

BRSD

RACHMANINOW

BUNIA TISHVILI

BRUCHNER 7

HAGER

Donnerstag 31.3.2022

Freitag 1.4.2022

20.00 – ca. 22.15 Uhr

3. Abo A

Samstag 2.4.2022

19.00 – 21.15 Uhr

3. Abo S

Isarphilharmonie

2021/2022

LEOPOLD HAGER

Leitung

KHATIA BUNIATISHVILI

Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES

BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Leider musste Mikko Franck seine Mitwirkung an den Konzerten am 31. März sowie am 1./2. April 2022 in München krankheitsbedingt absagen. Wir freuen uns, dass wir mit Leopold Hager einen erfahrenen und geschätzten Dirigenten gewinnen konnten, der die Konzerte bei unverändertem Programm kurzfristig übernimmt.

KONZERTEINFÜHRUNG

Donnerstag/Freitag 31.3./1.4.2022

18.45 Uhr

Samstag 2.4.2022

17.45 Uhr

Moderation: Michaela Fridrich

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 1.4.2022

Pausenzeichen:

Gespräch mit Khatia Buniatishvili

ON DEMAND

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

PROGRAMM

SERGEJ RACHMANINOW

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2 c-Moll, op. 18

- Moderato
- Adagio sostenuto
- Allegro scherzando

Pause

ANTON BRUCKNER

Symphonie Nr. 7 E-Dur

- Allegro moderato
- Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam
- Scherzo. Sehr schnell – Trio. Etwas langsamer
- Finale. Bewegt, doch nicht schnell

DIE KUNST DER STIMMUNG

Zu Sergej Rachmaninows Zweitem Klavierkonzert

Larissa Kowal-Wolk

Entstehungszeit

2. und 3. Satz: Sommer 1900 in Krasnenkoje (Gut der Familie Kreutzer)

1. Satz: Frühjahr 1901

Vollendet am 21. April 1901

Widmung

Dem russischen Neurologen Nikolaj Dahl

Uraufführung

2. und 3. Satz: 2. Dezember 1900 in Moskau im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung

Vollständig: 27. Oktober 1901 in Moskau unter der Leitung von Alexander Siloti, den Solopart spielte der Komponist

Lebensdaten des Komponisten

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

»Braucht man solche Musik?« – Lew Tolstoj, der große Romancier der russischen Literatur, stürzte den sensiblen, von Selbstzweifeln geplagten Rachmaninow mit seiner lakonischen Frage anlässlich einer Soiree im Hause Tolstoj in eine tiefe Schaffenskrise. Rachmaninow hatte sich nach dem Misserfolg seiner Ersten Symphonie eigentlich Zuspruch und Bestätigung seitens des berühmten Literaten und Philosophen erhofft und war gemeinsam mit seinem Sänger-Freund Fjodor Schaljapin erwartungsvoll der schmeichelhaften Einladung gefolgt, um sein neues Lied *Schicksal* zu präsentieren. Aber der Skepsis nicht genug, fügte der große Schriftsteller aufgeregt hinzu: »Ich muss Sie sprechen. Ich muss Ihnen sagen, wie mir das missfällt! Beethoven ist Unsinn, Puschkin und Lermontow auch.«

Der arme Rachmaninow, erstaunlich schlecht informiert über die gerade herrschenden Kunsttheorien, ahnte an diesem 9. Januar 1900 nicht, dass er soeben das Opfer Tolstoj'schen Kulturfanatismus geworden war und dass der Zorn des Meisters weniger seiner Person als vielmehr dem »Musiklieferanten der reichen Klassen« galt; denn Tolstoj wandelte gerade auf dem Weg der Askese und des natürlichen Lebens, was auf dem Gebiet der Musik bedeutete, dass er, abgesehen vom überlieferten Liedgut des russischen Volkes, nichts gelten ließ. Diese Szene erlaubt einen Einblick in die Zerrissenheit der russischen Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahr-

hunderts und dokumentiert, wie radikal auf dem Gebiet der Kulturkritik die unterschiedlichsten Positionen verfochten wurden, die letztlich schon den bevorstehenden gesellschaftlichen und politischen Umbruch spiegelten, der wenige Jahre später in der Revolution gipfeln sollte. Im Gegensatz zu manchen seiner Komponistenkollegen, die sich selbstbewusst und redegewandt in die Kulturdiskussionen einbrachten, verfiel Rachmaninow in tiefe Depressionen und sah sich schließlich genötigt, einen Arzt zu Rate zu ziehen. Bekannte empfahlen ihm Nikolaj Dahl, einen Facharzt für Innere Medizin, der vor allem durch seine Hypnosebehandlung von sich reden machte. Da der Moskauer Arzt auch ein leidenschaftlicher Musikliebhaber war, gelang es ihm nach wenigen Monaten, Rachmaninow das Selbstvertrauen in seine schöpferischen Kräfte wiederzugeben. Das hörbare Erfolgsresultat ist das Zweite Klavierkonzert, das Rachmaninow aus Dankbarkeit seinem psychologisch versierten Arzt widmete.

