

1

WELSER-MÖST

13

TSCHAIKOWSKY

132

BEETHOVEN

Donnerstag 29.6.2017

Freitag 30.6.2017

4. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.15 Uhr

16 / 17

FRANZ WELSER-MÖST

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Jörg Handstein

Gast: Franz Welser-Möst

LIVE-ÜBERTRAGUNG in Surround auf BR-KLASSIK

Freitag, 30.6.2017

Pausenzeichen:

Uta Sailer im Gespräch mit

Franz Welser-Möst

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven

Streichquartett a-Moll, op. 132

Einrichtung für Streichorchester von Franz Welser-Möst

- Assai sostenuto – Allegro
- Allegro ma non tanto
- Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart. Molto adagio – Neue Kraft fühlend. Andante
- Alla marcia, assai vivace
- Allegro appassionato

Pause

Peter I. Tschaikowsky

Symphonie Nr. 1 g-Moll, op. 13

»Winterträume«

- Träumerei auf winterlicher Fahrt. Allegro tranquillo
- Raus Land, Nebelland. Adagio cantabile ma non tanto
- Scherzo. Allegro scherzando giocoso
- Finale. Andante lugubre – Allegro moderato – Allegro maestoso

Innere Welt auf vier Notenzeilen

Zu Ludwig van Beethovens Streichquartett a-Moll, op. 132

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Januar – Juli 1825

Widmung

Nikolai Borissowitsch

Fürst Galitzin

Uraufführung

Durch das Schuppanzigh-Quartett: privat am 9. September 1825 im Gasthof »Zum wilden Mann«, öffentlich am 6. November 1825 im Saal des Wiener Musikvereins

Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. (Taufdatum 17.) Dezember 1770 – 26. März 1827

In Russland liebt man anspruchsvolle Musik. Zumindest in höheren Kreisen. Doch vor Tschaikowsky gab es kaum einheimische Profikomponisten, und so »dilettierte« man gerne – bisweilen, wie Michail Iwanowitsch Glinka, auf hohem Niveau. Oder man behalf sich mit Importware aus dem Westen, wie Fürst Nikolai Borissowitsch Galitzin. Der führte ein behagliches Leben in St. Petersburg, spielte ausgezeichnet Cello und verehrte Beethoven. Ende 1822 bat er ihn um ein Streichquartett, gerne auch zwei oder drei. Von der Honorierung kann jeder freie Künstler nur träumen: »Lassen Sie mich einfach wissen, welcher Bank ich die Summe überweisen soll, die Sie zu haben wünschen.« Da griff Beethoven gerne zu: »Gezwungen, von meinen Geistesprodukten zu leben, nehme ich mir die Freiheit, das Honorar je Quartett auf 50 Dukaten anzusetzen.« Dieser Auftrag lieferte den äußeren Anstoß für Beethovens letzte Schaffensperiode, die er ganz der Quartettkomposition widmete. Seit Jahren hatte er sie vernachlässigt, einst aber hatte er die Gattung selbst geprägt und nach Haydn auf eine neue Stufe gehoben. Das für den Grafen Rasumowsky entstandene Opus 59 (1806) sah Beethoven bereits für professionelle Spieler und den öffentlichen Konzertvortrag vor. Das schroffe *Quartetto serioso* op. 95 (1810) war dagegen eher eine Privatsache, knapp und konzentriert, gleichsam in sich selbst zurückgezogen. Dass Beethoven, nun, nach der Uraufführung der Neunten Symphonie im Mai 1824, zu neuen

kammermusikalischen Großtaten ausholte, war sicher nicht nur Galitzins Blankoscheck zu verdanken. Was ihn fesselte, war wohl der reine, vierstimmige Satz, der das Hören mit dem inneren Ohr begünstigt. Hier fand der nunmehr fast taube Beethoven die reine Substanz der Musik, hier, auf nur vier Notenzeilen, konnte er eine innere Welt erstehen lassen. In den drei Galitzin-Quartetten (später als Opera 127, 132 und 130 gedruckt) lässt sich gut verfolgen, wie er allmählich immer weiter in Neuland vorstieß, bis hin zu der exorbitanten, buchstäblich unerhörten *Großen Fuge*. Ob ihm dabei jemand folgen konnte, kümmerte ihn natürlich nicht.

