

MANACORDA

GERSTEIN

BRSO

RAVEL

SCHUBERT

Donnerstag 4.5.2023
Freitag 5.5.2023
20.00 – 22.00 Uhr
4. Abo C
Herkulesaal

2022/2023

ANTONELLO MANACORDA
Leitung

KIRILL GERSTEIN
Artist in Residence
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Dr. Renate Ulm
Freitag, 5.5.2023
Gast: Antonello Manacorda

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 5.5.2023
Pausenzeichen: Kristin Amme im Gespräch mit Kirill Gerstein

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

PROGRAMM

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 3 D-Dur, D 200

- Adagio maestoso – Allegro con brio
- Allegretto
- Menuetto. Vivace – Trio
- Finale. Presto vivace

MAURICE RAVEL

Concerto für Klavier und Orchester G-Dur

- Allegramente
- Adagio quasi
- Presto

Pause

MAURICE RAVEL

Concerto für Klavier und Orchester D-Dur (»pour la main gauche«)

Lento – Più lento – Andante – Allegro – Più vivo ed accelerando –
Tempo primo (Lento) – Allegro

FRANZ SCHUBERT

Symphonie Nr. 6 C-Dur, D 589

- Adagio – Allegro
- Andante
- Scherzo. Presto – Trio. Più lento
- Allegro moderato

VERTREIBUNG DER BÖSEN GEISTER

Zu Franz Schuberts Dritter Symphonie D-Dur, D 200

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

14. Mai – 19. Juli 1815

Uraufführung

vermutlich 1815 in Wien im »Schottenhof« durch ein Liebhaberorchester unter der Leitung von Otto Hatwig (privat); 2. Dezember 1860 im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg mit Johann Herbeck (nur vierter Satz); 19. Februar 1881 im Londoner Crystal Palace unter dem Dirigenten August Manns

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund – 19. November 1828 in der Vorstadt Wieden

»Der arme Schubert lebte in Dunkel und Verkennung«, beklagte die Londoner *Times* im Jahr 1881, »er hatte kein Orchester zur Verfügung, welches ihm ermöglicht hätte, sich von der Qualität seiner Symphonien unmittelbar zu überzeugen. Sogar seine Lieder und Werke für kleinere Besetzungen hatten es schwer, von stumpfsinnigen und ängstlichen Verlegern angenommen zu werden. Erst die Nachwelt ließ Schuberts Genius Gerechtigkeit widerfahren – zu einem Zeitpunkt,

als Schubert keinen Gewinn mehr aus dieser Wiedergutmachung ziehen konnte.« Zwei Tage zuvor war im Londoner Crystal Palace Schuberts Dritte Symphonie uraufgeführt worden, 53 Jahre nach Schuberts Tod und sogar 66 Jahre nach ihrer Vollendung am 19. Juli 1815. Franz Schubert hatte damals im Mai mit der Komposition begonnen, war gerade im Kopfsatz bis zum Seitenthema vorangekommen, unterbrach jedoch die Arbeit aus einem praktischen Grund (Mangel an Notenpapier), um schließlich die gesamte Symphonie ab dem 11. Juli in nur neun Tagen fertig zu komponieren. Die Symphonie steht in der Tonart D-Dur, die Schubart (nicht Schubert) als »Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschreys, des Siegsjubels« charakterisiert hatte. Der Schriftsteller und Musiker Christian Friedrich Daniel Schubart, ein Zeitgenosse Mozarts: »Daher setzt man die einladenden Symphonien, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchenden Chöre in diesen Ton.« Eine derart einladende Symphonie wie Schuberts Dritte ist kaum je geschrieben worden, aber sie triumphiert, schreit und siegt nicht, und ihr Halleluja kippt zuletzt in einen ganz und gar diesseitigen Freudentaumel um.

Als armer Musikant oder verkanntes Genie musste sich Schubert nicht durchs Leben schlagen. Wer allerdings die Uraufführungsdaten seiner Symphonien überblickt – angefangen mit der Sechsten im Dezember 1828 bis hin zur Dritten im Februar 1881 –, müsste zu dem Schluss kommen, diesem Komponisten habe tatsächlich nie ein Orchester »zur Verfügung« gestanden, er habe seine Werke niemals gehört. Ein Fehlschluss, denn Schubert schrieb seine Symphonien keineswegs für die Schublade. Allerdings dachte er dabei an ein Musikleben, das sich noch wesentlich von dem Konzertbetrieb in einer Großstadt unserer Tage unterschied. Eine strikte Trennung von Öffentlichkeit und Hausmusik existierte ebenso wenig wie ein unüberwindliches Niveaufälle zwischen Berufsmusikern und Amateuren. Schon in ganz jungen Jahren spielte der Hofsängerknabe Franz Schubert als Geiger in einem Orchester, im Wiener Stadtkonvikt, gemeinsam mit anderen Gymnasiasten und Studenten, die sich allabendlich zu musikalischen Übungen versammelten und an der Einstudierung von Ouvertüren und Symphonien versuchten. Dieses gemeinschaftliche Musizieren ereignete sich gewöhnlich hinter verschlossenen Türen, nur am Geburts- und Namenstag des Kaisers oder des Direktors wurden Gäste zugelassen.

Nach seiner Gymnasialzeit wechselte Schubert zu den Bratschen und in ein anderes inoffizielles Orchester, das regelmäßig in der Wohnung eines Wiener Geschäftsmanns zusammentrat. Ab dem Herbst 1815, als Schubert gerade seine Dritte Symphonie komponiert hatte, wandelten sich die anfänglichen Proben zu privaten Konzerten, Zuhörerinnen und Zuhörer fanden sich ein, und ein professioneller Musiker, der böhmische Geiger Otto Hatwig, übernahm die Leitung. Sein Domizil im »Schottenhof« war fortan der Treffpunkt der Soireen. Dieses Orchester, dem Berufsmusiker nur in der Minderzahl angehörten, setzte sich aus sieben Ersten und sechs Zweiten Geigern, drei Bratschisten (einer von ihnen: Franz Schubert), drei Cellisten, zwei Kontrabassisten, einem Flötisten, zwei Oboisten, drei Klarinetten, drei Fagottisten, zwei Hornisten, zwei Trompetern und einem Pauker zusammen. Die insgesamt 35 Musiker, größtenteils Juristen, Kaufleute und Beamte, wurden fallweise noch durch Gäste ergänzt oder ersetzt, und so konnten es sich diese Wiener Musikenthusiasten erlauben, Symphonien von Haydn, Mozart, Krommer und Beethoven (nur die ersten beiden) und Ouvertüren von Cherubini, Spontini, Méhul oder Weigl einzustudieren und vor einem gleichgesinnten Auditorium aufzuführen. Für Schuberts Dritte Symphonie haben sich Stimmkopien aus dem Nachlass seines älteren Bruders Ferdinand erhalten, der zu den Ersten Geigern im »Hatwigschen Orchester« zählte. Wenn auch die Dokumente keine letzte Klarheit verschaffen, lässt sich doch mit ziemlicher Gewissheit behaupten, dass Schubert seine ersten sechs Symphonien nicht für das Papier, sondern für Mitschüler und Freunde schuf, dass er sie spielte und hörte und die Qualität der geschriebenen Werke in der Praxis überprüfen konnte.