Bereits im Juni war Rachmaninow so weit genesen, um mit Fjodor Schaljapin nach Italien reisen zu können, wo er unter anderem die Grundideen zu eben diesem Konzert konzipierte. Neben dem cis-Moll-Prélude besiegelte das Zweite Klavierkonzert den Ruhm Rachmaninows und gehört bis heute zu seinen meistgespielten Werken.

Dass der Pianist den ersten Satz solistisch, also ohne Begleitung des Orchesters beginnt, ist seit Beethovens Viertem Klavierkonzert keine Seltenheit mehr; einige weitere Komponisten des 19. Jahrhunderts, darunter Schumann, haben einen solchen Beginn für ihre Klavierkonzerte gewählt. Bei Rachmaninow erfüllt diese »Einsamkeit des Solisten« die Funktion der Sammlung und der Meditation: Regelmäßig pendelnde Klänge, die sich allmählich ins Crescendo steigern, suggerieren anschwellendes Glockengeläute – ein typischer Kunstgriff Rachmaninows, der in viele seiner Werke Eingang gefunden hat. Er selbst äußerte sich hierzu folgendermaßen: »Der Klang der Kirchenglocken beherrschte alle Städte Russlands – Nowgorod, Kiew, Moskau. Sie begleiteten jeden Russen von der Kindheit bis zum Grab, und kein Komponist konnte sich ihrem Einfluss entziehen.« Noch in das »Glockenläuten« setzt fast unvermittelt und »con passione« eine unruhig drängende Melodie im Orchester ein und reißt das Geschehen an sich. In ihrem überfließenden Pathos, das der russischen Oper entlehnt zu sein scheint, spannt sie einen weiten Bogen, setzt sich in epischer Breite fort, bis sie in einen rhythmisch stark akzentuierten Höhepunkt mündet. War dieses erste Thema dem Orchester vorbehalten – das Klavier war hauptsächlich mit lebhaften Arpeggien klangmalerisch-aufwühlend beteiligt –, so übergeben die Bratschen unisono, wie nach überstandenen Sturm, mit einer versöhnlich-melodischen Geste die Führung an das Klavier, das zunächst ohne jede Begleitung zum zweiten Thema ansetzt. Eine schwärmerisch-lyrische Verhaltenheit scheint eine ruhigere Stimmung zu verheißen. Der Solist präsentiert das zweite Thema in zahlreichen Varianten, erobert sich immer neue Intonationsstufen und spinnt das Thema zu neuen Melodiegebilden aus. Doch typisch für Rachmaninow, entzündet sich auch dieses lyrisch-friedvoll begonnene Thema im weiteren Verlauf quasi an sich selbst und gerät in ein erregtes Accelerando.

Nach der Darstellung beider Themen schließt sich ein durchführungsartiger Teil an, in dem die Themen, zum Teil als signalhafte kurze Motive, den Satz einem Höhepunkt entgegensteuern. Besonders eindrucksvoll ist der Eintritt einer Art Reprise, wenn der Pianist nach bravourösen, akkordgeballten Passagen in einen kriegerischen Marsch (»maestoso«) verfällt, während im Orchester das erste Thema in seiner ganzen beherrschenden Unerbittlichkeit fortissimo erklingt. Während im ganzen Satz bislang ein ernsthafter Dialog zwischen Klavier und Orchester ausgespart war, so treten beide Kräfte an dieser Stelle sogar in einen heftigen, effektvollen Widerstreit.

Unruhiges Drängen, brennendes Streben in unbekannte Ferne, dann wieder Phasen der friedvollen Ruhe und leuchtende lyrische Episoden wechseln bei Rachmaninow fast übergangslos ab; der vielen Rachmaninow-Werken innewohnende Konflikt widerstrebender Kräfte ist hier deutlich ausgeprägt, und der Gegensatz von treibenden und bremsenden Impulsen verstärkt maßgebend die innere Spannung der Rachmaninow'schen Musik.

