

JANSONS

SCHUMANN

BERNSTEIN

RACHMANINOW

MATSUEV

Festkonzert 25 Jahre Sternstunden e.V.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Donnerstag 22.3.2018
Festkonzert »25 Jahre Sternstunden«
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

17/18

MARISS JANSONS
Leitung

DENIS MATSUEV
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Begrüßung:

Ulrich Wilhelm
(Intendant des Bayerischen Rundfunks)

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Maximilian Maier

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Pausenzeichen:
Robert Jungwirth im Gespräch mit Denis Matsuev

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de

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

PROGRAMM

Robert Schumann

Symphonie Nr. 1 B-Dur, op. 38

»Frühlingssymphonie«

- Andante un poco maestoso – Allegro molto vivace – Animato. Poco a poco stringendo
- Larghetto –
- Scherzo. Molto vivace – Trio I. Molto più vivace – Trio II – Coda
- Allegro animato e grazioso

Pause

Sergej Rachmaninow

»Rhapsodie über ein Thema von Paganini« für Klavier
und Orchester, op. 43

- Introduction. Allegro vivace – Var. 1 – Thema – Var. 2 bis 24

Leonard Bernstein

»Divertimento« für Orchester

1. Sennets and Tuckets. Allegro non troppo, ma con brio
2. Waltz. Allegretto, con grazia
3. Mazurka. Mesto (molto moderato)
4. Samba. Allegro giusto
5. Turkey Trot. Allegretto, ben misurato
6. Sphinxes. Adagio lugubre
7. Blues. Slow blues tempo
8. In Memoriam: March »The BSO Forever«.
Andante – Alla marcia – Trio I – Trio II

Seit 25 Jahren hilft »Sternstunden« Kindern in Not

Wer wir sind

Die Benefiz-Aktion des Bayerischen Rundfunks konnte seit der Gründung vor 25 Jahren rund 235 Millionen Euro sammeln und damit über 2900 Kinderhilfsprojekte unterstützen. Wir übernehmen gesellschaftliche Verantwortung, vor allem dort, wo staatliche Hilfe nicht mehr greift oder neue Ansätze etabliert werden müssen.

Was wir tun

Wir kümmern uns um Kinder und Jugendliche, die krank, behindert oder Not leidend sind, überwiegend in Bayern, aber auch deutschland- und weltweit. Uns ist es wichtig, nachhaltig zu wirken. Der Soforthilfe im Katastrophenfall soll möglichst eine langfristige Begleitung folgen. Darüber hinaus arbeiten wir präventiv, um Probleme frühzeitig abfangen zu können.

Wie wir arbeiten

Aufgrund langjähriger Erfahrungen und hohen Fachwissens gewährleisten wir die seriöse und zügige Abwicklung der zugesagten Unterstützung. Viele Projektträger werden mehrfach gefördert, damit bewährte Hilfsmaßnahmen stabilisiert und ausgebaut werden können. Die Nähe zu unseren Projektpartnern und regelmäßige Kontrolle garantieren reibungslose Abläufe.

Wer uns kontrolliert

»Sternstunden« trägt das Spendensiegel des Deutschen Zentralinstituts für soziale Fragen in Berlin (DZI). Das Gütesiegel wird nach eingehender Prüfung verliehen und bestätigt den sorgfältigen und transparenten Umgang mit den anvertrauten Mitteln.

Was uns besonders macht

100 Prozent der Spendengelder fließen ohne Abzug in die Kinderhilfsprojekte. Die eingehenden Gelder werden sorgfältig verwaltet und gezielt eingesetzt. Um einen Überblick über die Arbeit zu vermitteln, begleitet der Bayerische Rundfunk die Benefiz-Aktion und zieht im Hörfunk wie auch im Fernsehen regelmäßig Bilanz. Zum Abschluss eines jeden »Sternstunden«-Jahres organisiert der BR den großen »Sternstunden«-Spendentag.

Wer uns unterstützt

Wir bedanken uns bei unseren Partnern der Sparkassenfinanzgruppe, den zahlreichen Sponsoren sowie den Privat- und Firmenspendern. Auch die vielen Spendenaktionen wie Sport-, Kultur- oder Freizeitveranstaltungen tragen zum großen Erfolg bei.

