



MÄCELĀRU



Donnerstag 6.4.2017
3. Abo D1
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

16 / 17

CRISTIAN MĂCELARU
Leitung

EMANUEL AX
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Krankheitsbedingt musste Mariss Jansons die Probenwoche und das Konzert am 6. April 2017 leider absagen.

Wir freuen uns und sind dankbar, dass Cristian Măcelaru, der erst im vergangenen Monat sein erfolgreiches Debüt beim Symphonieorchester gegeben hat, das Programm kurzfristig und unverändert übernehmen konnte.

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Julia Smilga

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Donnerstag, 6.4.2017
Pausenzeichen:
Falk Häfner im Gespräch mit Emanuel Ax

VIDEO-LIVESTREAM
Donnerstag, 6.4.2017
auf br-klassik.de

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

PROGRAMM

Sergej Prokofjew

Symphonie Nr. 1 D-Dur, op. 25

»Symphonie classique«

- Allegro
- Larghetto
- Gavotta. Non troppo allegro
- Finale. Molto vivace

Wolfgang Amadé Mozart

Konzert für Klavier und Orchester Es-Dur, KV 482

- Allegro
- Andante
- Allegro

Pause

Dmitrij Schostakowitsch

Symphonie Nr. 1 f-Moll, op. 10

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

Um »die Leute ein wenig zum Narren zu halten«

Zu Sergej Prokofjews *Symphonie classique*

Egon Voss

Entstehungszeit

1916 bis Sommer 1917

Widmung

À Boris Assafjew

Uraufführung

21. April 1918 in Petrograd mit dem Staatsorchester unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

11. April (23. April) 1891 auf dem Gut Sonzowka (Gouvernement Jekaterinoslaw, heute Dnipro / Ukraine) – 5. März 1953 in Moskau

Sergej Prokofjew schrieb seine *Symphonie classique*, sein insgesamt vierter Versuch zur Komposition einer Symphonie, in den Jahren 1916/ 1917. Sie verdankt sich einem Experiment. In Prokofjews Erinnerungen heißt es: »Den Sommer 1917 verbrachte ich ganz allein auf dem Lande in der Umgebung von Petersburg. Ich las Kant und arbeitete ziemlich viel. Absichtlich hatte ich kein Klavier mitgenommen, denn ich wollte versuchen, beim Komponieren ohne Klavier auszukommen [...]. Ich hatte mit dem Gedanken gespielt, eine ganze Symphonie ohne Klavier zu komponieren. Ich glaubte, das Orchester würde natürlicher klingen.«

Es war die Zeit des Ersten Weltkriegs, und zudem gab es 1917 in Russland gleich zwei Revolutionen: die Februar-, dann die Oktober-Revolution. Man merkt der *Symphonie classique* jedoch nicht an, in welcher Zeit sie entstand. Es dürfte schwer fallen, in ihr einen Spiegel der Zeitereignisse zu sehen, es sei denn, man wollte ihre fast provokativ anmutende Unbeschwertheit mit Prokofjews zustimmender Haltung zur Revolution verknüpfen. In seinen – freilich sehr viel später entstandenen – Erinnerungen ist zu lesen: »Als die Februar-Revolution ausbrach, war ich in Petersburg. Meine Freunde und ich begrüßten sie begeistert.« Doch: Passt eine *Symphonie*

classique zur Revolution? Geht der Impuls der Revolution nicht gerade dahin, alles Herkömmlich-Etablierte – und dazu gehört insbesondere das »Klassische« – um des Neubeginns willen zu überwinden?

Herkömmlich ist Prokofjews *Symphonie classique* allerdings nicht, sie ist kein naives Musizierstück im klassischen Stil, das einem etablierten Musikbetrieb gleichsam nach dem Munde redet, sondern das höchst artifizielle Produkt eines sehr bewussten und zugleich ironischen Blicks auf die klassische Musik. Wie Prokofjew in seinen Erinnerungen schrieb, dachte er selbst vor allem an Joseph Haydn: »Ich war der Ansicht, dass Haydn, wenn er in unserer Zeit gelebt hätte, seinen eigenen Stil, vermehrt um einiges Neue, beibehalten haben würde. In solcher Art wollte ich die Symphonie im klassischen Stil komponieren. Als meine Idee Gestalt anzunehmen begann, nannte ich das Werk ›Klassische Symphonie‹: erstens deshalb, weil es einfacher war als ›Symphonie im klassischen Stil‹; und zweitens, weil ich mir den Spaß machen wollte, die Leute ein wenig zum Narren zu halten, und in der geheimen Hoffnung, dass es für mich eine Genugtuung wäre, wenn die Symphonie wie ein Stück klassischer Musik aussehen würde.«