Noch vor der öffentlichen Uraufführung im Londoner Crystal Palace wurde 1860 das *Finale* der Dritten von Johann Herbeck im Großen Wiener Redoutensaal dirigiert, als letzter Satz eines Pasticcios, das Herbeck, artistischer Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde, aus den ersten beiden Sätzen der Vierten, dem *Scherzo* der Sechsten und eben dem *Presto vivace* der Dritten Symphonie zusammengebastelt hatte. Es sei »ein Werk der Jugend«, schwärmte der Kritiker Eduard Hanslick nach der verspäteten Wiener Teilpremiere, »und ihres vergnügt lärmenden Thatendranges, der sich regt und bewegt, ohne sich noch um Ziel und Erfolg Großes zu kümmern«. Schubert hatte sich für die Dritte ein verrücktes, aberwitzig überdrehtes *Finale* »im

italienischen Stile« einfallen lassen, eine Tarantella im 6/8-Takt: ein wilder Tanz, der nach der Legende die »von der Tarantel Gestochenen« kurieren sollte (durch Transpiration des Gifts), bei Schubert aber selbst den schieren Irrsinn zelebriert, Raserei und Besessenheit, kein Halleluja, sondern eine frenetische Feier des Lebens, der Jugend, des Vergnügens, ein schöner, karnevalesker Lärm zur Vertreibung der bösen Geister.

Denn obgleich die Symphonie feierlich, hoch erhaben und tief seriös beginnt, mit einer *Adagio maestoso*-Introduktion (wie in Mozarts *Prager* oder Haydns *Londoner Symphonien*: die große Welt der klassischen Meister), hat Schubert ihre vier traditionellen Sätze schon selbst wie ein Pasticcio bunt gemischt und verwirbelt, höchst unkonventionell, mit vielen überraschenden Volten, harmonischen Verschwenkungen, abrupten Szenenfolgen, ein mitreißendes Durcheinander, bei dem sich die Themen und Motive wenig um ihre angestammten Plätze scheren und übermütig unterwegs sind wie die Komödianten auf einer Stegreifbühne. In Schuberts Musik, so schreibt sein englischer Biograph Maurice J. E. Brown, spiegele sich »sein bohémehaft ungebundenes Künstlertum, sein Geselligkeitsbedürfnis, seine Überschwänglichkeit, seine behäbige Gutmütigkeit; ein Schimmer von den Straßen und Jahrmärkten; eine Anspielung auf das Theater; ein erhaschter Fetzen aus dem Lied irgendeines Kaffeehauses oder Biergartens«. Ohne es mit den epochalen Zuschreibungen gleich übertreiben zu wollen: Aber Schuberts Dritte kreiert durchaus einen neuen, lässigen, großstädtischen, multikulturellen Typus der Symphonie, wie er mit dieser Eleganz und Freizügigkeit uns erst wieder in der französischen Musik der »Goldenen Zwanziger« begegnet, hundert Jahre nach Franz Schubert, dem Vorläufer einer lebenslustigen, urbanen Avantgarde.

»FÜR EINE UND FÜR ZWEI PRANKEN«

Zu Maurice Ravels beiden Klavierkonzerten

Renate Ulm

Entstehungszeit

Konzert in G-Dur: 1929–1931

Konzert in D-Dur *für die linke Hand*: 1929–1930

Widmung

Konzert in G-Dur: »à Marguerite Long«

Konzert in D-Dur *für die linke Hand*: »à Paul Wittgenstein«

Uraufführung

Konzert in G-Dur:

31. Dezember 1931 in der Fassung für zwei Klaviere mit Jacques Février und Francis Poulenc in einer Privataufführung bei der Princesse de Polignac;

14. Januar 1932 in der Pariser Salle Pleyel mit Marguerite Long als Solistin und dem Orchestre Lamoureux unter der Leitung von Maurice Ravel

Konzert in D-Dur *für die linke Hand*:

Hier finden sich unterschiedliche Angaben

27. November 1931 bzw. 5. Januar 1932 in Wien mit Paul Wittgenstein als Solisten und den Wiener Philharmonikern unter der Leitung von Robert Heger (urspr. Erich Kleiber)

Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure / Pyrénées-Atlantiques – 28. Dezember 1937 in Paris

Maurice Ravels Interesse galt sein Leben lang dem Exotischen – im Original wie in täuschend echten Kopien, mit denen er seine Besucher gern verblüffte. Hüllte sich Ravel über Privates zumeist in Schweigen, so verrät die Ausstattung seines Hauses »Belvédère« in Montfort-l'Amaury doch vieles von dem, was ihn bewegte. Das seltsame Haus mit Türmchen, in einer ansonsten noblen Wohngegend, erschien seinem Freund und Schüler Manuel Rosenthal als »eine Art kleiner Pavillon, [...] ein wenig wie eine Scheibe schlecht geschnittenen Camemberts«. Hier wohnte Ravel ab 1921 und schrieb u. a. seine beiden Klavierkonzerte. Neben der eleganten Einrichtung offenbart sich seine Vorliebe für Nippes und exotische, meist gefälschte Objekte, darunter »Chinoiserien«. Gerade Gegenstände im asiatischen Stil füllten ein ganzes Zimmer und das Boudoir. Möglicherweise inspirierte ihn auch die chinesische Philosophie, als er seine beiden Klavierkonzerte

komponierte, die einander ähneln, aber doch konträr sind: Wirken sie nicht wie das heitere, weiße Yang und das tragische schwarze Yin, die sich vollkommen ergänzen? Aber selbst wenn Ravel nicht von der chinesischen Philosophie angeregt wurde, Fakt bleibt, dass er zwischen 1929 und 1931 parallel an zwei Werken für Klavier und Orchester arbeitete, die sich spiegelbildlich gegenüberstehen. Sie gehören mit dem Liederzyklus *Don Quichotte à Dulcinée* zu seinen letzten vollendeten Kompositionen, und es war für Ravel »eine interessante Erfahrung, an den beiden Konzerten gleichzeitig zu arbeiten«, wie er nach deren Fertigstellung in einem Interview mit dem *Daily Telegraph* am 11. Juli 1931 bekannte.

Das G-Dur-Konzert komponierte Ravel für sich als Interpreten, doch eine neurologische Erkrankung verhinderte sein Auftreten als Pianist: Ab 1927 machte sich bei ihm eine schleichend progressive Störung des Gehirns bemerkbar. Ravel verlor innerhalb eines Zeitraums von zehn Jahren, bis zu seinem Tod 1937, die Fähigkeit zu sprechen, zu lesen, zu schreiben und Klavier zu spielen. Dies alles zog wiederum eine Depression nach sich. »Dank arsenhaltiger Präparate, Kochsalzlösungen, Phosphaten und anderer Leckereien erhole ich mich allmählich, fühle mich aber noch nicht sehr brillant«, begründete Ravel die Absage, bei der Uraufführung seines Konzerts als Solist aufzutreten. »Ich hatte nicht mit der Erschöpfung gerechnet, die mich plötzlich überfallen hat«, beschrieb Ravel die ersten schweren Anzeichen seiner Krankheit. »Unter dem Druck entsetzlicher Schmerzen, Durchblutungsstörungen des Gehirns, Neurasthenien etc.« war er gezwungen, »viel zu ruhen und vor allem zu schlafen – eine Gewohnheit, die ich schon fast ganz verloren hatte«, schrieb Ravel in einem Brief vom 5. Dezember 1930.

