im Rahmen der Pariser »Concerts Colonne« stattfand. Im Programmheft dieses Konzerts wurde die Handlung des Balletts und seine musikalische Konzeption ausführlich erläutert; der Kommentar verdient insofern Beachtung, als er vermutlich von Debussy mitverfasst, zumindest aber gebilligt wurde: »Nach einem sehr langsamen, sanften und träumerischen Vorspiel von wenigen Takten, in dem über der gehaltenen Tonika h der Violinen ein Akkord aus allen Tönen der Ganztonleiter in seinen verschiedenen Umkehrungen auftritt, erscheint ein erstes Motiv scherzando im Dreivierteltakt. Schon bald wird es unterbrochen durch die Wiederkehr der Anfangstakte, diesmal vom Summen tiefer Streicher getragen; sodann wird das Scherzando mit einem zweiten Motiv wieder aufgenommen. In diesem Augenblick beginnt die Handlung: Ein Ball fällt auf die Bühne; ein junger Mann im Tennisdress springt mit erhobenem Racket über die Szene. Er verschwindet [...] Dann kommen zwei junge Mädchen, furchtsam und neugierig. Sie scheinen nur einen geeigneten Platz für vertrauliche Mitteilungen zu suchen. Eine nach der anderen beginnt zu tanzen. Plötzlich halten sie inne – ein Blätterrascheln hat sie stutzig gemacht. Durch die Zweige sieht man den jungen Mann, der ihre Bewegungen mit den Blicken verfolgt. Sie wollen weglaufen, aber er führt sie sanft zurück und überredet die eine, mit ihm zu tanzen, er küsst sie sogar. Unwille oder Eifersucht der anderen, die einen ironischen Tanz im Zweivierteltakt beginnt und dadurch die Aufmerksamkeit des Mannes auf sich zieht. Er fordert sie zu einem Walzer im Dreiachteltakt auf, indem er die Schritte angibt; das Mädchen wiederholt sie zuerst wie zum Hohn, lässt sich dann aber vom Zauber des Tanzes mitreißen. Nun will das erste, verlassene Mädchen fliehen. Die andere hält sie jedoch zärtlich davon ab (3/4, sehr gemäßigt), und es entwickelt sich ein Tanz zu dritt (3/8), der immer lebhafter wird und sich zu einem ekstatischen Höhepunkt steigert (3/4, sehr gemäßigt). Das Hereinspringen eines neuen, verirrtten Tennisballs unterbricht die Szene und verscheucht die drei jungen Leute. Die Akkorde des Vorspiels kehren wieder, dann noch ein paar verstohlen gleitende Akkorde – das ist alles.«

Man hat die Formkonzeption von Debussys *Jeux* als, wie vage auch immer, traditionsverhaftet zu beschreiben versucht – ein ziemlich hilfloses Unterfangen angesichts einer melodisch-rhythmischen Struktur und eines Orchestersatzes, die sich aller konventionellen Analyse entziehen. Heinrich Strobel spricht in seiner Debussy-Monographie von einem »freien Rondo«, dessen Thema an markanten Punkten der Handlung in variiertester Gestalt wiederkehrt. Freilich kann von einem Thema oder gar von thematischer Arbeit im klassischen Sinn hier kaum noch die Rede sein, eher von einer melodischen Zelle, die ständig neue Bewegungsfiguren hervorbringt und sich in einem immer üppiger wuchernden ornamentalen Geflecht vervielfältigt. Auch das rhythmische Ostinato, das die ornamentalen Assoziationsschichten wie ein Bindemittel grundiert, ist nur mehr unterschwellig wirksam, nicht als gliedernde Markierung durchhörbar. Das eigentlich konstitutive Element der Partitur ist der Klang – jene für Debussy generell charakteristische Mischung aus Harmonik und Farbe, die sich gerade in den späten Orchesterwerken als untrennbare Einheit manifestiert. Dieser Klang aber hat in *Jeux* nicht mehr begleitende oder kolorierende Funktion – er wird vielmehr unmittelbar, sozusagen als Primärmaterial, komponiert. Und dies ist einer der innovatorischen, ja revolutionären Aspekte des Werkes, das für die musikalische Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg, von Pierre Boulez bis György Ligeti, zum nahezu ikonisch verehrten Studienobjekt und zur Initialzündung für eine neue Form integraler Klangkomposition wurde.

