

CHAN
TSCHAIKOWSKY
BRSO
MOZART
BUCHBINDER



Donnerstag 22.12.2022

Freitag 23.12.2022

20.00 – 22.00 Uhr

2. Abo B

Herkulesaal

2022/2023

ELIM CHAN

Leitung

RUDOLF BUCHBINDER

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Robert Jungwirth

Gast: Elim Chan

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 23.12.2022

Pausenzeichen:

Robert Jungwirth im Gespräch mit Rudolf Buchbinder

ON DEMAND

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

PROGRAMM

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ouvertüre zu Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel »Egmont«, op. 84

- Sostenuto ma non troppo – Allegro – Allegro con brio

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert für Klavier und Orchester c-Moll, KV 491

- Allegro
- Larghetto
- Allegretto

Pause

PJOTR I. TSCHAIKOWSKY

Symphonie Nr. 2 c-Moll, op. 17

- Andante sostenuto – Allegro vivo
- Andantino marziale, quasi moderato
- Scherzo. Allegro molto vivace – Trio. L'istesso tempo
- Finale. Moderato assai – Allegro vivo – Presto

»DIE TROMMEL GERÜHRET!«

Zu Ludwig van Beethovens *Egmont-Ouvertüre*

Matthias Henke

Entstehungszeit

1810

Uraufführung

15. Juni 1810 im Wiener Hofburgtheater

Lebensdaten des Komponisten

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

Zweifellos, das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war eines, das Europa tief erschütterte. Einem Erdbeben vergleichbar, pflügte es die politische und soziale Tektonik vollkommen um. Zwar ahnte kaum jemand, wohin genau die Reise ging, aber dass es anders und vermutlich schlechter werden würde, blieb selbst robusteren Zeitgenossen nicht verborgen. Wie konnte es auch, befand sich der Kontinent doch beinahe ständig im Krieg: Im Zug der postrevolutionären Wehen hatte Napoleon Europa in ein Schlachtfeld verwandelt.

Einem sensiblen Beobachter wie Beethoven musste das Geschehen regelrecht unter die Haut gehen, ja zur Reaktion, sprich künstlerischen Verarbeitung zwingen. Es ist kein Zufall, dass viele seiner Werke die Umbruchsituation spiegeln, nicht selten mit verstörenden Energiestößen – man denke nur an den Kopfsatz der *Eroica* und dessen massive Sforzato-Schläge. Martialische Auseinandersetzungen, nämlich die Gewaltakte spanischer Besatzer gegen die Niederländer, grundieren auch Goethes 1787 vollendetes Trauerspiel *Egmont*. Historisch spielt es zu Beginn des Achtzigjährigen Krieges zwischen Spanien und den Niederlanden, der erst 1648 durch den Westfälischen Frieden beendet wurde. Es handelt von den Gräueltaten des spanischen Statthalters der Niederlande, des Herzogs Alba, der Tausende Niederländer hatte hinrichten lassen, weil sie im Zeichen des erstarkenden Protestantismus gegen ihren katholischen, im fernen Spanien residierenden König aufgestanden waren. Während der sich überschlagenden Ereignisse gerät Egmont, der Titelheld von Goethes Trauerspiel, ins Räderwerk der Geschichte. Einerseits ist der joviale Adelige bei seinen Landsleuten hochgeachtet, andererseits verhält er sich gegenüber

dem spanischen Regenten durchaus loyal. Erst als er sich dem Befehl Albas verweigert, härter gegen sein Volk vorzugehen, und dessen Recht auf Selbstbestimmung verteidigt, lässt ihn der Statthalter ohne Zögern hinrichten.

Den Auftrag, für Goethes *Egmont* eine Schauspielmusik zu schreiben, erhielt Beethoven vermutlich im Herbst 1809. Dass er dem Vorschlag, den ihm der Wiener Hofoperndirektor Joseph Edler von Luchsenstein unterbreitete, ebenso spontan wie begeistert zustimmte, dürfte im Wesentlichen zwei Gründe gehabt haben. Zunächst freute es ihn offensichtlich, mit dem verehrten Dichter eine künstlerische Alliance eingehen zu können. Nicht von ungefähr schrieb Beethoven 1810 an den Verleger Gottfried Härtel, er habe die *Egmont*-Musik »bloß aus Liebe zum Dichter geschrieben«, um ein paar Monate später in einem Brief an Goethe regelrecht ins Schwärmen zu geraten: »Sie »Werden Nächstens Die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf und Hertel erhalten, diesen Herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn eben so Warm als ich ihn gelesen, wieder durch sie gedacht, gefühlt und in Musick gegeben habe«.