Es ist bezeichnend für Rachmaninow, dass er nach Fertigstellung dieses ersten Satzes wieder von Panik ergriffen wurde. Am 22. Oktober 1901 schreibt er an seinen Freund Nikita Morosow: »Ich habe gerade den ersten Satz meines Konzerts durchgespielt, und erst jetzt ist mir klar geworden, dass der Übergang vom ersten Thema zum zweiten nicht gut ist, und dass in dieser Form das erste Thema nicht mehr als eine Introduction ist – und dass, wenn ich das zweite Thema beginne,

kein Narr glauben würde, dass es das zweite Thema ist. Jeder würde denken, dass dies der Beginn des Konzerts ist. Ich betrachte den Satz als missglückt, und von dieser Minute an ist er unverändert grässlich für mich geworden. Ich bin einfach verzweifelt.«

Zu den unbestreitbaren Publikumsfavoriten gehört indes der zweite Satz des Klavierkonzerts (*Adagio sostenuto*), der in seiner abgeklärten Melancholie einen unwiderstehlichen Zauber entfaltet. Die b-Tonart des ersten Satzes (c-Moll) ist vier Kreuzen (E-Dur) gewichen. Dadurch erscheint der Satz von seinen ersten Klängen an in ein anderes, unwirkliches Licht getaucht. Bereits die gedämpften Streicher weisen in ihren getragenen Einleitungstakten dem Zuhörer den Weg in »sein Inneres«. Maxim Gorki – der über Rachmaninow sagte, »wie schön kann er die Stille hören!« – mag gerade diesen Satz vor Augen gehabt haben. Das Klavier gesellt sich fast unmerklich dem Orchester hinzu und setzt behutsam suchend mit verschlungenen Achtelketten ein, als wollte es einen Gedanken formulieren, der allerdings erst mit Einsetzen der Soloflöte Gestalt annimmt und von der Soloklarinette in charakteristischer, den Ausgangston umspielender Weise fortgeführt wird: Der aufsteigende Melodiebogen suggeriert eine aufkeimende Erinnerung, die unablässig um einen vagen Gedanken kreist. Dieses Thema wird, variiert und erweitert, auf den unterschiedlichsten Tonstufen und mit den farbigsten Instrumentationsmöglichkeiten, den ganzen Satz durchziehen und in seiner sanften Hartnäckigkeit das Geschehen beherrschen. Aber auch in diese ruhige Idylle gerät das Moment der Unruhe: Unter der Tempoangabe »più animato« macht sich ein nervöses Accelerando bemerkbar. Das zunächst so ruhig fließende Thema gerät ins Laufen, steigert sich im Tempo zu Sechzehntelkaskaden und treibt den Pianisten in eine virtuos gestaltete Kadenz mit atemberaubenden Arabesken und Arpeggien. Mit einem Schlusstriller findet dieser Erregungszustand ein Ende; die Flöten lenken versöhnlich in parallelen Terzen zu Tempo I und damit zum Thema zurück. Für den Zuhörer ist dies ein beglückender Augenblick, man empfindet eine befreiende Erleichterung und meint, man habe die inzwischen vertraute Melodie noch niemals so schön gehört wie jetzt, wenn sie im voll ausgespielten Streicherklang des Orchesters erklingt. Eine kurze Coda, die maßgeblich dem Klavier vorbehalten ist, bringt den Satz zu einem gedämpften Ausklang. Dieses *Adagio sostenuto* atmet die Stimmung eines Abschieds, einer verklärten, aber verblässenden Erinnerung und kennzeichnet Rachmaninow als echten Vertreter der Spätromantik.

Der dritte Satz (*Allegro scherzando*) präsentiert sich als Feuerwerk kapriziöser Stimmungen und Ideen. Kurze Staccato-Motive zu Beginn scheinen um Aufmerksamkeit zu heischen für den Auftritt des Solisten. Man fühlt sich an einen Bühnenauftritt erinnert, wenn sich der Pianist mit einer bravourösen Solo-Darbietung ins Geschehen wirft. Die Vielzahl der Motive, die zueinander in Beziehung treten, die markanten Themenköpfe, der tänzerische, rauschhafte Schwung und der flexible Wechsel sowohl im Tempo als auch im musikalischen Habitus beschwören eine bunte Szene, die dem Pianisten quer durch den Satz die Möglichkeit gibt, seine stupende Technik unter Beweis zu stellen. Auch was das kompositorische Handwerk anbelangt, zieht Rachmaninow in diesem Finalsatz alle Register. Sein vorwärtsdrängender Charakter kommt vor allem in dem Fugato-Abschnitt des Mittelteils zum Vorschein. Ein wahrhaft monumentaler Eindruck entsteht schließlich am Ende des Satzes, wo das Hauptthema sowohl im Klavier wie im Orchester »maestoso« erklingt: »ein Schlusssatz, wie er 30 Jahre später idealtypisch schablonisiert der sowjetischen Symphonie zum Vorbild gereichte«, stellte ein Rachmaninow-Biograph dazu fest.