DIE KUNST ZU ERBEN

Zu Arnold Schönbergs Concerto for Piano and Orchestra

Rafael Rennicke

Entstehungszeit

Juni bis Dezember 1942

Uraufführung

6. Februar 1944 in New York City mit dem NBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Leopold Stokowski und dem Pianisten Eduard Steuermann

Lebensdaten des Komponisten

13. September 1874 in Wien – 13. Juli 1951 in Los Angeles

Am 30. März 1931, eine Diskussion im Berliner Rundfunk. Der 56-jährige Arnold Schönberg in gestrenger, fast trotziger Diktion: »Es ist keineswegs mein Wunsch, als einsamer Säulenheiliger dazustehen. Jedoch: Solange ich mein Denken und Phantasieren für richtig halten darf, werde ich nichts anderes glauben können, als dass Gedanken gedacht werden müssen und gesagt, auch wenn sie nicht verstanden werden, auch wenn sie nie verstanden werden könnten. Ich selbst bin ja gar nicht der Meinung, dass ich so ganz unverständlich bin. Aber überlegen wir: Hätten unbestritten große Gedanken wie zum Beispiel die eines Kant nicht gedacht, nicht gesagt werden sollen, weil nur heute Aufrichtige zugeben müssen, dass sie ihnen nicht folgen können? Wem unser Herrgott die Bestimmung gegeben hat, Unpopuläres zu sagen, dem hat er die Fähigkeit verliehen, sich damit abzufinden, dass es immer die andern sind, die verstanden werden.« Elf Jahre nach diesem Bekenntnis zur bedingungslosen und gegebenenfalls auch schonungslosen Gedankenfreiheit des Künstlers schreibt Schönberg, mittlerweile in die USA emigriert, ein neues Werk. Und in ihm überrascht der Komponist mit dem Unerwarteten. Der kühne, sich von seiner Mitwelt allzu oft unverstanden fühlende Revolutionär widmet sich einer der romantischsten Gattungen des 19. Jahrhunderts und schreibt ein »Concerto for Piano and Orchestra«. Schon die allerersten Klänge des Klaviers – ganz allein, wie auf weiter Flur angeschlagen – wirken wie ein befremdlich schillernder Kontrapunkt zu jenem kämpferischen Credo. Mit einem Schlag fühlen wir uns in die Klangwelt der späten Klavierstücke von Johannes Brahms versetzt: So direkt und zugleich träumerisch-verhangen kommt der wienerische Zungenschlag dieser Musik auf uns zu, in dezent-tänzerischem Dreier-Takt, in wiegenden Melodielinien, die leise auf- und abschwingen. Hier steht ganz offensichtlich etwas Anderes auf dem Spiel als das Ringen eines Komponisten um die Fasslichkeit und Verständlichkeit seiner Musik. Noch ehe wir darüber ins Nachdenken geraten, bringt Schönbergs Musik eine Saite in unserem Inneren zu klingen – die Saite der Erinnerung.

Wie ist Schönbergs Herbeizaubern dieser Klangwelt des 19. Jahrhunderts zu verstehen? Was hat ihn dazu bewogen, seine Musik derart retrospektiv zu gestalten und wirken zu lassen? »Ich selbst bin ja gar nicht der Meinung, dass ich so ganz unverständlich bin«, bekannte er im oben zitierten Statement – doch selbst noch im Falle seines Klavierkonzerts fiel es manchem Rezipienten seiner Musik nicht schwer, den Komponisten misszuverstehen. Das Werk, dessen Anfangszauber nie verblasst und im weiteren Verlauf immer wieder aufblitzt, wurde einmal als »Schönbergs vielleicht sprödeste Komposition überhaupt« bezeichnet, ein andermal mit dem Schlagwort »zwölftöniger Brahms« etikettiert. Beide Aussagen greifen viel zu kurz. Weder hat Schönbergs Klavierkonzert etwas mit spröder Gehirnakrobatik zu tun, noch kann es dem Vorwurf ausgesetzt werden, rückständig oder gar anbiedernd zu sein. In ihm zeigt sich vielmehr das, was ein anderer großer Visionär des 20. Jahrhunderts – Ernst Bloch – als eine Kunst an sich bezeichnet hat: »die Kunst zu erben«.