Einer der Hintergründe von Prokofjews listig-frechem Vorsatz, »die Leute ein wenig zum Narren zu halten«, dürfte die Reaktion des Publikums auf seine *Skythische Suite* gewesen sein, ein Stück, das in seiner Radikalität und Wildheit als Pendant zu Strawinskys 1913 uraufgeführtem *Sacre du printemps* gilt. Bei der Uraufführung im Januar 1916 war es zum Skandal gekommen, Prokofjews eigener Lehrer, Alexander Glasunow, hatte unter Protest den Saal verlassen.

Mit der *Symphonie classique* hielt Prokofjew seine Hörer in der Tat »zum Narren«; denn sie sieht tatsächlich »wie ein Stück klassischer Musik« aus. Doch so »klassisch« und einfach sie daherkommt, so doppelbödig ist sie. Prokofjew treibt ein ununterbrochenes Vexierspiel mit den Vorgaben, aus denen der Hörer seine Erwartungen ableitet, und deren Einlösung. Zum einen scheint alles verwirklicht, was man gemeinhin mit dem Klassischen verbindet: Prägnanz der Form, Ausgewogenheit der Dimensionen, Überschaubarkeit der Mittel, Klarheit und Durchsichtigkeit, Vertrautheit mit der strukturellen Gestaltung im Kleinen wie im Großen (Viersätzigkeit der Symphonie) usw. Zum anderen klingt nichts so, wie es in einer tatsächlich klassischen Symphonie klingen würde. Dazu geht insbesondere die Harmonik zu sehr ihre eigenen Wege, am auffälligsten sind dabei Rückungen, also unvermittelte Verschiebungen in eine andere Tonart oder Tonlage. Oder man betrachte die ersten Takte des *Larghetto*: So hoch einsetzende Violinen wie zu Beginn des Themas findet man in keiner klassischen Symphonie. Doch gerade aus diesen offensichtlich bewusst gesetzten Divergenzen bezieht die *Symphonie classique* ihre besondere Spannung und ihren Witz.

Prokofjew verstand den Begriff der Klassik – das ist unüberhörbar – umfassender, als es der Name Joseph Haydn suggeriert, den er später in seinen Erinnerungen, wie zitiert, als sein Vorbild hinstellte. Das wird äußerlich am Titel des dritten Satzes der Symphonie deutlich. In welcher Symphonie Joseph Haydns fände man eine *Gavotta*? Bezeichnung und Typus weisen unmissverständlich auf die barocke Suite, und wohl nicht zufällig fühlte sich der Rezensent der Münchner Erstaufführung des Werks 1940 an Händel erinnert. Auch der zweite Satz entspricht dem klassischen Muster nicht ganz, denn auch wenn *Larghetto* als Tempo vorgeschrieben ist, so handelt es sich im Gestus doch eher um ein Menuett als um einen langsamen Satz. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist, dass Prokofjew später, nachdem er weitere Symphonien komponiert hatte, schrieb, er habe die *Symphonie classique* als seine »Erste« bezeichnet, »obwohl sie keine strenge symphonische Form hatte«. Sein eigener Begriff von der Symphonie war offenkundig ein anderer.

Was die Musik der *Symphonie classique* besonders auszeichnet, sind Leichtigkeit und – die französische Schreibweise ist bewusst gewählt – Elegance. »Esprit« ist die am besten treffende Vokabel für die Eigenart dieser Musik, und dass bei der Veröffentlichung des Werks neben dem russischen auch sogleich und gleichrangig der französische Titel, nämlich *Symphonie classique*, verwendet wurde, ist angesichts seines Charakters gewiss kein Zufall.

Selbstverständlich ist die *Symphonie classique* eine Reaktion auf die Symphonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit ihren ausufernden Formen, ihrem Weltschmerzpathos, ihrer Monumentalität, und da diese Symphonik fast ausnahmslos eine österreichisch-deutsche war, könnte man fast auf den Gedanken kommen, das Werk und besonders sein französischer Titel seien, zumindest auch, als Spitze gegen Österreich und Deutschland aufzufassen, Länder, mit denen sich Russland – das sollte man nicht vergessen – 1917 im Krieg befand.

