

BRSO

HRUŠA

BATIASHVILI

SIBELIUS

MARTINŮ

Donnerstag 2.3.2023

Freitag 3.3.2023

20.00 – 22.00 Uhr

4. Abo A

Samstag 4.3.2023

19.00 – 21.00 Uhr

2. Abo S

Isarphilharmonie

2022/2023

JAKUB HRŮŠA

Leitung

LISA BATIASHVILI

Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

Donnerstag/Freitag 2./3.3.2023

18.45 Uhr

Samstag 4.3.2023

17.45 Uhr

Moderation: Michaela Fridrich

Gast: Jakub Hruša

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 3.3.2023, 20.00 Uhr

Pausenzeichen:

Fridemann Leopold im Gespräch mit Lisa Batiashvili

VIDEO-LIVESTREAM

auf www.br-klassik.de/concert und auf brso.de

Freitag, 3.3.2023

Präsentation: Maximilian Maier

ON DEMAND

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

PROGRAMM

BOHUSLAV MARTINŮ

»Les fresques de Piero della Francesca«

- Andante poco moderato
- Adagio
- Poco Allegro – Allegro – Allegro molto

JEAN SIBELIUS

Konzert für Violine und Orchester d-Moll, op. 47

- Andante moderato
- Adagio di molto
- Allegro, ma non tanto

Pause

BOHUSLAV MARTINŮ

Symphonie Nr. 1

- Moderato
- Scherzo. Allegro – Allegro vivace – Trio. Poco moderato
- Largo
- Allegro non troppo

DIE WEISHEIT DES KÜNSTLERS

Zu Bohuslav Martinůs Orchesterwerk *Les fresques de Piero della Francesca*

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

20. Februar – 13. April 1955

Widmung

Rafael Kubelík

Uraufführung

26. August 1956 unter der Leitung des Widmungsträgers Rafael Kubelík im Rahmen einer Matinee der Wiener Philharmoniker bei den Salzburger Festspielen

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1890 in Polička / Böhmen – 28. August 1959 in Liestal / Schweiz

Unter Glockengeläut kam Bohuslav Martinů am 8. Dezember 1890 zur Welt. 193 Stufen hoch lebte die Familie im Turm der St. Jakobskirche, denn der Vater, Ferdinand Martinů, eigentlich Schuhmacher, versah als Türmer die Feuerwacht, kontrollierte den geregelten Gang der Turmuhr und läutete die Glocken für die Einwohner des Ortes Polička im böhmisch-mährischen Grenzland. Der Panoramablick war denn auch das bestimmende Erlebnis in den ersten zwölf Jahren seines Lebens, von denen Bohuslav Martinů sagte: »Über allem war der große, unübersehbare Raum. Ich glaube, dass gerade dieser Raum mir als einer der stärksten Eindrücke aus meiner Kindheit im Bewusstsein geblieben ist und wahrscheinlich eine nicht geringe Rolle in meiner gesamten Anschauung über Komposition spielt.« Die Eltern erkannten bald, dass die musikalische Begabung des Sohnes mehr war als ein Lokalereignis: 1906 reiste die Mutter mit Bohuslav nach Prag, und im Herbst desselben Jahres bestand er die Aufnahmeprüfung am Konservatorium, um dort zunächst die Violin- und später die Orgelklasse zu besuchen (1906–1910). Das avancierte Musikleben der Stadt, praktische Erfahrungen als Geiger in der Tschechischen Philharmonie und schließlich ein

kurzzeitiger, aber fruchtbarer Kompositionsunterricht bei Josef Suk prägten die Prager Zeit Martinůs, bevor er 1923 nach Paris übersiedelte und Schüler von Albert Roussel wurde. »Alles, was ich in Paris suchte, fand ich bei ihm«, erinnerte sich Martinů. »Ich kam zu ihm, um die Gesetzmäßigkeit, die Proportionen, den Geschmack und den klaren Gefühlsausdruck zu suchen, Eigenschaften der französischen Kunst, die ich immer bewundert habe und die ich aufs intimste kennen lernen wollte.« Doch Martinů verstand den Weg nach Paris nicht als Abkehr vom Land seiner Geburt: »Für Töne und Musik und Liebe zur Heimat«, bekannte er, »ist weder ein Raum noch die größte Entfernung ein Hindernis.«

Mit der deutschen Annexion der damaligen Tschechoslowakei verwandelte sich Martinůs freiwilliges Exil in ein erzwungenes. Im Juni 1940 musste er gemeinsam mit seiner französischen Ehefrau auch aus Paris fliehen, um endlich im Frühjahr 1941 die rettende Überfahrt nach Amerika zu erreichen. Martinůs Lebenswille in jener ihm wesensfremden neuen Umgebung, seine Produktivität trotz der bedrückenden Nachrichten aus Europa (die er 1943 in seinem *Mahnmal für Lidice* verarbeitete) ließen ihn die deprimierendsten Jahre seines Daseins überstehen. Ja, selbst ein verheerender Unfall im Jahr 1946 – Martinů stürzte von einem Balkon, litt zeitweilig an Gedächtnisstörungen und Taubheit – vermochte seine Schaffenskraft nicht zu brechen. Nach der Rückkehr aus den Vereinigten Staaten lebte Martinů in Nizza, in Rom und in der Schweiz, als Gast seines Freundes Paul Sacher (für den er 1938 das Doppelkonzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken komponiert hatte). Er starb am 28. August 1959 in einem Krankenhaus in Liestal bei Basel. Zwanzig Jahre später wurde sein Leichnam in die Tschechoslowakei überführt und mit einem Staatsakt am 27. August 1979 in Polička bestattet.