Mit anderen Worten: Schönberg ist so frei, in seinem Klavierkonzert seine eigenen revolutionären Errungenschaften – die Zwölftonmusik – so stark wie nirgendwo sonst in seinem bisherigen Schaffen anzubinden ans 19. Jahrhundert, anzubinden an den Tonfall und die Gestik der Musik von Johannes Brahms, jenes Komponisten, den er fünf Jahre später als »den Fortschrittlichen« bezeichnen sollte und ein Leben lang bewundert hat. Und so bleibt die Erinnerungsbewegung, die das Klavier zu Beginn dieses Werks anstößt, nicht dem Klavier allein vorbehalten. Vielmehr wird das gesamte Orchester miteingebunden in ein kleinteiliges, kammermusikalisch-intimes Spiel,

wenn zuallererst eine Solo-Klarinette dem Klavier-Monolog antwortet und »dolce« Zwiesprache mit ihm hält; bis schließlich die Ersten Geigen das Hauptthema anstimmen und – als wär's eine unendliche Melodie – kantabel aussingen.

Wie ein Bewusstseinsstrom gebärdet sich Schönbergs Klavierkonzert, dessen ununterbrochener Verlauf dennoch vier im Charakter sehr unterschiedliche Satzabschnitte erkennen lässt. Innerlich zusammengehalten durch ein und dieselbe Zwölftonreihe, finden sie einen äußeren Rückhalt in einem Prinzip, das in gewisser Weise ebenfalls wie eine Reminiszenz ans 19. Jahrhundert wirkt: Von den ersten Skizzen an hat Schönberg den vier Satzabschnitten vier kurze, autobiographisch anmutende Bemerkungen beigefügt, die wiederum ein helles Licht werfen auf den retrospektiven Charakter dieser Komposition. Wie später auch nochmals in einem Brief notierte Schönberg zum ersten Satz (in englischer Sprache): »Das Leben war so angenehm...«; zum zweiten Satz, einem wilden *Scherzo*: »... aber plötzlich brach Hass aus...«; zum dritten Satz, einem *Adagio*: »... es ergab sich eine ernste Lage...«; schließlich zum vierten Satz, einem ausgelassenen *Rondo-Finale* mit der Vortragsbezeichnung *Giocoso* (fröhlich, lustig): »... aber das Leben geht weiter.« Unverkennbar geben diese Überschriften eine innere Entwicklung wieder, und es liegt nahe, sie mit dem tragischen Lebenslauf des Komponisten in Verbindung zu bringen. Da blickt einer, der noch die k. u. k. Monarchie erlebt und zwei Weltkriege durchlitten hat, als Emigrant im amerikanischen Exil zurück auf seine Anfänge, um bei dieser Suche nach der verlorenen Zeit sich seiner selbst zu vergewissern und leidlich Kraft zu schöpfen für die Gegenwart und die Zukunft: »But life goes on...«.