»Im Thale blüht der Frühling auf!«

Zu Robert Schumanns *Fühlingsymphonie*

Egon Voss

Entstehungszeit

Skizze: 23. – 26. Januar 1841;

Partitur: 27. Januar – 20. Februar 1841;

Das Trio II im 3. Satz erst unmittelbar vor der Uraufführung am 31. März 1841

Widmung

»Seiner Majestät dem Könige von Sachsen Friedrich August in tiefster Ehrfurcht zugeweiht«

Uraufführung

31. März 1841 in Leipzig mit dem Gewandhausorchester unter der Leitung von

Felix Mendelssohn Bartholdy

Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau / Königreich Sachsen – 29. Juli 1856 in Eendenich bei Bonn

Robert Schumanns Symphonie in B-Dur aus dem Jahre 1841, bekannt unter dem Titel *Fühlingsymphonie*, wurde zwar später zur »Symphonie No. 1« deklariert, war jedoch nicht Schumanns erste Symphonie überhaupt. Er komponierte schon 1832/1833 eine Symphonie in g-Moll, deren erster Satz mehrfach aufgeführt wurde, am 29. April 1833 sogar im Leipziger Gewandhaus. Doch glücklich oder gar erfolgreich war Schumann mit dem Stück nicht, weshalb er es unvollendet liegen ließ. In der Folgezeit komponierte er ausschließlich Klaviermusik, und erst ab 1840 begann er, seine musikalische Palette zu erweitern: zunächst mit Klavierliedern, dann mit größer besetzter Instrumentalmusik, nämlich Symphonien (1841) und Kammermusik (1842). Auf einen im Oktober 1840 begonnenen Symphoniesatz in c-Moll, der aber Fragment blieb, folgte im Januar 1841 die Symphonie in B-Dur. Den Mut, eine Symphonie zu komponieren, fand Schumann wohl nicht zuletzt durch seine Entdeckung von Franz Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie* 1838, auf die seine B-Dur-Symphonie mit dem Anfangsmotiv anspielt.

Äußerlich ist sie eine Symphonie nach klassischem Muster. Die vier Sätze entsprechen den traditionellen Modellen und tun damit den Forderungen der Gattung Genüge. Der erste Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung, und der anschließende *Allegro*-Satz hat die übliche Sonatenform. An zweiter Stelle steht, wie es sich gehört, ein langsamer Satz in klar ausgewogener Dreiteiligkeit, dem als dritter ein fünfteiliges *Scherzo* – nach Beethoven'schem Vorbild – folgt. Der Schlusssatz, wiederum ein *Allegro*, hat abermals Sonatenform. Wer will, mag in all dem einen klassizistischen Zug sehen. Aber auch im Inneren finden sich die klassischen Verfahrensweisen, allem voran das Prinzip der motivisch-thematischen Arbeit. Einige Zeitgenossen Schumanns hatten daher den Eindruck, diese Symphonie sei lediglich eine epigonale Nachahmung der Symphonien Beethovens. Wer genauer hinhört, wird jedoch bemerken, dass dieser Eindruck täuscht. Der stellenweise geradezu obsessiven Arbeit mit den Hauptmotiven stehen Motive, Themen und Melodien gegenüber, die ganz anders gestaltet sind, beispielsweise liedhaft und Phrase an Phrase hängend, wie im Seitenthema des ersten Satzes. Nicht zuletzt aber fungiert das Beharren auf der exponierten Thematik als Gegengewicht zu der Tendenz, von den gewohnten

Pfaden abzuweichen, der Entfaltung der Musik freien Raum zu lassen und damit jenen Zug auch in die Symphonie einzubringen, der für Schumanns Klavierwerke charakteristisch ist: das gleichsam assoziative Fortspinnen der musikalischen Gedanken.

Dass es Spuren der Klaviermusik in der Symphonie gibt, zeigen die figurativen Thementeile im ersten und im letzten Satz unüberhörbar. Diesem Element, dessen Merkmal die Kleingliedrigkeit ist, steht als Kontrast die liedhafte Kantilene gegenüber, etwa in Gestalt der mit dem aufsteigenden Dreiklang beginnenden Melodie im Durchführungsteil des ersten Satzes. Auch formal ist sie etwas Besonderes; denn mit ihr wird innerhalb des Formteils der Durchführung ein neues Thema aufgestellt. Das gemahnt an Beethovens *Eroica*, doch Schumann führt sein Thema ganz und gar nicht dramatisch-spektakulär ein, sondern wie beiläufig, ohne Aufhebens davon zu machen. Vor allem hat es, wiederum im Unterschied zur *Eroica*, keinerlei Folgen für den weiteren Verlauf; es ist nur eine schöne Episode. Ähnlich Überraschendes ereignet sich in der Coda des ersten Satzes bei der mit der aufsteigenden großen Sexte beginnenden Melodie der Streichinstrumente. Auch hier tritt etwas unvermutet ein, was nur für sich da ist, im Sinne der traditionellen Symphonie ein Fremdkörper, im Sinne der Schumann'schen Musik jedoch ein erfüllter Augenblick. Ebenfalls in Abweichung von der Tradition enden die Mittelsätze nicht in der Tonart, in der sie beginnen. Zu verstehen ist das als Offenheit für das Folgende. Dem entspricht, dass am Ende des langsamen Satzes in den Posaunen die Thematik des *Scherzos* vorweggenommen wird, der langsame Satz also über sich hinausweist und damit eine Kategorie einführt, die die klassische Symphonie nicht kennt.