Seine Philosophie, die Weisheit des Künstlers, fand Martinů in einem Gleichnis ausgesprochen, das er in Saint-Exupéry's *Citadelle*, den posthum veröffentlichten Aufzeichnungen des französischen Schriftstellers, entdeckt hatte. Die Parabel handelt vom Bildhauer, der ein Gesicht aus Lehm formt. Wer an seinem Werk vorübergeht und das Gesicht anschaut, der wird nicht mehr derselbe sein wie zuvor: »schwach bekehrt, aber bekehrt, das heißt, einer neuen Richtung zugewandt oder zugeneigt«. Und Saint-Exupéry erzählt weiter: »So hatte ein Mensch eine Empfindung, die sich nicht in Worte fassen ließ: Er presste seinen Daumen ein paar Mal in den Lehm. Dann stellte er seinen Lehm auf deinem Wege auf. Und so wirst du, wenn du diese Straße wählst, von der gleichen Empfindung erfüllt, die sich nicht in Worte fassen lässt. Und das sogar dann noch, wenn hunderttausend Jahre verstrichen sind zwischen seinem Tun und deinem Vorübergehen.«

Nicht hunderttausend, doch immerhin fünfhundert Jahre waren vergangen, seit der italienische Maler Piero della Francesca seine Fresken für den Chor der Basilica di San Francesco in Arezzo begonnen hatte; ein halbes Jahrtausend war verstrichen, als Bohuslav Martinů im Frühjahr 1954 auf einer Reise durch Italien in die alte toskanische Stadt kam und den berühmten, 1466 vollendeten Bilderzyklus des Renaissancemeisters erblickte. Und nicht vorübergehend, sondern innehielt, tagelang verweilte, tief versunken in die Betrachtung dieses geheimnisvoll feierlichen, überirdisch schönen Kunstwerks, erfüllt von einer Empfindung, die sich nicht in Worte fassen ließ. Aber in Musik. Martinů ergründete das Erlebnis von San Francesco als Musiker – in einer Komposition, die den »festlich erstarrten Frieden« dieser Malerei, das mystische Licht, die sanft leuchtenden Farben, die »unwirkliche, ruhevolle und ergreifende Poesie« in Töne übertrug. Er schuf drei klangprächtige Sätze für großes Orchester und benannte sie nach ihren Vorbildern: *Les fresques de Piero della Francesca* (*Die Fresken des Piero della Francesca*). Gleichwohl schrieb Martinů keine Tondichtung, keine deskriptive Musik, wie naheliegend dieser Versuch, diese Versuchung auch erscheinen mochte. Denn der Freskenzyklus in San Francesco folgt durchaus einer Geschichte, die sich nacherzählen, einem populären theologischen Programm, das sich beschreiben ließe: der Legende vom heiligen Kreuz. Mit den alljährlich begangenen Festen der Kreuzauffindung (3. Mai) und der Kreuzerhöhung (14. September) war sie einmal tief verankert in der römisch-katholischen Kultursphäre. Piero della Francesca wählte seine Motive aus der *Legenda aurea*, dem mittelalterlichen Sammelwerk des Dominikanerpredigers und Erzbischofs von Genua, Jacobus de Voragine, der die Viten der Heiligen und Märtyrer ebenso volkstümlich wie systematisch nach der Ordnung des Kirchenjahres ausbreitet. Das Kreuz Jesu Christi, so weiß Jacobus zu berichten, sei ursprünglich einem Zweig vom paradiesischen Baum der Erkenntnis entsprossen und auf dem Grabe Adams zum ragenden Holz emporgewachsen. Erst König Salomo

habe es fällen lassen und für den Bau des Tempels in Jerusalem bestimmt, doch habe der Stamm den Zimmerleuten Rätsel aufgegeben, er sei ihnen viel zu lang, dann wieder zu kurz geraten, bis sie ihn schließlich missmutig als Steg über einen Bach gelegt hätten. Die Königin von Saba jedoch – deren Besuch am Hofe Salomos auch in den Geschichtsbüchern des Alten Testaments geschildert wird (1. Buch der Könige 10,1–13; 2. Buch der Chronik 9,1–12) – sei in Anbetung vor der Brücke niedergesunken und habe in einer Vision geschaut, »dass der Heiland der Welt an diesem Holz hängen sollte«. Sie habe ihre Erleuchtung mit einer Warnung an den König Israels verbunden, der aus Furcht vor dem Ende seiner Herrschaft den Steg tief in der Erde vergraben und verbergen ließ – so die Legende. Jacobus wechselt alsbald sprunghaft in die Zeit des Kaisers Konstantin, dem im Traum der nahe Triumph über seine Feinde verheißen wird, der Sieg im Zeichen des Kreuzes: »In hoc signo vinces.« Die Mutter des zum Christentum bekehrten Kaisers, die als Heilige verehrte Helena, erzwingt danach in Jerusalem mit Macht und Gewalt die Ausgrabung des nach der Passion Christi abermals versteckten Kreuzes (= die »Auffindung«), das im 7. Jahrhundert aber von dem gotteslästerlichen Perserkönig Chosrau geraubt, durch den byzantinischen Kaiser Heraklius in blutiger Schlacht zu-rückerobert und endlich als kostbare Reliquie ohnegleichen nach Jerusalem heimgeführt wird (= die »Erhöhung« des Kreuzes). Was weiter geschah, entzieht sich der Legende. Und auch der Freskenzyklus des Piero della Francesca endet in Jerusalem, mit dem demütigen Einzug des Heraklius, der einer stillen und andächtigen Prozession voranschreitet und das wahre, das heilige Kreuz auf Händen trägt.