Schönberg allerdings hielt diesen latent autobiographischen Entwurf des Werks offenbar für so unbedeutend, dass er ihn dem New Yorker Publikum bei der Uraufführung am 6. Februar 1944 vorenthielt und ihn auch bei Drucklegung der Partitur verschwieg. Die kostbarsten und oft auch persönlichsten Botschaften pflegte er ohnehin in die Musik selbst zu legen – wie auch in diesem Klavierkonzert. Und so ist es eine kaum wahrnehmbare, wenn aber einmal erkannt, eine ganz unvergessliche Stelle, die für den Hörer zum Herzstück des gesamten Werks werden kann. Sie findet sich kurz vor dem Übergang zum dritten Satzabschnitt, und drei Signale kündigen sie an: der vibrierend-alarmierende Klang einer Flatterzunge in den Flöten, die dumpf mit dem Bogenholz auf die Saiten schlagenden Celli und Kontrabässe sowie der Einsatz von zwei in diesem Konzert sehr selten vorkommenden Instrumenten – Instrumente, die ursprünglich dem Bereich der Militärmusik zugeordnet waren: Becken und Große Trommel. Nachdem im Orchester ein großer Klangraum zur Entfaltung gekommen und plötzlich eingebrochen war, ergreifen diese Instrumente das Wort – gemeinsam mit dem Klavier, das sich leise und immer lauter gegen diesen Einbruch aufbäumt. Dann, über dem brodelnden Grund der Klavierunterstimme, werden in der Klavieroberstimme bei aufgehobener Pedaldämpfung die Tasten eines viertönigen Akkords tonlos niedergedrückt. Kurz darauf reißt die Klavierunterstimme abrupt ab, und die Pedaldämpfer fallen wieder auf die Saiten: Die vier Töne der tonlos niedergedrückten Tasten leuchten auf. Ein ebenso magischer wie beklemmender Moment. Ob es Zufall ist, dass er sich im 246. von insgesamt 492 Takten findet, exakt im Zentrum des Werks?

DIE VORVÄTER DER MODERNE

Zu Igor Strawinskys *Le sacre du printemps*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1910 bis 1913

Uraufführung

29. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées mit den Ballets Russes in einer Choreographie von Vaslav Nijinsky und unter der musikalischen Leitung von Pierre Monteux

Lebensdaten des Komponisten

5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum bei Sankt Petersburg – 6. April 1971 in New York City

Die Geschichte der Musik, des Balletts und der Malerei im 20. Jahrhundert wurde entscheidend von einem Mann geprägt, der selbst weder Komponist noch Tänzer oder Maler war. Sergej Diaghilew hatte bereits in Sankt Petersburg Ausstellungen mit englischen und deutschen Aquarellen, mit skandinavischen und russischen Gemälden organisiert, er hatte eine Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Mir iskusstwa (Welt der Kunst)* herausgegeben – ein Forum der russischen Moderne wie des Art Nouveau, des französischen Impressionismus wie der Wiener Secession –, bevor er sich entschloss, den Weg des west-östlichen Gedankenaustauschs auch in der Gegenrichtung zu beschreiten. Diaghilew zeigte russische Kunst, von den mittelalterlichen Ikonen bis zu zeitgenössischen Werken, in Deutschland, in Italien – und in Paris. Und die französische Metropole sollte ab 1906 ganz im Mittelpunkt der aufsehenerregenden Aktivitäten stehen, die Diaghilew zu entfalten wusste.

In Frankreich erwartete und begrüßte man alle Zeugnisse der »russischen Seele« mit wahrer Hingabe, denn die Anziehungskraft, die das ferne, fremdartige Russland auf viele Franzosen ausübte, war unwiderstehlich, auch wenn, nein gerade weil die Vorstellungen über die Lebenswirklichkeit des Zarenreiches vage und romantisch blieben. Nachdem Diaghilew 1907 in Paris eine Reihe von Konzerten mit russischer Musik ausgerichtet hatte, präsentierte er 1908 Mussorgskys *Boris Godunow* mit Fjodor Schaljapin in der Titelpartie – eine langersehnte Offenbarung! Im Jahr darauf bot Diaghilew den Parisern neben Borodins *Fürst Igor* eine denkwürdige Auswahl russischer Ballettaufführungen: Tschaikowskys *Schwanensee* in der klassischen Choreographie von Marius Petipa, aber auch und vor allem einige der bahnbrechenden Arbeiten des russischen Choreographen Michail Fokin, der als Solotänzer und Pädagoge am Petersburger Mariinsky-Theater engagiert war. So wurde das Pariser Gastspiel im Sommer 1909, bei dem außer Fokin so bedeutende Tänzer wie Tamara Karsawina, Ida Rubinstein und Vaslav Nijinsky mitwirkten, zur Geburtsstunde der Ballets Russes, jener legendären Compagnie, die unter Diaghilews Leitung Theater- und Musikgeschichte schreiben sollte.