Wegen dieser zunehmenden gesundheitlichen Beeinträchtigung übernahm daher Marguerite Long, die französische Pianistin und Klavierprofessorin am Pariser Konservatorium, den Solopart bei der Uraufführung, die Ravel aber noch vom Pult aus leitete. Für ihren erfolgreichen Einsatz widmete ihr der Komponist das G-Dur-Konzert.

Als man sich in Frankreich kaum mehr für Klavierkonzerte interessierte – bis heute sind die um 1900 entstandenen Konzerte u. a. von André Gedalge, Jules Massenet und Charles-Marie Widor kaum bekannt –, hatte Ravel die Idee, mit seinem Werk wieder an die klassische Tradition anzuknüpfen und sich zugleich in die Nachfolge Camille Saint-Saëns' mit seinen fünf Klavierkonzerten zu stellen. »Die Musik eines Konzertes muss heiter und brillant sein; und es ist nicht nötig, dass sie tiefgründig ist oder auf dramatische Effekte abzielt«, erklärte Ravel seine Vorstellung von diesem ursprünglich als »Divertissement« bezeichneten Konzert. Der später allerdings wieder verworfene Titel sollte das Publikum dazu anregen, mit Vergnügen all die Bezüge zur Musikgeschichte aufzunehmen, die Ravel raffiniert eingeflochten hatte: So soll er etwa den Stil Joseph Haydns in der formalen Anlage imitiert haben, ließ Anklänge an Wolfgang Amadeus Mozart aufblitzen, zitierte aus Igor Strawinskys *Petruschka* und Erik Saties *Parade*, verwob darin aber auch Melodien der baskischen Volksmusik oder Jazz-Elemente – vor allem vom Jazz, dieser genuin amerikanischen Musik, zeigte sich Ravel tief beeindruckt.

Mit einem Peitschenknall – wie in der Zirkusarena – fordert Ravel die Aufmerksamkeit des Publikums ein und lässt das G-Dur-Konzert als heiteres *Allegro* beginnen: Schon galoppiert der Solist am Flügel mit auf- und absteigenden, bitonalen Arpeggien los, zu denen die Streicher rhythmisch zackig die Akkorde setzen. Über dieser virtuoson Begleitung stimmt die solistische Piccoloflöte eine baskische Melodie an, und das Tamburin trägt mit seinem Schellenrasseln das passende Lokalkolorit dazu bei. Nach mehreren Glissandi darf sich der Pianist eine kurze Atempause gönnen, in der die Trompete nun das baskische Thema mit dem gesamten Orchester aufgreift, um zu einem Englischhorn-Solo und einer beruhigteren Passage – *Meno vivo* – überzuleiten. Als würde sich der Pianist davon anregen lassen, groovt er und variiert verschiedene Jazz-Pattern, unterstützt von Bläser-Soli und Schlagzeug-Einschüben. Doch bald bricht sich wieder die Jahrmarktswelt Bahn, die an Igor Strawinskys *Petruschka* denken lässt: grell, bunt, hektisch, turbulent, dabei rhythmisch stark akzentuiert. In einem – nicht als Kadenz bezeichneten – Solo führt der Pianist zurück zum Jazz und den Blue notes. Die Läufe und Glissandi über die ganze Tastatur hinweg werden vom genialen Instrumentator Ravel in einer Quasi cadenza von der Harfe mit Flageolets weitergesponnen, als würden sie im Inneren des Flügels erzeugt, die in das Klaviersolo wieder übergehen. Mit langen Trillerketten wird erneut die glitzernde, schrille Zirkuswelt ins Gedächtnis gerufen, auf die ein Stampfen wie eine heranbrausende Lokomotive an Arthur Honeggers *Pacific 231* erinnert. Gleichermäßen abrupt wie der Satz begann, so endet er, wobei

Ravel hier, quasi mit Augenzwinkern, die berühmte absteigende Akkordfolge aus Jacques Offenbachs Unterwelts-Can-Can aufgreift.

Befand man sich im ersten Satz noch mitten im Trubel der Welt mit ihrer Hektik und Schrilheit, so wandelt sich die Stimmung des zweiten Satzes – *Adagio assai* – mit einem zarten, von Jazz-Harmonik durchsetzten Klavier-Solo hin zum Leisen, Introvertierten, Gelösten. Nach und nach treten Bläser-Soli hinzu, von denen das Englischhorn den eindringlichsten Part hat und die der Solist mit kaskadenartigen Wendungen umspielt. Der musikalisch sanfte Fluss wird in diesem in sich ruhenden Satz nie getrübt. Ravel erklärte in einem Interview, dass über die gesamte Melodielinie hinweg eine schwebende Atmosphäre erzeugt und ein überirdischer Ausdruck hervorrufen werden soll, so wie dies Mozart im *Larghetto* seines Klarinetten-Quintetts geschaffen hatte. Als Marguerite Long aber darauf aufmerksam machte, wie schwierig solch ein Spannungsbogen über den ganzen Satz hinweg zu halten sei, erwiderte Ravel nur, dass ihm dieser Satz beim Komponieren selbst allergrößte Mühe bereitet habe: »Takt für Takt! Ich bin beinahe daran zugrunde gegangen!« Damit war das Thema »Schwierigkeit« abgehakt.

Gerade noch verklang der langsame Satz im Nichts (*perdendosi*), schon wird durch Fortissimo-Akkorde im Orchester die zarte Stimmung wieder vertrieben. Über der Streicherbegleitung beharrt der Pianist nun die Tastatur in einer Art *Moto perpetuo*, zu dem die Es-Klarinette eine schrille Melodie und die Posaune ein unheimliches Glissando intonieren. Die Einleitung wie das *Presto-Finale* als Ganzes werden von energischen Fortissimo-Akkorden des Orchesters beendet. Den Hauptteil des Satzes bestimmt ein signalhaftes Thema in den Blechbläsern wie auf dem Kasernenhof, das der Pianist im Forte aufgreift und fast nachzuäffen scheint. Schon beginnt eine wilde Hetzjagd, zu der immer wieder das strenge militärische Thema anklingt. Nach jedem Einschub und jeder Atempause scheint das Tempo rasanter zu werden, dafür sorgt nicht zuletzt der Fagottist mit einem aberwitzigen Solo. Man fühlt sich an die alten Stummfilmmusiken erinnert, in denen wilde Verfolgungsjagden großes Amusement bereiten. Der Delinquent wird zwar mitunter erwischt (*Ritardando*), kann aber nach einem abenteuerlichen Spurt wieder entwischen. Höchste technische wie rhythmische Ansprüche machen aus diesem heiteren Klavierkonzert ein Virtuosenkonzert – aber nicht nur für den Pianisten, sondern für jeden Musiker im Orchester.

