



**Donnerstag 1.11.2018**  
**Freitag 2.11.2018**  
**2. Abo A**  
**Philharmonie**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**18/19**

## **MITWIRKENDE**

CRISTIAN MĂCELARU  
Leitung

LEONIDAS KAVAKOS  
»Artist in Residence«  
Violine

SYMPHONIEORCHESTER  
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aus gesundheitlichen Gründen musste Mariss Jansons seine Mitwirkung an den Konzerten im November 2018 in München leider absagen. Wir danken Cristian Măcelaru, dass er sich kurzfristig bereit erklärt hat, das Programm von dieser Woche unverändert zu übernehmen.

### **KONZERTEINFÜHRUNG**

18.45 Uhr

Moderation: Katharina Hartl, Hanna Leichtle, Tizian Foag und Jan Baier,  
Studierende der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt  
Vorbereitung: Uta Sailer

### **LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND**

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 2.11.2018

Pausenzeichen:

Fridemann Leopold im Gespräch mit Leonidas Kavakos

### **VIDEO-LIVESTREAM**

auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)

Freitag, 2.11.2018

### **ON DEMAND**

Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Video und Audio abrufbar.

# PROGRAMM

## Dmitrij Schostakowitsch

Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 a-Moll, op. 77

- Nocturne. Moderato
- Scherzo. Allegro
- Passacaglia. Andante
- Burlesque. Allegro con brio

Pause

## Igor Strawinsky

»Le sacre du printemps«

Bilder aus dem heidnischen Russland in zwei Teilen

- **Erster Teil: Die Anbetung der Erde**

Introduktion – Die Vorboten des Frühlings. Tanz der jungen Mädchen – Spiel der Entführung – Frühlingsreigen – Spiele der feindlichen Stämme – Prozession des Weisen – Anbetung der Erde – Tanz der Erde

- **Zweiter Teil: Das Opfer**

Introduktion – Geheimnisvolle Kreise der jungen Mädchen – Verherrlichung der Auserwählten – Anrufung der Ahnen – Weihevollte Handlung der Ahnen – Opfertanz. Die Auserwählte

## Trauer und Groteske

### Zu Dmitrij Schostakowitschs Erstem Violinkonzert, op. 77

Vera Baur

#### Entstehungszeit

1947/1948, beendet am 24. März 1948

#### Widmung

David Oistrach

#### Uraufführung

29. Oktober 1955 in Leningrad durch David Oistrach und die Leningrader Philharmoniker unter der Leitung von Jewgenij Mravinskij.

Eine Aufführung noch zu Lebzeiten Stalins war nicht geboten, aus diesem Grund konnte die Premiere des Violinkonzerts erst mit mehrjähriger Verspätung stattfinden.

#### Lebensdaten des Komponisten

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

»Die Musik genießt das große Vorrecht, alles aussagen zu können, ohne irgendetwas zu erwähnen«, schrieb der russische Schriftsteller und Journalist Ilya Ehrenburg (1891–1967) in seinen *Memoiren*. Und vielleicht verschaffte dieses Vorrecht der Musik den von Sowjetstaat und Partei gegängelten Komponisten sogar eine gewisse Freiheit. So konnte man die spezifischen Mittel der musikalischen Sprache für subtile Untertöne und Zweideutigkeiten nutzen, ohne Konkretes und damit Belastbares auszusprechen. Auf diese Weise gelang es Dmitrij Schostakowitsch immer wieder, für wichtige Werke öffentlich gefeiert zu werden und dennoch ehrliche Musik zu schreiben, deren humane Botschaft sich nur dem Kenner und Gleichfühlenden erschloss. Andere seiner Werke indes gingen in ihrer kompromisslosen Härte, in ihrer

konflikthaften Zuspitzung so weit, dass eine Aufführung riskant war. Zu ihnen zählt das 1947 begonnene Erste Violinkonzert, ein Schlüsselwerk aus jener kurzen Zeit zwischen Kriegsende und der nach 1936 zweiten vernichtenden Kampagne gegen den »Volksfeind« und »Formalisten« Schostakowitsch im Jahr 1948 – eine Zeit, in der der Erfolg der *Leningrader Symphonie* von 1941 noch nachstrahlte, die Staatsmacht die Zügel jedoch wieder anzog. Die äußere Anregung zu dem Konzert gab David Oistrach, der überragende Geiger seiner Epoche, dessen »außergewöhnliche Musikalität, Schönheit des Tons und großartige Technik« Schostakowitsch zutiefst bewunderte. Gemeinsam mit Oistrach und dem Cellisten Miloš Sádlo hatte er 1947 beim Musikfestival »Prager Frühling« mit großem Erfolg sein Zweites Klaviertrio aufgeführt. Die Zusammenarbeit inspirierte den Geiger und den Komponisten so sehr, dass sie sich – zurück in Moskau – regelmäßig trafen, um Violinsonaten zu spielen. Auch hatte Schostakowitsch aufmerksam Oistrachs Konzertzzyklus der Saison 1946/1947 »Die Entwicklung des Violinkonzerts« verfolgt. Dennoch reihte er sich mit seinem eigenen, ab Juli 1947 entstehenden Konzert nicht in jeder Hinsicht in den traditionellen Gattungskanon ein. Über Vieles, was das Wesen eines Violinkonzertes ausmacht – virtuoser Glanz, geigerische Strahlkraft und Wärme – setzte sich Schostakowitsch zumindest in zwei der vier Sätze radikal hinweg. So aggressiv, so kratzig, so grob wie in Teilen des *Scherzos* und der *Burlesque* muss der Solist eines Violinkonzertes selten agieren. Scharf akzentuierte Doppelgriffe, heulende Glissandi, schneidende Pizzicati – die Geige wird hier regelrecht malträtiert. Vom Charakter her sei sein Erstes Violinkonzert eher »eine Symphonie für Violine und Orchester«, äußerte sich der Komponist selbst. Schon die vier statt der für ein Konzert üblichen drei Sätze bekräftigen diesen Hinweis, doch auch die komplexe Faktur (vor allem des *Scherzos*), die differenzierte und sprechende Behandlung der Orchesterstimmen und die immense Spannweite des emotionalen Ausdrucks zwischen tiefer Trauer und bitterer Groteske bezeugen ein Werk von symphonischem Anspruch.