Mit einem sicheren Instinkt, außergewöhnliche Künstler zu entdecken und zusammenzuführen, vergab Diaghilew 1909 erstmals einen Auftrag an den 26-jährigen Igor Strawinsky, dessen neuestes Orchesterwerk *Feu d'artifice (Feuerwerk)* er in einem Konzert in Sankt Petersburg gehört hatte: eine schillernde, quirlige, rhythmisch hyperaktive, dabei akkurat durchorganisierte und trennscharf instrumentierte Fantasie von kaum vier Minuten Dauer – ein Geistesblitz. Doch war es noch keine eigene Komposition, um die Sergej Diaghilew den einstigen Privatschüler Rimsky-Korsakows bat, sondern zunächst nur ein Arrangement: die Orchesterfassung zweier Klavierstücke von Chopin, einer Nocturne und einer Valse, die beide für ein Ballett mit dem Titel *Les Sylphides* bestimmt waren.

Dann aber ging es Schlag auf Schlag. Anfang 1909 hatten Diaghilew und Fokin mit den Planungen für ein Ballett begonnen, das zwei berühmte Märchenstoffe vereinen sollte, die Sage vom Feuervogel und die Legende von dem Unsterblichen Kaschtschej. Als Komponisten für diese Produktion fasste Diaghilew seinen alten Professor für Harmonielehre am Petersburger Konservatorium, Anatoli Ljadow, ins Auge, der jedoch, als schöpferischer Musiker von tiefen Skrupeln gelähmt, mit dem ambitionierten Projekt überfordert war. In diesem musikhistorischen Augenblick fiel Strawinsky die Rolle eines Retters in der Not zu. Und schon ein Jahr nach der

farbrunkenen und melodisch betörenden Partitur des *Feuervogel* mit ihrem exquisiten Exotismus vollendete Strawinsky 1911 die Tanzburleske über *Petruschka*, den Publikumsliebbling im Puppentheater der Petersburger Jahrmärkte. Strawinsky ließ sich für das kunterbunte Stück eine kaleidoskopartige, verwegen collagierte Musik aus Volkstänzen, Leierkastenmelodien, Gassenhauern und Stimmengewirr einfallen.

Gleichzeitig aber spukte ihm bereits das nächste, das dritte der russischen Ballette durch den Kopf, die er für Paris und Diaghilews Compagnie schuf: *Le sacre du printemps*, das anfangs noch unter dem Titel »Das Große Opfer« erörtert wurde. »Als ich in Sankt Petersburg [1910] die letzten Seiten des *Feuervogel* niederschrieb«, erinnerte sich Strawinsky, »überkam mich eines Tages – völlig unerwartet, denn ich war mit ganz anderen Dingen beschäftigt – die Vision einer großen heidnischen Feier: Alte Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestanz eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.« Strawinsky suchte den Rat und die Mitwirkung des russischen Malers, Mythenkundlers und Archäologen Nikolaj Roerich, der mit Gemälden über das »frühe Russland«, Mobiliar im traditionellen Bauernstil, Fresken, Mosaiken und Glasmalereien hervorgetreten war – und der später auch die Bühnenbilder und Kostüme für die Pariser Uraufführung des *Sacre* entwerfen sollte. »Wer sonst konnte mir helfen«, betonte Strawinsky, »wer sonst kennt das Geheimnis der engen Verbundenheit unserer Vorväter mit der Erde?« Gemeinsam mit Strawinsky skizzierte Roerich das Szenarium des Balletts, die sakrale Handlung dieser »Bilder aus dem heidnischen Russland«, wie *Le sacre* im Untertitel heißt: »Junge Mädchen tanzen den Reigen auf dem heiligen Hügel zwischen verzauberten Felsen; dann wählen sie das Opfer, das sie ehren wollen. Kurz darauf wird sie ihren letzten Tanz tanzen vor den Alten, die in Bärenhäute gehüllt sind, um zu zeigen, dass der Bär der Urahn der Menschen war. Dann weihen die Graubärte das Opfer dem Gott Jarilo.«

