

BRSD
FAUST
SCHOSTAKOWITSCH
KABELÁČ **HRŮŠA**
BRITTEN

Donnerstag 28.10.2021
Freitag 29.10.2021
20.00 – ca. 22.00 Uhr
Isarphilharmonie

2021/2022

JAKUB HRŮŠA
Leitung

ISABELLE FAUST
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Isarphilharmonie

Moderation: Uta Sailer

Gast: Jakub Hrůša

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 29.10.2021

Pausenzeichen:

Fridemann Leopold im Gespräch mit Jakub Hrůša

VIDEO-LIVESTREAM

auf www.br-klassik.de/concert

Freitag, 29.10.2021

Präsentation: Maximilian Maier

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf www.br-klassik.de als Audio und Video abrufbar.

PROGRAMM

MILOSLAV KABELÁČ

»Mysterium času« (»Mysterium der Zeit«)

Passacaglia für großes Orchester, op. 31

- Grave – Andante – Energico – Feroce – Maestoso – Grave

BENJAMIN BRITTEN

Konzert für Violine und Orchester, op. 15

- Moderato con moto –
- Vivace –
- Passacaglia. Andante lento

Pause

DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH

Symphonie Nr. 1 f-Moll, op. 10

- Allegretto – Allegro non troppo
- Allegro
- Lento – Largo –
- Allegro molto – Lento – Allegro molto – Adagio – Largo – Presto

VON ALLEM ANFANG UND ENDE

Mysterium času von Miloslav Kabeláč

Harald Hodeige

Entstehungszeit

1953 – 1957

Uraufführung

23. Oktober 1957 in Prag mit der Tschechischen Philharmonie unter der Leitung von Karel Ančerl

Lebensdaten des Komponisten

1. August 1908 in Prag (Österreich-Ungarn) – 17. September 1979 in Prag (Tschechoslowakei)

Miloslav Kabeláč? Selbst Kennern der klassischen tschechischen Moderne, denen die Werke von Bohuslav Martinů, Alois Hába, Erwin Schulhoff, Pavel Haas oder Jaroslav Ježek vertraut sind, dürfte der Name Kabeláč unbekannt sein, obwohl er einer der bedeutendsten tschechischen Komponisten des 20. Jahrhunderts war. Neben Vokal-, Klavier-, Orgel-, Orchester- und elektronischer Musik komponierte er acht Symphonien höchst unterschiedlicher Besetzung und Anlage – angefangen von der dreiteiligen Ersten Symphonie für Streicher und Schlagzeug op. 11 bis hin zur Achten für Koloratursopran, gemischten Chor, Schlaginstrumente und Orgel in fünf durch vier »Intermezzi« verbundenen Sätzen: eine antiphonale Raummusik, die am 15. Juni 1971 mit Les Percussions de Strasbourg in der neugotischen Paulskirche in Straßburg uraufgeführt wurde; vorn im Kirchenraum waren die Schlaginstrumente platziert, hinten die Orgel, rechts auf der Kanzel die Sopranistin, links der gemischte Chor.

Im Großteil seines Œuvres hielt Kabeláč an der Tonalität fest – zumindest, wenn man sie in dem weit gefassten Sinne einer Beziehung zu einem bestimmten tonalen Zentrum versteht. Ausgehend von seinen frühen Werken, etwa der im Herbst 1939 nach der Besetzung der Tschechoslowakei durch das nationalsozialistische Deutschland entstandenen Kantate *Neustupjte! (Weichet nicht!)*, fand er zu einer eigenen, auf unterschiedlichen melodischen Modi beruhenden Musiksprache, deren sparsame Linienführung oft auf dem Wechsel sich wiederholender Intervallmuster beruht (z. B. der regelmäßigen Abfolge von kleiner Terz, kleiner Sekunde, kleiner Terz, kleiner Sekunde

etc.), die dann mit Hilfe komplexer Inversions-, Spiegelungs-, Augmentations- und Diminutionsmethoden entwickelt werden. Für Jakub Hruša stellt Kabeláčs vielfältiges Schaffen »fast seit meiner Kindheit ein Ideal dar, und zwar mit aller Ernsthaftigkeit, die einen Musiker der Moderne ausmacht. Es ist ein kleines großes Wunder: Kabeláč biedert sich nie an und reißt doch ständig mit, begeistert und dringt in die Tiefe der menschlichen Seele ein. Ich liebe an ihm seine Reinheit des Stils und den Mut, unter allen Umständen einer eigenwilligen, jedoch universell verständlichen kompositorischen Konzeption treu zu bleiben, die er für sich selbst festgelegt hat, ungeachtet einer Modelaune oder eines Windstoßes der Zeit. Kabeláč ist für mich im künstlerischen Sinne eine moralische Autorität.«

Miloslav Kabeláč gehört zu den vielen tragischen Gestalten der musikalischen Moderne, dessen Lebensweg von den politischen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts mehrfach durchkreuzt wurde. 1908 in Prag geboren, studierte er nach der Matura an der dortigen Technischen Universität Versicherungstechnik, nahm aber auch Klavierunterricht bei Adolf Mikeš. Von diesem ermuntert, wechselte Kabeláč im September 1928 ans Prager Konservatorium, wo er in die Kompositions-klasse von Karel Boleslav Jirák aufgenommen wurde. Bei Jirák, einem Schüler von Josef Bohuslav Foerster und Vítězslav Novák, studierte auch Berta Rixová, Kabeláčs spätere Frau. Zu seinen weiteren Lehrern zählten u. a. Erwin Schulhoff und Alois Hába (Kontrapunkt). Nach Abschluss des Kompositions-, aber noch vor Beendigung seines Dirigierstudiums, ließ sich Kabeláč ab Oktober 1931 zusätzlich an der Meisterschule des Prager Konservatoriums bei Vilém Kurz zum Konzertpianisten ausbilden. Die Prüfung absolvierte er am 22. Juni 1934 als Solist seiner eigens zu diesem Zweck komponierten Fantasie für Klavier und Orchester op. 1. »Die Tatsache, dass Herr Kabeláč die Klaviermeisterschule mit einem eigenen, umfangreichen Werk beendet«, schrieb Kurz in seiner Bewertung, »zeigt den herausragenden Anspruch dieses jungen Künstlers.«