Schon anlässlich der Uraufführung des zweiten und dritten Satzes verfehlte das Klavierkonzert seine Wirkung auf das Publikum nicht: »Siloti, Schaljapin, Rachmaninow konnten sich nicht über ein gleichgültiges Publikum beklagen. Es ist lange her, dass ich in einem Konzert solch eine große Zuhörerschaft gesehen habe – seit Rubinsteins historischen Konzerten [...]. Rachmaninow trat als Pianist und Komponist auf. Am interessantesten waren zwei Sätze aus seinem noch nicht fertiggestellten Zweiten Klavierkonzert. Dies Werk ist poetisch, voller Schönheit, Wärme, reicher Orchestration, mit gesunder und gespannter schöpferischer Macht. Rachmaninows Talent ist durchwegs hervorragend«, schrieb der Kritiker der *Russischen Musikzeitung*.

Obwohl Rachmaninows Erfolge beim Publikum phänomenal waren und sind – von der Fachwelt wird er zwiespältig beurteilt, verübelt man ihm doch, ein Komponist des 20. Jahrhunderts zu sein, der es wagte, Gefühle und vor allem die Melodie zur Grundlage seiner Werke zu machen. Aber Rachmaninow bekannte sich noch im Jahre 1919 dazu – wohl wissend, dass die Futuristen bereits

radikale Neuerungen anstrebten: »Große Komponisten lenkten immer vorrangig ihre Aufmerksamkeit auf die Melodie als das führende Element in der Musik – das ist die Musik, die Hauptgrundlage der ganzen Musik, da ja einer vollkommenen Melodie bereits die eigene harmonische Formgebung innewohnt.«

RUHE UND WEITE

Zu Anton Bruckners Siebter Symphonie

Jörg Handstein

Entstehungszeit

September 1881– September 1883

Widmung

König Ludwig II. von Bayern

Uraufführung

30. Dezember 1884 in Leipzig mit dem Gewandhausorchester unter der Leitung von Arthur Nikisch

Lebensdaten des Komponisten

4. September 1824 in Ansfelden / Oberösterreich – 11. Oktober 1896 in Wien

Die Luft im Konzertsaal scheint zu schimmern. Dann schwingen die Violoncelli und ein Horn in die Höhe, dem Licht entgegen. Was folgt, ist reiner Gesang und nochmals Gesang. So hat noch keine Symphonie begonnen, auch nicht bei Bruckner. Und doch spürt man mit den ersten Tönen, dass diesen magischen Anfang kein anderer Komponist erdacht haben kann. Kaum hatte er am 3. September 1881 die letzte Seite der Sechsten geschrieben, machte er sich schon an die Siebte. Man darf sogar vermuten, dass manche Idee schon während der Arbeit an der Sechsten reifte. Dort hatte Bruckner, nach vielen »molligen« Werken, mit A-Dur erstmals eine Kreuz-Tonart verwendet. Sie verleiht vor allem dem ersten Satz strahlende, scharf konturierte Farben. Nun ging er noch einen Schritt weiter in diese Richtung: E-Dur folgt ordnungsgemäß dem Tonartenspektrum. Allerdings war diese Tonart in der Orchestermusik selten, und eine bedeutende E-Dur-Symphonie gab es schon gar nicht (es sei denn die kurz zuvor entstandene Erste von Bruckners Lieblingsschüler Hans Rott).

Plante Bruckner eine Art »Fortsetzung« der Sechsten? Es fällt auf, dass sein Aufbruch in tonal sonnigere Gefilde mit einer Verbesserung seiner Lebensumstände einherging: Nach Jahren finanzieller Enge verdiente er prächtig und wohnte sehr schön (und umsonst) im Haus eines reichen Bewunderers. Man achtete ihn als Professor und Komponist von Kirchenmusik. Im Vorjahr hatte er seine erste Urlaubsreise unternommen. Was dem 57-Jährigen jetzt nur noch fehlte, war eine Frau und die Anerkennung als Symphoniker. Dass seine Symphonien in Wien einen schweren Stand hatten, verdankte Bruckner nicht zuletzt seiner Begeisterung für Wagner. Als »Hochdieselbe« 1875 öffentlich verkündete: »Einen haben wir noch, dessen Gedanken an Beethoven heranreichen, einen«, setzte ihn der einflussreiche Kritiker und Wagner-Feind Eduard Hanslick endgültig auf seine Abschussliste. In derselben Zeit zog er sich mit seiner »Wagner-Symphonie«, also der Dritten, auch den Unwillen der Wiener Philharmoniker zu.