Die Symphonie wurde nach Schumanns eigenem Zeugnis von einem Gedicht des Leipziger Poeten Adolph Böttger »veranlaßt« (siehe unten). Ihrem Anfangsmotiv lässt sich mühelos der Schlussvers »Im Thale blüht der Frühling auf!« unterlegen. Die Symphonie begänne demnach dort, wo das Gedicht aufhört, doch heißt das nicht, dass die Vorgeschichte dieses Schlussverses ausgeschlossen sei. Das »per aspera ad astra« des Gedichts klingt in der Symphonie nach, deutlich hörbar in den Moll-Passagen und -Tönen innerhalb der Seitensätze des ersten und letzten Satzes, am deutlichsten im *Scherzo*, das verblüffenderweise in g-Moll steht und darüber hinaus eine Thematik verwendet, die von Chromatik und verminderten Intervallen geprägt ist. Im Entwurf und in der autographen Partitur versah der Komponist das Werk mit dem Titel »Frühlings Symphonie«, und darüber hinaus tragen die einzelnen Sätze im Entwurf die Überschriften »1. Frühlingsbeginn. 2. Abend. 3. Frohe Gespielen. 4. Voller Frühling.« Das alles galt aber nur für die Entstehungsphase der Symphonie. In die Öffentlichkeit wurde sie ohne Beinamen, nämlich lapidar als »Symphonie« entlassen. Und einem Dirigenten, dem Schumann die Idee des Frühlings als Fingerzeig für die Ausführung der Musik mitgeteilt hatte, schrieb er: »Doch das sind Phantasien, die mir nach Vollendung der Arbeit ankamen.« Der Frühling war demnach zwar als Anreger wichtig, hatte aber, nachdem das Werk fertig vorlag, seine Bedeutung verloren, und das hieß auch: Er war nicht mehr Bestandteil des Werks. Wichtiger noch ist ein anderer Aspekt: Wie es scheint, hatte Schumann eine Scheu vor der Festlegung des Werks auf einen bestimmten Inhalt, ähnlich übrigens wie Felix Mendelssohn Bartholdy, der seine etwa zur gleichen Zeit fertiggestellte Dritte Symphonie der Musikwelt auch nicht als »Schottische Symphonie« präsentierte, obwohl sie zumindest ursprünglich als solche intendiert war. Dahinter stand wohl die Befürchtung, die Musik könne als Programmmusik missverstanden werden. Programme waren nicht im Sinne von Schumanns Ästhetik. Über jenes von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* hatte er in seiner großen Rezension 1835 kurzerhand geschrieben: »Ganz Deutschland schenkt es ihm.« Die Poesie, um die es Schumann in seiner Musik ging, ließ sich nicht mit einem rational erzählbaren Geschehen vereinen. Es wäre Schumann allemal als vordergründig-handgreiflich, allzu direkt, vor allem aber als geheimnisleer erschienen. Ihm ging es eher um das Ahnungsvolle, das Nur-Angedeutete und Nicht-Voll-Ausgesprochene, um die gleichsam latente Aussage oder um das, was zwischen den Zeilen steht. In der Schumann'schen Ästhetik ist das musikalische Kunstwerk kein hermetisch abgeschlossenes Gebilde, das nur für sich steht, sondern es weist über sich hinaus. Die B-Dur-Symphonie demonstriert das durch ein nahezu notengetreues Zitat aus dem Klavierzyklus *Kreisleriana* op. 16. Gemeint ist das Seitenthema des letzten Satzes. Was diese Verknüpfung genau besagen soll, entzieht sich unserer Kenntnis. Doch vermutlich bezieht sie sich auf Clara Wieck, seit September 1840 Schumanns Ehefrau, der er 1838 über den Klavierzyklus geschrieben hatte: »Kreisleriana«

will ich es nennen, in denen Du und ein Gedanke von Dir die Hauptrolle spielen.« Auch andere Stellen der Symphonie klingen wie Anspielungen auf die *Kreisleriana*. Und noch ein Werk ist zu nennen, zu dem die Symphonie in zumindest subkutaner Verbindung steht: die Liedersammlung *Zwölf Gedichte aus Friedrich Rückert's ›Liebesfrühling‹* op. 37. Dieses Gemeinschaftswerk von Clara und Robert Schumann wurde kurze Zeit vor der Symphonie geschrieben. In Nr. 2, von Clara komponiert, ist das Thema des *Scherzos* der Symphonie vorgeprägt; der Text dazu lautet: »Nun ist gekommen des Frühlings Segen, der Freund zieht weiter, ich seh' es heiter, er bleibt mein auf allen Wegen.« Möglich, dass die Eigenart des *Scherzo*-Themas etwas zu tun hat mit der Ambivalenz dieses Textes, der zwar von Heiterkeit spricht, aber nicht vom Glück, das es doch in Wahrheit nicht geben kann, wenn der Freund weiterzieht. Der Frühling, der Schumann zu seiner Symphonie anregte, war, so darf man vermuten, auch oder sogar vor allem ein Liebes-Frühling und als solcher aufs Innigste verbunden mit Clara Wieck. Und so ist zu vermuten, dass die Musik der Symphonie allzu viel Intimes enthielt, als dass Schumann das Werk als jene »Frühlings Symphonie« der Welt preisgeben mochte, als die sie geschrieben worden.