Francis Poulenc, der mit Jacques Février die Fassung für zwei Klaviere erstmals spielte, war begeistert: »Das Concerto von Ravel ist wunderbar. Es ist voller Musik mit dem Feuer eines 30-jährigen Musikers. Es bereitet mir Freude, es zu spielen.« Nach der offiziellen, höchst erfolgreichen Pariser Uraufführung mit Orchester gingen Marguerite Long und Ravel auf Europa-Tournee und kamen auch nach Österreich. In Wien trafen sich beide mit Paul Wittgenstein, dem Auftraggeber des Zweiten Konzerts, des *Concerto pour la main gauche* in D-Dur. Der begüterte Sohn einer hochmusikalischen, jüdischen Wiener Industriellenfamilie, in deren Haus die bedeutendsten Künstler ein- und ausgingen, hatte sich zum Pianisten ausbilden lassen und gab 1913 sein sehr beachtetes Debüt im Wiener Musikverein. Als der Erste Weltkrieg ausbrach, wurde er gleich zum Kriegsdienst eingezogen. Schon bald erlitt Paul Wittgenstein schwerste Verletzungen und wurde von russischen Soldaten gefangen genommen. Im Lager nahm man ihm seinen zerschossenen rechten Arm ab. Trotz dieses traumatischen Erlebnisses hielt der Pianist, der versehrt nach Wien zurückgekehrt war, mit ungebrochenem Willen an der Idee fest, seine Pianistenlaufbahn fortzusetzen. Daher beauftragte Wittgenstein zahlreiche Komponisten, Werke für die linke Hand zu schreiben: unter anderen Benjamin Britten, Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Sergej Prokofjew, Franz Schmitt und Richard Strauss. Paul Wittgenstein wollte alle Werke aufführen, doch einige missfielen ihm, andere bewältigte er technisch nicht, dazu zählte Ravels D-Dur-Konzert.

Der eigenwillige und sturköpfige Pianist hielt sich nicht an die vorgegebene Klavierstimme, sondern gestaltete sie freier, nahm eigenmächtig Änderungen vor, indem er die Harmonien abwandelte, Takte hinzufügte oder strich und auch in der Kadenz ganz andere Arpeggien einfügte. Marguerite Long, die mit Ravel in Wien zu einer Soiree bei den Wittgensteins eingeladen war, erinnerte sich an eine Aufführung des Konzerts an zwei Klavieren mit Paul Wittgenstein. Sie hielt die Situation in ihren Aufzeichnungen folgendermaßen fest: Ravel, sichtlich erbost über die sehr freie Interpretation von Wittgenstein, warf diesem vor, dass dies überhaupt nicht das Stück sei, das er komponiert habe. Darauf soll Wittgenstein geantwortet haben: »Ich bin ein alter Pianist und das

klings nicht!« Ravel blaffte daraufhin zurück: »Und ich bin ein alter Orchestrator und das klingt sehr wohl!« In einem späteren Brief an Wittgenstein verbat sich Ravel die Veränderungen im Klavierpart, worauf der Pianist antwortete: »Die Interpreten dürfen keine Sklaven sein.« Wütend schrieb Ravel zurück: »Die Interpreten sind Sklaven!« Die erhaltenen Aufnahmen des G-Dur-Konzerts mit Wittgenstein – so Michael Stegemann – bestätigen Ravels Eindruck, dass der Pianist dem Werk schlichtweg nicht gewachsen war. Daher fand für Ravel die eigentliche Uraufführung erst mit Jacques Février unter der Leitung von Charles Munch im Jahr 1937 kurz vor Ravels Tod statt, nachdem Wittgensteins Exklusivrechte für das Werk erloschen waren.

Während Ravel im G-Dur-Konzert mit einer einfachen, klassisch zu nennenden Bläserbesetzung – bis auf zwei Hörner und zwei Fagotte – auskam, wählte er für das D-Dur-Konzert eine deutlich umfangreichere mit vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba und viel Schlagwerk und verwendet vermehrt dunkle Klangfarben wie das Kontrafagott. Rahmten im G-Dur-Konzert den langsamen Satz zwei schnelle, so wird im D-Dur-Konzert für *die linke Hand* ein schneller Mittelteil von zwei ausgedehnten langsamen Passagen eingefasst.

»Das Konzert für die linke Hand ist ganz anders geartet«, beschrieb Ravel sein Zweites Konzert, »es besteht nur aus einem Satz, mit vielen Jazz-Elementen, und seine Schreibweise ist etwas komplizierter. [...] In einem solchen Werk ist es natürlich unabdingbar, dass die Textur nicht dünner scheint als die eines für zwei Hände komponierten Soloparts. Aus demselben Grund habe ich auf einen Stil zurückgegriffen, der den traditionellen Konzerten der feierlichen Art näherkommt. Eines der Charakteristika dieses Konzerts ist, dass sich nach dem ersten, im traditionellen Stil geschriebenen Teil ein plötzlicher Wechsel zum Jazz hin vollzieht. Erst danach bemerkt man, dass diese Jazz-Musik auf demselben thematischen Material beruht wie der Anfang.«

Das D-Dur-Konzert enthält zahlreiche Selbst- und Fremdzitate, die Ravel abänderte und elegant in den musikalischen Kontext eingefügt hat. Spiegelbildlich zum G-Dur-Konzert beginnt das Konzert für *die linke Hand* im langsamen Tempo *Lento* mit einem düsteren Solo des Kontrafagotts über den 16tel-Sextolen der Bässe, die den Klangschwaden aus *La valse* nachempfunden sind: ein dunkles, beunruhigendes Gegrummel als Rückblick auf die Katastrophe des Ersten Weltkriegs, der neben vielen schrecklichen Vorkommnissen auch die Ursache für die Entstehung dieses Werks war. Allmählich treten weitere Instrumente hinzu und hellen die Stimmung zum Eintritt des Solisten auf: Der Pianist setzt – gleich einer Kadenz – mit einer schnellen Folge von Akkorden ein, die dann in Dreiklangsbrechungen und kraftvolle Sprünge übergehen. Verließe man sich allein auf sein Ohr, käme man nicht auf den Gedanken, dass hier nur eine und dann auch noch die linke Hand über die Tasten wirbelt. Die Vollgriffigkeit und die Verbindung von Melodie und Begleitung erreicht Ravel durch eine besondere Technik der Tonrepetitionen und des melodispielenden Daumens, während die anderen Finger mit arpeggierenden Tonfiguren begleiten. Zudem balanciert Ravel den Klang sehr fein aus und nimmt große Rücksicht auf die dynamischen Möglichkeiten der einzelnen Hand: Der Solo-Part mit virtuosen Läufen und Akkordballungen wird oft ohne Begleitung oder nur mit stark zurückgenommenem Orchester gespielt. Erst nach einem Glissando, einer musikalischen Kennung, die in diesem Werk mehrfach den Beginn neuer Abschnitte markiert, tritt das volle Orchester mit einem Fortissimo hervor. Im *Più lento* stimmt der Pianist eine mit Jazz-Elementen durchsetzte Kantilene an, die im nachfolgenden *Andante* zu einer fließenden Bewegung wird, über der wieder das Anfangsthema zunächst im Englischhorn, dann farblich abgetönt in anderen Bläserstimmen auftaucht.

Ein *Accelerando* führt zu einem marschartigen *Allegro*. Die Assoziation zu Strawinskys Musik aus *Die Geschichte vom Soldaten* drängt sich sofort auf. Für diesen Marsch, der mal stärker in den Blechbläsern herausgearbeitet, mal unterschwellig in den Holzbläsern oder Streichern fortgesetzt wird, verwendet Ravel auch Motive aus dem *Boléro*. Zu diesem drastisch durchgehaltenen Rhythmus intoniert der Pianist eine markige, spiccato zu spielende Melodie.