Obwohl nicht einmal für die Sechste eine Aufführung in Aussicht stand (nur die Mittelsätze spielten die Philharmoniker, und das erst 1883), fuhr Bruckner unverdrossen fort mit der Siebten. Als sie nach zwei Jahren fertig war, propagierte sie der Pianist und Bruckner-Schüler Josef Schalk mittels Klavierauszug. Immerhin gewann er damit den genialen Dirigenten Arthur Nikisch, Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, der es nun »als eine Ehrensache« ansah, die E-Dur-Symphonie mit seinem Orchester aufzuführen. Es handelte sich um das ebenso traditionsreiche wie konservative Gewandhausorchester. So bemängelte die *Allgemeine Deutsche Musikzeitung* dessen »Absperrung gegen die neuere Kunst«. Doch der charismatische Nikisch schlug für Bruckner eine Bresche und brachte nach einer schwierigen Probenphase am 30. Dezember 1884 das Werk gut über die Bühne. Es war kein eindeutiger Erfolg, aber Bruckner durfte sich doch freuen, dass »zum Schluß eine 1/4tel Stunde applaudiert wurde«. Die Münchner Erstaufführung unter Hermann Levi (dem Uraufführungs-Dirigenten des *Parsifal*) am 10. März 1885 brachte dann einen Durchbruch auf der ganzen Linie: Bruckner wurde gefeiert, und Levi erhob sogar sein Glas auf »den größten

Symphoniker nach Beethovens Tod«. Gleich darauf malte ihn Hermann Kaulbach mit Imperatorenmiene – als sei er gewohnt, zu siegen und zu herrschen. Die Wiener Aufführung, der nun nichts mehr im Wege stand, versuchte Bruckner jedoch zu verhindern: Er hatte Angst vor der ätzenden Tinte von »Hanslick et Consorten«. Nicht ganz zu Unrecht, denn als die Philharmoniker das Werk 1886 dann doch spielten, sprach Hanslick von einer »symphonischen Riesenschlange«, und ein anderer Kritiker ekelte sich »vor dem Modergeruch, der aus den Mißklängen dieses verwesungssüchtigen Kontrapunktes in unsere Nasen dringt«. Den Siegeszug von Bruckners Siebter konnten sie jedoch nicht aufhalten.

Ob Riesenschlange oder nicht, das Hauptthema des ersten Satzes windet sich durch nicht weniger als 24 Takte. Ein melodisch derart lang ausgesponnenes Anfangsthema entspricht kaum den symphonischen Vorgaben. Bruckner setzt hier nicht auf Bausteine und deren Verarbeitung, sondern auf Melodie und Entfaltung. Anders als in der Sechsten, die prägnante Motive und Rhythmen sehr dicht auf- und nebeneinanderschichtet, strömt die Musik einfach dahin, gleichsam ihrem natürlichen Fluss überlassen. Man kann sich tragen lassen, muss nicht konzentriert auf mehreren Ebenen hören, wie eben bei der Sechsten. Dennoch ist das Thema äußerst durchdacht und kunstvoll gebaut: Der hoch aufsteigende Dreiklang (der nicht zufällig die so genannten »Naturtöne« ausspielt) evokiert schon die räumliche Weite der gesamten Symphonie. Der sodann engräumig umkreiste Quintton sorgt dagegen für melodische Expressivität. Ein tonleiterfernes, wundersam ans Herz gehendes »c« bildet den Dreh- und Angelpunkt, genau in der Mitte des Themas. Allein diese schlichte, aber den Hörer sofort in ihren Zauberkreis ziehende Melodie mag die Popularität dieser Symphonie erklären. Doch wenn schon das erste Thema reinster Gesang ist, was bleibt dann für das zweite zu tun? Dort bringt ja Bruckner immer eine »Gesangsperiode«. Hier regt sich nun symphonische Bewegung: Das Thema gleitet durch verschiedene Tonarten, wird immer wieder neu beleuchtet, kontrapunktiert, gedreht und gewendet. Das Melos intensiviert sich und entwickelt eine beträchtliche Sogkraft, die das dritte Themenfeld herbeizieht. Obwohl hier, typisch für Bruckner, motorisch kreisende Kräfte wuchern, treibt es ebenfalls melodische Blüten. Die Durchführung ist weder von motivischer Arbeit noch von dramatischen Konflikten geprägt. Mit dem nach unten gespiegelten Dreiklangsmotiv beginnend, schweben die Themen herbei, wie aus fernen Lichtsphären, und ziehen vorüber wie ein bewegtes Landschaftsbild. Eine dunkle, plötzlich hereinbrechende Wolkenwand, ein c-Moll-Feld, das wie das »Aufbrausen einer Orgel« (Renate Ulm) klingt, schiebt sich drohend dazwischen. Dann erscheint endlich die komplette Hauptmelodie, von hohen Geigen kontrapunktisch umrankt und schweifend durch liebliche Klangbezirke. Den Eintritt der Reprise, sonst das groß inszenierte Ereignis in einem Symphoniesatz, bemerkt man kaum. Mit einer wunderlichen Halbtonrückung ist das E-Dur wieder da, aber die Entfaltung des melodischen Materials läuft weiter wie in der Durchführung. Es fehlt die Emphase des aus Arbeit erzielten Ergebnisses, die seit Haydn und Beethoven der Form eingeschrieben ist. Letztlich setzt dieser ganze großartige Satz Zwänge außer Kraft – Ökonomie, Effektivität, Tempo – die oft unser Leben stressen: Er »entschleunigt« die zielorientierte Dynamik der Sonatensatzform. Vielleicht fand Hanslick diese Symphonie auch deshalb so »verderblich«, weil sich in ihrer Ruhe ein Angriff auf das abendländische Arbeitsethos verbirgt. Auf jeden Fall liefert Bruckner einen Gegenentwurf zur Sechsten, die straff und komplex rhythmisiert ist und so auch eine gewisse Unruhe vermittelt. Es fehlt sogar der übliche Bruckner-Rhythmus »drei gegen zwei«! Mit dieser schlichten, gelösten Ruhe geht auch die seltene Tonart einher: E-Dur verbindet sich oft mit Idyllen, lichten Träumen, auch (vor allem bei Wagner) mit Liebe, Glück und Erlösung.