Der zweite Grund, weswegen Beethoven sich von *Egmont* so angezogen fühlte, bestand in der bedrückenden Aktualität des Stoffes. Napoleon hatte damals nach einer heftigen (und den gehörkranken Komponisten quälenden) Bombardierung Wien besetzt, um es sogleich wie eine Zitrone auszupressen: Er ordnete die Unterbringung wie Ernährung Zigtausender Soldaten an – ein Akt, der auch für Beethoven mit hohen finanziellen Verlusten einherging. Der Vergleich der aktuell erlebten französischen Okkupation mit der historischen Besetzung der Niederlande lag also auf der Hand. Kein Wunder, dass Beethoven seine Empörung in die Bühnenmusik einfließen ließ, besonders deutlich in der Ouvertüre. Dabei verwendete er eine markante Chiffre: den Rhythmus der Sarabande, jenes spanischen Barocktanzes, der durch sein gesetztes Tempo und die markante Punktierung an ein höfisches Zeremoniell denken lässt. Beethoven verleiht dem entsprechenden Motiv einen zunehmend harten Charakter, etwa indem er es anfänglich den Streichern überantwortet und später die Blechbläser einsetzt. Um den strengen Charakter der Sarabande weiterhin zu steigern, bedient er sich eines einfachen, aber theatralisch wirksamen Mittels: Oft lässt er dem tänzerischen Kernmotiv eher sanfte Passagen folgen, als wolle er die Besatzer mit dem Leiden der Unterdrückten konfrontieren – ein Assoziationsfeld, das sich den Wienern, von Napoleon drangsaliert, spontan geöffnet haben dürfte, zumal Beethoven in seiner Ouvertüre alles Programmatische oder Private bewusst ausgeblendet hat. Etwa erscheint Klärchen, Egmonts unglückliche Geliebte, die aus Gram darüber, seine Hinrichtung nicht verhindern zu können, Selbstmord begeht, nicht einmal ansatzweise in der Ouvertüre. Dabei wäre es ein Leichtes gewesen, Klärchen hier zu verankern, etwa indem Beethoven ihr Lied »Die Trommel gerühret«, die erste Nummer seiner Bühnenmusik, zitiert hätte, oder das Klärchens Tod begleitende Larghetto, die siebte Nummer.

Im Übrigen verlief die Rezeptionsgeschichte der Schauspielmusik nicht gerade glücklich. Beethoven hatte sie passgenau auf den *Ur-Egmont* (1787) geschrieben. Mit den später von Schiller und Goethe gestalteten Neufassungen (1796 bzw. 1806) stimmte sie daher nicht mehr überein. Weil die Theatermacher des 19. Jahrhunderts aber die jüngeren Versionen vorzogen, kam es, wie es kommen musste: Beethovens für die Geschichte der Bühnenmusik so wichtiges Werk blieb gewissermaßen auf der Strecke – nur die Ouvertüre überlebte.

»SPIELERISCH ERFINDEN, ERFINDEND SPIELERISCH«

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert c-Moll, KV 491

Renate Ulm

Entstehungszeit

Datiert auf 24. März 1786 in Wien

Uraufführung

Vermutlich am 7. April 1786

Lebensdaten des Komponisten

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

Es gibt kaum eine musikalische Gattung, in der Mozart derart viel experimentierte wie in seinen Klavierkonzerten. Da er zugleich der Solist war – denn er schrieb fast alle Konzerte für seine

eigenen Akademien –, konnte er sich über die gängige Kompositionspraxis und allgemeine Vorstellungen, wie ein Konzert zu gestalten sei, diskussionslos hinwegsetzen. Er zeigte satztechnische Raffinesse, spielte mit der Erwartungshaltung seines Publikums, überraschte und irritierte es, stieß es vor den Kopf und gewann es wieder zurück mit beseelten, zu Herzen gehenden Melodien oder beeindruckender Virtuosität. Allein in den letzten zehn Jahren seines so kurzen Lebens – zwischen 1782 und 1791 – schrieb Mozart 17 Klavierkonzerte, jedes für sich besonders, ungewöhnlich und beeindruckend – eben lauter Meisterwerke. Wenn sie heute auf den großen Konzertflügeln gespielt werden, vergisst man leicht, für welches filigrane Instrument sie einst in Wien von Mozart erdacht wurden. Sein Hammerflügel wurde um 1780 in der Werkstatt des Anton Walter (1752–1826) auf der Laimgrube in Wien gebaut, in der auch weitere Exemplare für Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert entstanden. Dieses Fortepiano in schlichtem Nussbaumgehäuse erwarb Mozart vermutlich erst um 1782. Es hat einen Tastenumfang von fünf Oktaven vom c^1 bis f^3 , besitzt also nur 61 Tasten (im Vergleich zu den 88 Tasten des modernen Flügels), wobei deren farbgebende Materialien genau umgekehrt angeordnet sind. Die heutigen schwarzen Tasten waren aus hellem Bein und die heutigen weißen Tasten aus dunklem Ebenholz gefertigt. Das einen Meter breite und 2,23 m lange Instrument mit seinem hellen, obertonreichen Klang kann heute in Salzburg angesehen und auf YouTube gehört werden. Von der Länge her vergleichbar mit einem modernen Steinway B (2,11 m) ist es allerdings fast einen halben Meter schmaler. Beide Instrumente unterscheiden sich deutlich im Klang sowie hinsichtlich des Gewichts: Der Steinway bringt mit seinem Stahlrahmen 345 kg auf die Waage, Mozarts Hammerflügel nur in etwa ein Viertel davon, also 85 kg.