Prokofjew hatte sich bei der Komposition der *Symphonie classique* – laut seinen Erinnerungen –

einen ins 20. Jahrhundert versetzten Haydn vorgestellt, der auf die veränderte Zeit, die Zeit der Moderne reagiert. Im Nachwort einer englischen Partiturausgabe des Werks wird diese Sichtweise in ebenso origineller wie zutreffender Weise umgekehrt: »Die *Symphonie classique* ist das Bild eines heutigen modernen Menschen, der durch Straßen der alten Welt schlendert, wo eine neue Generation hinter verzierten Hausfassaden lebt. Man hört zwar die Geräusche der modernen Zeit, die gedämpft von den Highways in der Nachbarschaft herübertönen, doch die Putti über den Torbögen lächeln angesichts der veränderten Welt, und der Duft eines kapriziösen und amourösen Zeitalters schwebt über den eng gewundenen Gassen.«

Dieses Ineinander von Gegenwart und Vergangenheit, Gestern und Heute führt fast zwangsläufig zum Begriff des Neoklassizismus, dem man die *Symphonie classique* durchaus zuordnen kann, wenngleich es den Begriff 1917 noch nicht gab und Prokofjew das Werk auch nicht im Sinne einer programmatischen Ästhetik verstand. Es blieb ein Einzelfall innerhalb seines Schaffens, und dies hob Prokofjew auch ausdrücklich hervor, als er später im Zusammenhang mit Strawinsky schrieb: »Ich hatte zwar selbst eine ›Klassische Symphonie‹ komponiert, aber das war nur eine vorübergehende Phase gewesen, während bei Strawinsky der Neoklassizismus zur Grundlage seines ganzen Schaffens wurde.«

»Das Strahlendste, Dunkelste, Heiterste«

Zu Wolfgang Amadé Mozarts Klavierkonzert Es-Dur, KV 482

Vera Baur

Entstehungszeit

Vollendet am 16. Dezember 1785

Uraufführung

Dezember 1785 in Wien

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Über Mozarts Klavierkonzerte wird gemeinhin in Superlativen gesprochen. Sie gelten als »Meilensteine in der Musikgeschichte«, als »wahre *exempla classica*«, als »Idealgestalt der Gattung«, für manchen sind sie schlicht »konzurrenzlos«. Besonders einfühlsame Ausführungen verdanken wir – wie so oft, wenn es um Mozart geht – Alfred Einstein (*Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, erstmals veröffentlicht im amerikanischen Exil 1945 in New York). Die Klavierkonzerte »sind die Krönung und der Gipfel seines instrumentalen Schaffens überhaupt«, schreibt Einstein, und weiter: »Im Klavierkonzert hat Mozart sozusagen das letzte Wort in der Verschmelzung des Konzertanten und des Sinfonischen gesagt, eine Verschmelzung zu einer höheren Einheit, über die kein ›Fortschritt‹ möglich war, weil das Vollkommene eben vollkommen ist.« Auch das spezifische Changieren des Mozart'schen Klavierkonzerts zwischen unvergleichlicher Anmut einerseits und Ausbrüchen in hochemotionale Ausdruckswelten andererseits wusste Einstein in treffende Worte zu kleiden: »Mozarts Klavierkonzert scheint nie die Grenze des Gesellschaftlichen zu sprengen [...]. Und doch lässt es sich immer die Türen offen, das Dunkelste und Strahlendste, Ernsteste und Heiterste [...] zu sagen.« Kaum schöner könnte ein Werk diese Charakterisierung demonstrieren als das im Winter 1785, während der Arbeiten an der Oper *Le nozze di Figaro*, niedergeschriebene Es-Dur-Konzert KV 482. Das »Strahlendste« – das sind in diesem Werk gleich die beiden ersten Takte, die mit umwerfender Prägnanz und der Wucht des vollen, mit Hörnern, Pauken und Trompeten besetzten Orchesters einsetzenden Fanfaren des Hauptthemas, deren erhabener, marschartiger Duktus ab dem dritten Takt in einer feierlichen, absteigenden, vorhaltsreichen Linie der Hörner bzw. der Klarinetten seine Fortsetzung findet. So sehr ist mit diesem markanten Beginn die Stimmung vorgegeben, dass seine innere Leuchtkraft nahezu den ganzen Satz durchwirkt. Das »Dunkelste« ereignet sich im folgenden *Andante*, in dessen c-Moll-Hauptthema – noch einmal sei Einstein zitiert – »die nackte Expression, beinahe eine Exhibition der Trauer [...], der Verzweiflung, der Resignation« herrscht. Das »Heiterste« und zugleich den denkbar größten Kontrast zu der Verlassenheit des *Andante* bringt das vom Klavier eingeführte Rondo-Thema des Schlusssatzes, und wie immer bei Mozart ist Heiterkeit auch hier nicht als oberflächlicher Frohsinn zu verstehen,