Hatte Bruckner in der Sechsten erstmals ein weihevolleres, emphatisch ausgesungenes *Adagio* in das Zentrum der Symphonie gestellt, so dehnt er es nun, der neuen Weiträumigkeit angepasst, in noch größere Dimensionen. Und da der erste Satz schon Züge eines langsamen Satzes hat, drosselt er *Sehr feierlich und sehr langsam* nochmals das Tempo. Dunkel und schwer, in cis-Moll, senkt sich die erste Phrase herab, kontrastierend dazu, in süffigen Streichern, steigt das zweite wichtige, ja entscheidende Motiv eine Terz nach oben. In Bruckners *Te Deum* taucht dieses Motiv wieder auf, mit dem Text »non confundar in aeternum« (»in Ewigkeit werde ich nicht untergehen«), so dass wohl auch hier eine religiöse Bedeutung mitschwingt. Ein zweiter Themenkomplex in bewegterem Dreivierteltakt weckt eher irdische Konnotationen, etwa die nostalgische Erinnerung an einen schönen Tanz. Nach der variierenden und intensiv durchführenden Wiederholung dieses ganzen Abschnitts folgt, wie üblich, die Reprise des Hauptthemas. Doch nun erfüllen die Violinen

den dunklen Klangraum mit einer glühenden Emphase, die zu einer überwältigenden, wagnerisch-sinnlichen Steigerungswelle anschwillt und so dem Terz-Motiv zum triumphalen Durchbruch verhilft. Es landet in C-Dur, der reinsten Tonart, von cis-Moll denkbar weit abgelegen. Diese Flut von Licht bringt, genau in der Mitte der Symphonie, ihren absoluten Höhepunkt. Dort angelangt, soll Bruckner vom Tod Richard Wagners (am 13. Februar 1883) erfahren haben. Es folgt jedenfalls unmittelbar jener Trauerchoral »zum Andenken an den Hochseligen, heißgeliebten, unsterblichen Meister«, den Bruckner den Wagner-Tuben anvertraut. Unendlich bedrückend sinkt das gerade noch sonnenhell umstrahlte Terz-Motiv zurück ins Dunkel. Doch so kann für Bruckner der Satz nicht enden ...

... nach dem überirdisch warmen Schluss des *Adagio* in Cis-Dur wirft das a-Moll-*Scherzo* den Hörer schroff in eine andere Klangwelt. Mit Oktave und Quinte ist das Hauptmotiv aus Bruckners Lieblingsintervallen gebaut, die für das »Erhabene« stehen. Nach einem gemütlichen Tänzchen hört sich das nicht an, im vollen Orchester eher wie das Dröhnen und Stampfen mächtiger, eben erhaben wirkender Maschinen der Schwerindustrie. Ist es ein Zufall, dass wiederum ein Terz-Motiv, hier *Sehr schnell* in kreisende Bewegung versetzt, als Antriebsrad fungiert? Diese Art »Heavy Metal« bricht geradezu visionär mit der klassisch-romantischen Ästhetik. Hanslick und Konsorten zogen hier wahrscheinlich entsetzte Gesichter ... Die kleine Durchführung zeigt sehr schön Bruckners »Schnitttechnik« (Renate Ulm), die den Tanz in eine bunt-verspielte Folge wechselnder Klanggestalten verwandelt. Die hier sehr schnellen Schnitte wirken wiederum sehr modern. Das *Trio* hat dagegen für einen Tanzsatz ungewöhnlich weite Melodiebögen und huldigt damit »gesangvoll« dem Gesamtcharakter der Symphonie.