Weil Mozart bei allen Aufführungen, ob Oper, Konzert oder Kammermusik, gern seinen Walter-Flügel spielte, wurde dieser dann zu den jeweiligen Sälen transportiert – mit 85 kg ließ sich das gerade noch bewerkstelligen. Sein Vater berichtete am 12. März 1785 darüber in einem Brief an Nannerl Mozart: »tägliche Akademie, immer Lernen, Musik, schreiben etc. wo soll ich hingehen? – wenn nur einmahl die Akademien vorbeysind: es ist ohnmöglich die schererey und Unruhe alles zu beschreiben: deines Bruders Fortepiano Flügel ist wenigst 12 mahl, seit dem [ich] hier bin [vier Wochen], aus dem Hause ins Theater oder in ein andres Haus getragen worden.« Aus dem Blickwinkel des Vaters erfährt man viel über Mozarts Leben in Wien: über sein Domizil, sein Arbeitspensum, die übergroße Hektik vor den Konzerten sowie seine soziale Einbindung. Selbst wenn solch eine Situation schon am 16. Februar 1785, ein Jahr vor der Uraufführung des Klavierkonzerts c-Moll, festgehalten wurde und ein ganz anderes Konzertereignis gemeint war, dürften sich die chaotischen Abläufe vor einer Akademie auch ein Jahr später wenig geändert haben.

»Daß dein Bruder ein schönes quartier mit aller zum Hauß gehörigen Auszierung hat[,] mögt ihr daraus schlüssen, weil er 480 fl Hauszünß zahlt«, schreibt Vater Leopold an die Tochter, »den [...] Freytag abends fuhren wir um 6 uhr in sein erstes subscriptions Concert, wo eine große versammlung von Menschen von Rang war. [...] Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich [...]. dan war ein neues vortreffliches Clavier Concert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen noch daran abschrieb, und dein Bruder das Rondeau noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte.« Es ist jenes denkwürdige Konzert, in dem Leopold Mozart Joseph Haydn trifft, der die berühmten Worte sprach: »ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft.«

Im Autograph des c-Moll-Konzerts fällt auf, dass Mozart hier wie in keinem anderen Werk gravierende Veränderungen vornahm. Der Entstehungsprozess dürfte unter äußerst großem Druck verlaufen sein, für den auch die schnelle, fast flüchtige Handschrift ein Indiz ist. Gewöhnlich brachte Mozart die im Kopf fertig entworfene Komposition nahezu ohne Korrekturen wie aus einem Guss auf das Papier. Aber in diesem Fall scheint dieser geistige Vorgang noch nicht vollkommen abgeschlossen gewesen zu sein, was bei der Niederschrift noch etliche Nachbesserungen erforderlich machte. Außerdem erkennt man am Autograph, dass Mozart – wie übrigens meistens – die Takteinheiten schon vorab eingezeichnet hatte. Die mit Taktstrichen gegliederten Seiten füllte er dann mit seiner Musik. Für das Orchester war der musikalische Ablauf wohl schon ausgearbeitet im Kopf, denn diese Stimmen sind fein säuberlich in das Raster eingetragen. Anders stellt sich der Solopart dar, der in einem zweiten Arbeitsgang mit größerer Emphase notiert wurde, dabei aber zahlreiche Korrekturen aufweist. Die Sechzehntel-Läufe fanden kaum Platz in den

vorgegebenen Takt-»Häuschen«, sie sind – auch noch mit abgenutzter Feder in dickem Strich – geradezu hineingequetscht. Manchmal wurde der fast unleserliche Part zur Präzisierung im darüberliegenden System konkretisiert. Weshalb aber die zwei Arbeitsgänge? Mozart, der bis zum Konzerttag zwar alle Orchesterstimmen ausgearbeitet hatte, musste als Solist seinen Solopart nicht niederschreiben, den hatte er bis auf ein paar Stichnoten im Kopf. Er wurde – wie es der Musikwissenschaftler Peter Gülke formulierte – von Mozart dann nach dem Motto »spielerisch erfinden, erfindend spielerisch« gestaltet. Das heißt, die Basis war vorhanden, aber während des Konzerts wurde sicherlich noch das eine oder andere Detail hinzugefügt und improvisiert. In den vorgefertigten Notenblättern war dann für die überbordenden Ideen doch zu wenig Raum berücksichtigt worden, weshalb diese drangvolle Enge im Klaviersystem herrscht.

Da braut sich etwas zusammen: Ungewöhnlich leise, im düsteren Unisono mit Staccato-Sprüngen wie zuckende Blitze beginnt das *Allegro* des c-Moll-Konzerts und verbreitet eine unheilvolle, fahle Stimmung, gefolgt von harten Paukenschlägen. Ist es ein furchtbares Unwetter oder das Abbild der Unterwelt, das Höllenangst einflößt?