Während der Zeit seines Klavierstudiums ließ sich Kabeláč auf Anregung seines Lehrers und Mentors Jirák beim Prager Rundfunk anstellen, wo er bis 1955 tätig war – mit einer Unterbrechung von Januar 1942 bis Mai 1945, als während der deutschen Besatzung im damaligen »Protektorat Böhmen und Mähren« (wo seit 1939 die NS-Rassengesetze galten) seine Werke nicht gespielt werden durften und er alle Ämter niederlegen musste: Kabeláč, dessen Frau Jüdin war, hatte der von offizieller Seite geforderten sofortigen Scheidung nicht entsprochen. Das Ehepaar überlebte nur dank der aufopferungsvollen Hilfe einiger Freunde. Nach dem Krieg sorgte Kabeláčs Zweite Symphonie für Furore, die am 17. April 1947 von Karel Ančerl und der Tschechischen Philharmonie mit überwältigendem Erfolg uraufgeführt wurde und zwei Jahre später auch im Rahmen des Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Palermo erklang. Anfang der 1950er Jahre, in der härtesten Zeit der rigiden kommunistischen Kulturpolitik, wurde Kabeláčs Musik aus politischen und ideologischen Gründen erneut verboten. Denn anders als viele seiner Kollegen verweigerte er sich den politischen und ästhetischen Doktrinen des »Sozialistischen Realismus« und lehnte jegliche Kooperation mit dem totalitären Regime ab. Später unterrichtete Kabeláč am Prager Konservatorium, um sich ab den 1960er Jahren, in denen er verschiedene Ehrungen und Auszeichnungen erhielt, ausschließlich dem Komponieren zu widmen. An frühere Erfolge konnte er u. a. mit seinen *Acht Inventionen* anknüpfen, die Les Percussions de Strasbourg 1967 im Rahmen des Festivals »Prager Frühling« uraufführten. Nicht weniger erfolgreich war Kabeláčs Siebte Symphonie, die Ernest Bour für sein Gastspiel beim darauffolgenden »Prager Frühling« mit dem Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden in Auftrag gegeben hatte – kurz nachdem der Komponist in seiner Heimat als »Verdienstvoller Künstler« für sein Lebenswerk ausgezeichnet worden war. Nur wenige Wochen nach dem Festival, nach der gewaltsamen Niederschlagung von Alexander Dubčeks Reformbemühungen durch die Armeen des Warschauer Pakts im August 1968 und der darauffolgenden kommunistischen »Normalisierung«, geriet Kabeláč allerdings wieder ins Visier der Kulturfunktionäre, was ein faktisches Aufführungsverbot seiner Werke in der Tschechoslowakei zur Folge hatte. Immerhin wurde seine Musik ab und an im westlichen Ausland gespielt, was der Komponist vor allem dem unermüdlichen Engagement Karel Ančerls zu verdanken hatte. Der Dirigent, der als einziges Mitglied seiner Familie die Konzentrationslager Theresienstadt und Auschwitz überlebt hatte und nach der Niederschlagung des Prager Aufstands 1968 in den Westen emigriert war, setzte in seinen Konzerten viele Symphonien tschechischer Gegenwartskomponisten aufs Programm, u. a. die von Jan Hanuš, Pavel Bořkovec, Jan Kapr, Iša Krejčí, Václav Dobiáš, Emil Hlobil und Karel Boleslav Jirák. Mit der

Tschechischen Philharmonie hatte er neben der Uraufführung von Kabeláčs Zweiter Symphonie auch für die Premieren seiner Dritten (1958) und Fünften Symphonie (1961) gesorgt. Am häufigsten dirigierte Ančerl aber das Werk des heutigen Abends, Kabeláčs Symphonische Dichtung *Mysterium der Zeit*, eine »Passacaglia für großes Orchester«, die er 1957 noch in Prag uraufgeführt und auch für Schallplatte aufgenommen hatte und danach viele Male in den USA und in Großbritannien aufs Programm gesetzt hat.

Das nach Art eines Cantus firmus monothematisch angelegte Werk ist als bogenförmiger Steigerungsprozess angelegt, der sozusagen von der Zeitlosigkeit über die Zeit zurück in die Zeitlosigkeit führt – vom abgeschattierten Beginn der Bassklarinette über den kraftvollen, langanhaltenden Höhepunkt bis zu dessen Rücknahme. Eine ähnliche bogenförmige Struktur verwendete Kabeláč später übrigens auch in seiner Siebten Symphonie für Orchester und Rezitator, die sich aus den drei Teilen *Ewigkeit – Mensch – Ewigkeit* zusammensetzt. Die Musik von *Mysterium der Zeit*, eine gleichermaßen verinnerlichte wie majestätische Meditation über Ursprung und Untergang alles Seins, spiegelt in den Worten des Musikwissenschaftlers Eduard Herzog das kosmische Geschehen, »seine Unendlichkeit und die festen Regeln, die es regiert«. Der Komponist habe seine »tiefe emotionale Erregung« zum Ausdruck bringen wollen – und seinen Glauben, »dass jede scheinbare Zufälligkeit von einer strengen und unerschütterlichen Ordnung beherrscht wird«.

Für formale und dramaturgische Stringenz sorgt Kabeláč in seiner Tondichtung durch eine ausgewogene und dem poetischen Gehalt in idealer Weise entsprechende architektonische Disposition, was viele seiner Werke auszeichnet. »Wenn man sich ein Stück von ihm von vorne bis hinten anhört«, so Jakub Hruša, »hat man das absolute Gefühl von Reinheit und Geschlossenheit. Es hält wirklich fantastisch zusammen. Das kann man ganz besonders bei seinem Werk *Mysterium der Zeit* sehen. Ich kenne wirklich keine Kompositionen, die solch einen unglaublichen Aufbau und solche formale Qualität haben. Das ist so, als ob man sich ein architektonisch gelungenes Gebäude ansieht. Man weiß nicht genau, wie es gemacht wurde, aber man weiß und fühlt einfach, dass es richtig ist. Und dieses Gefühl, dass es richtig ist, hat man auch, wenn man die Musik von Kabeláč hört.«

Noch stehen die Werke von Miloslav Kabeláč am Anfang ihrer Wiederentdeckung, die 2016 mit der Gesamteinspielung aller acht Symphonien durch das Prager Radio-Symphonieorchester unter der Leitung von Marko Ivanović einen vorläufigen Höhepunkt erreicht hat. Für weitere Verbreitung sorgt das Engagement Jakub Hrušas, der Kabeláčs Orchesterwerk *Mysterium času* immer wieder in seinen Konzerten dirigiert: »Überall dort, wo ich es aufs Programm setze, erzeugt dieses Stück ohne Zweifel und ausnahmslos ein Erstaunen und eine Reaktion nach dem Motto: Wie in Gottes Namen ist es möglich, dass wir bisher nichts von diesem Komponisten wussten? Das ist ein Meisterwerk.«