Greift nun das *Finale* noch einmal ihre Ruhe und ihren langen Atem auf? Krönt es das weiträumige Werk mit einer noch größeren Form? Im Gegenteil: Das Konzept einer Finalsymphonie unterläuft Bruckner hier geradezu – nur in seiner »Nullten« hatte er ein noch kürzeres *Finale* gebracht. Bereits das Hauptthema, eine rhythmisch gestraffte und stark komprimierte Variante des allerersten Anfangs, zeigt eine erstaunlich gedrängte Geschäftigkeit. Die motivische Substanz passt in zwei Takte, und in einer einzigen, von emsigem Modulieren und Sequenzieren gefüllten Minute ist der erste Themenkomplex schon abgearbeitet. Auch formal überrascht dieser Satz: Er passt so wenig in Bruckners sonst brav beachtetes Sonatenschema (drei Themen, Durchführung, Reprise), dass Peter Gülke sogar vermutet, Bruckner habe einen ursprünglich längeren Satz »rabiät« zusammengestrichen. Auf jeden Fall kommt man ziemlich durcheinander, wenn man sich an der üblichen Form orientieren will: Das dritte Thema ist eine bereits durchgeführte Variante des ersten. Der Neubeginn nach der Durchführung beginnt mit dem zweiten, choralartigen Thema. Die Form selbst wird ungeduldig. Immer wieder, bisweilen tumultuös, bricht durchführende Aktivität ein. Die echte Reprise des Hauptthemas, das »Endlich daheim«, erscheint so spät gegen Schluss, dass man sie eher als Coda bezeichnen muss. Aber so kann das Thema stringent und auf kürzestem Wege zur strahlenden Apotheose des Dreiklanges führen. Damit endet das Werk so ungewöhnlich, wie es begonnen hat. Wer möchte da noch behaupten, Bruckner habe neunmal dieselbe Symphonie geschrieben?

BIOGRAPHIEN

KHATIA BUNIATISHVILI

Die georgisch-französische Pianistin, 1987 in Batumi, Georgien, geboren, begann das Klavierspiel im Alter von drei Jahren. Als Sechsjährige gab sie ihr erstes Konzert mit dem Tbilisi Chamber Orchestra, und mit zehn konzertierte sie bereits im Ausland. Khatia Buniatishvili studierte in Tiflis bei Tengiz Amirejibi und in Wien bei Oleg Maisenberg. Ihrem Debüt in der New Yorker Carnegie Hall 2008 folgten Konzerte in der Hollywood Bowl, bei den BBC Proms, den Salzburger Festspielen, dem Verbier Festival, dem Menuhin Festival Gstaad, dem Festival La Roque-d'Anthéron, dem Klavier-Festival Ruhr und beim Progetto Martha Argerich in Lugano. Mit Rezitalen gastierte Khatia Buniatishvili in den wichtigsten Konzertsälen der Welt, darunter die Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, die Royal Festival Hall in London, der Musikverein und das Konzerthaus in Wien, der Concertgebouw Amsterdam, die Berliner und die Pariser Philharmonie,

die Mailänder Scala, die Tonhalle Zürich, das Prager Rudolfinum und die Suntory Hall in Tokio. Die Pianistin arbeitet mit international führenden Orchestern, wie dem Israel Philharmonic, dem NHK Symphony, dem London Symphony und dem BBC Symphony Orchestra, dem Orchestre de Paris, den Wiener Symphonikern, dem Tonhalle-Orchester Zürich, dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, den Münchner Philharmonikern sowie den großen amerikanischen Orchestern in Los Angeles, San Francisco und Philadelphia. Zu ihren Partnern am Pult zählen u. a. Zubin Mehta, Kent Nagano, Neeme und Paavo Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, Philippe Jordan, Long Yu, François-Xavier Roth, Leonard Slatkin und Jaap van Zweden. Darüber hinaus tritt Khatia Buniatishvili für gemeinnützige Anliegen ein und konzertierte im Rahmen des 70-jährigen Jubiläums der Vereinten Nationen zugunsten der Opfer des syrischen Bürgerkrieges und beim Global Citizen Festival in Hamburg 2017. In Kiew nahm sie an einem Benefizkonzert für Verwundete in der Anti-Terrorist Operation Zone teil und spielte gemeinsam mit Martha Argerich und Daniel Barenboim unter dem Motto »To Russia with Love« in der Berliner Philharmonie, um auf Verletzungen von Menschenrechten in Russland hinzuweisen. 2016 trat sie während der Klimakonferenz der Vereinten Nationen in Marrakesch auf. Khatia Buniatishvili ist Botschafterin des gemeinnützigen Kinderhilfswerks »Plan International« sowie der »Fondation Coeur et Recherche«. Ihre Diskographie umfasst u. a. die Alben *Chopin* (2012), *Motherland* (2014) und *Rachmaninoff* (2017). Die Solo-CD *Kaleidoscope* (2016) sowie das Liszt-Album von 2012 wurden mit einem Echo Klassik ausgezeichnet. Die jüngste Einspielung *Labyrinth* erschien 2020, eine CD mit Werken von Franz Schubert 2019. Beim BRSO ist Khatia Buniatishvili in dieser Woche erstmals zu Gast.