Konkret weist Schostakowitschs Erstes Violinkonzert direkte Bezüge zur 1953 komponierten Zehnten Symphonie auf. Motive der Zehnten sind im Violinkonzert vorgeprägt. Das in seinem rasanten Tempo überdreht und fast stupide wirkende Thema des Konzert-*Scherzos* (*Allegro*) kehrt zu Beginn des dritten Satzes der Symphonie verändert wieder. Außerdem konfrontiert Schostakowitsch dieses Thema in beiden Werken mit seinem kompositorischen Monogramm, der musikalischen Umschreibung seiner Initialen D. SCH. durch die Tonfolge D-Es-C-H, mit der er sich selbst ins Spiel bringt. Und schließlich sind das Violinkonzert und die Zehnte Symphonie über den intensiven Gebrauch eines weiteren wichtigen Motivs in Schostakowitschs Schaffen verbunden, einer charakteristischen Viertonfolge, die in der Literatur häufig als »Gewaltmotiv« bezeichnet wird. Es stammt ursprünglich aus der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (1934) und fand schon in der Siebten Symphonie, der *Leningrader* (1941), als Signum einer feindlichen Macht (hier des faschistischen Kriegsgegners) obsessive Verwendung. All diese musikalischen Embleme hatte Schostakowitsch in seiner Zehnten, komponiert 1953 unmittelbar nach dem Tod Stalins, zu einem schonungslosen Bild der durch dessen Terrorregime erlittenen Unterdrückungen und Demütigungen zusammengengespannt und dieses Leid mit dem D-Es-C-H-Motiv zugleich in einen direkten Bezug zu seiner eigenen Person gesetzt. Es ist aufschlussreich, dass er dabei auf Elemente und Konstellationen zurückgriff, die er bereits im Violinkonzert eingesetzt hatte. Diesem Werk also hatte er die Erfahrung eines Lebens in Angst und Unfreiheit in einem solchen Maße eingeschrieben, dass er es, als er dem Schrecken endlich Ausdruck verleihen durfte, wieder hervorholte. Dabei stand ihm, als er das Konzert konzipierte, das Schlimmste noch bevor. Am 10. Februar 1948, als die Arbeit am Violinkonzert schon weit fortgeschritten war, wurde eine Partieresolution zur sowjetischen Musik verkündet, in deren Folge sich Schostakowitsch nahezu aller Gewissheiten beraubt sah: seiner Lehrtätigkeiten, seiner Einkünfte, der Aufführungsmöglichkeit seiner Werke, der meisten seiner Freunde und seines Lebensmutes. Doch hatte sich das Unheil schon zuvor abgezeichnet: 1946 ergingen Resolutionen an Literatur, Theater und Film, prominente Künstler wie Anna Achmatowa und Michail Soschtschenko wurden geächtet, und – was Schostakowitsch besonders quälte – Stalins Aggressionen und Verfolgungen nahmen immer offenkundigere antisemitische Züge an. Sie gipfelten in der Verhaftung 400 jüdischer Künstler 1948 und ihrer Ermordung vier Jahre später.