Mozart scheint sich die kompositorische Aufgabe gestellt zu haben, die Wandlungsfähigkeit und Variationsmöglichkeiten großer Intervalle darzustellen: schrecklich im Forte-Staccato, sanft im Piano, melodios im großen Bogen. Diese extremen Intervallverläufe bilden das deutlich hörbare musikalische Material, das im Orchester zunächst so dämonisch wirkt. Der Solist hellt dieses Dunkel auf, indem er den unheimlichen Sprung als positiven Impuls umdeutet. Er nimmt dem Motiv seinen erschreckenden Charakter durch die Pianovorschrift, getragen von einer sanft wiegenden Streicherbewegung. Dann unterteilt er diese weiten Intervalle mit Dreiklangsarpeggien und füllt sie sogar mit ausgedehnten Tonleiterfolgen aus. All das Bizarre und Düstere ist plötzlich wie weggewischt. Wird dann in die freundlichere Tonart Es-Dur kadenziert, wirken die einfache Melodie der Hörner und Holzbläser ganz pastoral und der arpeggienreiche Klavierpart frei und gelöst. Allerdings schleichen sich schon bald wieder die forcierten Sprünge und Punktierungen des Themas hinein und unterwandern die heitere Zwanglosigkeit. Dazu gestaltet Mozart die Läufe unregelmäßig im Wechsel aus Triolen und Sechzehnteln und unterlegt sie mit drängenden Tonrepetitionen in den Streichern: Eine spürbare Unruhe entsteht, und die Es-Dur-Atmosphäre verdüstert sich auch wegen der chromatischen Läufe im Klavier. Die Entwicklung vom Dunkel zum Licht kehrt sich nun wieder um. Erneut lädt sich das Thema im Orchester mit negativer Energie auf und unterbricht mehrfach heftig den Vortrag des Solisten. Sein zunächst beschauliches Passagenwerk wird zunehmend zerklüftet, und die Tremoli der Streicher lassen erschauern. Der Schlagabtausch zwischen Solist und Orchester, in dem sich das Ausgangsthema wieder deutlich manifestiert, mündet in eine c-Moll-Reprise mit nervösen Passagen im Solopart sowie kurzen Staccati und pochenden Basstönen im Orchester. Nach der Kadenz bestimmt das fahle c-Moll die Schlussphase. Überraschenderweise tritt der Pianist nochmals in das Geschehen ein, als wolle er das Stück fortsetzen, doch ganz leise und überraschend lapidar, ohne donnerndes Forte endet der Satz – das seelische oder naturhafte Unwetter verflüchtigt sich.

Nach dem längsten Kopfsatz in Mozarts Konzertschaffen und einer seiner düstersten Kompositionen beginnt der Pianist das in sich gekehrte *Larghetto*. Es ruht in sich, ist ausgeglichen, fast abgeklärt. In der Orchesterwiederholung wird durch die Aufteilung der Stimmen schon die Idee des Satzes dargelegt: Es entspinnt sich ein inniger Dialog zwischen den ganz eigenständig geführten Bläsern und dem Solisten. Mit den Klarinetten in Terzen klingt auch Volkstümliches an. Die Melodie strahlt eine schwebende Gelöstheit und eine tänzerische Heiterkeit aus, ein musikalisches Glücksgefühl, das am Ende geradezu »swingt«.

Leise setzt das *Finale (Allegretto)* als Variationensatz mit einer fast wehmütigen Melodie in den Ersten Violinen an. Über derselben harmonischen Struktur entspannt sich als Variation das erste Solo des Klaviers mit ganz zart und leicht hingetupften Staccati. Die Holzbläser dialogisieren in der zweiten Variation mit dem Passagenwerk des Solisten, der sogleich in die dritte Variation mit ihren marschartigen Punktierungen überleitet. Im Ländler-tonfall kadenzieren die Holzbläser von der Grundtonart c-Moll weg zu einem durch Synkopen aufgehelltem Zwischenteil in der parallelen Durtonart Es. Auch der Solist greift die lebhaft-fröhliche Variation auf, zwingt sie aber in einem strengen kontrapunktischen Abschnitt und einer halbtönenreichen, mit marsch-artigen Punktierungen versehenen Variation zurück nach c-Moll. Doch dabei bleibt es erst einmal nicht: Flöte, Oboen und

Fagotte entfernen sich sofort wieder von der Grundtonart und spielen das Thema einfach in der Dominante. Der Pianist leitet in mehreren Anläufen zur Grundtonart und zur Kadenz. Aber auch hier geht es ganz unkonventionell weiter: Normalerweise folgt auf die Kadenz nur noch ein kurzer orchestraler Schlussabschnitt, doch hier fügt der Pianist eine weitere Variation im 6/8-Takt ein mit schnellen, chromatischen Unisono-Abschnitten wie instrumentale Sturmböen: Mit dem Wiederaufgreifen der unheimlichen Atmosphäre des Konzertbeginns endet das Werk.

Mozart schrieb nur zwei Moll-Konzerte: das KV 466 in d-Moll und eben dieses KV 491. Gerade in dem düsteren c-Moll-Konzert wollte man gerne die seelische Gestimmtheit des Komponisten Mozart erkennen. Doch derartige Analyseansätze lassen sich schnell ad absurdum führen, sind doch gerade im direkten Umfeld dieses Konzerts auch musikalische Komödien entstanden, wie *Der Schauspieldirektor* KV 486 und die heiteren Cherubino-Arien in *Le nozze di Figaro* KV 492. Mozart ist auf der Höhe seiner Kunst, er ist gefragt, er hat Erfolg, und er verdient gut mit seinen Subscriptionskonzerten. »Ganz Wienn [hält] den Wölg. vor den grösten Tonkünstler in Wienn«, schrieb Leopold Mozart voller Stolz am 3. Februar 1786 kurz vor der ersten Aufführung des c-Moll-Konzerts an Nannerl. Leopold Mozart war in jenen Jahren übrigens auch mit der Libretto-Ausgabe von Glucks *Orfeo ed Euridice* beschäftigt, wie er seiner Tochter und sicherlich auch in den verloren gegangenen Briefen an den Sohn mitteilte. Den alten Gluck, der in Wien zurückgezogen lebte, hat Wolfgang Amadeus Mozart besucht, er verehrte den damals bedeutendsten Opernkomponisten und war auf dessen Urteil über seine neuesten Werke neugierig. Glucks *Orfeo*, der in ganz Europa aufgeführt wurde, war vermutlich die bekannteste Oper ihrer Zeit. Natürlich verband jeder Hörer das düstere c-Moll mit den Gluck'schen Unterweltsfurien und die bezwingende Musik mit Orpheus' Klage. Mag sein, dass diese musikalische Idee auf das c-Moll-Konzert ausstrahlte, dessen Protagonist, der Pianist, die unheilvolle Hades-Atmosphäre durch seine anrührenden Passagen aufhellt und der am Ende, getrieben von seiner persönlichen Niederlage, den Ort des Grauens flieht.