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Mit der Saison 2023/2024 wird das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks seinen neuen Chefdirigenten begrüßen können, der in der Zwischenzeit auch mehrfach am Pult stehen wird: 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. Tournéeen 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.

LEOPOLD HAGER

Leopold Hager, der im Oktober 2020 seinen 85. Geburtstag feierte, stammt aus Salzburg und studierte in seiner Heimatstadt am Mozarteum Dirigieren, Orgel, Klavier, Cembalo und Komposition. Nach ersten Engagements in Mainz, Linz und Köln war er Generalmusikdirektor in Freiburg/Breisgau, Chefdirigent des Mozarteumorchesters Salzburg, Musikalischer Direktor des RTL-Symphonieorchesters Luxemburg und Chefdirigent der Wiener Volksoper. Neben seiner umfangreichen Dirigiertätigkeit hatte Leopold Hager über viele Jahre eine Professur für Orchesterleitung an der Musikuniversität Wien inne.

Gastengagements führten Leopold Hager an die großen Opernhäuser der Welt: an die Wiener Staatsoper, mit der ihn eine langjährige Zusammenarbeit verbindet, an die Metropolitan Opera in New York, die Bayerische Staatsoper in München, die Semperoper in Dresden, die Lyric Opera of

Chicago, das Royal Opera House Covent Garden in London, das Teatro Colón in Buenos Aires und die Opéra Bastille in Paris. In den letzten Jahren dirigierte er Neuproduktionen an der Deutschen Oper Berlin, an der Oper Leipzig, an der Staatsoper Stuttgart, an der Opéra National de Lyon und an der Opéra Nice. Als gefragter Gastdirigent mit großer Erfahrung arbeitet Leopold Hager mit führenden Orchestern in Europa und den USA, darunter die Staatskapelle Dresden, die Bamberger Symphoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, die Münchner Philharmoniker, das NDR Sinfonieorchester Hamburg, das MDR Sinfonieorchester Leipzig, das Konzerthausorchester Berlin, die Wiener Symphoniker, das Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, die Tschechische Philharmonie, das Orchestre de Paris, die Accademia Nazionale di Santa Cecilia und das National Symphony Orchestra Washington. Eine enge musikalische Partnerschaft, die auch durch mehrere CD-Aufnahmen dokumentiert ist, unterhielt er zum English Chamber Orchestra. Von 2015 bis 2017 war Leopold Hager Erster Gastdirigent beim Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música in Portugal. Wiederholt stand er am Pult der Wiener Philharmoniker, in Wien ebenso wie bei Gastkonzerten in Prag und Rom. Einen besonderen Namen machte sich Leopold Hager als Pionier der Mozart-Interpretation, so durch seine konzertanten Aufführungen der bis dahin kaum wahrgenommenen frühen Bühnenwerke, darunter *Lucio Silla*, *Apollo et Hyacinthus*, *Ascanio in Alba* oder *La Betulia liberata*. 1979 brachte er im Rahmen der Salzburger Mozartwoche *Il sogno di Scipione* zur ersten vollständigen Aufführung überhaupt. Seine Einspielungen dieser Werke mit den führenden Sänger*innen der Zeit haben nach wie vor Referenzcharakter. Leopold Hagers umfangreiche Diskographie umfasst darüber hinaus auch sämtliche Konzertarien und Klavierkonzerte Mozarts.

IMPRESSUM

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

SIR SIMON RATTLE
Designierter Chefdirigent
ULRICH HAUSCHILD
Orchestermanager in Vertretung für
NIKOLAUS PONT

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

Larissa Kowal-Wolk: aus den Programmheften des BRSO vom 3./4. Februar 2000; Jörg Handstein: aus den Programmheften des BRSO vom 7./8. Juli 2016; Biographien: Vera Baur (Buniatishvili), Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO), Agenturmaterial (Hager).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Boosey & Hawkes, London (Rachmaninow);

© Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien (Bruckner).