Von all diesem Leid, dem eigenen ebenso wie dem fremden, legt das Violinkonzert Zeugnis ab – mit Nachdenklichkeit und elegischer Versenkung in den beiden langsamen Sätzen (*Nocturne*,

*Passacaglia*), mit grellem Sarkasmus in den beiden schnellen Sätzen (*Scherzo, Burlesque*). Wie traurige, nächtlich-verhangene Gedanken eines verlassen Menschen fließt der Gesang der Violine durch die eröffnende *Nocturne*, in ruhiger, versonnener Bewegung, durchdrungen von Seufzern und gespenstisch grundiert von den dunklen Orchesterfarben. Scheinbar endlos werden die Gedankenfäden fortgesponnen, und gerade, als es dem Solisten zu gelingen scheint, sich von der Schwere seiner Grübeleien zu befreien, und mit den Klängen der Harfe und Celesta ein visionärer Lichtstrahl in die düstere Grundstimmung dringt, erklingt *pianissimo* ein geheimnisvoller, aber mahnender Schlag des Tamtam – seit Gustav Mahler ein Todessymbol. Kurz darauf wird der Solist von den Orchesterkräften in einen unheilvollen Sog gezogen – ein Eindringen der Außenwelt, das ihn nötigt, aus seinem stillen Monolog auszubrechen und lautere Töne dageganzusetzen. Ob es möglich sein wird, den Vereinnahmungen zu entkommen? Diese Frage scheint die Wiederkehr des ruhigen Anfangsteils zu stellen, bevor der Hörer in den diabolischen Spuk des *Scherzos* entlassen wird. Aus diesem Reigen an grotesken Melodien, Motivfetzen, polyphonen und metrischen Komplikationen das Wesentliche herauszufiltern, ist nicht ganz einfach. In seinem Aufsatz *Der jüdische Tanz in Schostakowitschs Erstem Violinkonzert* hat Dethlef Arnemann die sublimen motivischen Anleihen und Anspielungen aufgeschlüsselt. Im Zentrum des *Scherzos*, formal an der Stelle des *Trios*, erklingt in den Holzbläsern und im Xylophon *fortissimo* ein tänzerisches Thema in jüdischem Idiom und jener verzweifelten Art, die Unbekümmertheit und Ausgelassenheit vorgaukelt, aber dennoch weiß, dass es kein Entrinnen gibt. Das Unheil, gegen welches das Thema antanz, wird repräsentiert durch die *Scherzo*-Motive, die sich gleich zu Beginn des Satzes in ihrer ganzen Dürftigkeit zeigen: das stupide dudelnde Hauptthema in den Flöten und der Bassklarinette, in dessen innere Leere die Solo-Violine abgehackte Oktaven einwirft, bevor sie selbst das Thema übernimmt. Von zentraler Bedeutung ist, wie Schostakowitsch nun das (im Violinkonzert stets transponierte) D-Es-C-H-Motiv ins Geschehen webt: In der Umgebung des dämonischen *Scherzos* erscheint es in nicht korrekter Form (Dis-E-Cis-H), später, bei der Wiederkehr des jüdischen Themas in der Solo-Violine in der richtigen Tonfolge. So verbindet Schostakowitsch sein eigenes Schicksal mit dem des jüdischen Volkes – eine Solidarisierung in Tönen.

Für Isaak Glikman, den langjährigen und engen Freund Schostakowitschs, war die *Passacaglia* »der schönste Satz des Konzerts«. In ihr, so Glikman, vereine sich »beherrschte Trauer mit einzigartiger Erhabenheit«. Auch hatte Schostakowitsch seinem Freund anvertraut, dass er an den Abenden jener qualvollen Tage im Februar 1948, »wenn die schändlichen und widerwärtigen Debatten [des Komponistenverbandes im Anschluss an die Parteiresolution] zu Ende waren«, nach Hause zurückgekehrt sei und an diesem Satz weitergearbeitet habe. Nach der extrem komplizierten Struktur des *Scherzos* folgt mit der *Passacaglia* eine einfache Form, deren starres repetitives Muster – Variationen über einem gleichbleibenden Motiv im Bass – als Symbol für das unveränderliche Fortbestehen der Verhältnisse gedeutet werden kann. Dass diese Verhältnisse verhängnisvoll sind, zeigt das *Passacaglia*-Thema in Pauke und tiefen Streichern unmissverständlich an: Es ist das aus vier rhythmisch festgelegten Noten (langer Notenwert, gefolgt von drei Noten mit halbem Wert) bestehende Gewaltmotiv. Als eine »herrliche, abschneidende Bewegung, die keine Antwort duldet« beschreibt der Schostakowitsch-Experte Bernd Feuchtnr den Grundcharakter dieses Motivs. Wenn die Solo-Violine zu Beginn der zweiten Variation zu ihrem berührenden Gesang (*piano espressivo*) anhebt und wenig später mit Englischhorn und Fagott in einen innigen Dialog tritt, scheint es zunächst, als könne eine reine und unversehrte Gestalt neben oder trotz dieser Verhältnisse bestehen. Es ist dasselbe fragile Subjekt, das sich schon im ersten Satz ausgesprochen hat, und so sind auch die Motive von dort in das neue lyrische Gebilde eingewoben. Und wie in der *Nocturne* wird auch in der *Passacaglia* der Gesang des Solisten von einer bohrenden Entwicklung erfasst, bis die Violine schließlich selbst das Gewaltmotiv anstimmt. Als Reflex auf diesen schockierenden Vorfall zieht sie sich am Ende des Satzes in eine ausgedehnte Solokadenz zurück, in der sie den Themen der vorangegangenen drei Sätze nachsinnt – zunächst meditativ und introspektiv, dann mit immer größerer Erregung und zunehmend schrill. Das D-Es-C-H-Motiv und das jüdische Thema wirken hier wie Schreie der Verzweiflung. Völlig überdreht leitet die Solo-Violine schließlich in den *attacca* anschließenden Finalsatz über, der mit *Burlesque* überschrieben ist. Vielleicht legte David Oistrach absichtlich falsche Fährten, als er 1956 in einem in der *Sovetskaja muzyka* veröffentlichten Artikel zum Ersten Violinkonzert Verwunderung über diesen Satztitel äußerte, der mit der »herrlichen, sprühenden,