Wie zufrieden Fürst Galitzin mit Beethovens Arbeit war, wissen wir nicht. Auf jeden Fall ließ er die Werke in St. Petersburg tatsächlich aufführen und machte sie damit nachhaltig in Russland bekannt. Das bezeugt auch die 1831 erschienene Erzählung *Beethovens letztes Quartett* des Fürsten Wladimir Odojewski, eines dilettierenden Komponisten und einflussreichen Schriftstellers. Seine Beschreibung entspricht schon dem Klischee, das Beethovens Spätwerk – zum Teil bis heute – als eine Art Unmusik denunziert: »Überall ein schülerhaftes, gewolltes Streben nach Wirkungen, die die Musik nicht kennt; überall irgendein dunkles, sich selbst unfassliches Gefühl. [...] Oft setzten die Musiker, von der Sinnlosigkeit des Werkes zur Verzweiflung gebracht, die Streichbögen ab und schienen sich die Frage stellen zu wollen, ob dies nicht nur eine Verspottung der Schöpfungen des Unsterblichen sei.« Tschaikowsky, mit Odojewski persönlich bekannt, gab sogar zu, diese Quartette zu hassen: »Es gibt dort Lichtblicke – mehr nicht. Das übrige ist ein Chaos, [...] von undurchdringlichem Nebel umgeben.« Beim Anhören des op. 132 sei er fast vom Stuhl gefallen, weil er dabei eingedöst sei ...

Tatsächlich hatten es selbst die Profi-Quartettspieler um den bewährten Ignaz Schuppanzigh nicht leicht. Man hatte nicht damit gerechnet, dass derartige Werke längere Zeit einstudiert und geprobt werden müssen. So verlief die Uraufführung von op. 127 nicht ganz glücklich. Beethoven ersetzte seinen alten Freund kurzerhand durch den Violinprofessor Joseph Böhm, der das Quartett dann erfolgreich über die Bühne brachte. Es gehört zu den vielen Beethoven-Klischees, dass die späten Quartette generell auf Unverständnis gestoßen seien. Das gilt in vollem Maß nur für die *Große Fuge*, die ein Kritiker als »chinesisch« bezeichnet hat. Verbreitet war eher der Gedanke, dass Beethovens späte Werke sich nicht sofort erschließen. So heißt es in der Kritik zu op. 132: »Was unser musikalischer Jean Paul hier gegeben hat, ist abermals gross, herrlich, ungewöhnlich, überraschend und originell, muss aber nicht nur öfters gehört, sondern ganz eigentlich studirt werden.« Das Quartett op. 127 wurde dann auch gerne gespielt. Allerdings benötigte man manchmal dafür fünf Leute, wie Beethovens Konversationsheften zu entnehmen ist: »einer muß Takt geben«. Die Uraufführung von op. 132 vertraute Beethoven dann wieder dem regulären Schuppanzigh-Quartett an, und diesmal ging alles gut, hatte er doch die Proben selbst überwacht. Beethoven-Aufführungen besuchte Beethoven allerdings nicht mehr, er schickte seinen Neffen Carl. Der berichtete: »Es war zu voll um viel vernehmen zu können, so viel hörte ich aber, daß viele Stellen mit Ausrufungen begleitet wurden, und beim Weggehen sprachen die Leute von der Schönheit des neuen Quartetts.«

Schon die erste Notenseite des »neuen Quartetts« in a-Moll bietet ein völlig anderes Bild als die seines Vorgängerwerkes, dessen Kopfsatz immerhin noch ein melodisch-konsistentes Thema aufweist. Jetzt zerfurchen Kontraste und Brüche den Beginn wie eine Folge fahrig hingeworfener, heterogener Skizzen. Auf den ersten Blick sieht das nicht gerade schön aus, eher rätselhaft: Was soll etwa die langgezogene, fast amorphe Tonfolge am Anfang? Das offenbart sich nur dem konzentrierten Hörer: Die ersten vier Töne im Cello, *gis-a-f-e*, spielen eine tragende Rolle. Sie liefern sozusagen den Baustoff, der den Satz zusammenhält. Schon die heftig ausbrechende Erste Geige fixiert das *f-e* und überbrückt damit den Riss, den dieser Ausbruch bewirkt. Das Cello liefert das *gis-a* später nach, dazwischen präsentiert es das Hauptmotiv des ersten Satzes. Als ob sich die Brust zu einem schweren Seufzer hebte, ist dieses knappe Motiv eine einzige Leidensgeste. Sie beherrscht das thematische Geschehen. Die vier ersten Töne prägen in ihrer expressiven Halbtonspannung also auch den emotionalen Charakter. So erzählt der erste Satz von Schmerz und Drangsal, ein seelisches Drama, das nur im melodisch gelösten Seitensatz für einen Moment zur Ruhe kommt. Die beiden Sphären geraten aber nicht miteinander in Konflikt, es kommt zu keiner stringenten Entwicklung, die dichte thematische Arbeit fruchtet nicht. Die Durchführung bleibt kurz und eigentümlich ziellos. Die bis dahin noch klare Sonatensatzform büßt