DURCHBRUCH ZUM PERSÖNLICHEN AUSDRUCK

Das Violinkonzert op. 15 im Schaffen Benjamin Britzens

Christian Leitmeir

Entstehungszeit

Sommer 1938 – 20. September 1939

Überarbeitungen im Oktober 1950 sowie in den Jahren 1954 und 1965

Widmung

Henry Boys (1910–1992)

Uraufführung

28. März 1940 in der Carnegie Hall in New York mit den New Yorker Philharmonikern unter John Barbirolli und dem Geiger Antonio Brosa

Lebensdaten des Komponisten

22. November 1913 in Lowestoft (Suffolk) – 4. Dezember 1976 in Aldeburgh (Suffolk)

Ab dem späten 18. Jahrhundert nahm die Gattung des Konzerts eine paradoxe Entwicklung: Je weniger Konzerte das Œuvre eines Komponisten aufwies, desto mehr Gewicht kam dem einzelnen Werk zu. Mit jedem neuen Vertreter der Gattung sollten die Messlatte des spieltechnisch Machbaren höher gelegt oder wenigstens neue Wege der formalen Gestaltung und des künstlerischen Ausdrucks aufgezeigt werden. Besonders hoch lag die Messlatte, wenn Komponisten nur ein einziges Konzert für ein bestimmtes Soloinstrument schrieben. Andererseits steht ausgerechnet das Solokonzert wie keine andere symphonische Gattung im Zeichen des Interpreten. Auf dem Podium steht der Solist unübersehbar und unüberhörbar im Mittelpunkt. Die dominante Bühnenpräsenz und das daraus resultierende Interesse der Öffentlichkeit machte es für Komponisten natürlich besonders reizvoll, selbst in die Rolle des Solisten zu schlüpfen. Aber auch wenn Schöpfer und Interpreten personal voneinander geschieden blieben, bestimmten letztere – als Initiatoren, Inspirationsquelle, Ideengeber oder Berater – häufig den Kompositionsprozess in entscheidendem Maße. Der Solopart eines Konzerts ist nicht nur für das Abstraktum eines imaginierten Interpreten konzipiert, sondern oft einem konkreten Künstler auf den Leib geschrieben. In einem Solokonzert gehen demgemäß Komponist und der ursprüngliche Interpret vielfach eine Schicksalsgemeinschaft ein, in der sich persönliche und künstlerische Affinitäten miteinander verbinden. Man denke nur an das Verhältnis von Mozart und dem Klarinettenisten Anton Stadler, von Robert und Clara Schumann oder von Brahms und Joseph Joachim.

Diese beiden Koordinaten, der Drang zur Bedeutungsschwere des Werks und die Co-Autorschaft des Interpreten, sind von grundlegender Bedeutung für die Positionsbestimmung von Benjamin Britzens Violinkonzert op. 15. Es entstand in einem Jahr des künstlerischen und persönlichen Umbruchs zwischen Herbst 1938 und dem 20. September 1939. Britten begann mit der Komposition unmittelbar nach der Uraufführung seines ersten Gehversuchs auf dem Terrain des Solokonzerts. Das Klavierkonzert, das Britten bei einem Promenade Concert in London im August 1938 selbst aus der Taufe hob, rief eher verhaltene Reaktionen hervor. Zum Denken gab dem von Erfolg verwöhnten »Shootingstar« außerdem eine unerwartet kritische Besprechung des Werkes durch seinen Freund und Wegbegleiter Henry Boys. In seiner Reihe über »Die jüngeren englischen Komponisten« im *Monthly Musical Record* benannte Boys ungeschminkt die Defizite von Britzens Kompositionen: Seine Musik mache es sich »zu leicht; sie hält den Anschein von Tonalität aufrecht, ohne die organischen Funktionen derselben, wodurch sie hohl wird«. Gerade weil Britten das Schreiben allzu locker von der Hand ginge und er die Stile anderer Epochen und Meister intuitiv zu assimilieren vermöge, erliege er allzu leicht der Versuchung, sich in belanglosem Eklektizismus zu ergehen. Der britische Komponist Edmund Rubbra stieß 1938 ins gleiche Horn, als er beklagte, Britzens Musik lebe »gefühlsmäßig in einem Vakuum«.

Tatsächlich setzen Britzens Werke bis 1938 eher einseitig auf eine auf Hochglanz polierte Orchestrierung (*Our Hunting Fathers*, op. 8), auf Stilkopie (*Variations on a Theme by Frank Bridge*, op. 10), suitenhafte Verspieltheit (*Mont Juic*, op. 12, geschrieben mit Lennox Berkeley) oder die sarkastische Erfüllung von althergebrachten Konventionen im Klavierkonzert, dessen vier Sätzen die Gattungen Toccata, Walzer, Impromptu (bzw. Rezitativ und Arie) und Marsch repräsentieren. Mit dem Violinkonzert hingegen beginnt Britzens Suche nach einem persönlicheren und tieferen Ausdruck. Dies manifestiert sich u. a. in einem reflektierten Umgang mit tonalen Elementen im post-tonalen Zeitalter. Einzelne Motive oder Themenfelder evozieren spezifische Klangfelder, die mit tonal instabilen Passagen alternieren oder, noch wirkungsvoller, diesen übergelegt werden. Das einleitende Paukenmotiv (eine Hommage an Beethovens Violinkonzert) etabliert unzweideutig F-Dur. Als Gegengewicht dazu fungieren ausgedehnte Passagen in d-Moll bzw. D-Dur. Letzteres ist, wie auch in der etwa zeitgleich entstandenen *Sinfonia da Requiem* und dem Ersten Streichquartett, von einem leuchtenden, durch zarte Dissonanzen angereicherten Wohlklang gekennzeichnet. Ergreifend thematisiert Britten die tröstende Kraft einer bereits überlebten Dur-Moll-Tonalität in den Schlusstakten des Finalsatzes. Nachdem die *Passacaglia* ein mechanisch durch Wechsel von Ganz- und Halbtonschritten konstruiertes Ostinato rigoros mit jedem neuen Durchlauf um einen Halbton nach unten sequenziert, mündet die Komposition zunächst in einen feierlich verhaltenen Choral in D-Dur, dessen Dur-Terz aber immer durch die Umspielung mit »eis« (enharmonisch gleichbedeutend mit »f«) mollartig eingetrübt wird, und endet mit einem hohlen Quint-Oktavklang im Orchester. Darüber intoniert die Violine in ätherisch hoher Lage die Moll-Terz »f«. Die Auflösung nach Moll wird aber gleichzeitig von einem halbtönigen Triller (notiert als »ges«,

gleichbedeutend mit »fis«) konterkariert, so dass die Ambivalenz zwischen Dur und Moll noch im Schlussklang aufrechterhalten wird. Ebenso subtil wie ergreifend hebt Britten damit die überkommene Dur-Moll-Tonalität auf, als käme es schlichtweg gar nicht mehr darauf an, ob die kleine oder große Terz über dem Grundton erklingt.