ihrem Geiste nach volkstümlichen Musik« so wenig in Einklang zu bringen sei. Bernd Feuchtners vermutet, dass Oistrach mit seiner Deutung des *Finale*s als »fröhliches Volksfest« Schostakowitsch schützen wollte, die wahre Intention dieser Musik könne ihm kaum entgangen sein. Wie so oft bei Schostakowitsch ist es eine zwielichtige, aufgesetzte Fröhlichkeit. Trotz des tänzerischen Gestus samt folkloristischer Bordunquinten kann die Musik nicht über die Hohlheit des Getriebes hinwegtäuschen. Die bewusst trivialen Themen und die grelle, den harmonischen Mischklang vermeidende Instrumentierung verraten ihre Oberflächlichkeit. Wie schon im *Scherzo* ist die Solo-Violine Teil dieses Lärmens, und zur Besiegelung der Groteske erklingt das Gewaltmotiv der *Passacaglia* in einem Kanon zwischen Klarinette, Horn und Xylophon. Wie ein Wunder mutet nach allem Gehörten die fulminante Schlussstretta an. Spott, vibrierende Virtuosität und musikalischer Effekt sind hier so in eins komponiert, dass das Kunststück gelingt, den Hörer trotz der durchlebten schmerzlichen Geschichte in Jubellaune zu versetzen.

## Die Vorväter der Moderne

### Zu Igor Strawinskys *Le sacre du printemps*

Wolfgang Stähr

#### Entstehungszeit

1910–1913

#### Uraufführung

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

#### Lebensdaten des Komponisten

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

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

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

Mit einem sicheren Instinkt, außergewöhnliche Künstler zu entdecken und zusammenzuführen, vergab Diaghilew 1909 erstmals einen Auftrag an den 26-jährigen Igor Strawinsky, dessen neuestes Orchesterwerk *Feu d'artifice (Feuerwerk)* er in einem Konzert in Sankt Petersburg gehört

hatte: eine schillernde, quirlige, rhythmisch hyperaktive, dabei akkurat durchorganisierte und trennscharf instrumentierte Fantasie von kaum vier Minuten Dauer – ein Geistesblitz. Doch war es noch keine eigene Komposition, um die Sergej Diaghilew den einstigen Privatschüler Rimsky-Korsakows bat, sondern zunächst nur ein Arrangement: die Orchesterfassung zweier Klavierstücke von Chopin, einer *Nocturne* und einer *Valse*, die beide für ein Ballett mit dem Titel *Les Sylphides* bestimmt waren.

Dann aber ging es Schlag auf Schlag. Anfang 1909 hatten Diaghilew und Fokin mit den Planungen für ein Ballett begonnen, das zwei berühmte Märchenstoffe vereinen sollte, die Sage vom Feuervogel und die Legende vom Unsterblichen Kaschtschej. Als Komponisten für diese Produktion fasste Diaghilew seinen alten Professor für Harmonielehre am Petersburger Konservatorium, Anatoli Ljadow, ins Auge, der jedoch, als schöpferischer Musiker von tiefen Skrupeln gelähmt, mit dem ambitionierten Projekt überfordert war. In diesem musikhistorischen Augenblick fiel Strawinsky die Rolle eines Retters in der Not zu. Und schon ein Jahr nach der farbrunkenen und melodisch betörenden Partitur des *Feuervogel* mit ihrem exquisiten Exotismus vollendete Strawinsky 1911 die Tanzburleske über *Petruschka*, den Publikumsliebbling im Puppentheater der Petersburger Jahrmärkte. Strawinsky ließ sich für das kunterbunte Stück eine kaleidoskopartige, verwegene collagierte Musik aus Volkstänzen, Leierkastenmelodien, Gassenhauern und Stimmengewirr einfallen.