damit auch ihre übliche Logik ein. Noch eigenartiger ist, dass der Durchführung zwei Reprisen folgen, wobei nur die zweite zur Grundtonart zurückführt. Beethoven deformiert also das klassische Modell des Sonatensatzes. Einen Schlüssel zu dieser seltsamen Innenwelt bietet vielleicht das romantische Konzept der »progressiven Universalpoesie«, wie es Friedrich Schlegel formuliert hat: »Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.« Für diesen Anspruch der subjektiven Kunstschöpfung, so erkannte Schlegel, gab es »noch keine Form, die dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken«. So wirken auch Beethovens Texturen und formale Abläufe bisweilen abgerissen und formlos, verbinden sich aber gemäß des Inhalts zu neuen Formen, die durchaus konstruktiv zusammenhalten.

Mit den Tönen *gis-a* knüpft der Tanzsatz (*Allegro man non tanto*) an den ersten Satz an. Wieder bestimmt ein prägnantes zweitaktiges Motiv das Geschehen: eine gesangliche, weich hinsinkende Geste, die kontrapunktisch auf dem Anfangsmotiv ruht. Sie wiederholt sich geradezu monomanisch. Imitiert und sequenziert, gedreht und zerspalten, gelockert und verdichtet, wird sie in unzähligen Kombinationen durchgespielt. Mit der Tonart A-Dur hellt sich der Klang jetzt auf, und der Schmerz des ersten Satzes löst sich in eine nur noch leicht melancholische Nachdenklichkeit. Im Mittelteil gibt sich der gemächliche Ländler, wie auf der Drehleier gedudelt, ganz bodenständig und entschwebt doch in eine ätherische Region. Umso grober fährt eine stampfende Figur dazwischen, die das A-Dur kurzzeitig umwirft: Man weiß nicht so genau, ob das ein Spaß oder eine Drohung sein soll ...

Beethoven hatte im April 1825 gerade diesen Satz beendet, als ihn eine schwere »Gedärmentzündung« niederwarf. Sein Arzt versuchte es mit einer Diät: »Kein Wein, kein Kaffee, nichts von Gewürze.« Das war natürlich nicht nach Beethovens Geschmack. Aber im Mai ging es ihm besser, und er konnte an dem Quartett weiterarbeiten. »Doctor sperrt das Thor dem Todt: Note hilft auch aus der Noth«, so dichtete er dankbar einen Kanon für den Arzt. Allerdings plagten ihn weiter Beschwerden. Unter diesen Umständen entstand das vielleicht erstaunlichste Stück der klassischen Kammermusik: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*. Erstmals gibt sich ein Streichquartett ungeniert autobiographisch. Die Nähe zur Romantik ist offensichtlich, auch durch die Evokation der Vergangenheit, die alte chorale Kirchenmusik, in der etwa E.T.A. Hoffmann den Ausdruck »heiligster Tiefe« fand. Einen altertümlichen Klang bewirkt schon die lydische Tonart, deren vierter Ton nicht in die moderne Harmonik passt. Vielleicht wusste Beethoven auch, dass die lydische Tonart einst als »Heilmittel gegen die Mühsal von Geist und Körper« gegolten hatte. Kompositorisch ist der *Dankgesang* aber weniger von der Vokalmusik als vom Orgelchoral inspiriert, wo Zwischenspiele die Liedverse auflockern. In den Strophen zwei und drei belebt Beethoven die Melodie mit zunehmend beweglichen Gegenstimmen, zuletzt »mit innigster Empfindung«. Die Teile zwischen den Choralstrophen speisen sich dagegen, »neue Kraft fühlend«, aus der Vitalität des Tanzes. Das überraschende D-Dur schafft einen Bezug zum vorigen Satz, die äußerst subtil gesetzten Figuren und Rhythmen zeigen eine zart aufblühende Lebenslust.