Man mag Brittens emphatische Hinwendung zu einer ausdrucksvollen und persönlichen Schreibweise, die mit dem Violinkonzert anbricht, als Reaktion auf die konstruktive Ermahnung Henry Boys 'verstehen. Immerhin erklärte Britten seinen Kritiker, dem er zugutehielt, er wisse »mehr über ihn als er selbst«, zum Widmungsträger des Werks. Eine künstlerische Neubesinnung legten aber auch andere Umstände zur Entstehungszeit des Violinkonzerts nahe. Als Britten nach einer etwa einjährigen Arbeitszeit am 20. September 1939 die Komposition abschloss, war der Zweite Weltkrieg ausgebrochen. Zu diesem Zeitpunkt befand sich Britten bereits auf einer als Konzerttournee geplanten Reise nach Nordamerika, das zeitweilig sein Refugium wurde. Der Rückkehr nach England entzog sich Britten, weil er fürchtete, selbst in den Strudel des Kriegs gerissen zu werden. Dass er sozusagen den Kopf in den Sand steckte, statt sich als Kriegsdienstverweigerer aus moralischen Gründen zu registrieren (dies erfolgte erst nach seiner Rückkehr 1942), wurde ihm in Großbritannien als Vaterlandsverrat ausgelegt. Es was aber nicht nur Bequemlichkeit, die Britten in den USA verweilen ließ. Der Status des Reisenden gewährte ihm größere Freiheit, seine Homosexualität (die in seinem Heimatland noch unter Strafe stand) zu leben. Mit dem Tenor Peter Pears, der Britten zur Amerikareise überredet hatte, bahnte sich eine Lebenspartnerschaft an; dafür beendete Britten seine bisherige Beziehung zu dem in London zurückgebliebenen Wulff Scherchen. Britten und Peter Pears genossen 1939 in Amityville auf Long Island die Gastfreundschaft des jüdischen Ehepaars William und Elizabeth Mayer, die 1936 aus Deutschland emigriert waren. Die Bedrohung durch den Nationalsozialismus war Britten also präsent, auch wenn er den Krieg aus seinem eigenen Leben ausblenden und sich unbeschwert der Arbeit widmen konnte.

Der Rückzug ins idealisierte Reich der Kunst ermöglichte Britten, über Zeit und Raum mit anderen Komponisten in Dialog zu treten. Stärker als frühere Werke verweist das Violinkonzert auf Vorbilder, die ihrerseits von starker Expressivität geprägt waren. Obwohl Britten sich auch auf die extrovertierten und neoklassizistischen Konzerte von Prokofjew (1917), Walton (1929) oder Strawinsky (1931) bezieht, sind die eigentlichen Inspirationsquellen in den Entr'actes aus Schostakowitschs *Lady Macbeth* (einschließlich der *Passacaglia*) und in Alban Bergs Violinkonzert (1935) zu finden. Dessen Uraufführung beim Festival der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Barcelona 1936 hatte auf Britten einen gewaltigen Eindruck hinterlassen (»schlicht erschütternd – sehr einfach und bewegend«).

Eine weitere prägende Persönlichkeit, in der eingangs skizzierten Bedeutung, war der Solist Antonio (»Tony«) Brosa. Er hatte bereits Brittens erstes Werk für Solo-Violine angeregt. Die Suite op. 6 erklang, vom Komponisten begleitet, erstmalig auf selbigem Festival in Barcelona im Sommer 1936. Im Folgejahr schrieb er für Brosa mit der Konzertetüde *Reveille* (1937) seine erste Passacaglia. In den Solopart des Violinkonzerts ließ er seinen Kollegen sogar direkt eingreifen, um die Schreibweise nach seinen Vorstellungen und technischen Fähigkeiten zu gestalten. Der Erfolg der Uraufführung war demnach, wie auch die Presse bemerkte, zu einem Gutteil dem Solisten zuzuschreiben. Das kollegiale Verhältnis wurde freilich dadurch belastet, dass Brosa die Deutungshoheit über das Werk für sich beanspruchte. Das Paukenmotiv erklärte er zum »spanischen Rhythmus« und zu einem Reflex auf den Spanischen Bürgerkrieg. Um seine künstlerische Autonomie wiederherzustellen, nahm Britten Revisionen vor, die Brosas Anteile wieder aus dem Konzert entfernten. Dass er dabei den Geiger Manoug Parikian zu Rate zog, dürfte Teil seiner Strategie gewesen sein, das Konzert aus einer allzu individuellen Bindung an einen einzelnen Solisten zu lösen. Der gereifte Komponist handelte nicht so sehr aus Eifersucht denn in der Einsicht, dass ein gewisser Grad an Entpersönlichung nötig war, um persönliche Expressivität zu einem universalen Ausdruck zu erheben.