Bohuslav Martinů konzentriert sich im ersten Bild seiner Fresken ganz auf die Begegnung der Königin von Saba mit Salomo, der sie mit geradezu monumentaler Würde empfängt, in ein reich verziertes Gewand von schwerem Brokat gehüllt, eine strenge, verschlossene, wuchtig unnahbare Gestalt; die Königin beugt sich zum Gruß, ihr Blick scheint nach innen gekehrt, gebannt von der unerwarteten Vision des Kreuzes. Im mittleren Satz hört Martinů hinein in den Traum des Konstantin, er beschwört die schicksalhafte Nacht herauf, die vom jähen, wunderbaren Lichtschein des Engels blendend erhellt wird. Der leise Trommelschlag und Paukenrhythmus künden am Ende von der nahen Schlacht, der Stunde des Sieges – und der Bekehrung. Mit dem letzten Bild des orchestralen Triptychons versucht Martinů den überwältigenden Gesamteindruck der kriegerischen, träumerischen, hellsichtigen Fresken einzufangen – und das gläubige (oder ungläubige) Staunen des Betrachters, der sich der Cappella Maggiore von San Francesco ehrfürchtig nähert.

Schwerelos erhebt sich Martinůs späte Komposition zu einer undramatischen, majestätischen Größe, meisterlich gewoben aus dem glänzenden, vielfarbig schillernden Wechselspiel erlesener Details, verschlungener Arabesken und orientalisch anmutender Bläsersoli. Und für die Streicher, insbesondere für die Violinen, erfand Martinů die hinreißendsten Kantilenen, schwelgerisch und jubilierend und von jugendlichem Überschwang. Hätten wir eine solche Musik erwartet von einem Komponisten in seinem 65. Lebensjahr? Aber Martinů kannte nicht nur das Gleichnis vom Bildhauer, er liebte auch Saint-Exupéry's Parabel vom Garten: »Und wenn ich den Garten erreicht habe, der für mich ein Vaterland der Düfte ist, setze ich mich auf die Bank nieder. Ich blicke um mich. Es gibt Blätter, die davonfliegen, und Blumen, die welken. Ich spüre alles, was stirbt und sich wieder zusammenfügt. Ich empfinde keine Trauer deswegen. Ich bin ganz Wachsamkeit, wie auf hoher See.«

EIN BLICK HINTER DIE MASKE

Zum Violinkonzert von Jean Sibelius

Christian Thomas Leitmeir

Entstehungszeit

September 1902 – Januar 1904 (erste Fassung), Umarbeitung 1905

Widmung

Franz von Vecsey (1893–1935)

Uraufführung

Erste Fassung:

8. Februar 1904 in Helsinki mit Victor Nováček (1873–1914) als Solist und dem Orchester der Philharmonischen Gesellschaft unter der Leitung des Komponisten

Zweite Fassung:

9. Oktober 1905 in Berlin Karel Halíř (1858–1909) als Solist und der Hofkapelle Berlin unter der Leitung von Richard Strauss

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1865 in Hämeenlinna – 20. September 1957 in Järvenpää (bei Helsinki)

Das »Phänomen Sibelius« ist von einem Paradoxon gekennzeichnet. Wie kaum ein anderer Komponist seiner Zeit wurde er mit Klischees etikettiert und entzieht sich doch ebenso konsequent einer eindeutigen Festlegung. Der finnische Naturbursche war zugleich in den musikalischen Metropolen der Welt zu Hause. Manche seiner Kritiker warfen ihm stures Verharren in einer romantischen Naturverklärung und in überkommenen symphonischen Gattungen vor, andere waren durch seinen »hypermodernen Stil« vor den Kopf gestoßen. Die Nationalsozialisten hoben ihn (gegen seinen Willen, aber mit seiner stillschweigenden Duldung) auf das Podest einer »reinrassigen« nordischen Kunst, ohne dass dies seinen Ruhm unter den Alliierten geschmälert hätte. Gerade in der Sowjetunion, in England und Amerika – die erste Sibelius-Gesellschaft weltweit wurde 1915 in Pennsylvania gegründet – waren seine Werke durchwegs symphonisches Kernrepertoire. Im Gegensatz zum nahezu altersgleichen Richard Strauss, der ein virtuoses Spiel mit Masken pflegte, geben Pauschalurteile über Sibelius zumeist vor, den Wesenskern des Komponisten zu treffen.

Will man sich dem »wahren« Sibelius annähern, ist das persönlich gehaltene Violinkonzert besonders vielversprechend. Da Sibelius lange Zeit Ambitionen auf eine Karriere als Geiger hegte (bis hin zu einem erfolglosen Vorspiel bei den Wiener Philharmonikern), schrieb er das Konzert gewissermaßen für sich. Auch wenn eine öffentliche Darbietung seine technischen Fähigkeiten überstieg, wurde der Schaffensprozess von der taktilen Vorstellung des eigenen Spiels angeregt. In einem aufschlussreichen Blick in die Komponistenwerkstatt beobachtete Schwiegersohn Jussi Jalas, wie Sibelius auf einem imaginären Griffbrett den Solo-Part durchfingerte, bevor er den Notentext auf dem Papier festhielt.