Ein großes Fagott-Solo mit deutlichen Anklängen an *Das alte Schloss* aus Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* löst den Pianisten ab: Es ist eine melancholische Reminiszenz an vergangene Zeiten, in denen es noch nicht das systematische, millionenfache Töten auf den Schlachtfeldern wie im Ersten Weltkrieg gab. Ebenso fließen Anklänge aus Ravels *Ma mère l'oye* mit ein, vor allem aus dem »Feengarten« oder der »Kaiserin der Pagoden« – ein Rückblick auf eine versunkene, nie wiederkehrende Kindheit.

Doch der Marsch bleibt trotz der Anklänge an die Vergangenheit präsent und steigert sich ins Tumultuöse. Nach dem Ausklingen der Fortissimo-Steigerung ist Raum für eine ausgedehnte Klavierkadenz, die mit überaus schwierigen Passagen dem Pianisten nochmal höchste Virtuosität abverlangt und zum ruhigeren, reflexiven Schlussteil überleitet. In den letzten vier Takten – der Coda – wird wieder zum Marsch beschleunigt.

Auch wenn Ravel zu Beginn der Komposition seines G-Dur-Konzerts erklärte, dass Konzerte allgemein heiter und unterhaltsam, also eigentlich Divertissements sein sollten, gestaltete er sein Konzert *für die linke Hand* deutlich düsterer – als Gegenstück zum G-Dur-Konzert. Doch in ihrer stupenden Virtuosität ergänzen sich die Werke »für eine« und »für zwei Pranken« (»pour une ou pour deux pattes«) – wie Ravel sie bezeichnete – auf kongeniale Weise. Sie entsprechen sich in ihrer Unterschiedlichkeit wie in ihren Gemeinsamkeiten eben wie Yin und Yang.

»SIE PASST IN KEIN SCHEMA«

Zu Franz Schuberts Sechster Symphonie C-Dur, D 589

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

Oktober 1817 – Februar 1818

Uraufführung

Vermutlich kurz nach der Vollendung in einem Privatkonzert des »Hatwig'schen Orchesters« in Wien; öffentlich zum ersten Mal in einem Abonnementkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates am 14. Dezember 1828 im Großen Redoutensaal der Wiener Hofburg unter der Leitung von Johann Baptist Schmiedel

Lebensdaten des Komponisten

31. Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund – 19. November 1828 in der Vorstadt Wieden

Verkehrte Welt: Das Große erscheint klein, das Leichte fällt schwer, das Einfache gibt Rätsel auf. Franz Schuberts Sechste Symphonie verwickelt ihre Kommentatoren in Widersprüche, stürzt sie in Komplikationen, die der Komponist und seine Zeitgenossen diesem Werk wohl niemals zugetraut hätten. In der Literatur dient sie ebenso als Beweis für Schuberts angebliche Beethoven-Abhängigkeit wie als Beleg des glatten Gegenteils. Sie wird als die stärkste der frühen Symphonien gerühmt oder als die schwächste der ersten sechs gerügt. Der eine findet sie »reizlos« und »trivial«, der andere »graziös« und »reizvoll«. Was muss das für eine Symphonie sein? »Sie passt in kein Schema«, bemerkte Alfred Einstein kurz und treffend. Schubert nannte sie eine »Große Symphonie in C«, ein Titel, der Erwartungen weckt, die das Werk selbst nur bedingt einzulösen scheint. Spätere Generationen, von der Gigantomanie riesenhafter Orchester geblendet, empfanden eine Besetzung nicht mehr als groß, nur weil sie Trompeten und Pauken einschließt. Und für einen Komponisten, der gerade noch Lieder wie *Der Wanderer* (D 489), *Der Tod und das Mädchen* (D 531) oder *Gruppe aus dem Tartarus* (D 583) geschrieben hatte, mochte sich eine auf Glanz und Geste basierende »Größe« sowieso nicht schicken. Überdies ließe sich hier mit Schubert gegen Schubert argumentieren, der seinen Begriff der »Großen Symphonie« in den 1820er Jahren tiefgreifend überdenken und mit der Achten, ebenfalls in C-Dur, einen Maßstab setzen sollte, an dem gemessen die Sechste nur noch »klein« erscheinen konnte. Und unter diesem Namen, als »Kleine C-Dur-Symphonie«, firmiert sie mittlerweile auch in den Konzertprogrammen und Schallplattenkatalogen.

Die Vollendung der Fünften Symphonie lag genau ein Jahr zurück, als der 20-jährige Schubert im Oktober 1817 seine Sechste in Angriff nahm, an der er, wie im Autograph vermerkt, bis in den Februar 1818 (aber sicher nicht ohne Unterbrechungen) arbeitete. Sie war gleich ihrer Vorgängerin für jenes Wiener Liebhaberorchester bestimmt, in dem Schubert als Bratschist spielte und mit dem er die neue Partitur durchsprechen, erproben und schließlich vor einer überschaubaren Zuhörerschaft »uraufführen« konnte. Vor einem größeren Auditorium erklang sie erst mehr als

zehn Jahre danach, am 14. Dezember 1828, in einem Abonnementkonzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde – zu spät: Schubert war wenige Wochen vor diesem denkwürdigen Tag gestorben.

»Große Symphonie in C«: Als Schubert sie komponierte, im Winter 1817/1818, fühlte er sich durch den begrenzten Wirkungskreis seines Amateursorchesters schon mehr beengt als beflügelt. Aber merkt man dies seiner Musik an, den Drang in die Öffentlichkeit, zu Größe und Geltung? Die Gefahr der Überinterpretation liegt bei solchen Betrachtungen bedenklich nahe. Gewiss, der Kopfsatz beginnt mit einer langsamen Einleitung, dieses Markenzeichen symphonischer Größe allerdings ziert alle frühen Gattungsbeiträge Schuberts, von der Fünften einmal abgesehen. Mit majestätischen Tutti-Schlägen des Orchesters und gewaltig anrollenden Bassfiguren hebt diese *Adagio*-Introduktion an. Nach nur vier Takten jedoch verlässt Schubert die breite Allee und ergeht sich neugierig auf stilleren Seitenpfaden, tagträumerisch und gedankenverloren, und daran ändern auch die gelegentlich dazwischenfahrenden Sforzati nichts. Die Musik schlägt eine gemächliche, schlendernde Gangart ein, spinnt melodische Einfälle aus, verliert sich an den Augenblick und lenkt am Ende doch die Aufmerksamkeit mit schlafwandlerischer Sicherheit auf den Hauptsatz. Dass die Introduktion nicht bloße Konvention, sondern sogar unentbehrlich ist, bestätigt der Beginn des *Allegros*, der ohne diesen Vorspann, unvermittelt und unvorbereitet, nicht denkbar wäre. Schubert war offenbar nicht auf Originalität um jeden Preis erpicht, er zielte vielmehr bewusst auf einen Wiedererkennungseffekt, denn unweigerlich mussten seine Freunde im Orchester bei dem Hauptthema, das sie damals zu spielen und zu hören bekamen, an Haydns *Militär-Symphonie* (Hob. I: 100) denken: Zu ähnlich sind sich Haydns und Schuberts *Allegros* in den Anfangstakten – der solistische Einsatz, der helle Holzbläserklang, der zierliche Tanzschritt, die spieluhrenhafte Manier verbinden sie. Der heutige Konzertbesucher wird vielleicht seltener an Haydn als an Tschaikowskys *Nussknacker* erinnert, eine anachronistische und trotzdem erhellende Assoziation. Die heftigen Kontraste mit dem vollen Orchester betonen noch das Eigenleben der tönenden »Miniaturwelt«, und diese kindliche Poesie, die – naiv oder raffiniert? – den Hauptsatz prägt, dürfte in einer »Großen Symphonie« wohl kaum jemand vermuten. Flöte und Klarinette stimmen bald das Seitenthema an, eine Aufforderung zum Tanz, fröhlich, beschwingt, beinah gassenhauerisch. Von dem Nachsatz dieses Achttakters kann sich Schubert kaum trennen, er gibt ihn auch im Epilog nicht auf, ehe die Exposition mit einer anmutig sich verneigenden Melodie ausklingt. Und die lässt ihn in der kurzen Durchführung des formal regelmäßigen Sonatensatzes nicht mehr los, mit feinstem Gespür bindet er sie an den »Spieldosentanz« des Hauptthemas. Eine besondere Überraschung sparte sich Schubert für den Schluss des Satzes auf, eine jählings losstürmende *Stretta*, die mit erfrischender Unbekümmertheit die Freude des jungen Komponisten am aufrauschenden Orchesterspiel verrät. Mag Schubert seine Sechste Symphonie auch nicht zum Vergnügen geschrieben haben, mit Vergnügen hat er sie ohne Zweifel komponiert.