Die Partitur, die Igor Strawinsky für dieses Fest der *Frühlingsweihe* oder des *Frühlingsopfers* erdachte, radikalisiert und überbietet noch die vorangegangenen russischen Ballette: das melismenreiche, orientalisierende Melos des *Feuervogel* und die überfallartige Dramaturgie des *Petruschka* mit ihren schneidenden Kontrasten. Offenbar wirkte sich die Spannung einer kreativen Existenz zwischen Russland und Paris, der »heiligen« Heimerde und der mondänen Metropole, zwischen den slawischen Vorvätern und der westlichen Kulturschickeria äußerst stimulierend auf die Phantasie des jungen Komponisten aus, der in seiner Komposition alle Extreme ausreizte, die Elementarkräfte des Rhythmus entfesselte, eine hypnotische, hysterische, brutale, panische, manische, maßlose Musik schrieb. Ein Schock – der unweigerlich in der Premiere der Ballets Russes, am 29. Mai 1913 im Pariser Théâtre des Champs-Élysées, zu einem Skandal sondergleichen führte. Strawinskys unerhörte Komposition und die provozierend ungeschlachte Choreographie des Tänzers Vaslav Nijinsky konkurrierten um die Missgunst des aufgebrachtsten Publikums. »Das Theater schien von einem Erdbeben heim-gesucht zu werden«, berichtete die französische Künstlerin und Zeitzeugin Valentine Gross. »Leute schrien Beleidigungen, buhten und piffen, über-töntten die Musik. Es setzte Schläge und sogar Boxhiebe. Ich weiß nicht, wie es möglich war, dass dieses Ballett in einem solchen Aufruhr zu Ende getanzt wurde.«

Der *Sacre du printemps* wird (deshalb) gemeinhin als »Urknall der Moderne« verstanden, nicht von ungefähr. Allerdings bleibt die unlösbare Irritation, das unheimliche Paradox, dass demnach die musikalische Moderne mit der Gewaltphantasie eines Menschenopfers begann, mit der Beschwörung vorzivilisatorischer Schrecken, archaischer Kulte und kollektiver Raserei, ein Spiel mit dem Kulturbruch, über dessen Motivation sich Strawinsky später in Schweigen hüllte: »Ich fühle mich heute, nach zwanzig Jahren, durchaus unfähig, mich der Gefühle zu entsinnen, die ich empfand, als ich das Werk komponierte.« Da sprach freilich bereits ein anderer Strawinsky, der die dionysischen Kräfte der Kreativität, »bevor sie Fieber in uns hervorrufen«, zähmen und dem Gesetz unterwerfen wollte: »Dies ist Apollons Befehl.« Den *Sacre* aber erreicht kein Widerruf.

Gegen Ende seines Lebens, als er befürchten musste, der *Sacre* könne in der »smogverseuchten Atmosphäre unserer Großstädte« zum »Schaustück der Dirigenten degradiert« werden, bekannte sich Strawinsky doch wieder – vorsichtig, aber unmissverständlich – zu den Ursprüngen seines russischen *Frühlingsopfers*. 1965 trat er als Kritiker in eigener Sache hervor und verfasste einen

Kommentar zu drei Neuaufnahmen des *Sacre du printemps*. Die erste Einspielung, die er besprach, war eine Interpretation durch Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker: »Die Aufnahme ist im Allgemeinen gut, die Aufführung im Allgemeinen seltsam, wenn auch auf ihre eigene Weise verfeinert – in der Tat verfeinert: ein domestizierter Wilder, kein wirklicher. Der Hauptfehler liegt im Hang zum sostenuto; hier sind die Längen der Töne eigentlich dieselben, wie sie bei Wagner oder Brahms wären: Das dämpft die Energie der Musik und lässt das, was an rhythmischer Artikulation vorhanden ist, mühsam erklingen.« Strawinsky gelangte zu dem Resümee: »Ich zweifele, ob *Le sacre* befriedigend im Rahmen der Tradition des Herrn von Karajan aufgeführt werden könnte.«