Das kleine, vor das *Finale* eingeschobene *Alla marcia* in A-Dur führt nach der religiösen Entrückung wieder ganz zur Erde zurück. Und es verbindet sich mit dem zweiten Satz zu einer Art Rahmen, der den *Dankgesang* als Herzstück des Quartettes einfasst. Die Symmetrie des Zyklus ist vollkommen: Das *Finale* in a-Moll schließt mit klarem Bezug auf den ersten Satz den Kreis. Der Ausbruch der Violine wird hier zu einem Rezitativ, das an das Finale der Neunten Symphonie erinnert. Nur müsste der Text hier lauten: »Freunde, nicht diese Töne, lasst uns schmerzlichere anstimmen und leidenschaftlichere«. Das Thema des *Allegro appassionato* (endlich einmal eine längere Melodie) war sogar ursprünglich für die Neunte vorgesehen. Den Charakter prägt aber vor allem die Begleitung, die mit dem obsessiv wiederholten Seufzer f-e den Taktschlag in Unruhe versetzt. Gegen Schluss schleudert die Violine diese Töne »immer geschwinder« heraus und treibt auch das Cello in die höchste Lage. Auf diesem Höhepunkt der Verzweigung aber gleitet die Musik plötzlich ins helle A-Dur und beruhigt sich in einer gesanglichen Linie. Tänzerisch klingt das Quartett aus. Kein heroischer Willensakt, kein »durch Kampf zum Sieg«: Die Befreiung geschieht wie von selbst, sei es aus göttlicher Gnade, sei es weil sich einfach etwas löst in der Seele.

»Beethoven hat ein Tor in die Moderne aufgestoßen«

Jörg Handstein im Gespräch mit Franz Welser-Möst

JH Opus 132 gehört zu Beethovens berühmtesten und persönlichsten Kammermusikwerken. Was hat Sie bewogen, es in ein Symphoniekonzert zu bringen?

FWM Beethovens späte Streichquartette bieten allgemein das Problem, dass sie teils kammermusikalisch, teils symphonisch gedacht sind. Man hat ja etwa bei der *Großen Fuge* den Eindruck, dass vier Instrumente das nur halb bewältigen. Die Idee dieser Werke geht einfach über die Formation von vier Spielern hinaus ... Und da ich mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks musikalisch schon lange befreundet bin, dachte ich: »Jetzt werde ich sie mal ordentlich fordern!«

JH Mit dieser Einschätzung stehen Sie Gustav Mahler nahe, der der Meinung war, die späten Beethoven-Quartette seien eigentlich »längst nicht mehr für die vier armseligen Männlein« gedacht, sondern für ein kleines Streichorchester. Er wollte dann die Wiener Philharmoniker gleich das schwierige cis-Moll-Quartett op. 131 spielen lassen, und auch die *Große Fuge* wird häufig von Orchestern aufgeführt. Wie sind Sie gerade auf op. 132 gekommen?

FWM Sie nennen op. 131 »schwierig«, aber Teile des a-Moll-Quartetts sind noch herausfordernder, rein technisch gesehen. Ich liebe dieses Stück einfach, und seit ich selber keine Kammermusik mehr spiele, geht es mir ab. Außerdem habe ich keine Aufnahme davon mit einem großen Orchester gefunden. Auch das hat mich gereizt: genau das zu machen, was noch nicht jeder gemacht hat.

JH Sie haben das Werk auch selbst für Streichorchester eingerichtet. Nach welchen Prinzipien sind Sie dabei vorgegangen?

FWM Es geht wirklich nur um die Entscheidung, wo man die Kontrabässe mit der Cellostimme mitspielen lässt. Bei den symphonisch gedachten oder den von der Färbung her eher dunklen Stellen nimmt man sie etwa dazu. Da gibt es schon eine gewisse Tradition. Weingartner und Furtwängler haben die *Große Fuge* so eingerichtet, und nach diesem Prinzip bin ich auch vorgegangen.

JH Aber das Violinrezitativ vor dem *Finale* wird doch sicher von einem Solisten gespielt?

FWM Ja, das geht mit 16 Geigern nicht, selbst mit dem besten Orchester nach zehn Jahren Proben! Bei einem Rezitativ kommt es auf die Freiheit an, und da ist es um vieles einfacher, wenn nur einer spielt.

JH Auch der Klangcharakter eines Streichorchesters unterscheidet sich von dem eines Soloquartetts, das Dissonanzen, Härten und Reibungen schärfer darstellen kann.

FWM Das ist schon richtig, aber auf der anderen Seite gibt es gewisse Stellen, wo ich – und viele berühmte Vorgänger – den Eindruck haben, dass es dem Soloquartett an Klangfülle fehlt. Hier nähern wir uns einer Grundsatzfrage der Aufführungspraxis: Was ist die Idee eines Stückes, und wie nähere ich mich dieser Idee am besten an? Viele Wege führen nach Rom. Gerade bei diesen Werken geht es wesentlich um philosophische Ideen, und mit welchen Mitteln man die ausdrückt, empfinde ich als sekundär.