sondern als eine Seelenhaltung, die sich von jeder Erdschwere gelöst hat.

Wie die meisten seiner Klavierkonzerte schrieb Mozart auch KV 482 für den eigenen Bedarf. Seit 1782 war das Klavierkonzert für ihn die zentrale Gattung, wenn es darum ging, sich dem Wiener Publikum zu empfehlen, und mit ihm feierte er seine größten Triumphe. Allein 1784 entstanden sechs Konzerte, in den beiden folgenden Jahren je drei, erst nach 1786 ließ die Produktion deutlich nach: In den verbleibenden fünf Jahren bis zu seinem Tod komponierte Mozart nur noch zwei Konzerte, jene in D-Dur KV 537 (1788) und in B-Dur KV 595 (1791). Ob dies auf eine Abkehr des Wiener Publikums von dem sich in seiner Tonsprache verdüsternden (oder doch zumindest individualisierenden) Komponisten zurückzuführen ist, wie immer wieder behauptet wurde, oder der durch den Türkenkrieg angespannten innenpolitischen Situation und der damit verbundenen Einschränkungen im öffentlichen und privaten Kulturleben geschuldet war, sei dahingestellt. Für das abgründige, resignative *Andante* des Es-Dur-Konzerts hatten die Wiener 1785 jedenfalls noch tiefes Verständnis. Aus einem Brief Leopold Mozarts an Nannerl vom 13. Januar 1786 wissen wir, dass Mozart im Dezember 1785 »in Eyle 3 Subscriptions Accademien« veranstaltete, für die er »ein neues Clavierconcert ex E b dazu gemacht, wo er (das etwas seltsammes ist) das *Andante* repetieren musste«. Wann genau diese drei Subskriptionskonzerte stattfanden, lässt sich heute nicht mehr sagen, wahrscheinlich ist jedoch, dass Mozart sein KV 482 – wie meist bei seinen Klavierkonzerten – unmittelbar nach Fertigstellung des Stückes am 16. Dezember 1785, so die Eintragung in sein seit 1784 geführtes »Verzeichnüß aller meiner Werke«, zur Uraufführung brachte. Als gesichert gilt, dass er das Werk am 23. Dezember in einem Adventskonzert der »Tonkünstler-Societät« im Burgtheater gespielt hat, dies dürfte aber bereits die Zweitaufführung gewesen sein.

Zu den entscheidenden Merkmalen des oben erwähnten Ausnahmestücks der Mozart'schen Klavierkonzerte zählt ohne Zweifel die innovative und geradezu hingebungsvolle Behandlung der Bläser, die Mozart von ihrer einstigen Funktion der harmonischen Verstärkung befreite, um sie zu einer bis dahin nicht gekannten Eigenständigkeit zu führen. Er überantwortete den Bläsern wichtiges thematisches Material, ließ sie in kunstvollen Dialog mit dem Klavier treten und verlieh dem Faktor Klangfarbe insgesamt eine völlig neue Qualität. Gerade das Es-Dur-Konzert KV 482 verdankt seine besondere Leuchtkraft dem vollen, satten und warm strahlenden Bläserklang, der in der »so edlen, so feyerlichen, so wuerdigen« Tonart (Wilhelm Heinse in seinem 1795/1796 erschienenen Roman *Hildegard von Hohenthal* über Es-Dur) besonders zur Geltung kommt. Erstmals in einem Klavierkonzert ersetzte Mozart die Oboen durch die weicher timbrierten Klarinetten, denen – wie auch den ebenfalls weich klingenden Hörnern – Wesentliches zufällt. Pauken und Trompeten bleiben den Ecksätzen vorbehalten, wobei namentlich im Kopfsatz die vielen voll orchestrierten Passagen für einen symphonischen Gestus sorgen.