Die zweite Aufnahme, die Strawinsky seiner strengen Kritik unterwarf, vereinte Pierre Boulez und das französische Orchestre National de l'ORTF: »Die immense dynamische Breite von *Sacre* wird auf das übliche Aufnahmestudio-Mezzoforte reduziert; neben der Verpackung allen Klangs in Hallraumflanel ist dies eine der schlimmsten Verfälschungen der Schallplattenindustrie. Lärm selber ist eine Art von Sprache und Lautstärke ein Element; und während die Nivellierung der Klangpegel bei einigen Musikstücken nur geringfügigen Schaden anrichtet, raubt sie der Partitur von *Le sacre* eine ihrer wesentlichen Dimensionen; das ist zum Teil der Grund, weswegen sogar heute eine Konzertaufführung für jeden einen Schock bedeutet, der das Werk durch Schallplattenaufnahmen kennengelernt hat.« Schließlich beurteilte Strawinsky in seiner Rezension noch das Staatliche Symphonieorchester der UdSSR unter der Leitung des Amerikaners Robert Craft: »Da es sich hier bloß um die Aufnahme eines öffentlichen Konzerts handelt, können weder Aufführung noch Aufnahmetechnik dem Vergleich mit den zwei anderen, im Studio zurechtgeschnittenen Aufnahmen standhalten. Doch während die Musik bei der französischen Aufnahme französisch und bei der deutschen deutsch klingt, gelingt es den Russen, sie russisch klingen zu lassen, was genau richtig ist.« Und er fügte hinzu: »Wenn *Sacre* für das russische Orchester neu ist, für die konservativen sozialistischen Zuhörer muss es wie der Schlachtruf der Sansculotten geklungen haben.«

BIOGRAPHIEN

KIRILL GERSTEIN

Kirill Gerstein gehört heute »zu den renommiertesten klassischen Pianisten«, schrieb die SZ im März 2019, und er verdankt dies seiner »eigenwilligen Klangkreativität« und seinem »profund-universellen Musikverständnis«. Umfassend ist auch sein Repertoire, das klassisch-romantische wie zeitgenössische Werke und Jazz miteinschließt. Dabei besticht die Klarheit seines Tons und die Virtuosität ebenso wie sein intellektueller Zugang zu den Kompositionen. 1979 im russischen Woronesch geboren, begann Kirill Gerstein seine musikalische Ausbildung im Alter von drei Jahren auf einer Spezialmusikschule für begabte Kinder. Parallel dazu eignete er sich autodidaktisch den Jazz an. Mit zwölf Jahren lernte er in St. Petersburg den Jazz-Vibraphonisten Gary Burton kennen, der ihm zum Studium am Berklee College of Music in Boston verhalf. Nach drei Jahren Jazz-Studium, während dessen er die Klassik nie aus den Augen verlor, wechselte Gerstein an die Manhattan School of Music und schloss sein Klavierstudium mit dem Master ab, ergänzt von Meisterkursen bei Dmitri Baschkirow und Ferenc Rados. 2001 gewann er den Ersten Preis des Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, 2002 den Gilmore Young Artist Award und 2010 den Avery Fisher Career Grant sowie den hochdotierten Gilmore Artist Award. Das Preisgeld setzt er für Kompositionsaufträge ein, bisher an Oliver Knussen und Alexander Goehr, aber auch genreübergreifend an Jazz-Musiker wie Brad Mehldau, Chick Corea und Timothy Andres. Seit einigen Jahren entwickelte sich mit dem Komponisten und Dirigenten Thomas Adès eine intensive Zusammenarbeit, aus der das für Gerstein geschriebene *Concerto for Piano* hervorging, das beide mit dem BRSO im Februar 2020 im Herkulessaal aufführten. Nach der Uraufführung 2019 in Boston schloss sich eine Tournee durch Europa und die USA an. Im Mai 2021 wurde mit Kirill Gerstein als Solisten das für ihn komponierte *Piano Concerto* von Thomas Larcher unter der Leitung von Carina Kanellakis uraufgeführt. Gerstein lebt in Berlin, gibt weltweit Recitals und gastiert mit allen bedeutenden Orchestern. Für seine CD-Einspielungen legt er den Fokus auf

hochvirtuose Musik: Liszt, Gershwin, Tschaikowsky, Prokofjew, Skrjabin und Busoni. Seine Aufnahmen von Liszts *Études transcendentales* wurde von *The New Yorker* zu den bemerkenswerten CDs des Jahres 2016 ausgewählt, Schumanns *Carnaval* und Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und eine CD mit Werken von Schumann, Liszt und Oliver Knussen kürte die *New York Times* jeweils zum besten Album des Jahres. Zwischen 2007 und 2017 leitete Gerstein eine Klavierklasse an der Musikhochschule Stuttgart, und seit 2018 ist er Professor für Klavier an der Hanns Eisler Hochschule in Berlin sowie an der Kronberg Academy im Taunus im Rahmen des »Sir Andrés Schiff Performance Programm for Young Pianists«.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: 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. Tournées 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 unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