Die starke innere Identifikation mit dem Solo-Part wirft auch ein bezeichnendes Licht auf das erratische Verhältnis des Komponisten zu den professionellen Geigern, die er als Medium für Aufführungen seines Konzerts benötigte. Der Joachim-Schüler Willy Burmester war zunächst in den Schaffensprozess mit einbezogen und als Widmungsträger vorgesehen, wurde dann aber mehrfach von Sibelius düpiert, bis die Beziehung irreparabel beschädigt war. 1903 mochte Sibelius nicht länger warten, bis Burmester, der die Solo-Stimme bereits einstudiert hatte, das Konzert in seinen Terminplan einpassen konnte. Er unternahm alles, um die Uraufführung in kürzester Zeit in Helsinki spielen zu lassen. Hierfür sprang der Geiger Victor Nováček ein, den Sibelius allerdings – obwohl er den Part schnellstmöglich erlernt hatte – zum Sündenbock für die verhaltenen Reaktionen der Musikkritik machte. Für die Berliner Erstaufführung der revidierten und stark gekürzten Fassung wurde abermals Burmester eingeplant, dann aber urplötzlich fallengelassen. Ihre Premiere erfolgte am 9. Oktober 1905 in Berlin unter der Leitung von Richard Strauss; als Solist konnte mit dem Zweiten Geiger des Joachim-Quartetts, Karel Halíř, ein Violinist alter Schule gewonnen werden. Das Konzert erschien gedruckt ohne Widmung. Erst Jahre später eignete Sibelius es dem ihm zuvor unbekanntem Virtuosen Franz von Vecsey zu, der sich für die Verbreitung des Werkes eingesetzt hatte.

Wenn sich Sibelius selbst im Part des Solisten sah, kann man auch verstehen, warum er nicht an die Gattung des symphonischen Konzerts in der Nachfolge von Brahms oder Tschaikowsky anknüpfte. Trotz des gewaltigen Orchesterapparats läuft der Solist nie Gefahr, in einen gleichen Kampf mit einem ungleich mächtigeren Gegner verwickelt zu werden (was Kritiker etwa Tschaikowsky vorwarfen). Vielmehr achtete Sibelius peinlich darauf, die Solo-Violine selbst in aufgewühlten Passagen deutlich hörbar zu exponieren. Über weite Strecken rollt das Orchester dem Solisten ohnehin den roten Teppich aus. Dies gilt nicht nur für die lyrischen Teile und den gesamten Mittelsatz, sondern auch für das *Finale*. Die virtuosen Höhenflüge des Solisten werden angefacht vom rhythmischen Drive des Orchesters, sei es im raschen Stampfrhythmus des ersten Themas (das der Musikwissenschaftler Donald Francis Tovey augenzwinkernd als »Polonaise für Eisbären« apostrophierte) oder im erdigen zweiten Thema mit seiner charakteristischen Überlagerung von 6/8- und 3/4-Takten. Nur gegen Ende kommt es zu einem Zusammenprall zwischen Solist und Orchester, die sich abschließend noch einmal gegenseitig zu übertrumpfen suchen. Dieser Sonderfall ist aber vermutlich als Hommage an Brahms gedacht, der im Kopfsatz seines Violinkonzerts die Akteure in frappierend ähnlicher Weise aneinandergeraten ließ. Dass Sibelius dem Orchester insgesamt eine dienende Funktion zumaß, hinderte ihn nicht daran, auch dessen Part lebendig zu gestalten. Zu Beginn des Kopfsatzes schwebt die quasi-improvisatorische Solo-Violine über den Streichertremoli wie über einer sanft gekräuselten Wasseroberfläche. Ferner treten Einzelinstrumente und -gruppen immer wieder aus ihrer Begleitfunktion heraus, indem sie motivisches Material aufgreifen oder gar vorwegnehmen. Die weitschwingende Solo-Kantilene des zweiten Satzes antwortet gleichsam auf eine ins Ungewisse zielende Frage der Klarinetten (in Terzparallelen). Sie sind es auch, die der Geige den Weg zum zweiten Solo-Thema in Sextparallelen bahnen.

Mit seinem emphatischen Bekenntnis zur eher sanften als konfrontativen Dominanz des Solo-Instruments stand ihm Felix Mendelssohns Konzert, das er als Zwanzigjähriger selbst gespielt hatte, als Vorbild nahe. Statt eine langwierige Tutti-Exposition abzuwarten, bestimmt der Solist bei beiden sofort das Geschehen. Sibelius folgte auch Mendelssohns formaler Neuerung, die Kadenz von ihrer traditionellen Position kurz vor dem Ende des Kopfsatzes nun in dessen Mitte zu verlegen. Während Mendelssohn sie lediglich zum Übergang in die Reprise nützt, überträgt Sibelius fast den gesamten Durchführungsteil dem Solo-Instrument. (Eine zweite Kadenz, die in der ersten Fassung des Konzerts am Satzende platziert war, strich Sibelius ersatzlos.) Dass die Solo-Violine lange Passagen allein gestaltet, bringt die traditionelle Anlage des Kopfsatzes als Sonatensatz ins Wanken. Man wäre besser beraten, ihn im Sinne eines Zyklus von verschiedenen Themen zu verstehen, der mehrere Rotationen durchläuft, wobei die Auswahl und Abfolge des motivischen Materials grundsätzlich frei ist. Entsprechend wäre dann auch die Kadenz eine »Durchführung« in dem Sinne, dass die Solo-Violine einzelne Momente aufgreift, sich virtuos aneignet und entwickelt.