Außer durch diese Tendenz zum Symphonischen besticht das Eröffnungs-*Allegro* durch seine besonders ausgedehnte und themenreiche Orchesterexposition. Selbst Überleitungsabschnitte sind mit einer solchen Fülle an motivischem Material ausgestattet, dass ihnen ähnliche Bedeutung zukommt wie dem eigentlichen Haupt- und Seitenthema, und auch das Klavier meldet sich in seinen Solo-Passagen mit immer neuen Gedanken. Das Hauptthema selbst, jene majestätischen Eröffnungstakte, die den Satz von Beginn an in gleißendes Licht setzen, ist so sehr mit dem Klang des Orchesters assoziiert, dass das Klavier dieses Thema selbst nie übernimmt, nur mit figurativem Beiwerk schaltet es sich bei späteren Wiederholungen zaghaft in das Geschehen ein.

Das Herzstück des Konzertes ist fraglos das tieftraurige *Andante*, formal eine subtile Verschränkung von Variationen- und Rondoform. Das Thema und seine Variationen stehen in c-Moll, die beiden Episoden in Es- bzw. C-Dur, wobei die durch die Tonartenkonstellation ohnehin sehr klare Struktur zusätzlich durch eine blockhaft wechselnde Instrumentierung verdeutlicht wird. Die Schmerzenswelt des c-Moll-Themas ist den gedämpften, sich in tiefer Lage auf- und abwindenden Streichern vorbehalten, die ersten beiden Variationen dem streicherbegleiteten Klavier. Die erste Episode (zwischen erster und zweiter Variation) ist ein reiner Bläsersatz, in dem vor allem die Klarinetten die ganze Schönheit ihres Klanges entfalten, in der zweiten Episode (zwischen zweiter und dritter Variation) dialogisieren Flöte und Fagott unter der zurückhaltenden Begleitung der Streicher. Die dritte und letzte Variation gestaltet sich dann als Synthese: Streicher,

Bläser und Klavier werden zusammengeführt, wodurch die Klage des c-Moll eine noch größere Wucht erhält als zu Beginn. Trotz etwas weiträumigerer Dur-Aufhellungen bleibt das Moll dominierend, und selbst die in der ersten Episode noch so glücksverheißend aufblühenden Klarinetten werden am Ende von diesem Sog mitgenommen.

Der Kontrast zum Rondo-*Finale (Allegro)* könnte kaum größer sein: So schwerelos, so leichtschwebend, so federnd kommt das dem Duktus einer Jagdmusik angelehnte Thema daher, dass die düstere Stimmung des *Andante* wie von Zauberhand weggewischt wird. Und doch findet das zentrale Ereignis dieses Satzes nicht in diesem Rondo-Refrain, sondern im zweiten Couplet statt. Ähnlich wie bereits in seinem Salzburger Es-Dur-Konzert KV 271 von 1777 blendet Mozart hier – wie eine Enklave, eine Art eigenständiger langsamer Satz inmitten des Finalsatzes – einen im Tempo zurückgenommenen As-Dur-Abschnitt (*Andante cantabile*) ein, dessen feierlicher, bläuserseliger Gesang Raum zur inneren Einkehr gibt und die Zeit anzuhalten scheint; um simple Heiterkeit und einen unbeirrt fröhlich trällernden Kehraus geht es Mozart in diesem Satz also nicht. Wie bereits das c-Moll-*Andante* mit seinen beiden zwischengeschalteten Dur-Episoden zeigt auch dieses Finale, welche »Spannweite der Charaktere« (Peter Gülke) in den Mozart'schen Klavierkonzerten zu entdecken ist.