FRANÇOIS-XAVIER ROTH

François-Xavier Roth, für seinen universellen Zugang zur Musik weltweit geschätzt, leitet seit 2015 als GMD der Stadt Köln das Gürzenich-Orchester sowie die Oper Köln. Er ist Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra, der erste Artiste associé in der Geschichte der Philharmonie de Paris und Künstlerischer Leiter des Atelier Lyrique de Tourcoing. Bereits 2003 gründete er sein eigenes Orchester Les Siècles, mit dem er – auf historischen Instrumenten der jeweiligen Epoche – außergewöhnliche Programme realisiert. Auch in Köln präsentiert sich François-Xavier Roth mit einem Repertoire von der Barockmusik bis zu zeitgenössischen Werken und Kompositionsaufträgen sowie mit innovativen Programmideen. Anlässlich des Beethoven-Jahres hob er die »neue Beethoven-Akademie« aus der Taufe, ein Konzertformat, in dem er Beethovens Werke neben modernen Klassikern und Uraufführungen präsentierte und mit dem er durch Europa tourte. An der Oper Köln leitete François-Xavier Roth Neuproduktionen von *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Die Soldaten* und *Salome*. Tournées mit Les Siècles führten ihn durch Europa, China und Japan. Wichtige Projekte der letzten Zeit waren Aufführungen von Strawinskys *Sacre* in der originalen Klanggestalt von 1913 mit den Tanz-Kompanien von Pina Bausch und Dominique Brun sowie ein Beethoven-Symphonien-Zyklus in Frankreich, u. a. im Palais de Versailles. Als unermüdlicher Fürsprecher der Neuen Musik brachte François-Xavier Roth Werke von Georg Friedrich Haas und Hector Parra zur Uraufführung und arbeitete mit Komponisten wie Pierre Boulez, Wolfgang Rihm, Jörg Widmann, Helmut Lachenmann und Philippe Manoury. Außerdem ist er maßgeblich am Panufnik-Programm des London Symphony Orchestra für junge Komponistinnen und Komponisten beteiligt. Ein großes Anliegen ist ihm, junge Menschen für klassische Musik zu begeistern. Mit dem Festival Berlioz und Les Siècles gründete er die Orchesterakademie Jeune Orchestre Européen Hector Berlioz. Die zusammen mit Les Siècles ins Leben gerufene Fernsehserie »Presto!« auf France 2 erreicht

wöchentlich über drei Millionen Zuschauer. Das Jugendprogramm »Ohrenauf!« des Gürzenich-Orchesters wurde mit dem »Junge Ohren Preis« ausgezeichnet. Seine umfangreiche Diskographie umfasst alle Tondichtungen von Strauss, Strawinsky-Ballete, Ravel- und Berlioz-Zyklen, Symphonien von Mahler und Schumann sowie ein Debussy-Album. Kürzlich wurde ihm als bisher jüngstem Dirigenten der Ehrenpreis der deutschen Schallplattenkritik verliehen. François-Xavier Roth ist Ritter der französischen Ehrenlegion. Am Pult des BRSO leitete er im Januar 2021 Bergs Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern und Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Sir Simon Rattle
Designierter Chefdirigent
Ulrich Hauschild
Orchestermanager
(Elternzeitvertretung vom 1.1.2021
bis 31.12.2021)
NIKOLAUS PONT
Ab 1.1.2022

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, München

TEXTNACHWEIS

Monika Lichtenfeld: aus den Programmheften des BRSO vom 12./13. März 2015; Rafael Rennicke: Originalbeitrag; Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 1./2. November 2018; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Gerstein; BRSO; Roth).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Editions Durand et Costallat, Paris (Debussy)
© G. Schirmer, New York (Schönberg)
© Boosey & Hawkes, London (Strawinsky)