Das Thema des *Andante*, des langsamen zweiten Satzes der C-Dur-Symphonie, vereint die unverfälschte Schlichtheit eines Volksliedes mit jener persönlichen Ausdruckshaltung des Komponisten, die sich äußerst subtil in Umspielungen der melodischen Linie, Verzierungen und Rhythmisierungen mitteilt. Welch eine Kunst gehört dazu, eine einfache, achttaktige Melodie von solch aparter Schönheit zu erfinden! An Beispielen der Symphonien Joseph Haydns konnte Schubert lernen, ein *Andante* im Wechsel schlichter und aufwendiger, in sich gekehrter und extrovertierter Abschnitte zu schreiben, nur tat er in diesem Fall bei der Komposition der kontrastierenden Teile des Guten zu viel, indem er das Orchester mit einer Mischung aus Geschwindmarsch und italienischer Opernmelodik auftrumpfen ließ. Zwar entfachte er damit eine hinreißende Wirkung, aber die Grenze zur Trivialität, zu einer Musik aus zweiter Hand wird mehr als einmal berührt. Das *Andante* erweist sich folglich als ein doppelgesichtiger, zwiespältiger Satz, der beiden Seiten Recht gibt, den Freunden dieser Symphonie und den Skeptikern.

Nachdem in den vorangegangenen Symphonien die dritten Sätze allesamt *Menuette* waren oder zumindest so hießen, bezeichnete Schubert das *Presto* seiner Sechsten nun ausdrücklich als *Scherzo*. Wiederum orientierte er sich an einem Modell, an Beethovens Erster Symphonie, deren *Menuett* – dem Namen zum Trotz ein echtes *Scherzo* – ihm die Grundidee eingab: das metrische Spiel mit der vorwärts treibenden Energie des Auftakts. Anders als Beethoven, der eine geradewegs aufstrebende Crescendo-Linie schrieb, erdachte Schubert eine frei in alle Richtungen,

kreuz und quer springende Bewegungsform. Und seine Phantasie kennt keine Schranken: Er operiert mit dem Moto-perpetuo-Gleichlauf, lässt die Akzente wild und unberechenbar durch die Stimmen geistern, löst den rhythmischen Schwung zum launigen Tanzlied, bevor er wieder zum Anfang zurückkehrt – ein umwerfendes, begeisterndes *Scherzo*, mal erdenschwer stampfend, mal schwerelos schwebend. Das Auf-der-Stelle-Treten bleibt dem *Trio* vorbehalten. Mit provozierender Gleichförmigkeit, über träge pumpenden Fortepiano-Einsätzen, wiederholen sich formelhafte, elementar-einfache Rufmotive, melodische Vor- und Frühformen, Tonleitern, aufsteigend, absteigend. Derselbe Komponist, der seine Hörer soeben noch mit vertracktesten Kunststücken verblüffte, zieht sich jetzt auf eine radikale Kunstlosigkeit zurück, eine »musique pauvre«, karg in sich kreisend, archaisch, gleichsam uralten Gesängen abgelauscht. Wie sagte doch Alfred Einstein: Diese Symphonie passt in kein Schema.

Auch das *Finale* nicht. Mit dem *Allegro moderato* scheint endgültig die Stunde der italienischen Oper zu schlagen. Die Form, ein potpourrihafter Sonatensatz ohne Durchführung, aber mit nicht enden wollender *Coda*, nur dem reihenden, nie dem dynamischen Prinzip unterstellt, gleicht der einer italienischen Ouvertüre. Und auch das musikalische Innenleben neigt sich unüberhörbar dem »welschen Geschmack« zu, mit eleganten melodischen Schlenkern, Staccato-Tupfern, rotierenden Sechzehntelläufen, punktierten Terzenketten, und schreckt selbst (im Seitensatz) vor modischer Banalität nicht zurück. Der Ton der Opera buffa findet sich auch in vielen Kehraus-Finali der Wiener Klassiker, Schubert begab sich also in beste Gesellschaft. Und Rossini, dessen Stern hell über Wien leuchtete? Als der Enthusiasmus für den Italiener seinen Siedepunkt erreichte, brachte Schubert im November 1817, unmittelbar nach dem Kompositionsbeginn der C-Dur-Symphonie, zwei Ouvertüren »im italienischen Stile« (D 590 und D 591) zu Papier, die offenbar jedoch nicht als Huldigung an Rossini gedacht waren, sondern als selbstbewusste Antwort, sinngemäß dem Grundsatz folgend: Was der kann, kann ich schon lange! Sollte Schubert im *Finale* seiner Sechsten tatsächlich ein drittes Mal versucht haben, den Erfolgskomponisten aus Pesaro mit seinen eigenen Waffen zu schlagen? Oder wollte er sich von der Welle der Begeisterung tragen lassen, die der italienischen Musik entgegenschlug, in der Hoffnung, seine Sechste Symphonie eines nicht mehr fernen Tages einem großen Publikum vorstellen zu können? Vielleicht führen diese Fragen ja auf die richtige Spur, und doch sollte das »rossineske« *Finale* wenigstens probeweise einmal aus einer anderen Perspektive begutachtet werden. Wenn Dirigent und Orchester die Überschrift *Allegro moderato* wörtlich nehmen und ein nur mäßig schnelles Tempo anschlagen, zeigt diese Musik ein ganz anderes Gesicht, ein gemütlicher, genießerischer, gelassen-sinnenfroher Zug tritt hervor, kein italienischer, ein wienerischer Charakter.