JH Charakteristisch für Beethovens späte Quartette sind etwa Kontraste und Brüche auf engstem Raum. Wie gehen Sie als Interpret damit um?

FWM Ich finde, man darf sie nicht kitten, ja nichts darüber pinseln. Den späten Beethoven trifft das Wort von der »Wiener Klassik« eigentlich nicht. Wir sind hier schon mitten in der Romantik, die Kunst, Philosophie und Politik, Religion und Naturgläubigkeit revolutionär zusammendachte. Den Anspruch von Novalis, »eine innre Welt zu schaffen, die eigentlicher Pendant der äußern Welt ist«, hatte auch Beethoven. Dass es da zu Brüchen kommt, ist, glaube ich, nur logisch. Dahinter steckt eine philosophische Idee – und zwar mit Platon formuliert die »Idee des Guten« –, die dann mit der Realität des tatsächlichen Lebens konfrontiert wird. Beethovens Brüche und Schroffheiten muss man also ernst nehmen.

Als ich vor vielen Jahren erstmals die *Große Fuge* gemacht habe, war ein Freund im Konzert, er hatte kein Programmheft und sagte mir danach: »Das war ja alles wunderbar, aber dieses moderne Stück da vor der Pause ...« Genau das ist es: Beethoven hat ein Tor in die Moderne aufgestoßen, die erst, über den Daumen gepeilt, 100 Jahre später beginnt. Auch deshalb muss man diese Brüche, die ja auch ein Ausdrucksmittel der Moderne sind, unbedingt hörbar machen.

JH Sie koppeln Beethovens op. 132 mit Tschaikowskys Erster Symphonie. Welcher Gedanke steht hinter diesem ungewöhnlichen Programm?

FWM Ein junger Komponist, der noch in den Anfängen steckt, will ja immer die Welt einreißen und etwas absolut Neues schaffen. Und ich finde es dann spannend, wenn man quasi in der Rückblende hört, wie gigantisch modern dieses Quartett gewesen ist, nachdem man etwa die Erste von Tschaikowsky gehört hat. Für mich ist es wichtig, dass die Leute merken, wie dieser späte Beethoven Vieles, was später geschrieben wurde, alt aussehen lässt. Das ist nicht despektierlich gegen Tschaikowsky gemeint: Ich liebe diese Symphonie mit ihrem jugendlichen Reiz und Charme! Aber ich hoffe, dass sich der Zuhörer im Nachhinein, eben im Rückblick, nochmals auf Beethoven konzentriert.

»Die größte Hoffnung unserer musikalischen Zukunft«

Zu Peter I. Tschaikowskys Symphonie Nr. 1 g-Moll, op. 13

Vera Baur

Entstehungszeit

Frühjahr bis Herbst 1866

Uraufführung

3. (15.) Februar 1868 in Moskau unter der Leitung von Nikolaj Rubinstein

Lebensdaten des Komponisten

25. April (7. Mai) 1840 in Wotkinsk – 25. Oktober (6. November) 1893 in St. Petersburg

»Ich sage es Ihnen offen, dass Sie das größte musikalische Talent des gegenwärtigen Russlands sind. Kraftvoller und origineller als Balakirew, edler und schöpferischer als Serow, unvergleichlich gebildeter als Rimskij-Korsakow. In Ihnen erblicke ich die größte, oder besser gesagt die einzige Hoffnung unserer musikalischen Zukunft.« – Zu solch prophetischen Worten fühlte sich 1865 ein damals noch wenig bekannter Musikkritiker berufen, als dessen Freund und Kommilitone Peter I. Tschaikowsky seine Kompositionsstudien am St. Petersburger Konservatorium mit einer Vertonung von Schillers Gedicht *An die Freude* beendete. Hermann Laroche, so der Name des Kritikers, war von Beginn an der wichtigste Fürsprecher Tschaikowskys und sollte für diesen im Lauf der Zeit eine ähnliche Bedeutung erlangen wie in Deutschland Eduard Hanslick für Johannes Brahms. Und wie in Deutschland der Parteienstreit der Konservativen (um Hanslick) und der »Neudeutschen« (um Liszt) das öffentliche Musikleben beherrschte, so war auch das musikalische Russland der zweiten Jahrhunderthälfte in zwei Lager gespalten: in die national gesinnte Gruppe des so genannten »Mächtigen Häufleins« mit den Komponisten Balakirew, Cuij, Borodin, Mussorgsky und Rimskij-Korsakow einerseits und eine mehr an der westlichen Tradition orientierte

Fraktion um Anton Rubinstein, der auch Tschaikowsky zugeordnet wurde. Wie war es zu dieser Situation gekommen?