Die tonale Disposition der Themen konterkariert ohnehin die dem Sonatensatz eigene harmonische Polarität. Statt sich auf die Haupttonart und eine Gegentonart zu konzentrieren, baut Sibelius auf Terzverwandtschaften, die sich im Wesentlichen auf einen fallenden g-Moll-Dreiklang aufbauen. Das eröffnende Thema mit seinen modalen Anklängen steht in d-Moll, das folgende Tutti in B-Dur. Diese Terzbeziehung wird dann in alterierter Form neu durchbuchstabiert, indem Sibelius das aufblühende Des-Dur des dritten Themas dem erdigen b-Moll eines grimmigen Tanzes gegenüberstellt. Die vermeintliche »Reprise« führt dann das Hauptthema nicht in der Grundtonart ein, sondern in der Subdominante g-Moll (womit möglicherweise eine vorromantische Tradition Pate stand).

Diese für Sibelius typischen harmonischen Eigenheiten sind nicht nur von struktureller Bedeutung, sie gewähren uns auch Einblick in das innere Musikempfinden des Komponisten. Für den Synästheten Sibelius waren Tonarten aufs Engste mit Farben verbunden. Umso faszinierender ist es, dass die einzelnen Themen in den Skizzen erheblich changieren. Von der ursprünglichen Konzeption es-Moll führt ein weiter Weg über die Stationen H-Dur und gis-Moll, bis Sibelius mit d-Moll schließlich die ihm geeignete Tönung fand. Da Sibelius üblicherweise an mehreren Werken parallel arbeitete, ergaben sich ferner auch auf motivischer Ebene einschlägige Verknüpfungen mit anderen Kompositionen, insbesondere der Zweiten und Dritten Symphonie.

Wenn sich im Falle des Violinkonzerts Sibelius' Fantasie an der Vorstellung des eigenen Spiels entzündete, so ist als zweite Inspirationsquelle natürlich das Naturerleben anzusehen. Während er das Konzert schrieb, bezog er sein maßgeschneidertes Eigenheim Ainola, von dessen

Arbeitszimmer er den Tuusulanjärvi-See überblicken konnte. Eine Skizze zum Violinkonzert verzierte Sibelius mit einem Sonnenaufgang und aus Bindebögen gestalteten Möwen. Und doch ist die enge Bindung an die finnische Landschaft auch nur eine jener Masken, die Sibelius mit Leidenschaft trug. Tatsächlich zeigen die Skizzen, wie der Vielreisende generell auf Eindrücke seines jeweiligen Umfelds reagierte. 1901 skizzierte er das Hauptthema aus dem ersten Satz in Italien und bezeichnete es als »Glocken von Rapallo«.

Dass letztlich der Schleier des Violinkonzerts nicht vollständig gelüftet werden kann, sollte nicht zu sehr enttäuschen. Wie Sibelius seinem Freund Axel Carpelan bekannte, will seine Musik sich den Zauber des Rätselhaften und Wunderbaren bewahren: »Dich, verständigen Mann, würde ich sicher gerne in mein Werk einführen, aber ich tue es aus Prinzip nicht. Meines Erachtens sind Kompositionen wie Schmetterlinge: Berühre sie einmal, und der Staub ist weg – sie können wohl fliegen, aber sind nicht mehr gleich herrlich.«

RAUMGREIFENDE POESIE

Zu Bohuslav Martinůs Erster Symphonie

Rafael Rennicke

Entstehungszeit

Mai – August 1942

Widmung

»To the memory of Mrs. Natalie Koussevitzky«

Uraufführung

13. November 1942 mit dem Boston Symphony Orchestra unter der Leitung von Serge Koussevitzky

Lebensdaten des Komponisten

8. Dezember 1890 in Polička / Böhmen – 28. August 1959 in Liestal / Schweiz

Wer Bohuslav Martinůs Erste Symphonie zum ersten Mal hört, wird sich ihrer Sogkraft kaum entziehen können. Den Hörer umfängt eine Klangphantasie, die so wirkt, als solle mit ihr die ganze Welt umarmt werden. An die Stelle überlieferter Bauprinzipien – Exposition, Durchführung und Reprise – tritt von Anfang an eine andere Ordnungs idee: raumgreifende Poesie, mit deren großem symphonischem Atem die unermessliche Weite der Natur beschworen zu werden scheint. Dass sich die Weiträumigkeit von Martinůs Musik dabei zumeist ganz kleinen motivischen und klanglichen Zellen verdankt, aus denen sie sich herausentwickelt und dann ein flirrendes, pulsierendes Eigenleben gewinnt, muss dem Hörer nicht jederzeit bewusst werden. Zu spüren ist es allemal: Anstelle geistreicher Symphoniearchitekturen sind hier Schöpfungsakte zu erleben, in deren lebendige, naturhafte Prozesse der Hörer unmittelbar mithineingezogen wird. Am Ende wird neben der Faszination womöglich Erstaunen stehen: Wie nur konnte der neben Bedřich Smetana, Antonín Dvořák und Leoš Janáček vierte große tschechische Komponist so lange im Schatten der ersten drei stehen?