»DIE ZEIT GEHÖRT DIESEM JUNGEN«

Zu Dmitrij Schostakowitschs Erster Symphonie

Susanne Stähr

Entstehungszeit

Sommer 1923 – 1. Juli 1925

Widmung

Seinem Kommilitonen Mikhail Kwadri

Uraufführung

12. Mai 1926 mit der Staatlichen Akademischen Philharmonie Leningrad unter der Leitung von Nikolai Malko in Leningrad

Lebensdaten des Komponisten

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

Leningrad am 12. Mai 1926. Im Großen Saal der Philharmonie findet ein Prüfungskonzert des Konservatoriums statt, bei dem drei junge Komponisten ihre Examensarbeiten vorstellen. Während Joseph Schillingers Tondichtung *Schritt des Ostens* und Julija Weisbergs Kantate *Die Zwölf* eher verhalten aufgenommen werden, feiert der Dritte im Bunde einen triumphalen Erfolg: Es ist der 19-jährige Dmitrij Schostakowitsch mit seiner Ersten Symphonie, der am Ende vom Publikum enthusiastisch bejubelt wird und sich fünfmal auf der Bühne verbeugen muss. Der Dirigent des Abends, Nikolai Malko, notiert anschließend in sein Tagebuch: »Mir scheint, ich habe ein neues Kapitel in der Geschichte der Symphonie eröffnet und einen neuen großen Komponisten entdeckt.« Schostakowitsch selbst ist im siebten Himmel und wird bei der Premierenfeier mit Geschenken überhäuft, darunter eine Pfirsichtorte, Champagner, Wein, Orangen und eine Eismaschine – wahre Luxusgüter in der noch jungen stalinistischen Ära der Sowjetunion. Dabei hatte vorher kaum einer seinen Namen gekannt. Der künftige Ruhm war ihm auch nicht gerade an der Wiege gesungen worden: Die Kindheit des 1906 als Sohn eines Ingenieurs und einer Pianistin in St. Petersburg geborenen Dmitrij Schostakowitsch war zunächst überschattet vom Weltkrieg und vom russischen Bürgerkrieg; nach der Oktoberrevolution von 1917 erschwerten Hungersnöte und die galoppierende Inflation den Alltag. Nachdem Schostakowitschs Vater im Februar 1922 gestorben war, verdunkelte sich die materielle Lage der Familie noch zusehends. Der 16-jährige Dmitrij, der seit 1919 am Konservatorium seiner Heimatstadt studierte, musste deshalb sein Scherflein zum Lebensunterhalt bei-tragen und verdingte sich als Stummfilmpianist in verschiedenen Kinos. Der Lohn war karg, doch immerhin erwarb er sich außerkünstlerische Meriten, als eines Tages ein Brand im Zuschauerraum ausbrach, Schostakowitsch aber scheinbar seelenruhig am Klavier sitzen blieb und unbeirrt weiterspielte, damit keine Panik ausbrach. Auf Dauer allerdings war die Doppelbelastung zwischen Studium und Broterwerb für ihn kaum zu schultern. Und da er auch noch an Tuberkulose erkrankte, dauerte es mehr als zwei Jahre, bis Schostakowitsch seine Erste Symphonie vollenden konnte.

Es war im Sommer 1923, als er die ersten Skizzen zu diesem Werk notierte – noch nicht einmal 17 Jahre alt war Schostakowitsch damals; die Hauptarbeit an der Partitur erfolgte dann zwischen Oktober 1924 und Juli 1925, aber auch danach feilte er noch an einzelnen Details, ehe er die Symphonie im Dezember 1925 bei der Prüfungskommission einreichte. Sein Kompositionslehrer Maximilian Steinberg war begeistert, pries die Arbeit als »Ausdruck des höchsten Talents« an. Der Rektor des Konservatoriums, Alexander Glasunow, nahm dagegen eine kritischere Position ein, obwohl er Schostakowitsch immer gefördert und ihm sogar Stipendien verschafft hatte. Einfach »scheußlich« seien die Werke dieses jungen Manns, hatte Glasunow zuvor einmal bekannt und behauptet: »Es ist die erste Musik, die ich nicht höre, wenn ich die Partitur lese.« Doch gleichzeitig wusste er: »Die Zeit gehört diesem Jungen und nicht mir.« Natürlich hatte Glasunow auch an der Ersten Symphonie einiges zu bemängeln, zum Beispiel die Harmonisierung der Introduction. Schostakowitsch griff Glasunows »Verbesserungsvorschlag« zwar zunächst auf – das schien ihm der Respekt zu gebieten –, doch haderte er mit dem Eingriff und machte ihn noch vor der Uraufführung wieder rückgängig. Wie hätte er sein Selbstbewusstsein eindrucksvoller demonstrieren können?

Natürlich musste es für Schostakowitsch bei der f-Moll-Symphonie zunächst einmal darum gehen, sein Kompositionsexamen zu bestehen – das war der primäre Bestimmungszweck. Entsprechend hatte er unter Beweis zu stellen, dass er die Form beherrschte und ihre Entwicklung in der Geschichte kannte. Die herkömmliche viersätzig Anlage des Werks, das allerdings das *Scherzo* vor den langsamen Satz rückt und somit die Abfolge vertauscht, oder auch die geradezu klassisch anmutenden Dimensionen mit einer Spieldauer von etwa einer halben Stunde manifestieren diesen Ansatz. Auch mag die Tatsache, dass sich Schostakowitsch bei seinem Prüfungsstück überhaupt für eine Symphonie entschied, auf den ersten Blick recht rückwärtsgewandt anmuten: Mitte der 1920er Jahre schien die Gattung doch schon ein Modell von gestern zu sein und hatte mit Gustav Mahler, Carl Nielsen oder Jean Sibelius ihre letzten Höhenzüge überschritten. Dennoch gelang es Schostakowitsch, ausgerechnet in diesem traditionellen Rahmen etwas höchst Unkonventionelles und Eigensinniges zu schaffen.

Den Schlüssel dazu bot ihm das Prinzip der Collage, das er mit handwerklichem Raffinement und einer guten Portion Ironie umsetzte, fernab von jedem Akademismus. Dabei dürften ihn Werke wie Strawinskys *Petruschka* oder *Die Geschichte vom Soldaten* inspiriert haben. Schon der Kopfsatz (*Allegretto – Allegro non troppo*) der Ersten Symphonie beginnt merkwürdig bruchstückhaft und wie ein Kaleidoskop: Eine Wendung der Trompete, eher elegisch als auftrumpfend, wird nach einer Generalpause von der Soloklarinette jazzig fortgesponnen und abermals abgebrochen. Doch allmählich verbinden sich die Motivpartikel und mutieren zu einer Art Geschwindmarsch, auf den nach einer Weile ein denkbar anderes Thema in der Soloflöte antwortet, lyrisch und walzerartig. Diese schroffen Kontraste kostet Schostakowitsch in der Durchführung weidlich aus, er lässt den Marsch sogar immer zackiger erklingen, überzeichnet ihn mit quasi-militärischem Einsatz des Schlagzeugs, was die lyrische Flötenweise nun geradezu weinerlich erscheinen lässt. Am Ende aber greift er den Anfang wieder auf und lässt den Satz ausklingen, wie er begann: mit der Trompete und der Klarinette.

Dem anschließenden *Scherzo* war bei der Uraufführung der größte Erfolg beschieden: Es musste sogleich wiederholt werden. Und das mag nicht verwundern, wenn man diesen rasanten Galopp hört, in den Schostakowitsch auch seine Erfahrungen als Filmpianist einfließen ließ – nicht zufällig wartet diese »Chasse« mit einem großen Klaviersolo auf. Im langsamen Mittelteil klingt aber auch die Sphäre des russischen Volkslieds an, mit ihrer charakteristischen in sich kreisenden, modalen Melodieführung. Der aparte Stilmix spiegelt den respektlosen, ironischen Geist des Neoklassizismus – Sergej Prokofjew und seine *Symphonie classique* dürften dabei Pate gestanden haben. Exzentrisch mutet indes der Schluss an, den das Klavier mit drei unvermittelten a-Moll-Akkorden in extremer Lage ankündigt.