Bis weit in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war Musik in Russland nahezu ausschließlich Importware aus dem Westen. Es gab zwar eine reiche eigenständige Kirchen- und Volksmusiktradition, doch wurde diese von den maßgeblichen Kreisen des Adels kaum beachtet. Statt einheimischer Künstler verpflichtete man Ausländer und pflegte das große Repertoire der bis dahin musikalisch führenden Kernländer Europas: Italien, Frankreich und Deutschland. Erst um die Mitte des Jahrhunderts, namentlich mit Michail Glinka, begann sich das musikalische Eigenleben Russlands zu regen. Hatten heimische Komponisten bis dahin in erster Linie die westlichen Vorbilder kopiert, so begründete Glinka einen nationalen Stil durch die Verarbeitung slawischer Volksmelodien und die Hinwendung zu spezifisch russischen Themen (wie etwa in der Oper *Ein Leben für den Zaren*). Komponieren in Russland bedeutete von da an immer ein Anknüpfen an diese neue Richtung, wenn auch die Schwerpunkte jeweils unterschiedlich akzentuiert wurden: Während die Komponisten des »Mächtigen Häufleins« eine völlige Lösung von dem westlichen Erbe propagierten und, um dies zu erreichen, sogar auf eine fundierte musikalische Ausbildung verzichteten, gab es für Tschaikowsky keinen Widerspruch zwischen Tradition und Ausprägung eines genuin russischen Tons. Vielmehr verstand er die gründliche Auseinandersetzung mit der überlieferten westlichen Formenwelt als Voraussetzung für die Schaffung einer eigenständigen Musiksprache. Im Zuge dieser Polarisierung der Positionen kam es auf beiden Seiten zu heftiger Kritik: Die Vertreter des »Mächtigen Häufleins« warfen Tschaikowsky Eklektizismus und Akademismus vor, er wiederum bezichtigte seine Komponistenkollegen aufgrund ihrer mangelnden technischen Fähigkeiten des Dilettantismus. Auch wenn sich die beiden Parteien mit der Zeit einander freundschaftlich annäherten (vor allem Tschaikowsky und Rimskij-Korsakow) und ihre Werke gegenseitig auf ihre Konzertprogramme setzten, blieben Vorbehalte immer bestehen, und es entbehrt nicht einer gewissen Ironie der Geschichte, dass ausgerechnet der weniger national gesinnte Tschaikowsky später im Ausland als der wichtigste Repräsentant der russischen Musik galt – womit sich die Prophezeiung Hermann Laroques bewahrheiten sollte.

Als sich Tschaikowsky 1866 im Alter von 26 Jahren, unmittelbar nach Abschluss seiner Studien am St. Petersburger Konservatorium und beflügelt durch die erfolgreiche Aufführung seiner Konzertouvertüre in F-Dur, an die Komposition seiner Ersten Symphonie machte, war dies ein gewagtes Unterfangen: Der junge und noch relativ unerfahrene Komponist konnte an keine heimische symphonische Tradition anknüpfen, da um diese Zeit die Gattung in Russland so gut wie nicht existent war. Glinkas 1852 begonnene *Ukrainische Symphonie* kam über einen ersten Satz nicht hinaus, die Symphonien Anton Rubinsteins blieben zu schematisch und uninspiriert in der Mendelssohn-Nachfolge verhaftet, als dass sie größere Wirkung hätten entfalten können, und die Komponisten des »Mächtigen Häufleins« fühlten sich, gemäß ihrer nationalen Sinnesart, in der Orchestermusik generell mehr zu programmatischen Werken hingezogen. Dennoch unternahmen auch sie zur selben Zeit wie Tschaikowsky zaghafte Vorstöße in symphonische Gefilde. Borodin machte sich 1862 an einen ersten Gattungsbeitrag, Balakirew ein Jahr später, nur Rimskij-Korsakow gelang es 1865, seine Erste Symphonie noch vor der Tschaikowskys zu beenden und öffentlich aufzuführen. Unabhängig von den jeweils unterschiedlichen ästhetischen Prämissen und der Frage, wem dabei das größte Verdienst zukam, war all diesen Unternehmungen der Wille gemeinsam, eine eigenständige russische Symphonik zu begründen.