Vermutlich steht Bohuslav Martinů noch immer im Schatten seiner Vorgänger. Seine Werke haben noch lange nicht die Bekanntheit erlangt, die sie verdienen, zumal seine sechs Symphonien: Ganz zweifellos stellen sie einen bedeutenden Beitrag zur Musik des 20. Jahrhunderts dar, tauchen jedoch trotz einiger bemerkenswerter jüngerer CD-Einspielungen noch immer viel zu selten in den Konzertprogrammen auf. Zu ihrer Entstehungszeit freilich standen sie im Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit: Martinů hatte die 1942 komponierte Erste Symphonie wie auch ihre bis 1946 im Jahresabstand entstandenen Nachfolgerinnen (die Sechste stammt aus dem Jahr 1953) für die US-amerikanischen Auftraggeber und Uraufführungsinterpreten regelrecht maßgeschneidert. Die ästhetische Vorliebe des Publikums nach geschmeidigem Stil-Eklektizismus aus französisch inspiriertem Neoklassizismus und Anklängen an die Tradition der europäischen Nationalromantik, wie sie Dvořák mit seiner Neunten Symphonie *Aus der Neuen Welt* etabliert hatte, konnte Martinů ebenso bedienen wie den Wunsch der großen amerikanischen Symphonieorchester nach einem seinerzeit im Trend liegenden virtuosen, brillant-dekorativen Klangbild. Nachdem er vom NS-Regime als »entarteter« Künstler gebrandmarkt worden und 1941 aus Sorge vor politischer

Verfolgung aus Frankreich in die Vereinigten Staaten geflohen war, kam für Martinů der Auftrag des Boston Symphony Orchestra und seines Chefdirigenten Serge Koussevitzky einem Glücksfall gleich. Mit einem großen symphonischen Werk konnte der auch künstlerisch Entwurzelte in seiner neuen Exil-Heimat Fuß fassen und auf sich aufmerksam machen. Und doch ist Martinůs Erste Symphonie weit mehr als nur ein Spiegel ihrer Entstehungsumstände. Sie ist mit dem dritten Satz, dem *Largo*, ein bewegendes, klingendes Denkmal über die Schrecken des Zweiten Weltkriegs und, darüber hinaus, Zeugnis eines ureigenen Ausdruckswillens, der in Martinůs Biographie tief verwurzelt ist.

Mit Blick auf sein Wirken als Komponist hat Martinů selbst bekannt, wie tiefgreifend ihn seine früheste Kindheit geprägt hat. Geboren wurde er im Dezember 1890 in der Türmerstube der St. Jakobskirche in Polička, wo sein Vater Feuerwache über die Stadt hielt. In diesem dem Erdboden enthobenen Refugium verbrachte Martinů seine Kindheitsjahre; von dort aus konnte er weit in den böhmischen und auch den mährischen Landesteil seiner Heimat blicken: »Über allem war der große, unübersehbare Raum. Ich glaube, dass gerade dieser Raum mir als einer der stärksten Eindrücke aus meiner Kindheit im Bewusstsein geblieben ist und wahrscheinlich eine nicht geringe Rolle in meiner gesamten Anschauung über Komposition spielt.«

Die eindrucksvolle Weiträumigkeit von Martinůs Musik, die sich einer subtilen Zellentechnik verdankt, scheint ein poetischer Widerhall dieser Kindheitserfahrung zu sein. Nachdem sie sich zunächst in musikalischen Werken zeigt, die dem barocken Concerto-grosso-Prinzip nahestehen, findet sie mit der Ersten erstmals Anwendung auf die Symphonik. Martinů hatte lange gezögert, sich an der bedeutenden musikalischen Gattung zu versuchen. Nach einem gescheiterten Symphonie-Erstling aus dem Jahr 1912 schrieb er während seiner Jahre in Paris, wo er seit 1923 lebte, ein kurzes Orchesterstück mit dem Titel *La Symphonie* – und umging mit solcher Art »Sinfonietta« die Herausforderung, an die große Tradition anzuknüpfen, vergleichbar seinen Zeitgenossen Paul Hindemith oder Erich Wolfgang Korngold. Offenbar erst die existenziell einschneidende Exil-Situation und zugleich die verheißungsvolle Aussicht, seine Erste Symphonie dem Boston Symphony Orchestra auf den Leib zu schreiben, beendeten Martinůs Zweifel und ließen seiner Phantasie Flügel wachsen.

In weniger als vier Monaten – von Mai bis August 1942 – entstand das Werk. Die Emphase tritt schon in den ersten Takten des ersten Satzes hervor. Wirbelnd in die Höhe auffahrende Skalen überführen einen h-Moll-Akkord in einen H-Dur-Akkord: ein für einen Symphonie-Beginn so schlichtes wie wirkungsvolles, da überraschendes Clair-obscur-Verfahren, das Martinůs frühe Begeisterung für Claude Debussys Klangzauberkunst unter Beweis stellt und Einfallstor ist in eine zwischen Dur- und Moll-Klängen changierende harmonische Welt. Den wirbelnden Skalen der Streicher schließen sich die Holzbläser an, als zögen sie weiter an einem Vorhang, der kurz darauf den Blick freigibt auf einen unverstellt weiten, schwerelosen Klangraum voll mitreißend pulsierender Rhythmen, federnder Synkopen und lang gezogener Melodielinien. Der Orchesterklang ist dabei von einem warmen Glanz erfüllt, leuchtet und bleibt trotz seiner voluminösen Fülle doch stets delikat und transparent. Immer wieder kehrt die Musik zu mikroskopisch kleinen Zellen zurück und entfaltet dort ein reiches Leben, um sich in großangelegten Steigerungswellen und Skalengängen erneut zu weiten – bis sie am Ende des Satzes den H-Dur-Akkord des Anfangs in wundersam ausbalancierter Naturhaftigkeit zum Blühen bringt.