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

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

Der *Sacre du printemps* wird (deshalb) gemeinhin als »Urknall der Moderne« verstanden, nicht von ungefähr. Allerdings bleibt die unlösbare Irritation, das unheimliche Paradox, dass demnach die musikalische Moderne mit der Gewaltphantasie eines Menschenopfers begann, mit der Beschwörung vorzivilisatorischer Schrecken, archaischer Kulte und kollektiver Raserei, ein Spiel mit dem Kulturbruch, über dessen Motivation sich Strawinsky später in Schweigen hüllte: »Ich fühle mich heute, nach zwanzig Jahren, durchaus unfähig, mich der Gefühle zu entsinnen, die ich empfand, als ich das Werk komponierte.« Da sprach freilich bereits ein anderer Strawinsky, der die dionysischen Kräfte der Kreativität, »bevor sie Fieber in uns hervorrufen«, zähmen und dem Gesetz unterwerfen wollte: »Dies ist Apollons Befehl.« Den *Sacre* aber erreicht kein Widerruf. Gegen Ende seines Lebens, als er befürchten musste, der *Sacre* könne in der »smogverseuchten Atmosphäre unserer Großstädte« zum »Schaustück der Dirigenten degradiert« werden, bekannte sich Strawinsky doch wieder – vorsichtig, aber unmissverständlich – zu den Ursprüngen seines russischen *Frühlingsopfers*. 1965 trat er als Kritiker in eigener Sache hervor und verfasste einen Kommentar zu drei Neuaufnahmen des *Sacre du printemps*. Die erste Einspielung, die er besprach, war eine Interpretation durch Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker: »Die Aufnahme ist im Allgemeinen gut, die Aufführung im Allgemeinen seltsam, wenn auch auf ihre eigene Weise verfeinert – in der Tat verfeinert: ein domestizierter Wilder, kein wirklicher. Der Hauptfehler liegt im Hang zum *sostenuto*; hier sind die Längen der Töne eigentlich dieselben, wie sie bei Wagner oder Brahms wären: Das dämpft die Energie der Musik und lässt das, was an rhythmischer Artikulation vorhanden ist, mühsam erklingen.« Strawinsky gelangte zu dem Resümee: »Ich zweifele, ob *Le sacre* befriedigend im Rahmen der Tradition des Herrn von Karajan aufgeführt werden könnte.«

Die zweite Aufnahme, die Strawinsky seiner strengen Kritik unterwarf, vereinte Pierre Boulez und das französische Orchestre National de l'ORTF: »Die immense dynamische Breite von *Sacre* wird auf das übliche Aufnahmestudio-Mezzoforte reduziert; neben der Verpackung allen Klangs in Hallraumflanell ist dies eine der schlimmsten Verfälschungen der Schallplattenindustrie. Lärm selber ist eine Art von Sprache und Lautstärke ein Element; und während die Nivellierung der Klangpegel bei einigen Musikstücken nur geringfügigen Schaden anrichtet, raubt sie der Partitur von *Le sacre* eine ihrer wesentlichen Dimensionen; das ist zum Teil der Grund, weswegen sogar heute eine Konzertaufführung für jeden einen Schock bedeutet, der das Werk durch Schallplattenaufnahmen kennengelernt hat.«

Schließlich beurteilte Strawinsky in seiner Rezension noch das Staatliche Symphonieorchester der UdSSR unter der Leitung des Amerikaners Robert Craft: »Da es sich hier bloß um die Aufnahme eines öffentlichen Konzerts handelt, können weder Aufführung noch Aufnahmetechnik dem Vergleich mit den zwei anderen, im Studio zurechtgeschnittenen Aufnahmen standhalten. Doch während die Musik bei der französischen Aufnahme französisch und bei der deutschen deutsch klingt, gelingt es den Russen, sie russisch klingen zu lassen, was genau richtig ist.« Und er fügte hinzu: »Wenn *Sacre* für das russische Orchester neu ist, für die konservativen sozialistischen Zuhörer muss es wie der Schlachtruf der Sansculotten geklungen haben.«

## Von Pult zu Pult (9)

Oktober / November 2018

**Eric Terwilliger (geb. 1954, Mitglied im BRSO seit 2007) und Carsten Duffin (geb. 1987, Mitglied im BRSO seit 2010) bekleiden beide dieselbe Position beim Symphonieorchester: die des Solo-Hornisten. Andrea Lauber hat sich mit ihnen in der »Nachtkantate« im Werksviertel getroffen und einiges über »Gurken«, Yoga und die richtige Stressbewältigung erfahren.**

**AL Sie spielen seit acht Jahren im selben Orchester, aber eigentlich so gut wie nie zusammen ...**

**CD** Nie stimmt nicht! Wir haben tatsächlich selten Gelegenheit, aber wenn, dann genießen wir das immer sehr.



**ET** Im *Rheingold* haben wir zum Beispiel zusammengespielt. Eine der schönsten Stellen darin ist der »Einzug der Götter in Walhall«. Wagner setzt dort die Tuben ein, und Carsten saß hinter mir und spielte (*schließt die Augen*). Gott sei Dank hatte ich da Pause, denn mir sind tatsächlich die Tränen runtergelaufen ... so was von schön!

**CD** (*lacht*) ... und ich sitze davor fast 40 Minuten nur rum und hoffe, dass es klappt!

**AL** **Gibt es denn einen BRSO-spezifischen Horn-Klang, über den Sie sich einig werden müssen?**

**ET** Wir Münchner sind da – nicht nur geographisch – irgendwo zwischen Wien und Berlin. Ich sehe uns aber näher an Wien und damit näher an einer wärmeren, weicheren Klang-Tradition. Dass die Klangfarben in unserer Gruppe sehr ähnlich sind, hängt aber auch damit zusammen, dass wir alle das gleiche Instrument haben, ein »Alexander 103«.