DIE HEIMAT UND DAS NICHTS

Zu Pjotr I. Tschaikowskys Zweiter Symphonie

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1872 (Urfassung); 1879/1880

Uraufführung

26. Januar (7. Februar) 1873 in Moskau in einem Konzert der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft unter der Leitung von Nikolaj Rubinstein

Lebensdaten des Komponisten

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

Pjotr Iljitsch Tschaikowsky reiste viel, aber ungern. Im Januar 1873 war seine Zweite Symphonie mit allem Erfolg in Moskau uraufgeführt worden. In bester kreativer Laune komponierte er danach eine Schauspielmusik für das Bolschoi-Theater und gab das Honorar sogleich für eine weite Reise über Deutschland und die Schweiz nach Italien aus. Unterwegs jedoch beklagte er sich fast nur über das Essen, seinen kranken Magen, die Gesellschaft, das Wetter, die Hotels, den Zugverkehr: »Was gibt es Langweiligeres als die Eisenbahn und aufdringliche Mitreisende«, schrieb er entnervt in sein Tagebuch. In Vevey am Genfersee wanderte er zu einem Wasserfall und durchquerte eine Schlucht. »Bestieg irgendeinen unbekanntem Berg, auf dessen Gipfel mir zwei schwachsinnige Frauenzimmer begegneten.« Nachdem er auch noch für das Mittagessen in einem Grand Hotel unsinnig viel Geld ausgegeben hatte, überkam ihn ein Anfall von Heimweh. »Oh, liebe Heimat, du bist hundertmal schöner und vertrauter als diese wunderschönen Bergungetüme, die im Grunde nichts anderes als versteinerte Zuckungen der Natur sind. Bei uns bist du so ruhig und schön! Aber nun ja, aus der Ferne erscheint immer alles schöner.«

Aus der Nähe aber erscheint mitunter gar nichts mehr. Wenn Tschaikowsky seine Schwester Sascha und deren Mann Lew Dawydow im ukrainischen Kamjanka besuchte, quälte ihn der Staub in der Luft, ein »schrecklicher Wind mit Staubwolken«, ein »Ozean von Staub«. Er sah fast nichts

mehr. Doch hörte er umso mehr: die heimischen Volkslieder, die er kannte oder in überraschenden Varianten neu kennenlernte und sich aufschrieb. Auch den Sommer 1872 hatte Tschaikowsky in Kamjanka verbracht, war von dort auf dem Dampfer nach Kiew gereist, in die ukrainische Metropole, die ihn entzückte, und war weiter noch zu einer befreundeten Familie in das Dorf Nysy bei Charkiw gekommen. Nadeschda Kondratjewa, die Tochter des Hauses, erinnerte sich: »Am frühen Morgen, nachdem er seine zwei Gläser Milch getrunken, Papier und Bleistift eingesteckt und unseren Haushund namens Hund mitgenommen hatte, machte er sich auf und verbrachte den ganzen Tag in den Feldern, wo er bis zum Abend umherstreifte, Einfälle notierte, musikalische Phrasen, Bruchstücke und dergleichen. Manchmal kehrte er zu unserer Mahlzeit zurück, manchmal auch erst später. Sodann nahm er ein kurzes Bad, trank einen Schluck und setzte sich gleich an den Flügel, wo er durchzuspielen begann, was er den Tag über geschrieben hatte.« Im Juli 1872 waren es die Entwürfe und Skizzen zur Zweiten Symphonie, mit der Tschaikowsky in Kamjanka begonnen und die er auf seiner Sommerreise durch die Ukraine ausgearbeitet hatte. Aber als er auf der Rückfahrt um ein Haar ohne sein Gepäck in den Zug gestiegen wäre, hätte er nicht nur seine gesamte Barschaft, sondern zu allem Unglück auch die Manuskripte seiner unfertigen c-Moll-Symphonie eingebüßt. Doch schließlich wurden ihm seine verlorengelaubten Koffer zugestellt, von einem dienstfertigen Postmeister, der ebenfalls Tschaikowsky hieß (was dem ganzen Geschehen eine leicht kafkaeske Note verleiht).

Pjotr Tschaikowsky, der damals noch als Theorielehrer am neugegründeten Moskauer Konservatorium seinen Lebensunterhalt verdiente, konnte die Zweite Symphonie c-Moll op. 17 im November 1872 vollenden. »Ich glaube, es ist meine beste Komposition, was die formale Perfektion anbelangt – eine Qualität, mit der ich bislang noch nicht aufgefallen bin«, vermeldete er dem Bruder Modest mit stolzem Understatement. Aber eine eiserne Regel im Leben dieses Komponisten besagt: Wenn er ein eigenes Werk so überschwänglich lobte, fand er es wenige Monate oder Jahre später völlig misslungen. Schon nach den russischen Ur- und Erstaufführungen seiner Symphonie war Tschaikowsky nicht mehr »ganz zufrieden« mit seiner Arbeit (abgesehen vom *Finale*). Später verwarf er den Kopfsatz der Symphonie als »schwierig, lärmig, zusammenhanglos und verworren«. Im Winter 1879/1880 komponierte er diesen ersten Satz weitestgehend neu, änderte dies und das am *Scherzo*, kürzte sogar das *Finale* und unterzog fast die gesamte Symphonie einer Neuinstrumentation. Daraufhin vernichtete er die Partitur der Urfassung, die nach seinem Tod nur aus den Orchesterstimmen rekonstruiert werden konnte.