Du Geist der Wolke, trüb' und schwer,
Fliegst drohend über Land und Meer,

Dein grauer Schleier deckt im Nu
Des Himmels klares Auge zu,

Dein Nebel wallt herauf von fern
Und Nacht verhüllt der Liebe Stern:

Du Geist der Wolke, trüb' und feucht,
Was hast Du all' mein Glück verscheucht,

Was rufst Du Thränen ins Gesicht
Und Schatten in der Seele Licht?

O wende, wende Deinen Lauf, –
Im Thale blüht der Frühling auf!

Adolph Böttger (1815–1870)

Ein surrealistisches Spektakel in Tönen

Zu Sergej Rachmaninows *Paganini-Rhapsodie*

Adrian Kech

Entstehungszeit

1934

Uraufführung

7. November 1934 in Baltimore mit dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Leopold Stokowski und Sergej Rachmaninow am Klavier

Lebensdaten des Komponisten

20. März (1. April) 1873 auf dem Landgut Semjonowo bei Staraja Russa (Gouvernement Nowgorod) – 28. März 1943 in Beverly Hills

Sergej Rachmaninow verfolgte in seinem Leben nicht weniger als drei Musikerkarrieren: Er war Komponist, Pianist und Dirigent. Sein Hauptinteresse galt indes dem Komponieren, das er als seine eigentliche künstlerische Lebensaufgabe verstand. Daher mag es paradox erscheinen, dass gerade das kompositorische Schaffen bis heute recht kritisch beurteilt wird. Rachmaninows Musik

haftet der Ruf an, kitschig, sentimental und dem breiten Massengeschmack angepasst zu sein. Die kommerzielle Verwendung, die manche seiner Werke in der Rock- und Pop-Szene fanden, scheint die Nähe seines Œuvres zu einer auf Effekt ausgelegten Unterhaltungsmusik oberflächlich zu bestätigen. Dabei wird jedoch übersehen, dass sich Rachmaninows Musikidiom keineswegs in überbordender Emotionalität erschöpft. Insbesondere sein Spätwerk setzt der Tendenz zu rauschhaft-pastosem Klang einen eher nüchternen, objektivierten Ton entgegen. Rhapsodische Weitläufigkeit paart sich hier mit formaler Strenge.