Der zweite Satz folgt ganz dem traditionellen *Scherzo*-Typus – gerade auch im dezidiert als *Trio* bezeichneten Mittelteil mit seinen pastoral tönenden, »cantabile« singenden Oboen und seinem musikantischen Charme und Schalk. Doch auch hier stiehlt sich die pulsierende Verve von Martinůs Musik eigentümlich ins Ohr des Hörers, ihre urwüchsige Kraft, die sich auch mal ins Motorische verfestigt, um sich in der Folge davon wieder zu lösen für ein neues Kraftfeld. Der *Alfresco*-Stil eines Antonín Dvořák ist als fernes Vorbild nicht zu verkennen, zumal im ähnlich energiebündelhaft daherkommenden Finalsatz. Allerdings lassen in diesem jene beiden Stellen besonders aufhorchen, in denen sich Martinůs Musik zurückzieht in unvergleichlich raumenthoben wirkende Idyllen. Beide Male werden sie von zartem Linienspiel der Holzbläser getragen, einmal von Harfe, Klavier und Triangel geradezu neckisch kommentiert: Kindheitserinnerungsräume, die

ferne Horizonte der Vergangenheit zu berühren scheinen, leicht und leicht klingen und doch Untertöne der Trauer nicht verbergen können: sehnsüchtige Reminiszenzen eines Heimatlosen.

Höhepunkt des Werks aber ist der dritte Satz, in dem sich die naturhafte Weiträumigkeit von Martinůs Symphonie für Momente zur Seelenlandschaft verdichtet. Interpreten, die ihn als den bedeutendsten Satz im Schaffen Martinůs überhaupt bezeichnen, dürften nicht fehlgehen, fasst doch dieses *Largo* Anklage und Trauer, Mahnung und utopische Hoffnung in ein erschütternd komprimiertes Klangbild. Am 10. Juni 1942 hatten SS-Schergen das tschechische Dorf Lidice auf brutalste Weise vernichtet. Die männlichen Bewohner wurden ermordet, die Frauen verschleppt. Ein Akt der Barbarei, der weltweit für Entsetzen sorgte, auch bei Martinů: »Als ob sich irgendein großes Vakuum aufgetan hätte, in das die ganze Menschheit hineingezogen wurde. Auch der letzte Hoffnungsschimmer schien von diesem Abgrund verschlungen worden zu sein.« Der Bitte der tschechischen Exilregierung, ein eigenes Werk zum Gedenken an Lidice zu schreiben, hatte Martinů zwar nicht sofort nachkommen können – sein *Memorial to Lidice* entstand im Sommer 1943 –, doch legt der langsame Satz der Ersten Symphonie, den Martinů nur knapp zwei Wochen nach den Gräueltaten zu komponieren begann, eindrucksvoll Zeugnis ab von seiner unmittelbaren Erschütterung. Mit einem unheilvollen Tam-Tam-Schlag eröffnet das *Largo* in dunklen es-Moll-Tiefen, bevor sich zu den leisen, pathetisch schreitenden Bass-Oktaven des Klaviers – Erinnerungseinschlägen gleich – ein weitgespannter Klagegesang der Streicher in altertümlichem Dreihalbe-Takt entfaltet. Immer wieder ins Grelle, Schneidende, Schmerzvoll-Bohrende zieht Martinů diese Musik der Erinnerung, der Anklage und der Mahnung. »Espressivo« wie im *Largo* von Dvořáks Neunter Symphonie erhebt ein Solo-Englischhorn seine Stimme, doch jetzt wie über einer vergangenen, zum Schlachtfeld gewordenen Landschaft. Und man weiß nicht, woher Martinů die Kraft schöpfte, selbst hier noch jene himmelwärts auffahrenden Skalen zu imaginieren und zu komponieren wie gegen Ende dieses Satzes: Utopische Hoffnungsschübe, die die Klage von es-Moll um einen Halbton hinauf nach e-Moll rücken und dort zart ins Offene verklängen lassen.