**CD** Für mich waren die ersten Jahre im Symphonieorchester wirklich eine Umstellung. Ich kam aus der Oper in Stuttgart und war es gewohnt, etwas defensiver zu spielen. Es hat wirklich etwas gedauert, klanglich in die Horngruppe hineinzuwachsen und natürlich auch in die Rolle, als Solo-Hornist vorne zu sitzen und die Gruppe zu führen! Da habe ich mir auch viel von dir, Eric, abgeschaut!

**ET** Und wir haben Carsten schon immer als glänzendes Juwel im Auge gehabt! Wir wollten ihn schon bei uns haben, als er noch nicht einmal volljährig war.

**CD** (*protestiert*) Nein, so schlimm war's nicht! Ich war schon 18!

**AL** **Wenn Sie sich schon auf der Bühne nicht allzu oft treffen, gibt es denn andere Berührungspunkte?**

**CD** Zweifellos ist unser größter Berührungspunkt unser gemeinsamer Lehrer Michael Höltzel – auch wenn Eric fast 30 Jahre vor mir bei ihm studierte. Michael war und ist für uns beide sehr wichtig, eine Art musikalischer Vater. Ansonsten sehen Eric und ich uns vor allem bei der Dienstenteilung ...

**ET** ... und bei den Reisen! Obwohl ich nicht mehr so mit den jungen Leuten mithalten kann, denn ich muss früh ins Bett gehen, Wasser trinken und Obst essen.

**CD** Glaubst du, ich mache etwas anderes? (*lacht*)

**ET** Nein, nein, ihr macht das halt zusammen. (*beide lachen*)

**CD** Aber ich finde, wir haben die beste Dienstenteilung!

**ET** Absolut! Wir haben eine wirkliche »Dienstenteilungs-Kultur« entwickelt. Vielen unserer Kollegen würde das bestimmt auch Spaß machen.

**AL** **Und wie dürfen wir uns das vorstellen?**

**ET** Wir machen erst die Einteilung und schreiten dann zum gemütlichen Teil des Abends, mit leckerem Essen, einem Bierchen, danach vielleicht noch ein Gläschen Whiskey.

**CD** Das haben wir auch schon mal andersrum gemacht!

**ET** Aber das haben wir schnell wieder geändert.

**CD** Ja, weil wir dann am nächsten Morgen die Dienstenteilung noch einmal machen mussten. Das war kontraproduktiv. (*lacht*)

**AL** **Als Solo-Hornist haben Sie eine besonders exponierte Stellung im Orchester, jeder Kieckser ist zu hören. Eric Terwilliger, in einem Interview haben Sie einmal gesagt: »Lieber Yoga statt Saufen und Betablocker«. Wie gehen Sie mit dem Stress um?**

**ET** Naja, ich kenne viele Leute, die sehr erfolgreich mit Saufen und Betablockern sind. (*lacht*) Ich habe schon als 20-Jähriger angefangen, Yoga zu machen. Ich hatte schon damals das Bedürfnis, nach einem Weg zu suchen, mit dem Stress umzugehen. Und wie ich mich freimachen kann, um die Energie des Publikums zu empfangen, damit daraus ein positiver Energiekreis wird. Yoga war und ist für mich durch meine ganze Karriere eine zentrale Sache. Auch heute nach dem Aufstehen habe ich schon eine Stunde Yoga gemacht. Ich brauche das.

**CD** Aber da sagst du etwas sehr Kluges: »Ich habe etwas gesucht, um mit dem Stress umzugehen.« Ich glaube, das ist die wichtigste Aufgabe, die wir Musiker in einem solchen Orchester, in einer solchen Position, zu bewältigen haben. Dass jemand, der diese Stelle gewinnt, Horn spielen kann, davon geht man mal aus. Aber über Jahrzehnte mit dem Stress fertig zu werden, dafür muss jeder sein Rezept finden. Tendenziell ist bestimmt Wasser und Yoga besser als Saufen und Betablocker, aber da gibt es eben noch ganz viel dazwischen. Jeder muss sich fragen: Was funktioniert für mich? Und dazu braucht es Neugier und den Willen, ein bisschen aus der Komfortzone rauszugehen, Sachen auszuprobieren.

#### **AL Und was funktioniert bei Ihnen?**

**CD** Tatsächlich auch Yoga, aber Sport generell ist extrem wichtig: Klettern, Tauchen, Laufen. Da kriege ich den Kopf frei. Ob das so bleibt, werden wir sehen. Wenn nicht, muss ich mein System eben wieder anpassen. Wichtig ist, sich dieser Thematik aktiv zu stellen. Verdrängen und hoffen, dieses Problem löst sich von selbst – das wird nichts.

**ET** Nervosität vor Publikum gibt es einfach, aber uns zeichnet aus, dass wir damit umgehen können. Man muss das Publikum auch lieben!