Das Vorhaben des jungen Tschaikowsky war freilich zu ambitioniert, als dass es ohne heftige Geburtswehen hätte realisiert werden können. Sein Bruder und erster Biograph Modest berichtet sogar, dass »nicht eine einzige seiner Kompositionen [...] ihm soviel Mühe und soviel Qual gekostet [habe] wie gerade diese Symphonie«. Deutliche Anzeichen seiner ihn lebenslang begleitenden Nervenschwäche stellten sich ein, er litt unter Halluzinationen, hatte beklemmende Angstzustände und war, wie die Ärzte konstatierten, dem Wahn nahe. Sicher dürfte auch die physische Doppelbelastung der kurz zuvor aufgenommenen Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium und der nächtlichen Kompositionsarbeit einen Teil dazu beigetragen haben, doch ist anzunehmen, dass auch die Schwierigkeiten mit der großen Form, an die er sich herangewagt hatte, ihren Tribut verlangten. Tatsache ist, dass Tschaikowsky das Werk erst nach mehreren Unterbrechungen und Rücksprachen mit seinen ehemaligen Petersburger Lehrern Anton Rubinstein und Nikolaj Zarembo beenden konnte. Nach verschiedenen Darbietungen einzelner

Sätze erlebte die Symphonie ihre erste vollständige Aufführung schließlich im Februar 1868 in Moskau und wurde außerordentlich positiv aufgenommen.

Bedenkt man die Entstehungsumstände und die Tatsache, dass zwei der bedeutendsten komponierenden Zeitgenossen, Brahms und Bruckner, sich mit deutlich größeren Skrupeln herumschlugen, bevor sie mit einer Symphonie an die Öffentlichkeit traten, kann es nur erstaunen, mit welcher Souveränität der 26-jährige Tschaikowsky die Form in seinem Opus 13 meisterte. Ihm gelang nicht weniger als die Schaffung eines symphonischen Erstlingswerkes, das alle Erfordernisse der Gattung erfüllte, zugleich bereits eine erkennbar individuelle Handschrift trug und zudem noch – so vor allem in den Themen des ersten und zweiten Satzes – nationales Kolorit entfaltete. Einen losen, assoziativen Bezug zu seiner Heimat schuf Tschaikowsky in diesen beiden Sätzen zusätzlich durch die Hinzufügung programmatischer Titel. Sie führten zwar dazu, dass die Symphonie den Beinamen *Winterträume* trägt, dienen aber nur als vager Stimmungshinweis und keineswegs als Leitfaden zum Verständnis des musikalischen Verlaufs.

Deutlich folkloristischer Provenienz ist das Hauptthema des eröffnenden *Allegro tranquillo* (*Träumerei auf winterlicher Fahrt*), eine kurze, sich sanft wiegende, pentatonische Figur, die gleich zu Beginn von der Flöte und dem Fagott intoniert wird und als wichtigster emotionaler Träger des Satzes in ganz unterschiedlichen instrumentalen Farben ständig präsent ist. Zwei weitere Gedanken treten hinzu: das lyrische Seitenthema in der Klarinette, das motivisch aus dem Hauptthema abgeleitet ist, und eine strahlende Fanfare in den Blechbläsern. Die Fanfare sowie das pentatonische Hauptthema beherrschen die Durchführung, die – wie auch weite Teile des restlichen Satzes – ganz auf effektvolle Klangsteigerung angelegt ist. Als besonderes Moment erweist sich der Übergang zur Reprise, eine Partie mit geheimnisvoll verhaltenen Hornklängen, die einen Moment der Verunsicherung in dem sonst so dynamischen und schwungvoll vorwärtsdrängenden Verlauf bewirken.

Das Herzstück der Symphonie ist das lyrische, breit dahinströmende *Adagio cantabile* (*Raues Land, Nebelland*), das mit schwermütigen Melodien – zunächst im einleitenden Streichorchester, dann in der Oboe und später nochmals in den Streichern – das Bild der unendlichen Weite Russlands evoziert. Auch hier kommt es gegen Ende zu einer dramatischen Steigerungspartie, wenn das Horn die ursprüngliche Oboen-Melodie übernimmt und mit immer größerer Klanggewalt für sich beansprucht.