Ein Musterbeispiel dafür, wie sich beides zu einer überzeugenden Einheit verbinden kann, ist die *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* op. 43 für Klavier und Orchester. Rachmaninow vollendete das Werk im August 1934. Kurz darauf schrieb er in einem Brief an den Pianisten Wladimir Wilschau: »Vor knapp zwei Wochen beendete ich meine neue Komposition. Ich nenne sie eine Fantasie für Klavier und Orchester in Form von Variationen über ein Thema von Paganini – dasselbe, über das Liszt und Brahms ihre Variationen geschrieben haben. Es ist ein sehr langes Werk von 20 bis 25 Minuten Dauer, fast so lang wie ein Klavierkonzert.« Noch im November desselben Jahres erfolgte die Uraufführung in Baltimore. Rachmaninow selbst spielte den Solopart, begleitet vom Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski. Die *Rhapsodie* wurde vom Publikum begeistert aufgenommen und avancierte schnell zu einem der beliebtesten und meistgespielten Stücke des Komponisten. Zweifellos bedingt durch den großen Erfolg des Werkes, fassten Rachmaninow und der Choreograph Michail Fokin den Plan, es als Ballett in Szene zu setzen – ein Projekt, das 1939 tatsächlich realisiert wurde und am Royal Opera House Covent Garden in London seine Premiere erlebte. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Rachmaninow in einem Brief an Fokin ein entsprechendes Szenarium entworfen: »Sollte man nicht die Legende des Paganini beleben, der seine Seele an den bösen Geist verkauft, um seine Kunst zu vervollkommen und eine Frau zu erlangen? Alle Variationen mit dem ›Dies irae‹-Thema sind der böse Geist. Der gesamte Mittelteil von Variation 11 bis 18 behandelt die Liebesepisoden. Paganini erscheint im ›Thema‹ selbst (sein erster Auftritt), und zum letzten Mal als Besiegter in den ersten zwölf Takten von Variation 23. Danach folgt bis zum Schluss der Triumph der Sieger.« Als Leitfaden für eine abschließende Deutung der Musik ist das Szenarium freilich nur bedingt zu gebrauchen. Bemerkenswert ist aber, dass Rachmaninows kurzer Handlungsabriss – quasi rückwirkend – musikalisch entscheidende Stellen benennt und diese in plastische Bilder übersetzt. Wie Rachmaninow selbst schreibt, geht das dem Werk zu Grunde liegende Thema auf eine Vorlage zurück, die schon Franz Liszts und Johannes Brahms' kompositorische Phantasie angeregt hatte: die Finalnummer aus Niccolò Paganinis *24 Capricci* op. 1 für Violine solo. Diese ist ihrerseits ein Variationenwerk, hat mit der *Rhapsodie* aber außer dem Thema wenig gemein. Ausgehend vom gleichen motivischen Material, beschreitet Rachmaninow eigene Wege. Auffällig ist, dass die *Rhapsodie* deutliche Bezüge zu tradierten Formmodellen enthält, welche auf den Variationenzyklus projiziert werden. Zu denken wäre hierbei vor allem an die Sonatensatzfolge, bestehend aus den Einzelsätzen: Allegro – langsamer Satz – Menuett/Scherzo – Finale. Dementsprechend umschließen bei Rachmaninow zwei schnelle Rahmenteile einen ruhigeren, von den Variationen 11 und 18 begrenzten Mittelteil, der neben lyrisch-kantablen Passagen auch Variation 12 im *Tempo di Minuetto* und Variation 15 im *Scherzando*-Tonfall umfasst. Programmatisch fällt dieser Abschnitt mit den zitierten Liebesepisoden zusammen. Rachmaninow führt dazu noch näher aus: »Variation 11 ist der Übergang in die Sphäre der Liebe. Variation 12 – das *Menuett* – bringt den ersten Auftritt der Frau, der bis Variation 18 reicht.« Eben jene Variation 18 ist mit Sicherheit die bekannteste Nummer des gesamten Zyklus. In schwelgerischem Des-Dur bildet sie den Abschluss des harmonisch äußerst variablen Mittelabschnitts, bevor die nachfolgende Variation im stilisierten Pizzicato zu Tonart, Tempo und Gestus des Anfangs zurückkehrt. Wohl nicht zufällig erwähnt Rachmaninow auch diesen neuralgischen Punkt im Szenarium: »Variation 19 stellt den Triumph der Kunst Paganinis dar, sein diabolisches Pizzicato. Es wäre gut, Paganini mit Violine zu zeigen – keiner richtigen natürlich, sondern mit einer ausgedachten, phantastischen.« Ungeachtet des erwähnten formalen Traditionsbezugs verfährt Rachmaninow mit dem Variationsprinzip reichlich unkonventionell. Dies zeigt besonders die Eröffnung. Der kurzen, achttaktigen Introduction folgt nicht – wie gemeinhin zu erwarten wäre – das eigentliche Thema, dem sich dann die Variationenfolge anschließt. Vielmehr zieht Rachmaninow Variation 1 vor, um in ihr zunächst das harmonische Gerüst des Themas zu präsentieren. Dies verleiht dem Stück von vorneherein das Potenzial zu dynamischer Entwicklung und führt am Schluss zu einer dramatischen Zuspitzung. In Variation 22 mündet eine groß angelegte musikalische Steigerung in einen span-

nungsgeladenen Es-Dur-Dominantseptakkord, den das vorangehende orchestrale Crescendo geradezu inszeniert. Die dadurch angestaute Energie muss sich doppelt entladen: erstens in Form der solokadenzähnlichen Klavierkaskaden am Ende der Variation und zweitens – für die kompositorische Struktur noch weit entscheidender – durch den Zusammenprall der vom Dominantakkord angezielten Tonart as-Moll und der Grundtonart a-Moll am Beginn der Folgevariation. Genau hier erscheint Paganini »zum letzten Mal als Besiegter«, ehe »bis zum Schluss der Triumph der Sieger« folgt. Nirgendwo wird die spielerische Duell-Situation zwischen Klavier (as-Moll) und Orchester (a-Moll) deutlicher als an dieser Stelle, wenn Solist und Kollektiv mit dem Thema um einen Halbton verschoben gegeneinander antreten.

Die *Paganini-Rhapsodie* gehört in den Kreis jener Werke Rachmaninows, die die Melodie des »Dies irae« aus der Sequenz der katholischen Totenmesse zitieren. Neben Opus 43 sind dies etwa *Die Toteninsel* op. 29, *Die Glocken* op. 35 oder die *Symphonischen Tänze* op. 45, wobei die Grenzen zwischen wörtlichem Zitat und bloßer Allusion oft fließend sind. In der *Rhapsodie* dagegen ist das »Dies irae«-Thema nicht nur klar erkennbar, sondern wird auch explizit semantisch besetzt, indem Rachmaninow es nachträglich zum musikalischen Stellvertreter für den »bösen Geist« erklärt.