**CD** Ich glaube zum Beispiel nicht, dass unsere Streicherkollegen weniger Stress haben – nur anderen. 150 Notenseiten in den Ersten Geigen, da denke ich mir immer: Oh Gott, das alles üben? Dafür braucht man ja Wochen! Davor habe ich riesigen Respekt. Bei uns ist es dagegen oft nur ein langer Ton. Der ist auf der Geige leichter zu lösen, kann bei uns aber durchaus mal zu schlaflosen Nächten führen. (*lacht*)

#### **AL Sie beneiden also die Tutti-Streicher nicht, die sich bei schlechter Tagesform in der Gruppe verstecken können?**

**CD** Die können sich nicht verstecken! Das ist ein Irrglaube. In Sälen wie der Elbphilharmonie hört man jeden Patzer in der Geigengruppe genauso, wie wenn einer von uns beiden eine »Gurke« in den Saal setzt. Und die Kollegen bei uns nehmen das auch sehr ernst, sonst wäre das Orchester nicht so gut.

**ET** Eine der wichtigsten Fähigkeiten eines erfolgreichen Solo-Hornisten ist es tatsächlich, solch eine »Gurke«, wie wir sagen, wegzustecken und weiterzuspielen. Manchmal passiert einfach was. Wir sind halt auch nur Menschen.

**CD** Klar streben wir nach Perfektion, aber niemals auf Kosten von Ausdruck in der Musik. Und wenn: Es passiert ja nichts. Wir müssen keine Leben retten. Meistens regen wir selbst uns darüber am meisten auf.

#### **AL Gab es bei Ihnen schon einmal den Punkt, an dem Sie an Ihrer Berufswahl gezweifelt haben?**

**ET** 1983 hat ein Zahnarzt einen Nerv beschädigt. Bis heute habe ich in einem Teil meiner Lippe noch kein Gefühl. Aber damals konnte ich sechs Monate gar nicht spielen – und in dieser Zeit habe ich gedacht, ich würde es auch nie wieder können. Da ich ausgebildeter Yogalehrer bin und schon in einem Institut gelebt und unterrichtet hatte, war ich kurz davor, die Musikerkarriere an den Nagel zu hängen und wieder Yoga zu unterrichten. Aber als das Gefühl in den Lippen langsam zurückgekommen ist, habe ich gemerkt, dass ich doch lieber ein Musiker bin, der gerne Yoga macht.

#### **AL Und bei Ihnen?**

**CD** Ja, auf jeden Fall. Es wäre gelogen, etwas anderes zu behaupten. Außerdem gibt es ja so viele schöne Berufe! Und ich habe viele tolle Hobbies – der Tauchlehrerschein ist auch schon in Planung. Aber im Moment kann ich mir nichts anderes vorstellen.

## **AL In einigen Jahren wird hier im Werksviertel der neue Konzertsaal eröffnet. Welches Stück wünschen Sie sich zur Eröffnung?**

**Unisono** Mahler 2!

**CD** Dieses Stück ist eigentlich das einzige, das passen würde! Die Auferstehungssymphonie mit unserem Chef und unserem Chor.

**ET** Das war übrigens das erste Stück, das ich mit diesem Orchester gespielt habe – 1977 unter Rafael Kubelík.

**CD** Da war ich minus 10! (*lacht*)

**ET** Und ich werde ja im November 2019 in Rente gehen und dann zur Eröffnung vermutlich im Rollator aufkreuzen. (*beide lachen*)

## **BIOGRAPHIEN**

### **Leonidas Kavakos**

Leonidas Kavakos genießt als Geiger und Künstlerpersönlichkeit weltweit höchstes Ansehen. Er wird für seine meisterhafte Technik ebenso geschätzt wie für die Integrität seines Spiels und seine umfassende Musikalität. Seine wichtigsten Mentoren waren Stelios Kafantaris, Josef Gingold und Ferenc Rados. Mit 21 Jahren hatte Leonidas Kavakos bereits drei große Violinwettbewerbe gewonnen: den Sibelius-Wettbewerb in Helsinki (1985), den Paganini-Wettbewerb in Genua und den Wettbewerb der Walter W. Naumburg Foundation in New York (beide 1988). Diese Erfolge veranlassten ihn, die Erstaufnahme der Originalversion von Sibelius' Violinkonzert einzuspielen, für die er 1991 mit einem Gramophone Concert Award geehrt wurde. Leonidas Kavakos tritt mit renommierten Orchestern weltweit auf und ist ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Neben seiner Residenz beim BR-Symphonieorchester führen ihn in dieser Saison Gastspiele u. a. zum London Symphony Orchestra, zu den Wiener Philharmonikern, zum Orchestre Philharmonique de Radio France, zum Israel Philharmonic und zum San Francisco Symphony Orchestra. Mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin spielte er im September die deutsche Erstaufführung von Lera Auerbachs Viertem Violinkonzert *NYx: Fractured Dreams*. Als Kammermusiker war er im September mit Yo-Yo Ma und Emanuel Ax in Paris, Frankfurt, Wien und London zu erleben. Weitere Höhepunkte sind Duo-Tourneen mit Yuja Wang sowie mit seinem langjährigen Klavierpartner Enrico Pace. Seit einigen Jahren profiliert sich Leonidas Kavakos auch als Dirigent und leitet namhafte Orchester wie das London Symphony, das New York Philharmonic und das Boston Symphony Orchestra, das Gürzenich-Orchester Köln, das Orchestre de la Suisse Romande und das Danish Radio Symphony Orchestra. Im Rahmen seiner Residenz wird er im März 2019 auch am Pult des Symphonieorchesters stehen und neben Beethovens Violinkonzert, bei dem er zugleich den Solopart spielt, dessen Siebte Symphonie dirigieren. Die Diskographie des Geigers umfasst u. a. die Violinkonzerte von Mozart in der Doppelrolle als Solist und Dirigent mit der Camerata Salzburg, die Brahms-Trios mit Yo-Yo Ma und Emanuel Ax, die Violinsonaten von Beethoven mit Enrico Pace sowie die Violinsonaten von Brahms mit Yuja Wang. Sein Album *Virtuoso* vereint eine Sammlung beliebter Zugabenstücke. Leonidas Kavakos war »Gramophone Artist of the Year 2014« und wurde 2017 mit dem renommierten Léonie-Sonning Musikpreis geehrt. Er spielt u. a. die »Willemotte« Stradivarius von 1734. Beim Symphonieorchester war der Geiger bereits zweimal zu Gast: 2011 mit dem Sibelius-Konzert unter Constantinos Carydis und 2017 mit dem Korngold-Konzert unter Mariss Jansons.