An die leichtfüßige Eleganz Mendelssohn'scher Orchestersätze gemahnt das glänzend instrumentierte *Scherzo*, dessen musikalische Substanz Tschaikowsky seiner kurz zuvor komponierten, jedoch erst postum veröffentlichten Klaviersonate in cis-Moll entnahm. Im *Trio* begegnet man erstmals den Qualitäten des späteren Ballettkomponisten: Ein gefühlvoller Walzer durchbricht den symphonischen Ernst seines Umfeldes und führt in eine zarte Welt der Träume. Nochmals alle Register seines frühen Könnens zieht Tschaikowsky im *Finale*: Eine düstere langsame Einleitung, zwei Themen – ein rhythmisch-markantes erstes und ein volksliedartiges zweites – sowie deren Verarbeitung in ausgedehnten kontrapunktischen Abschnitten ziehen vorüber, bis kurz vor Ende die langsame Einleitung wieder aufgegriffen wird, die mit visionären Klängen zur grandiosen Schluss-Klimax überleitet.

BIOGRAPHIEN

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. Tournées führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt es seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Grammy geehrt. Bei einem Ranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Franz Welser-Möst

Franz Welser-Möst ist einer der herausragenden Dirigenten unserer Zeit. Seit nunmehr 15 Jahren steht er als Musikdirektor an der Spitze des Cleveland Orchestra. Sein Vertrag mit dem Orchester, das im nächsten Jahr sein 100-jähriges Bestehen feiert, wurde bis 2022 verlängert. Die intensiven Jahre der Zusammenarbeit haben das künstlerische Profil des Cleveland Orchestra entscheidend geprägt: Eine visionäre Programmgestaltung, die Realisierung zahlreicher Uraufführungen und innovativer szenischer Opernproduktionen haben hierzu ebenso beigetragen wie wegweisende pädagogische Projekte und Kooperationen, mit denen Franz Welser-Möst und sein Orchester auch neue und junge Publikumskreise ansprechen und gewinnen. Neben regelmäßigen Residenzen in den USA und Europa gastierte Franz Welser-Möst mit dem Cleveland Orchestra in den letzten Jahren u. a. in der New Yorker Carnegie Hall, in der Suntory Hall in Tokio, bei den Salzburger Festspielen und bei den Festivals in Luzern und Grafenegg. Als Gastdirigent pflegt er eine besonders enge und produktive Beziehung zu den Wiener Philharmonikern. Er stand zweimal am Pult des Neujahrskonzertes und leitet das Orchester regelmäßig bei Konzerten im Wiener Musikverein, in Luzern, bei den BBC Proms und auf Tournées in Japan, Skandinavien und den USA. Diese besondere Beziehung wurde im Frühjahr 2014 mit der Überreichung des Ehrenrings der Wiener Philharmoniker gewürdigt. Von 2010 bis 2014 war Franz Welser-Möst Generalmusikdirektor der Wiener Staatsoper. Neben der Pflege des traditionell verankerten Repertoires hat er sich vermehrt mit Opern des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt. So wurden unter seiner Stabführung Janáčeks *Kát'a Kabanová*, *Aus einem Totenhaus* und *Das schlaue Fuchslein* sowie Hindemiths *Cardillac* erfolgreich aufgeführt. Daneben galt und gilt sowohl in Wien als auch in Cleveland sein besonderes Interesse den Opern von Richard Strauss: *Salome*, *Die Frau ohne Schatten*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* und *Arabella* waren unter seiner Leitung zu erleben. Franz Welser-Möst ist regelmäßig zu Gast bei den Salzburger Festspielen. Nach großen Erfolgen mit *Rusalka*, *Der Rosenkavalier*, *Fidelio* und zuletzt *Die Liebe der Danae* wird er in diesem Jahr eine Neuproduktion von Aribert Reimanns Oper *Lear* leiten. Auch dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Franz Welser-Möst seit vielen Jahren eng verbunden. Zuletzt dirigierte er hier im Oktober 2014 Sibelius' Violinkonzert, Tschaikowskys *Nussknacker* sowie das Orchesterwerk *Idyll* von Matthias Pintscher. Franz Welser-Möst ist Träger zahlreicher Auszeichnungen, seine CD- und DVD-Aufnahmen erhielten viele internationale Preise.

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, München

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein: Originalbeitrag für dieses Heft und Interview Franz Welser-Möst; Vera Baur:
aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 29./30.
Mai 2003; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester),
Agenturmaterial (Welser-Möst).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© G. Henle Verlag München / Einrichtung für Streichorchester: Franz Welser-Möst (Beethoven);
© www.ScoresReformed.co.uk (Tschaikowsky).

br-so.de

fb.com/BRSO

twitter.com/BRSO

instagram.com/BRSOrchestra