Die Sechste Symphonie, »größer« als die Fünfte, leichter als die Vierte, hat einen schweren Stand sogar unter Schubertianern. Ein Grund, nicht der einzige, für diese Vorbehalte mag in den historischen Wandlungen des Schubert-Bildes liegen. Die Zeitgenossen schätzten seine Werke, sofern sie nicht zu »düster« oder »schaurig« waren. Im 20. Jahrhundert dagegen interessierte an seinem Schaffen fast nur noch das Abgründige, Nachtseitige, Todtraurige, die *Winterreise* ragte in der Gunst weit über das *Forellenquintett* hinaus. »Früher war Schubert herzlich und leichtsinnig; heute muss er offenbar ganz und gar depressiv sein, und seine Musik trägt einen permanenten Trauerrand«, stellte Alfred Brendel fest. Die Sechste ist eine Symphonie ohne Trauerrand. Doch sie gehört nicht weniger zu Schubert als die Unvollendete, das d-Moll-Streichquartett oder die *Heine-Lieder* aus dem *Schwanengesang* (D 957).

AUSBALANCIERT, STIMMIG UND VIELFÄLTIG

Der Pianist und Artist in Residence Kirill Gerstein zu seiner Programmauswahl

RU *Herr Gerstein, Sie sind in dieser Saison Artist in Residence, wie groß war Ihr Einfluss auf die Programmgestaltung in Ihren Konzerten? Kamen die Vorschläge ausschließlich von Ihnen, oder gab es auch Wünsche aus dem Orchester?*

KG Das entwickelt sich eigentlich alles im Gespräch. So haben wir beschlossen, drei Programme für das Symphonieorchester zusammenzustellen und die experimentellen Auftaktkonzerte *Watch This Space* in besonderen Sälen durchzuführen. Ich wollte natürlich im Laufe der Saison das Repertoire vorstellen, das meine weitgefächerten pianistischen Interessen spiegelt. Am 21. September 2022 haben wir eine Art Hommage an den Jazz mit Gershwins *Rhapsody in Blue* in der originalen Bandversion gegeben, auch weil ich als Student diese Jazz-Erfahrungen gemacht habe. Das passte auch zum Thema *100 Jahre Radio*, da dieses Stück vor 100 Jahren uraufgeführt wurde. Hinzu kam noch die schöne Idee von den Musikern und Ben Schwartz, ein Late Night-Konzert mit weiteren Werken aus den 1920er Jahren zu veranstalten, wie das Trio von Francis Poulenc und die *Revue de cuisine* von Bohuslav Martinů, dazu die Strauß-Walzer. Diese bildeten eine Verbindung zur alten Welt mit Wiener Walzern aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, die von den drei Vertretern der Zweiten Wiener Schule arrangiert wurden: von Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern. Viele empfinden die Musik dieser Komponisten heute immer noch als »unfreundlich« für das Ohr. Mit diesen Walzern aber zeigen sie ihre leichte, humorvolle Seite. Das war zugleich ein Echo meines Auftritts beim BRSO im November 2021, als ich das Schönberg-Konzert gespielt habe. Ich mag diese Querverbindungen (*lacht*).

RU *In Ihrer Konzert-Woche im Oktober haben Sie dann in zwei Werken den Solo-Part gespielt.*

KG In der Woche mit Alan Gilbert, einem guten Freund des Orchesters und mir, spielten wir die *Burleske* von Strauss. Wenn man schon ein Residence-Programm in München zusammenstellt, dann muss Strauss auch dazu – als Verbindung zur lokalen Kultur. Die *Burleske* für Klavier und Orchester ist einfach ein tolles, nicht so oft gespieltes Werk, in dem hohe Virtuosität und feine kammermusikalische Passagen auch vom Orchester erwartet werden, wie zum Beispiel von den Pauken, die quasi als zweites Solo-Instrument auftreten. Und als Hinweis auf meine Herkunft aus Russland spielten wir die *Paganini-Variationen* von Rachmaninow. Er musste damals Russland wegen der Revolution verlassen und schrieb das Werk im Exil. Leider bezieht sich dieses Stück auch auf die aktuelle politische Situation. Ich selbst habe Russland schon vor sehr langer Zeit verlassen, aber die Verbindungen zur russischen Kultur und zur russischen Sprache, also zum Besten, was Russland zu bieten hat, bleiben für mich natürlich bestehen. Für jeden denkenden Menschen ist diese schwere Krise sehr schmerzlich. Daher passte dieses Exilwerk von einem russischen Komponisten wirklich gut ins Programm.

RU *Neben Ausgefallenem war auch eines der bedeutendsten Klavierkonzerte zu hören ...*

KG Das zweite Programm leitete Daniel Harding, auch er ein guter Freund des Orchesters und mir. Wir erstiegen zusammen einen der höchsten Berge der Klavierkonzert-Literatur mit Brahms' Zweitem Konzert. Das BRSO ist eines der führenden Orchester in Deutschland, und mit ihm diesen Mount Everest zu erklimmen, bedeutete für mich einen besonderen Genuss.

RU *In der aktuellen Arbeitsphase mit dem Orchester gibt es wieder etwas ganz Besonderes: nämlich beide Ravel-Konzerte an einem Abend.*

KG Wir hatten russische, bayerische, deutsche und jazzige Werke im Programm, Schönberg, Adès und Bernstein habe ich schon gespielt, es fehlte also nur noch ein französisches Werk. Das französische Repertoire spiele ich übrigens sehr gerne. Also kamen wir auf die beiden Klavierkonzerte von Maurice Ravel an einem Abend. Über diese Kombination habe ich schon oft nachgedacht, weil beides Meisterwerke sind, das G-Dur-Konzert hat so viele tolle Klänge, ist ein positives Werk, das richtig glücklich macht und keine dunkle Seite besitzt. Dagegen ist das D-Dur-

Konzert trotz der Dur-Tonart düster und tragisch, vor allem wegen des Auftraggebers, des Pianisten Paul Wittgenstein, der im Ersten Weltkrieg seinen rechten Arm verloren hatte und für den Ravel dieses Konzert für die linke Hand komponierte. Es ist ein Werk über die Tragödie des Ersten Weltkriegs. Es bezieht auch jazzige Elemente mit ein, aber es ist ein ausgesprochen tragisches Werk. Interessant ist, dass Ravel beide Klavierkonzerte fast zur gleichen Zeit geschrieben hat. Spielt man sie also in einem Programm, ergibt das ein abgerundetes Porträt des Komponisten Ravel. Das war die Idee. Für mich ist es auch immer wichtig, mit guten Freunden so ein spezielles Programm aufzuführen, in diesem Fall mit Antonello Manacorda. Ich kenne ihn noch aus der Zeit, als er Konzertmeister im Lucerne Festival Orchestra unter Claudio Abbado war. Er wird sein Debüt beim BRSO geben. Dass er die Ravel-Werke mit je einer Schubert-Symphonie rahmt, finde ich eine tolle Kombination.

RU *Herr Gerstein, man sah Ihnen bei den beiden Watch This Space-Konzerten im September richtig an, wie viel Spaß es Ihnen gemacht hat, mit den Musikern des BRSO Kammermusik aufzuführen.*

KG Die Kammermusik, die wir bei den beiden WTS-Konzerten gespielt haben, führe ich nicht oft auf. Strauß und Martinů habe ich z. B. extra für diese beiden Konzerte ausgewählt und einstudiert. In meinem Leben habe ich schon viel Kammermusik gespielt und werde dies auch fortsetzen, denn Kammermusik macht fast am meisten Spaß (*lacht*).