### **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. Tourneen 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 (*Babij Jar*) 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.

## **Cristian Măcelaru**

Cristian Măcelaru, geboren 1980 in Temeswar (Rumänien), ist seit Sommer 2017 Music Director des Cabrillo Festivals, eines der ältesten und wichtigsten Festivals für zeitgenössische Musik in den USA. Mit Beginn der Spielzeit 2019/2020 wird er zudem die Position des Chefdirigenten beim WDR Sinfonieorchester übernehmen, bei dem er 2017 erstmals am Pult stand. Cristian Măcelaru studierte an der University of Miami sowie an der Rice University in Houston und begann seine Laufbahn als Violinist. Er war der jüngste Konzertmeister in der Geschichte des Miami Symphony Orchestra. Außerdem spielte er zwei Jahre im Houston Symphony Orchestra, bevor er 2010 mit Puccinis *Madama Butterfly* an der Houston Grand Opera sein Operndebüt als Dirigent feierte. Im Rahmen des Tanglewood Music Festivals in Massachusetts sowie des Aspen Music Festivals in Colorado besuchte er Meisterkurse u. a. bei David Zinman, Rafael Frühbeck de Burgos, Oliver Knussen und Stefan Asbury. 2011 wurde er Assistant Conductor des Philadelphia Orchestra, zu dessen Associate Conductor er bereits im folgenden Jahr aufgrund seiner künstlerischen Verdienste um den Klangkörper ernannt wurde. Er leitete dort von 2014 bis 2017 als Conductor in Residence eine eigene Konzertreihe und ist dem Orchester weiterhin eng verbunden. Große Aufmerksamkeit erregte er 2012, als er am Pult des Chicago Symphony Orchestra für Pierre Boulez einsprang und von Publikum und Presse für seinen Einstand stürmisch gefeiert wurde. Seitdem hat sich Cristian Măcelaru als aufstrebender Dirigent der jüngeren Generation fest etabliert. Er steht am Pult vieler renommierter nordamerikanischer Orchester, darunter das Los Angeles Philharmonic, das New York Philharmonic und das Cleveland Orchestra. Auch bei europäischen Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Concertgebouworkest Amsterdam, dem City of Birmingham Symphony Orchestra und der Staatskapelle Dresden gastierte er bereits. 2015 debütierte er mit dem Danish National Symphony Orchestra und Anne-Sophie Mutter in der New Yorker Carnegie Hall. Seit Beginn seiner Karriere engagiert er sich auch für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. So arbeitete er mit der Houston Youth Symphony zusammen und gründete und leitete das Crsalis Music Project, in dessen Rahmen junge Musiker gemeinsam mit etablierten und renommierten Künstlern auftreten. Cristian Măcelaru wurde 2014 mit dem Sir Georg Solti Conducting Award geehrt, nachdem er bereits 2012 den erst einmal zuvor vergebenen Sir Georg Solti Emerging Conductor Award gewonnen hatte. Beim BR-Symphonieorchester ist Cristian Măcelaru ein geschätzter Gast. In München stand er zuletzt im vergangenen Juli bei Klassik am Odeonsplatz am Pult.

# **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**

Vera Baur und Wolfgang Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Biographien: Vera Baur (Kavakos); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Măcelaru); Interview Eric Terwilliger und Carsten Duffin: Andrea Lauber.

### **AUFFÜHRUNGSMATERIAL**

© Sikorski, Hamburg (Schostakowitsch);  
© Boosey & Hawkes, Berlin (Strawinsky).

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