Eingeführt in Variation 7, wird das Thema bis zum Beginn des Mittelteils verarbeitet und entwickelt. Seinen letzten triumphalen Auftritt hat der böse Geist dann in der Finalvariation, wenn das »Dies irae«-Motiv in wuchtigen Blechbläserakkorden parallel zum filigranen Variationsthema erklingt. Fordert Rachmaninow im Szenarium schon für die Pizzicato-Variation, Paganini mit einer ausgedachten, phantastischen Violine darzustellen, schlagen die Finaltakte vollends ins Bizarr-Groteske um. Rachmaninow schreibt hierzu: »Auch scheint mir, dass am Ende des Stücks einige der Protagonisten des Bösen im Kampf um die Frau zu Karikaturen werden sollten, und zwar zu Karikaturen Paganinis selbst. Und ihre Violinen sollten noch phantastischer missgestaltet sein.« Joachim Kaiser hat die *Rhapsodie* einmal als Rachmaninows »spirituellstes, witzigstes, elegantestes Werk für Klavier« bezeichnet. Dies ist durchaus nicht übertrieben – angesichts eines geradezu surrealistischen Spektakels in Tönen.

Eine Hommage

Zu Leonard Bernsteins *Divertimento* für Orchester

Monika Lichtenfeld

Entstehungszeit

27. August – 10. September 1980 als Auftragswerk des Boston Symphony Orchestra zur Feier seines 100-jährigen Jubiläums

Widmung

»In aufrichtiger Zuneigung dem Boston Symphony Orchestra zur ersten Zentenarfeier«

Uraufführung

25. September 1980 mit dem Boston Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa in Boston

Lebensdaten des Komponisten

25. August 1918 in Lawrence / Massachusetts – 14. Oktober 1990 in New York

Zu Boston und seiner näheren Umgebung hatte Leonard Bernstein zeitlebens eine besonders enge Beziehung. Hier verbrachte er die prägenden Jahre seiner Jugendzeit, hier – in der Boston Symphony Hall – lernte er die Standardwerke des klassisch-romantischen Repertoires von Grund auf kennen, als enthusiastischer Hörer der »Boston Pops«, der Popularkonzerte des Boston Symphony Orchestra (BSO) unter der Leitung von Arthur Fiedler. Nach Abschluss seiner Studien an der Harvard University und am Curtis Institute in Philadelphia besuchte er 1940 und 1941 zum ersten Mal die Sommerkurse am Berkshire Music Center in Tanglewood und begegnete dort dem legendären Chefdirigenten des BSO, Serge Koussevitzky, der von dem überragenden Talent des jungen Musikers so beeindruckt war, dass er ihn für die nächste Sommersaison sofort als Assistenten engagierte. Bernsteins Zweite Symphonie *The Age of Anxiety* für Klavier und Orchester wurde 1949 in Boston unter Koussevitzkys Leitung (mit dem Komponisten am Klavier) uraufgeführt, und die Dritte, *Kaddish*, entstand als Auftragswerk des Orchesters und der Koussevitzky-Stiftung zum 75. Geburtstag des BSO. Auch nachdem das Multitalent »Lenny« als

Komponist und Dirigent, als Pianist und Schriftsteller sowie als begnadeter Musikvermittler im Fernsehen längst in aller Welt gefeiert wurde, kehrte er immer wieder gern in seine alte Heimat, nach Boston und Tanglewood, zurück.

Wohl der beredteste Ausdruck seiner lebenslangen »Liebesaffäre« mit dem Orchester und der Stadt seiner Jugend ist das 1980 komponierte *Divertimento* – eine Hommage zum 100-jährigen Bestehen des BSO und das erste von zwölf Auftragswerken, die das Orchester zur Jubiläumssaison 1980/1981 bei zwölf Komponisten bestellte. Im Eröffnungskonzert zur Zentenarfeier am 25. September 1980 in der Boston Symphony Hall dirigierte Seiji Ozawa die Premiere des *Divertimento*.

Während dieses Jahres hatte Bernstein nach aufreibenden Tourneen und Schallplattenaufnahmen eine Auszeit vom Dirigieren genommen und war aufs Land nach Fairfield (Connecticut) gezogen, um sich ganz dem Komponieren zu widmen. Dort schrieb er in zwei Spätsommerwochen, zwischen 27. August und 10. September, die Partitur des *Divertimento* nieder und widmete sie »In aufrichtiger Zuneigung dem Boston Symphony Orchestra zur ersten Zentenarfeier«. Dazu bemerkte der Komponist: »Als Strawinsky seine ›Psalmensinfonie‹, ein Auftragswerk des BSO zur Feier seines 50-jährigen Bestehens, schrieb, dedizierte er das Werk ›Der Ehre Gottes und dem Boston Symphony Orchestra‹. Damals spöttelte man über diese Widmung: Das nennt man, das Beste aus zwei Welten zugleich machen. Wenn ich wagen dürfte, mich auf eine Stufe mit Strawinsky zu stellen, würde ich seinem Beispiel folgen mit der doppelten Widmung: Dem Boston Symphony Orchestra und meiner Mutter. Oder ich könnte sogar noch eins draufsetzen mit der dreifachen Widmung: Dem Boston Symphony Orchestra, meiner Mutter und meiner alten Heimatstadt Boston.«