Im *Lento* dagegen, im dritten Satz, lässt Schostakowitsch den spätromantischen Gefühlsüberschwang aufleben. An Wagner gemahnt hier die Harmonik, schmachkend klingen die melodischen Linien, und der pathetische Tonfall wird durch einen Trauermarsch obendrein heroisch überhöht. Freilich trägt Schostakowitsch diese Stilmittel mit sehr dickem Pinsel auf, weshalb sich die Frage stellt: Kann das wirklich ernst gemeint sein? Ein Trommelwirbel leitet bruchlos zum *Finale* über, dessen Bläsermotive an den Kopfsatz erinnern; aber auch das *Lento* hallt noch nach, erscheint doch sein Hauptmotiv immer wieder in melodischer Umkehrung. Anders als in den ersten drei Sätzen, die jeweils piano verklingen, gelangt das Geschehen hier mit einer effektvollen Coda zu seinem energischen Schluss. Verblüffend ist, wie virtuos Schostakowitsch in seinem symphonischen Erstling mit dem Orchester umgeht, wie suggestiv er zu instrumentieren versteht. Vom ersten bis zum letzten Takt ist dieses Werk ein Zeugnis spielerischer Unbefangenheit und sprüht vor Lust an der eigenen schöpferischen Phantasie.

Gleich nach der Uraufführung trat Schostakowitschs Erste Symphonie in Russland ihren Siegeszug an, und das blieb auch dem Ausland nicht verborgen. Schon im Jahr nach der Leningrader Premiere, am 5. Mai 1927, dirigierte Bruno Walter das Werk in Berlin; im Publikum saß auch Alban Berg, der Schostakowitsch daraufhin mit einem langen Brief begeistert gratulierte. Leopold Stokowski brachte die Partitur am 2. November 1928 mit dem Philadelphia Orchestra erstmals in Amerika zu Gehör; Arturo Toscanini nahm sie ab 1931 in sein Repertoire auf. Schostakowitsch war es gelungen, binnen kurzer Zeit vom Nobody zu einer Größe im

internationalen Musikleben aufzusteigen und die besten Dirigenten seiner Zeit für sich zu gewinnen. Und doch war es nur der Anfang: 14 weitere Symphonien aus seiner Feder sollten im Laufe des nächsten halben Jahrhunderts nachfolgen. Mit ihnen hat Schostakowitsch den Beweis erbracht, dass diese althergebrachte Gattung keineswegs allein der Vergangenheit angehört, sondern sich noch immer für frische Ideen eignet.

VON PULT ZU PULT

September / Oktober 2021

»Rattle ist für das BRSO wie ein Sechser im Lotto«

Renate Ulm im Gespräch mit den Trompetern Hannes Läubin und Thomas Kiechle

RU *Wir sitzen in der Mariss Bar ...*

TK Hier hätten wir mit Mariss Jansons mal gemütlich sitzen sollen!

HL Schön, dass die Bar nach unserem ehemaligen Chefdirigenten benannt ist. Von hier aus sieht man den Platz, wo der Konzertsaal entstehen wird. Vergessen wird Jansons jedenfalls nicht.

TK Gut, er lebt als Legende weiter, aber die Erinnerung muss man auch wachhalten! Wenn der Saal Mariss Jansons 'Namen tragen würde, wäre das richtig, denn er war der Ideengeber.

HL Und ohne die großartige Arbeit von Mariss Jansons gäbe es auch nicht Simon Rattle als Nachfolger.

RU *Hannes, nach über 25 Jahren hast du offiziell das Orchester verlassen, in Zeiten der Pandemie war es ein recht stiller Abschied.*

HL Mein letztes Konzert vor ca. 100 Zuhörern leitete Franz Welser-Möst im Juli 2020 im Gasteig. Das Publikum verlor sich fast in dem riesigen Saal. Thomas hielt eine unglaublich bewegende Rede. In dem Moment war es gut, dass wenig Publikum anwesend war, weil ich mich so zusammenreißen musste. Da das Konzert am Odeonsplatz 2020, mein letztes offizielles Konzert, abgesagt wurde, war es dann doch ein seltsames Gefühl.

RU *Hannes war eine Konstante im BRSO.*

TK Klar, man darf aber nicht anfangen, jemanden zu suchen, der Hannes ersetzen kann. Den Hannes muss niemand ersetzen, den kann auch niemand ersetzen. Martin [Angerer], auch Solotrompeter im BRSO, spielt anders als du, aber er spielt auch hervorragend. In den zwanzig Jahren, die wir zusammengespield haben, habe ich unglaublich viel von dir gelernt und dich immer wegen deiner großen Ruhe auf dem Podium bewundert. Die Ausstrahlung, die Atmosphäre, die von Dir ausging, hat der ganzen Trompeten-Gruppe, ja dem ganzen Blech gut getan. Wenn der Hannes dasaß, dann war allen klar, das Ganze läuft. Wenn Stress aufkam, dann machte er eine kurze Ansage auf seine ruhige Art, und alles war wieder geregelt. Das hat mich beeindruckt. Spielen kann doch jeder von uns, aber jeder einzelne bringt auch seine eigene menschliche Note mit ein. Und ich hoffe, dass wir etwas von diesem Geist, den Hannes uns vermittelt hat, bewahren können.

HL Das Menschliche spielt in einem Orchesterverband eine große Rolle. Man sitzt eng beieinander und sollte allen ohne Vorbehalte in die Augen sehen können, egal wie die Persönlichkeit tickt. Das Musizieren ist ja kein Bürojob, bei dem man sich gegenüber sitzt und jeder an etwas anderem arbeitet, sondern wir machen gemeinsam Musik. Die menschliche Wärme, auch die zwischen Dirigent und Musikern, überträgt sich auf die Musik. In einem der ersten Konzerte in Luzern unter Mariss Jansons 'Leitung spürte man schon, welche starke Verbindung zwischen Orchester und Maestro entstanden war, und diese Verbundenheit ging direkt aufs Publikum über. Ich bin überzeugt, dass Simon Rattle den Chef-Posten auch deshalb gerne angenommen hat, weil das Orchester eine so positive Ausstrahlung hat. Ich habe in vielen Orchestern gespielt, aber das BRSO ist von allen das netteste.