»Die Zeit gehört diesem Jungen«

Zu Dmitrij Schostakowitschs Erster Symphonie

Susanne Stähr

Entstehungszeit

Sommer 1923 bis 1. Juli 1925

Widmung

Seinem Kommilitonen Mikhail Kvadri

Uraufführung

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

Lebensdaten des Komponisten

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

Leningrad am 12. Mai 1926. Im Großen Saal der Philharmonie findet ein Prüfungskonzert des Konservatoriums statt, bei dem drei junge Komponisten ihre Examensarbeiten vorstellen. Während Joseph Schillingers Tondichtung *Schritt des Ostens* und Julija Weisbergs Kantate *Die Zwölf* eher verhalten aufgenommen werden, feiert der Dritte im Bunde einen triumphalen Erfolg: Es ist der 19-jährige Dmitrij Schostakowitsch mit seiner Ersten Symphonie, der am Ende vom Publikum enthusiastisch bejubelt wird und sich fünfmal auf der Bühne verbeugen muss. Der Dirigent des Abends, Nikolai Malko, notiert anschließend in sein Tagebuch: »Mir scheint, ich habe ein neues Kapitel in der Geschichte der Symphonie eröffnet und einen neuen großen Komponisten entdeckt.« Schostakowitsch selbst ist im siebten Himmel und wird bei der Premierenfeier mit Geschenken überhäuft, darunter eine Pfirsichtorte, Champagner, Wein, Orangen und eine Eismaschine – wahre Luxusgüter in der noch jungen stalinistischen Ära der Sowjetunion.

Dabei hatte vorher kaum einer seinen Namen gekannt. Der künftige Ruhm war ihm auch nicht gerade an der Wiege gesungen worden: Die Kindheit des 1906 als Sohn eines Ingenieurs und einer Pianistin in St. Petersburg geborenen Dmitrij Schostakowitsch war zunächst überschattet vom Weltkrieg und vom russischen Bürgerkrieg; nach der Oktoberrevolution von 1917 erschwerten Hungersnöte und die galoppierende Inflation den Alltag. Nachdem Schostakowitschs Vater im Februar 1922 gestorben war, verdunkelte sich die materielle Lage der Familie noch zusehends. Der 16-jährige Dmitrij, der seit 1919 am Konservatorium seiner Heimatstadt studierte, musste deshalb sein Scherflein zum Lebensunterhalt beitragen und verdingte sich als Stummfilmpianist in verschiedenen Kinos. Der Lohn war karg, doch immerhin erwarb er sich außerkünstlerische Meriten, als eines Tages ein Brand im Zuschauerraum ausbrach, Schostakowitsch aber scheinbar

seelenruhig am Klavier sitzen blieb und unbeirrt weiterspielte, damit keine Panik ausbrach. Auf Dauer allerdings war die Doppelbelastung zwischen Studium und Broterwerb für ihn kaum zu schultern. Und da er auch noch an Tuberkulose erkrankte, dauerte es mehr als zwei Jahre, bis Schostakowitsch seine Erste Symphonie vollenden konnte.

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

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

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

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

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

Gleich nach der Uraufführung trat Schostakowitschs Erste Symphonie in Russland ihren Siegeszug an, und das blieb auch dem Ausland nicht verborgen. Schon im Jahr nach der Leningrader Premiere, am 5. Mai 1927, dirigierte Bruno Walter das Werk in Berlin; im Publikum saß auch Alban Berg, der Schostakowitsch daraufhin mit einem langen Brief begeistert gratulierte. Leopold Stokowski brachte die Partitur am 2. November 1928 mit dem Philadelphia Orchestra erstmals in Amerika zu Gehör; Arturo Toscanini nahm sie ab 1931 in sein Repertoire auf. Schostakowitsch war es gelungen, binnen kurzer Zeit vom Nobody zu einer Größe im internationalen Musikleben aufzusteigen und die besten Dirigenten seiner Zeit für sich zu gewinnen. Und doch war es nur der Anfang: 14 weitere Symphonien aus seiner Feder sollten im Laufe des nächsten halben Jahrhunderts nachfolgen. Mit ihnen hat Schostakowitsch den Beweis erbracht, dass diese althergebrachte Gattung keineswegs allein der Vergangenheit angehört, sondern sich noch immer für frische Ideen eignet.