Die Widmung hat Bernstein darüber hinaus in der musikalischen Substanz des Werkes selbst verankert: Als Keimzelle aller acht Sätze dieser virtuos zwischen Suite, Divertimento und Potpourri changierenden Partitur dient das Zweitmotiv ›B-C‹ (im Deutschen: ›H-C‹), das beziehungsweise auf den Anlass der Komposition, das »Boston Centennial« verweist. Aber auch in zahlreichen, mehr oder weniger verfremdeten Zitaten lässt der Komponist Souvenirs seiner frühen Konzerterlebnisse in Boston – von Beethoven über Chopin, Tschaikowsky, Mahler und Strauss bis hin zu Gershwin und Copland – als nostalgische Reminiszenzen wie als ironische Aperçus anklingen und fügt das Ganze mosaikartig zu einem Glanzstück pluralistisch postmoderner Musik zusammen.

Aus dem motivischen Material des ersten Satzes mit dem Titel *Sennets and Tuckets* (einem zur Shakespeare-Zeit geläufigen Ausdruck für »Signale und Fanfaren«) sollte zunächst, wie Bernsteins Biograph Jack Gottlieb berichtet, das gesamte Stück gebaut werden. Doch entwickelten sich im Verlauf des Kompositionsprozesses daraus schließlich zwei separate Formteile: Präludium und Postludium als Rahmen für sechs weitere Miniaturen, von denen keine länger als ein bis zwei Minuten dauert und jede vorwiegend einer bestimmten Orchestergruppe zugeordnet ist. Das zum Auftakt intonierte fünftönige Fanfarenmotiv, bestehend aus Bernsteins Favorit-Intervallen kleine Terz, Quarte, übermäßige und kleine Sekunde, wird in kunstvollen Imitationen repetiert und kehrt im Verlauf des Stückes als charakteristische Kennmarke immer wieder. Als zweiter (laut Datierung in der Partitur freilich zuerst entstandener) Satz folgt ein *Walzer* für Streicher im höchst ungewöhnlichen 7/8-Takt und erinnert mit seinen zärtlichen melodischen Arabesken an Wiener Salonmusik des 19. Jahrhunderts. Als Tanzsatz stilisiert ist auch die *Mazurka* im 3/4-Takt für Holzbläser und Harfe in c-Moll, eine sanft ironisch getönte Evokation slawischer Melancholie. In zeitgenössische Sphären und beschwingtere Stimmungen entführen die beiden folgenden Sätze. Die *Samba* verweist mit ihrem lustig-lärmenden Charakter und dem dreimaligen Zitat des Fanfarenthemas auf den Kopfsatz zurück; in verfremdeten Latino-Rhythmen meint man Anklänge an Bernsteins erste Ballettpartitur *Fancy Free* zu erkennen, die Jerome Robbins 1944 so erfolgreich an der New Yorker Metropolitan Opera choreographiert hatte. Noch turbulenter und amüsanter wirkt der *Turkey Trot* – im grotesken Alternieren von Alla breve- und Dreivierteltakt wie im abrupten Wechsel von schrillen und gedämpften Farben wird offenkundig eine Parodie auf hehre Jubelfeierstimmung in Szene gesetzt. Einen starken Kontrast dazu bildet der äußerst knapp geratene sechste Satz mit dem geheimnisvollen Titel *Sphinxes*, der so rätselhaft indes nicht ist, wie er vorgibt – ein als *Adagio lugubre* getarnter dodekaphonischer Sketch, den der Komponist folgendermaßen kommentiert hat: »Für mich ist das ein tiefgründiger Spaß [...]. Da nehme ich das Urmotiv, aus dem in diesem ›Divertimento‹ alles gestaltet ist, und bilde daraus eine

Zwölftonreihe, dann eine weitere – die zweite transponiert – und lasse die eine mit einer Dominantkadenz, die andere mit einer Tonikakadenz enden. Das ist der Witz dabei: Man entwickelt solche Reihen in strenger Arbeit aus einem Grundmotiv und kommt schließlich auf Dominante und Tonika zurück. Ich finde das ausgesprochen lustig.«