BIOGRAPHIEN

LISA BATIASHVILI

Die deutsche Geigerin Lisa Batiashvili, im georgischen Tiflis geboren, studierte bei Mark Lubotski und Ana Chumachenco an den Musikhochschulen in Hamburg und München. Schon mit 16 Jahren gewann sie als jüngste Teilnehmerin den Zweiten Preis beim Sibelius-Wettbewerb in Helsinki. Die BBC nahm sie daraufhin in ihr Förderprogramm »New Generation Artists« auf. 2001 wurde Lisa Batiashvili Exklusiv-Künstlerin bei der Plattenfirma EMI. Für ihre 2008 erschienene Einspielung der Violinkonzerte von Jean Sibelius und Magnus Lindberg erhielt sie den Midem Classical Award, den Choc de l'année und den Echo Klassik, einen zweiten Echo Klassik bekam sie 2011 für das gemeinsam mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und Esa-Pekka Salonen vorgelegte Album *Echoes of Time*, auf dem sie u. a. mit Schostakowitschs Erstem Violinkonzert zu hören ist. Lisa Batiashvili setzt sich regelmäßig für zeitgenössische Werke ein, so wurden für sie und ihren Mann, den Oboisten François Leleux, Doppelkonzerte geschrieben, u. a. *Broken Chant* (2008) von Gija Kantscheli und das Doppelkonzert von Thierry Escaich (2014). 2010 wirkte sie mit den Geigerinnen Alina Pogostkina und Baiba Skride an der Uraufführung des Konzerts für drei Solo-Violen und Orchester *Quasi una fantasia* von Nicolas Bacris mit dem Mahler Chamber Orchestra unter Constantinos Carydis mit. Lisa Batiashvili war bereits mehrfach Artist in Residence, so bei den New Yorker Philharmonikern, beim NDR Sinfonieorchester, beim Tonhalle-Orchester Zürich, beim Concertgeboworkest Amsterdam und bei der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und »Capell-Virtuosin« der Sächsischen Staatskapelle Dresden unter Christian Thielemann, aus dieser Zusammenarbeit ging eine Einspielung des Brahms-Violinkonzertes hervor. Weitere renommierte Auszeichnungen, u. a. der Leonard Bernstein Award des Schleswig-Holstein Musik Festivals, der Beethovenring des Beethovenfestes Bonn und der Premio Internazionale der Accademia Musicale Chigiana in Siena, schlossen sich an. Als Kammermusikerin musiziert Lisa Batiashvili regelmäßig mit dem Oboisten François Leleux, dem Bratschisten Lawrence Power und dem Cellisten Sebastian Klinger. 2021 gründete sie die Lisa

Batiashvili Foundation zur Förderung junger, hochbegabter Nachwuchsmusiker, die finanziell und ideell auf ihrem Weg ins professionelle Musikerleben begleitet werden. Von 2019 bis 2022 war die Geigerin zudem künstlerische Leiterin der Audi Sommerkonzerte. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war die Geigerin zuletzt mit Prokofjews Erstem Violinkonzert im Januar 2014 zu hören und in einem Solidaritätskonzert der BR-Klangkörper *Wir für die Musik* im Corona-Jahr 2020. Lisa Batiashvili spielt eine Guarneri del Gesù aus dem Jahr 1739.

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. Tournéeen 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.

JAKUB HRŮŠA

Jakub Hruša wurde 1981 in 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 der Česká filharmonie und der Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Inzwischen genießt Jakub Hruša als Operndirigent hohes Ansehen, so wird er ab der Saison 2025/2026 die Position des Music Director des Royal Opera House Covent Garden in London übernehmen. Außerdem pflegt er enge Beziehungen zum Glyndebourne Festival, wo er bisher mit *Vanessa*, *Das schlaue Fuchselein*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Turn of the Screw*, *Carmen*, *Don Giovanni* und *La bohème* zu erleben war, und leitete 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*).

Am Pult des BRSO leitete er zuletzt im Oktober 2021 Miloslav Kabelačs *Mysterium času*, Benjamin Britten's Violinkonzert mit Isabelle Faust und Schostakowitschs Erste Symphonie. Jakub Hruša kann auf eine umfangreiche Diskographie zurückblicken. Mit der PKF – Prague Philharmonia hat er mehrere CDs mit zentralen Werken des tschechischen Repertoires veröffentlicht und mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin nahm er die Konzerte für Orchester von Bartók und Kodály auf. Auf seiner Debüt-CD mit den Bamberger Symphonikern dirigiert er Smetanas *Má vlast*. Inzwischen liegen weitere Aufnahmen mit Jakub Hruša und den Bambergern vor: Zuletzt erschienen 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 sowie Klavierkonzerte von Dvořák und Martinů mit Ivo Kahánek und als Rarität die Symphonie Nr. 1 von Hans Rott. Zusammen mit dem BRSO wurde Josef Suks *Asrael*-Symphonie (supersonic pizzicato 2020), auf dem Album *Bohemian Tales* des Geigers Augustin Hadelich das Violinkonzert von Dvořák (Opus

Klassik 2021) und mit den Bambergern Bruckners Vierte in drei Fassungen (International Classical Award 2022) veröffentlicht. Jakub Hrůša ist Präsident der Dvořák Society sowie des International Martinů Circle. Er erhielt 2015 als erster den damals ins Leben gerufenen Sir Charles Mackerras Prize für besonders gelungene Interpretationen von Werken Janáčeks und 2020 den Antonín-Dvořák-Preis der Tschechischen Republik und – mit den Bamberger Symphonikern – den Bayerischen Musikpreis.

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

Wolfgang Stähr: aus dem Programmheft des Münchner Rundfunkorchesters zum 5. Paradisi gloria vom 31. Oktober 2003; Originalbeiträge: Christian Thomas Leitmeir und Rafael Rennicke; Biographien: Renate Ulm (Batiashvili; Hrůša); Archiv des Bayerischen Rundfunks.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Universal Edition, Wien und London (Martinů / *Les fresques de Piero della Francesca*)
© Robert Lienau Musikverlag (Sibelius)
© Boosey & Hawkes, London (Martinů / Symphonie Nr. 1)