BIOGRAPHIEN

Emanuel Ax

Emanuel Ax wurde 1949 im polnischen Lemberg geboren. Seine Ausbildung absolvierte er in New York, wo er Klavier an der Juilliard School bei Mieczysław Munz sowie Französisch an der Columbia University studierte. 1973 wurde er mit dem Young Concert Artists Award ausgezeichnet, ein Jahr später ging er als Gewinner des ersten Internationalen Arthur-Rubinstein-Klavierwettbewerbs in Tel Aviv hervor. 1979 folgte die Auszeichnung mit dem Avery Fisher Prize in New York. Seine mittlerweile rund 40-jährige Konzerttätigkeit führte Emanuel Ax zu den großen Orchestern Nordamerikas und Europas, darunter das Cleveland und das Philadelphia Orchestra, das New York und das Los Angeles Philharmonic, das San Francisco Symphony, die Berliner Philharmoniker und die Dresdner Staatskapelle unter Dirigenten wie Eugene Ormandy, André Previn, Simon Rattle, Daniel Harding und Christoph von Dohnányi. Auch als Kammermusiker ist er aktiv: Eine langjährige Duo-Partnerschaft verband ihn mit Isaac Stern, weitere Weggefährten sind Yo-Yo Ma, Yefim Bronfman, Pamela Frank, Jaime Laredo sowie Itzhak Perlman. Seit 1987 ist Emanuel Ax Exklusivkünstler von Sony Classical, wo u. a. seine Grammy-prämierten Aufnahmen von Haydns Klaviersonaten sowie, mit Yo-Yo Ma, der Cellosonaten von Beethoven und Brahms erschienen sind. Unter den neusten CDs finden sich Aufnahmen mit Werken für zwei Klaviere von Mendelssohn und Brahms (im Duo mit Yefim Bronfman), ferner Richard Strauss' Melodram *Enoch Arden* mit dem Schauspieler Patrick Stewart sowie Mendelssohns Klaviertrios mit Yo-Yo Ma und Itzhak Perlman. Die CD *Variations* mit Werken von Beethoven, Haydn und Schumann wurde 2013 mit einem ECHO Klassik in der Kategorie »Solistische Einspielung« ausgezeichnet. Sein Repertoire umfasst auch viele zeitgenössische Kompositionen: So brachte er etwa Werke von John Adams, Krzysztof Penderecki und Christopher Rouse zur Uraufführung. Im Januar 2017 erfolgte die Weltpremiere des Klavierkonzerts von HK Gruber mit dem New York Philharmonic unter Alan Gilbert, das er im März auch mit den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle aufführte. Emanuel Ax ist Ehrendoktor der Universitäten Yale und Columbia sowie Mitglied der American

Academy of Arts and Sciences. Beim BR-Symphonieorchester war Emanuel Ax in der Vergangenheit mit Klavierkonzerten von Chopin, Mozart und Szymanowski zu hören.

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 dem 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 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 in der Gruppe der Ersten Violinen 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 ernannt wurde. Seit 2013 leitet er als Conductor-in-Residence pro Saison eine eigene Abo-Reihe sowie verschiedene Extra-Konzerte und begleitende Education-Programme. 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 amerikanischer Orchester, darunter das Los Angeles Philharmonic Orchestra, das National Symphony Orchestra in Washington D.C. und das New York Philharmonic Orchestra. Auch bei europäischen Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra, 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. Als Operndirigent trat Cristian Măcelaru nach seinem Debüt in Houston mit der amerikanischen Erstaufführung von Colin Matthews *Turning Point* im Rahmen des Tanglewood Contemporary Music Festivals sowie 2015 mit Verdis *Il trovatore* an der Cincinnati Opera in Erscheinung. Seit Beginn seiner Karriere engagiert er sich außerdem für die Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses. So arbeitete er in seiner Houstoner Zeit bereits mit der Houston Youth Symphony zusammen. Außerdem gründete und leitete er das Crinalis Music Project, in dessen Rahmen junge Musiker gemeinsam mit renommierten Künstlern auftraten. 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. Im Sommer 2017 übernimmt Cristian Măcelaru die Position des Music Director beim Cabrillo Festival of Contemporary Music.

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

Egon Voss und Susanne Stähr: Originalbeiträge für dieses Heft; Vera Baur: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 30./31. Oktober 2008; Biographien: Adrienne Walder (Ax); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester); Markus Hänsel (Măcelaru).

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Boosey & Hawkes Music Publishers Limited, London (Prokofjew);
© Breitkopf & Härtels Partitur-Bibliothek, Wiesbaden (Mozart);
© Sikorski Musikverlage, Hamburg (Schostakowitsch)

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