Attacca schließt sich der raffiniert kolorierte *Blues* für Blechbläser, Klavier und Schlagzeug an, eine der inspiriertesten Jazz-Paraphrasen Bernsteins mit flüchtigen Allusionen an Gershwins *Porgy and Bess*, und auch hier spielt sowohl eine auf- und absteigende Zwölftonmelodie wie auch das Fanfarenthema mit dem Mottomotiv ›H-C‹ an der Spitze eine strukturierende Rolle. Das *Finale, The BSO Forever*, hat doppelte Funktion: Eine kurze *Andante*-Introduktion »In memoriam« erinnert mit einem Kanon für drei Solo-Flöten an verstorbene Musiker des Orchesters, die Bernstein besonders nahestanden. Ein schneidiger *Marsch* (samt zweier *Trios*) feiert mit gebührendem orchestralem Pomp dann den ehrwürdigen Jubilar – nicht ohne augenzwinkernde Verbeugung vor manchem illustren Vorbild des Genres wie dem *Radetzky-Marsch* von Johann Strauß Vater oder dem (schon im Titel anklingenden) *Stars and Stripes Forever* von John Philip Sousa.

BIOGRAPHIEN

Denis Matsuev

Spätestens seit seinem Sieg beim Internationalen Tschairowsky-Wettbewerb 1998 zählt Denis Matsuev zu den großen Pianisten russischer Tradition. Darüber hinaus bekleidet er die Position des Künstlerischen Leiters beim Crescendo-Festival, dem International Astana Piano Passion Festival und, mit dem Ziel, französische und russische Kultur zusammenzubringen, beim Festival in Annecy. Er gründete den gemeinnützigen Verein »New Names«. Dieser entdeckt und fördert musikalisch begabte Kinder und Jugendliche in Russland und trägt generell zur musikalischen Bildung in seiner Heimat bei. Die UNESCO verlieh ihm daher den Titel »Botschafter des guten Willens«. Denis Matsuev gastiert regelmäßig bei den großen Festspielen weltweit: so auf den Festivals in Verbier, Luzern, Montreux, La Roque d'Antéron, Orange, dem Rheingau Musik Festival, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den BBC Proms oder in den USA beim Ravinia Festival und im Hollywood Bowl. Er gab zahlreiche Recitals in Boston, Washington, New York, in der Royal Festival Hall in London, im Auditorio Nacional de Música in Madrid, im Concertgebouw in Amsterdam und im Großen Saal in Moskau am Konservatorium. Dort unterhält er außerdem seit mittlerweile elf Jahren die Reihe »Denis Matsuev invites...«. Er trat mit international renommierten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Concertgebouworkest, dem New York wie dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem Israel Philharmonic Orchestra und der Filarmonica della Scala auf. Das New York Philharmonic Orchestra lud ihn ein, bei dessen 15.000. Konzert als Solist aufzutreten. Dirigenten wie Valery Gergiev, Mariss Jansons, Paavo Järvi, Jukka-Pekka Saraste, Antonio Pappano oder Alan Gilbert suchten die Zusammenarbeit mit ihm. Seine CD-Aufnahmen wurden von der Kritik begeistert aufgenommen. Anlässlich seiner Aufnahmen aus der Carnegie Hall schwärmte die *New York Times* von seinen »Trillern, so bewundernswert präzise, wie man nur hoffen kann, sie je zu hören«. Mit dem Mariinsky Orchester unter Valery Gergiev nahm er Klavierkonzerte von Rachmaninow, Schostakowitsch und Schtschedrin auf. Unter der Leitung von Alan Gilbert entstand mit dem New York Philharmonic Orchestra eine Aufnahme von Rachmaninows Zweitem Klavierkonzert und der *Rhapsody in Blue* von George Gershwin. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks trat der Pianist zuletzt ebenfalls mit Gershwins *Rhapsody* auf. Denis Matsuev ist Träger des Staatspreises der Russischen Föderation für Literatur und Kunst, des Ordens der Ehre sowie des Schostakowitsch-Preises. Zudem wird er, als Botschafter der Fußball-Weltmeisterschaft 2018 in Russland, am 13. Juni ein Konzert auf dem Roten Platz in Moskau geben.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St. Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 arbeitete Mariss Jansons als Chefdirigent mit den Osloer Philharmonikern, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Royal Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Er ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Royal Academy of Music in London sowie der Berliner Philharmoniker. Für seinen Einsatz in Oslo wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«. 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, im selben Jahr bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland sowie den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung« für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem BR-Symphonieorchester. Mariss Jansons wurde 2007 mit dem ECHO Klassik als »Dirigent des Jahres«, 2008 für eine CD mit Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie ausgezeichnet. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 nahm Mariss Jansons den Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt. 2017 ehrte ihn die Royal Philharmonic Society in London mit der Gold Medal, und im März 2018 erhielt er den internationalen Léonie-Sonning-Musikpreis.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

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

PROGRAMMHEFT

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

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Egon Voss und Monika Lichtenfeld: Originalbeiträge für dieses Heft; Adrian Kech: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 19./20. April 2007; Biographien: Rasmus Peters (Matsuev), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Jansons).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Schumann); © Boosey & Hawkes Ltd. (Rachmaninow, Bernstein).

br-so.de
fb.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/BRSOchestra