RU *Wie oft seid ihr schon im Pyjama mit geschlossenen Augen vor der Haustüre gestanden und habt Trompete geübt? Das nämlich erzählt der Trompeter in Fellinis Film »Die Orchesterprobe«.*

HL Jede Nacht, immer wenn ich heimkomme, spiele ich fünfmal Tatarati. (*lacht schallend*). Nee, also wirklich nicht. Dann macht man irgendwas falsch. Ja, es gibt Situationen, in denen ich nachts aufgewacht bin und gedacht habe, morgen wird es heftig. Inzwischen passiert das nicht mehr.

TK Ich musste nachts noch nie rausrennen, um zu üben (*lacht*). Was aber passieren kann, ist, dass man im Orchester geistig wegtritt, weil man lange nichts zu spielen hat. Das ist mir in der Walküre unter Barenboim passiert: Ich spielte Erste Trompete, da hat man zu Beginn viel zu tun und dann 40 Minuten keinen Ton zu spielen, bis die Schwertmotive kommen. Ich bin geistig abgedriftet. Plötzlich wachte ich auf, genau zehn Takte vor Einsatz ...

HL Ja also, das reicht doch!

TK (*singt*) »Notung! ... Zeig deiner Schärfe schneidenden Zahn, heraus aus der Scheide zu mir höhöhö!« – da bin ich aufgewacht und habe dann die Stellen gespielt, aber im Frack und nicht im Pyjama (*lacht*).

RU *Fellinis Trompeter behauptet auch, dass die Trompete immer etwas Endgültiges und Wichtiges zu sagen hat. Empfindet ihr das auch so?*

TK Man kann sich nie verstecken. Ich bin ja Zweiter Trompeter im BRSO, da dränge ich mich auch nicht so oft in den Vordergrund. Man hört die Zweite Trompete auch nicht immer unbedingt heraus, aber für den Ersten Trompeter daneben ist es trotzdem wichtig. Also stimmt es.

HL Als Solo-Trompeter kann ich noch so toll spielen, wenn es links und rechts nicht funktioniert, ist alles nichts. Wenn bei der Bruckner-Symphonie die Tuba nicht genau stimmt, könnte ich mit noch so gutem Spiel nichts ausrichten. Es ist immer ein Miteinander. Natürlich hat man mal eine exponierte Stelle, und dann gucken alle hin. Da muss ich auch gar nicht den Finger heben, wenn ich gekiekt habe, weil es jeder gesehen und gehört hat (*lacht*). Aber das ist normal, das gehört dazu. Als Trompeter will man zeigen, was man kann – wie ein Sportler auch. Gut, der Sportler will gewinnen, wir hingegen wollen einfach nur gemeinsam gute Musik machen.

RU *Wie ist es denn um das Nervenkostüm des Trompeters bestellt?*

HL Innendrin sieht es manchmal schon aufgewühlt aus.

TK Nervosität hat man nicht nur am Anfang seiner Laufbahn, das ist jetzt immer noch so.

HL Das ist wie eine Gratwanderung: Wenn man keine Nervosität mehr empfindet, sollte man aufhören, denn dann gibt es auch keine Emotionen mehr. Wenn das Nervenkostüm nicht solide ist und die Nervosität überwiegt, kann aber auch keine Emotion aufkommen, denn dann würden wir dauernd darüber nachdenken, ob der nächste Ton danebengeht. Ich übe jeden Tag, das hilft auch für die Sicherheit und den Kopf, aber je mehr Jahre man hinter sich hat, desto weniger muss man sich etwas beweisen. Daher macht das Spielen immer größeren Spaß und Freude.

RU *Gibt es in eurem Musikerleben eine peinliche Situation, an die ihr euch ungern erinnert?*

HL (*Lange Pause des Nachdenkens*) Da fällt mich nichts ein.

RU *Keine Antwort ist in diesem Fall auch eine Antwort. (beide lachen)*

HL Man fühlt sich höchstens peinlich berührt, wenn irgendetwas mit dem Instrument nicht funktioniert. Ich erinnere mich an eine *Sinfonia domestica* beim NDR-Orchester mit Fernsehen, mein Bruder Bernhard war an der Zweiten Trompete. Wir haben kurz vor Ende eine Stelle, für die ich den Trigger am dritten Zug brauche, den hat es mir aber durch den Druck herauskatapultiert. Bernhard, der wusste, dass ich den Trigger brauche, stand auf, ging die zwei Etagen runter und holte mir den Zug. So konnte ich dann die Partie wunderbar beenden. Im Video des Konzerts sah ich dann meinen Bruder zweimal durchs Bild schleichen (*beide lachen*).

RU *Wird in der Trompetengruppe von allen dasselbe Instrument gespielt?*

TK Wir spielen fast immer deutsche Trompete. Sie ist unser Instrument. Das ist der Klang, den wir in unserem Orchester haben wollen. Für Gershwin spielen wir aber auf der amerikanischen Trompete, und für die französische Musik nehmen wir die französische Trompete. Es hat sich auch ergeben, dass wir die Instrumente vom gleichen Hersteller spielen, da sie sich klanglich besser ergänzen.

RU *Hannes war schon verabschiedet, spielte aber bei den Konzerten mit Thielemann und Rattle schon wieder mit.*

TK Bei guter Führung darf er gern wieder mitspielen (*beide lachen*).

HL Ich habe insgesamt 45 Jahre im Orchester gespielt, also mit 18 Jahren angefangen, das ist mein tägliches Brot. Es gibt nichts anderes für mich.

RU *Ist also etwas Wehmut dabei, dass es jetzt nicht mehr so regelmäßig ist?*

HL (*seufzt*) Ja, natürlich! Letztens habe ich wieder auf dem Odeonsplatz gespielt, so wie all die Jahre zuvor – das war einfach toll!

RU *Wie seht ihr die Zukunft mit Simon Rattle?*

TK Wir freuen uns darauf! Wir haben die letzten Jahre schon mit Simon Rattle gearbeitet, diese Beziehung ist also langsam entstanden, es gab ja viel zu beschnuppern. Und die Ergebnisse waren immer großartig wie bei der *Walküre*. Er wird auch vor seiner offiziellen Zeit öfters hier sein. Allein wie er sich jetzt schon einbringt, was er macht, wie viele Ideen sprudeln – gerade für den Platz, wo im Moment noch das Riesenrad steht –, das motiviert nach einer Zeit wie der Pandemie.

HL Rattle ist für das BRSO wie ein Sechser im Lotto mit Zusatzzahl. Definitiv! Das ist wirklich genial.