Tschaikowsky nannte das *Finale* inoffiziell *Der Kranich*, nach dem gleichnamigen Scherzlied, das in diesem Satz nahezu omnipräsent ist. »Über meine Symphonie hast Du wahrscheinlich aus den Zeitungen erfahren«, schrieb er an Modest nach der Moskauer Premiere; »ich füge von mir aus hinzu, dass sie großen Erfolg hatte, und besonders ›Der Kranich‹ ist sehr beifällig aufgenommen worden. Die Ehre dieses Erfolges schreibe ich nicht mir zu, sondern dem tatsächlichen Urheber der genannten Komposition, Pjotr Gerassimowitsch, der in der Zeit, als ich den ›Kranich‹ komponierte und mir vorspielte, ständig an mich herantrat und mir vorsang.« Der besagte »Urheber« war der Büffeltier der Familie Dawydow in Kamjanka, der kaum ahnen konnte, dass er durch diese Begegnung in die Musikgeschichte eingehen würde.

Tschaikowsky kannte den *Kranich* aus einer Sammlung mit russischen und ukrainischen Kinderliedern, für die er gerade die Harmonisierung eingerichtet hatte (die Kollektion der Kinderpädagogin Marija Mamontowa), aber im mitreißenden letzten Satz seiner Symphonie bringt er eine alternative Wendung an, wie sie ihm der sangesfreudige Diener seiner Schwester eingeprägt hatte. Zuallererst aber wird *Der Kranich* derart breit und majestätisch vorgestellt, dass er an *Das Große Tor von Kiew* aus Mussorgskys *Bildern einer Ausstellung* erinnert – die freilich erst zwei Jahre später komponiert wurden. Danach wird das Lied, rasch und springlebendig (und auf eine knappe Schlagzeile reduziert), endlos wiederholt, in immer neuen Spielarten, Umbesetzungen, Abwandlungen: wie bei einem Fest auf dem Lande, alle Sänger und Tänzer versammeln sich im Kreis, wechseln sich ab, ständig treten neue hervor in die Mitte und präsentieren ihre Strophe, ihre Instrumente, ihre Sprünge und Tanzschritte. Diese so elementare wie unerschöpfliche Rotation eines folkloristischen Themas verweist auf ein seinerzeit in Russland berühmtes Vorbild, das Orchesterscherzo *Kamarinskaja* von Michail Glinka, dem »Vater der russischen Musik«. Tschaikowsky liebte dieses Stück: »So ganz zwischendurch, ohne überhaupt die Absicht gehabt zu haben, etwas zu schreiben, was von der Aufgabe her über eine einfache,

spannige Kleinigkeit hinausgegangen wäre, schenkt uns dieser Mann ein kleines Werk, in dem jeder Takt das Produkt stärkster (aus dem Nichts kommender) Schöpferkraft ist.« Darin lag für Tschaikowsky der Ausweis der Genialität, wie er sie bei Beethoven oder Glinka bewunderte (diese Komponisten nannte er in einem Atemzug): »Für den Begabten gibt es keine Einschränkungen, er zaubert aus dem Nichts die schönste Musik hervor.«

Wenn wir Tschaikowskys Zweite Symphonie von rechts nach links lesen, steht vor dem *Finale* ein flüchtiges, irrlichterndes, spukhaftes Scherzo, das alle Schwerkraft und Vernunft überwindet und die metrischen Zwänge der Taktstriche außer Kraft setzt. Das Modell, dem Tschaikowsky nacheiferte, ist diesmal kein russisches, sondern ein französisches: die *Königin Mab*, die *Fee der Träume* aus Hector Berlioz' dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette* – und Berlioz war, wie Franz Liszt, ein Idol der russischen Komponisten im 19. Jahrhundert. Für den zweiten Satz mit der ungewöhnlichen Tempobezeichnung *Andantino marziale* reaktivierte Tschaikowsky den Hochzeitsmarsch aus seiner Oper *Undina*, die nie in Szene gegangen war und die er später als Reservoir für andere Werke nutzte. Aber die Nähe zur Bühne, zum Tableau, zum Genre hört man noch der Symphonie an, auch wenn Tschaikowsky diese Marschmusik unendlich raffiniert ausgefeilt und psychologisch schattiert hat. Ins Zentrum des *Andantino* rückte er wieder ein ukrainisches Volkslied, *Spinne, meine Spinnerin*, das er ebenfalls nach Art der *Kamarinskaja* abwandelt und in neues Licht taucht: immer gleich, niemals dasselbe.

Nach diesem Verfahren, eine Melodie in wechselndem Rahmen (Begleitung, Instrumentation, Harmonisierung, Gegenstimmen) zu präsentieren, die als »typisch russisch« galt, obwohl sie längst schon im französischen Barock oder bei den Wiener Klassikern ausgeprägt war, eröffnet Tschaikowsky auch seine Symphonie: in der langsamen Einleitung zum *Allegro vivo*. Ob das Horn-Solo am Beginn wiederum einem ukrainischen Volkslied nachgebildet ist und wenn ja, welchem, darüber herrscht keine Einigkeit unter den Gelehrten. Jedenfalls behauptet sich das anfängliche Solo als heimlicher Held und Beherrscher des Kopfsatzes, meldet sich immer wieder zurück, tritt auf, greift ein, wie das Schicksal oder ein Deus ex machina. Diese Eigenart sollte Tschaikowskys spätere Symphonien allesamt auszeichnen: dass immer auch ein metaphysischer Hintersinn mit im Spiel ist und das Spiel ganz unerwartet in tödlichen Ernst umschlagen kann.

Tschaikowskys Zweite Symphonie trägt einen Beinamen, der politisch in einem Maße vergiftet ist, dass er nicht unkommentiert bleiben kann: *Die Kleinrussische*. Der mit Tschaikowsky eng befreundete Musikkritiker Nikolaj Kaschkin heftete ihr dieses Etikett an: wegen der »kleinrussischen Volksthemen«, die sich in mindestens zwei Sätzen der c-Moll-Symphonie identifizieren lassen. Der Begriff war damals schon ins Abschätzige und Herablassende gekippt, Ausdruck einer anmaßenden kulturellen Hegemonie der »Großrussen« über die »kleinen« Brüder und Schwestern in der Ukraine, die angeblich keine eigene Geschichte besäßen, nur einen russischen Dialekt sprächen und sowieso ein »rein russisches Volk« seien, ohne Anspruch auf ein autonomes Staatsgebiet. Ukrainische Schriften, ukrainische Schulen, ukrainische Theater wurden ab 1863 systematisch eingeschränkt oder sogar geschlossen und verboten. Gleichwohl lässt sich aus Tschaikowskys Zweite Symphonie keine politische Stellungnahme herauslesen, weder in der einen noch der anderen Richtung. Ohnehin begegnete Tschaikowsky allen Ideen einer auf Volksliedern gegründeten Nationalmusik mit Skepsis: »Ich schätze den Reichtum des Materials sehr, den ein schmutziges und leidendes Volk zusammenträgt, aber wir, d. h. diejenigen, die sich dieses Materials bedienen, werden es immer in Formen ausarbeiten, die aus Europa übernommen sind; denn, als Russen geboren, sind wir gleichzeitig noch mehr Europäer.« Nur gewaltsam könnten sich die Russen von Europa losreißen. Aber »wo Gewalt ist«, wusste Tschaikowsky, »da gibt es keine Eingebung, und wo keine Eingebung ist, ist auch keine Kunst«.

BIOGRAPHIEN

RUDOLF BUCHBINDER

Rudolf Buchbinder zählt zu den legendären Interpreten unserer Zeit. Die Autorität einer mehr als 60 Jahre währenden Karriere verbindet sich in seinem Klavierspiel auf einzigartige Weise mit Esprit und Spontaneität. Als maßstabsetzend gilt er insbesondere als Beethoven-Interpret. Mit der Edition *Buchbinder: Beethoven* veröffentlichte die Deutsche Grammophon im Herbst 2021 im Vorfeld von Buchbinders 75. Geburtstag eine Gesamtaufnahme der 32 Klaviersonaten sowie der fünf Klavierkonzerte und setzte damit zwei seiner herausragenden Beethoven-Zyklen der jüngsten Zeit ein Denkmal. Als erster Pianist spielte Rudolf Buchbinder bei den Salzburger Festspielen 2014 sämtliche Beethoven-Klaviersonaten innerhalb eines Festspiel-Sommers. Der Zyklus wurde live für DVD mitgeschnitten und liegt nun auch auf CD vor. Die Live-Aufnahmen der Klavierkonzerte entstanden 2019/2020 im Wiener Musikverein, erstmals in der Geschichte des Hauses spielte Rudolf Buchbinder alle fünf Konzerte in einer eigens aufgelegten Serie. Seine Partner waren das Gewandhausorchester Leipzig unter Andris Nelsons, die Wiener Philharmoniker unter Riccardo Muti sowie das BRSO, die Münchner Philharmoniker und die Sächsische Staatskapelle Dresden unter ihren Chefdirigenten Mariss Jansons, Valery Gergiev und Christian Thielemann. Zum Beethoven-Jahr 2020 initiierte Rudolf Buchbinder in Anlehnung an die Entstehungsgeschichte der *Diabelli-Variationen* einen Zyklus neuer *Diabelli-Variationen*. Elf Konzerthäuser weltweit fungierten mit Unterstützung der Ernst von Siemens Musikstiftung als Auftraggeber für elf führende Komponisten der Gegenwart, darunter Lera Auerbach, Toshio Hosokawa, Tan Dun und Jörg Widmann. Unter dem Titel *The Diabelli Project* erschien die Einspielung dieser neuen Variationen in Verbindung mit einer Neu-Aufnahme von Beethovens Zyklus. Auf seiner erst kürzlich erschienenen CD *Soirée de Vienne* empfindet Rudolf Buchbinder eine Wiener Abendgesellschaft nach und vereint Komponisten, die auf das Engste mit Wien verbunden sind – wie er selbst. Ein in Klang gegossenes Lebensgefühl, so versteht Buchbinder sein neues Album – inspirierend, unterhaltsam, aber stets tiefgreifend. Rudolf Buchbinder ist Ehrenmitglied der Wiener Philharmoniker, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Wiener Konzerthausgesellschaft, der Wiener Symphoniker und des Israel Philharmonic Orchestra. Die Sächsische Staatskapelle Dresden verlieh ihm die Goldene Ehrennadel. Größten Wert legt der Pianist auf Quellenforschung. Seine private Notensammlung umfasst u. a. 39 komplette Ausgaben der Beethoven-Sonaten. Dem BRSO ist Rudolf Buchbinder seit vielen Jahren verbunden. 2016/2017 war er Artist in Residence, bei seinen letzten Auftritten in München unter Mariss Jansons im Oktober 2019 spielte er Beethovens Zweites und Mozarts A-Dur-Konzert KV 488.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit mehrfach am Pult zu erleben ist: Sir Simon Rattle. Er ist als sechster Chefdirigent in der Reihe bedeutender Orchesterleiter nach Eugen Jochum, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis, Lorin Maazel und Mariss Jansons eine Dirigentenpersönlichkeit von großer Offenheit für neue künstlerische Wege. Das BRSO entwickelte sich schon bald nach seiner Gründung 1949 zu einem international renommierten Klangkörper. Neben dem klassisch-romantischen Repertoire gehört im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Viele namhafte Gastdirigenten wie Leonard Bernstein, Georg Solti, Carlo Maria Giulini und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin und Andris Nelsons wichtige Partner. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan unter der Leitung von Zubin Mehta von japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt. 2020 setzte die Jury des Preises der deutschen Schallplattenkritik die CD mit Schostakowitschs Zehnter Symphonie unter Mariss Jansons auf die Bestenliste 1/2020.