BIOGRAPHIEN

ISABELLE FAUST

Die Geigerin Isabelle Faust bannt ihr Publikum durch ihre souveränen Interpretationen. Jedem Werk nähert sie sich äußerst respektvoll, mit Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium. Größtmögliche Werktreue ergänzt sie durch das Bewusstsein für die Notwendigkeit, einer Komposition von der Gegenwart her zu begegnen. So gelingt es ihr, verschiedenste Werke gleichermaßen tief zu ergründen und durch die Intensität ihres Spiels einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Nachdem Isabelle Faust in sehr jungen Jahren Preisträgerin des renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerbs und des Paganini-Wettbewerbs geworden war, gastierte sie schon bald regelmäßig mit den bedeutendsten Orchestern der Welt, wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Freiburger Barockorchester. Dabei entwickelte sich eine enge und nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Giovanni Antonini, Frans Brüggen, John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe, Andris Nelsons und Robin Ticciati. Isabelle Fausts künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein. Neben den großen symphonischen Violinkonzerten sind das z. B. Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, György Kurtágs *Kafka-Fragmente* mit Anna Prohaska oder Strawinskys *Histoire du Soldat* mit Dominique Horwitz. Mit großem Engagement hat sich Isabelle Faust bereits früh um die zeitgenössische Musik verdient gemacht, zu ihren jüngsten Uraufführungen zählen Werke von Péter Eötvös, Brett Dean und Ondřej Adámek. Ihre zahlreichen Einspielungen wurden von der Kritik einhellig gelobt und mit Preisen wie dem Diapason d'or, dem Gramophone Award und dem Choc de l'année ausgezeichnet. 2020 erschien das Violinkonzert von Schönberg mit Daniel Harding und dem Swedish Radio Symphony Orchestra, 2021 folgte das Tripelkonzert von

Beethoven mit Alexander Melnikov, Jean-Guihen Queyras, Pablo Heras-Casado und dem Freiburger Barockorchester. Weitere vielbeachtete Einspielungen hat Isabelle Faust u. a. von den Sonaten und Partiten für Violine solo von Bach sowie den Violinkonzerten von Beethoven und Berg unter der Leitung von Claudio Abbado vorgelegt. Eine langjährige kammermusikalische Partnerschaft verbindet sie mit dem Pianisten Alexander Melnikov. Gemeinsam veröffentlichten sie u. a. Aufnahmen mit Sonaten für Klavier und Violine von Mozart, Beethoven und Brahms. Beim BRSO war Isabelle Faust bereits mehrfach zu Gast. Nach der Aufführung des Schönberg-Konzerts unter Daniel Harding im Januar 2019 folgte zuletzt im April 2021 im Rahmen der *musica viva Alhambra. Violinkonzert Nr. 3* von Péter Eötvös.

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. 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 unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

JAKUB HRŮŠA

Jakub Hruša wurde 1981 im tschechischen Brno geboren und erhielt seine Dirigierausbildung an der Akademie der musischen Künste in Prag, u. a. bei Jiří Bělohlávek. Seit 2016 ist er Chefdirigent der Bamberger Symphoniker, bereits 2018 wurde sein Vertrag bis 2026 verlängert. Zuvor hatte er von 2009 bis 2015 die Position des Musikdirektors der PKF – Prague Philharmonia inne. Außerdem ist Jakub Hruša Erster Gastdirigent des Philharmonia Orchestra, der Tschechischen Philharmonie und der Accademia Nazionale di Santa Cecilia und erhält als vielgefragte Künstlerpersönlichkeit der jüngeren Generation Einladungen von namhaften Orchestern aus aller Welt: dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem Leipziger Gewandhausorchester, dem Mahler Chamber Orchestra, dem Cleveland, dem New York Philharmonic und dem Chicago Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, den Berliner und den Wiener Philharmonikern sowie dem BRSO, an dessen Pult er 2018 debütierte und zuletzt im Mai 2021 Dvořáks *Biblische Lieder* und Brahms' Erste Symphonie dirigierte. Auch als Operndirigent genießt Jakub Hruša hohes Ansehen. So pflegt er enge Beziehungen zum Glyndebourne Festival, wo er bisher mit *Vanessa*, *Das schlaue Fuchslein*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Turn of the Screw*, *Carmen*, *Don Giovanni* und *La bohème* zu erleben war. Außerdem leitete er als Music Director drei Jahre lang »Glyndebourne on Tour«. Des Weiteren gastierte er u. a. am Londoner Royal Opera House (*Carmen*), an der Wiener Staatsoper und der Oper Zürich (*Die Sache Makropulos*) und an der Opéra National de Paris (*Rusalka*). Jakub Hruša musiziert mit den bedeutenden Sängern und Instrumentalsolisten unserer Zeit und kann bereits auf eine umfangreiche Diskographie zurückblicken. Mit der PKF – Prague Philharmonia hat er mehrere CDs mit zentralen Werken des tschechischen Repertoires veröffentlicht. Auf seiner Debüt-CD mit den Bamberger Symphonikern dirigiert er Smetanas *Má vlast*. Inzwischen liegen weitere Aufnahmen mit Jakub Hruša und den

Bambergern vor: die Vierte Symphonie von Mahler, die Dritte und Vierte von Brahms, die Achte und Neunte von Dvořák, die Violinkonzerte Nr. 1 und Nr. 2 von Martinů mit Frank Peter Zimmermann, Klavierkonzerte von Dvořák und Martinů mit Ivo Kahánek sowie ganz aktuell eine Box mit allen drei Fassungen von Bruckners Vierter Symphonie. Zusammen mit dem BRSO erschienen Josef Suks *Asrael-Symphonie* (supersonic pizzicato 2020) sowie auf dem Album *Bohemian Tales* des Geigers Augustin Hadelich das Violinkonzert von Dvořák (Opus Klassik 2021). Jakub Hruša ist Präsident der Dvořák Society sowie des International Martinů Circle und erhielt 2015 als erster den neu ins Leben gerufenen Sir Charles Mackerras Prize für besonders gelungene Interpretationen von Werken Janáčeks.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager
(Nikolaus Pont in Elternzeit)

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
Harald Hodeige und Christian Leitmeir: Originalbeiträge für dieses Heft; Susanne Stähr: aus den Programmheften des BRSO vom 6. April 2017; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Hannes Läubin und Thomas Kiechle: Renate Ulm.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Bärenreiter-Verlag, Prag (Kabeláč);
© Boosey & Hawkes, London (Britten);
© Sikorski Musikverlage, Hamburg (Schostakowitsch).