ELIM CHAN

»Kopf, Herz und Körper müssen beim Dirigieren zur Einheit finden«, ist Elim Chan überzeugt. »Es kommt darauf an, Musik mit den Händen auszudrücken und dabei eine starke eigene Sprache zu entwickeln.« Die präzise Gestik der jungen Künstlerin in Kombination mit der natürlichen Plastizität ihrer Gestaltung findet sowohl in Nordamerika als auch in Europa große Anerkennung.

Von einem »Wunder an Kontrolle und Verständnis« sprach Boston Classical Review im Januar 2022 nach Elim Chans Debüt beim Boston Symphony Orchestra. Nicht minder enthusiastisch fielen die Reaktionen wenige Monate später bei der ersten Zusammenarbeit der jungen Dirigentin mit dem Cleveland Orchestra aus. Dessen Form, so notierte Cleveland.org, sei an jenem Abend unter Elim Chans Leitung »dem Ideal verführerisch nahe« gekommen.

Keine andere Dirigentin ihrer Generation ist derart gefragt bei den Top-Orchestern beider Kontinente und trifft dabei durchweg auf vergleichbar hochkarätige Solistinnen und Solisten. Dabei verfügt die 1986 in Hong Kong geborene Künstlerin über ein denkbar breit gefächertes Repertoire der symphonischen Literatur von der Klassik bis zur Gegenwart.

Elim Chan ist seit 2019 Chefdirigentin des Antwerp Symphony Orchestra und seit 2018 feste Gastdirigentin des Royal Scottish National Orchestra. In der Saison 2022/2023 widmet der Wiener Musikverein Chan eine dreiteilige Porträtreihe, die neben ihrem Debüt bei den Wiener Symphonikern auch Konzerte mit dem ORF Radio-Symphonieorchester und der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen umfasst. Mit dem Antwerpen Symphony Orchestra geht sie auf eine Tournee durch die Musikzentren Spaniens.

Weitere Highlights der Spielzeit sind die Debüts beim Pittsburgh und San Francisco Symphony Orchestra, bei den Orchestern in Toronto, Cincinnati und Atlanta, sowie die Wiedereinladung des Los Angeles Philharmonic. Ihren Wirkungskreis in Europa erweitern Programme u. a. mit dem Orchestre de Paris, dem Oslo Philharmonic, dem Finnish Radio Symphony Orchestra und dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin. Im Sommer 2023 wird Elim Chan am Pult des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien bei den Salzburger Festspielen debütieren.

Elim Chan studierte am Smith College in Northampton, Massachusetts, sowie an der University of Michigan. 2014 gewann sie als erste Frau die Donatella Flick Conducting Competition, was ihr 2015/2016 eine einjährige Assistenz beim London Symphony Orchestra und die Zusammenarbeit mit Valery Gergiev ermöglichte. In der nachfolgenden Spielzeit nahm Elim Chan am Dudamel Fellowship Programm des Los Angeles Philharmonic teil. Wichtige künstlerische Impulse verdankt sie Bernard Haitink, dessen Meisterklassen in Luzern sie 2015 besuchte. Das BRSO begrüßt Elim Chan in den Konzerten dieser Woche erstmals an seinem Pult.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

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

PROGRAMMHEFT

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

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)

Dr. Vera Baur

TEXTNACHWEIS

Matthias Henke: aus den Programmheften des BRSO vom 5./6.März 2020; Renate Ulm: aus den Programmheften des BRSO vom 10./11. Dezember 2015; Wolfgang Stähr: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Agenturmaterial (Buchbinder; Chan), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven; Mozart)

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Tschaikowsky)