RU *Verbindet Sie das auch enger mit dem Orchester?*

KG Ja, daher sage ich auch nicht gern Orchestermusiker oder Musiker im Orchester, denn hier im BRSO sind das echte Solisten und Kammermusiker, daraus ergibt sich ein ganz natürliches Zusammenspiel und Musizieren. Bei Brahms 'Zweitem Klavierkonzert entsteht auch eine Art erweiterte Kammermusik mit den Musikern und dem Dirigenten. So ergibt sich aus der gemeinsam gespielten Kammermusik eine ganz natürliche Entwicklung hin zum Klavierkonzert.

RU *Wie gefällt Ihnen das Werksviertel, in dem Sie Ihre Watch This Space-Auftakt-Konzerte gegeben haben?*

KG Ich war schon mal hier, aber nicht in der Tonhalle, sondern im Technikum. Dort gab ich mit Thomas Adès einen Meisterkurs und im Anschluss spielten wir ein Recital mit Werken von Debussy zu vier Händen. Das Viertel gefällt mir, es hat sich wirklich entwickelt. Inzwischen gibt es mehr Cafés und viele Leute. Es hat eine coole Atmosphäre.

RU *Sie haben Ihren ersten Klavierunterricht in Russland erhalten, dann studierten Sie in den USA und lehren inzwischen in Berlin. Da stellt sich die Frage, ob es noch nationale Schulen gibt, die russische Klavierschule, die deutsche oder die amerikanische? Oder ist das durch die Globalisierung sehr vereinheitlicht worden?*

KG Beides eigentlich. Dennoch ist es etwas problematisch, von russischer Schule zu sprechen, weil z. B. Swjatoslaw Richter und Emil Gilels sehr unterschiedliche Pianisten waren, die aber denselben Lehrer hatten, nämlich Heinrich Neuhaus, einen Vertreter der so genannten russischen Schule, dessen Vater Deutscher war. Sie sehen, das ist problematisch, denn eigentlich war das ja wieder die deutsche Schule. Es gab schon damals eine Art Globalisierung. Heute ist das natürlich noch mehr vermischt, denn es stehen viele Aufnahmen aus aller Welt zur Verfügung, an denen sich junge Pianisten möglicherweise orientieren. Es gibt also noch mehr kosmopolitische Einflüsse. Trotzdem finden sich auch Unterschiede, gerade wenn man in München, Salzburg oder Innsbruck sitzt, trotz geographischer Nähe und Sprache spürt man die Unterschiede. Letztlich sind wir beeinflusst von unserer Muttersprache in der Art, wie wir die Musik »aussprechen« mit unserem Gefühl für Akzente oder in unserer Art des Legatos in der Sprache wie in der Musik. Es ist sehr kompliziert, dies alles zu analysieren und herauszubekommen, was woher kommt.

RU *Spielen Sie immer noch Jazz und Klassik parallel?*

KG Einige Zeit habe ich wirklich beides gemacht, aber seit vielen Jahren konzentriere ich mich mehr auf die Klassik. Jazz ist meine Hobby-Sprache geblieben. Inzwischen ist es auch akzeptiert, beides zu machen. Ja, man erwartet sogar, dass sich ein Student der Klassik auch Kenntnisse in Improvisation, Jazz und Jazz-Harmonie erwirbt. Vor 30 Jahren war das noch fast unmöglich und nicht anerkannt. Ausnahmen waren Friedrich Gulda, der schon immer beides betrieben hat. Ravel interessierte sich auch für Jazz. Intelligente Leute waren schon immer offener für neue Strömungen. Leider muss ich sagen, beides gleichzeitig und auf gleich hohem Niveau zu spielen, scheint fast unmöglich zu sein. Das war schon so bei Friedrich Gulda, der ein großartiger Pianist für das klassische Repertoire war. Wenn er Jazz gespielt hat, war das sehr gut, und er war sehr fleißig. Dennoch war das nicht auf gleichem Niveau. Oder umgekehrt bei Chick Corea oder Keith Jarrett: Das sind Genies im Jazz, und in der Klassik sind sie okay. Es ist einfach schwierig, aber man sollte sich auf alle Fälle über die verschiedenen Genres informieren und sie studieren, denn es ist eine große Bereicherung für die musikalische Persönlichkeit.

RU *Gab es bei der Planung zu den verschiedenen Programmen auch Werke, die nicht berücksichtigt werden konnten?*

KG Wir haben natürlich weitere Pläne und Ideen. Und man kann immer sagen, hätten wir dies oder das noch dazugenommen. Aber das vorgestellte Programm war fein ausbalanciert und stimmig. Was wir ausgewählt haben, zeigte ein so breites Spektrum an Werken, dass ich einfach happy darüber war!

Das Gespräch mit Kirill Gerstein führte Renate Ulm im Münchner Werksviertel.

BIOGRAPHIEN

KIRILL GERSTEIN

Kirill Gerstein gehört heute »zu den renommiertesten klassischen Pianisten«, schrieb die *Süddeutsche Zeitung* im März 2019, und er verdankt dies seiner »eigenwilligen Klangkreativität« und seinem »profund-universellen Musikverständnis«. Dabei bestechen die Klarheit seines Tons und die Virtuosität ebenso wie sein intellektueller Umgang mit den Kompositionen. 1979 im russischen Woronesch geboren, begann Kirill Gerstein seine musikalische Ausbildung im Alter von drei Jahren auf einer Spezialmusikschule für begabte Kinder. Parallel dazu eignete er sich autodidaktisch den Jazz an. Mit zwölf Jahren lernte er in St. Petersburg den Jazz-Vibraphonisten Gary Burton kennen, der ihm zu einem Studium am Berklee College of Music in Boston verhalf. Nach seinem dreijährigen Jazz-Studium, bei dem er die Klassik nie aus den Augen verlor, wechselte Kirill Gerstein an die Manhattan School of Music und schloss sein Klavierstudium mit dem Master ab, ergänzt von Meisterkursen bei Dmitri Baschkirow und Ferenc Rados. 2001 wurde er Erster Preisträger des Arthur Rubinstein Competition in Tel Aviv, 2002 erhielt er den Gilmore Young Artist Award und 2010 den Avery Fisher Career Grant. Außerdem war er Preisträger des hochdotierten Gilmore Artist Award. Das Preisgeld setzt er für Kompositionsaufträge ein, bisher an Oliver Knussen und Alexander Goehr, aber auch genreübergreifend an Jazz-Musiker wie Brad Mehldau, Chick Corea und Timothy Andres. Seit einigen Jahren entwickelte sich mit dem Komponisten und Dirigenten Thomas Adès eine intensive Zusammenarbeit: Das für ihn geschriebene Concerto for Piano and Orchestra spielte Kirill Gerstein im Februar 2020 unter der Leitung des Komponisten mit dem BRSO im Herkulessaal. Im Mai 2021 führte er das ebenfalls für ihn komponierte Piano Concerto von Thomas Larcher in Prag erstmals auf. Kirill Gerstein lebt in Berlin, gibt weltweit Recitals und gastiert bei allen bedeutenden Orchestern. Für seine CD-Einspielungen legt er den Fokus auf hochvirtuose Musik: Liszt, Gershwin, Tschaikowsky, Prokofjew, Skrjabin und Busoni. Die Aufnahmen von Liszts *Études d'exécution transcendante* wurden von *The New Yorker* zu den bemerkenswerten CDs des Jahres 2016 ausgewählt, Schumanns *Carnaval*, Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* und eine CD mit Werken von

Schumann, Liszt und Oliver Knussen zeichnete die *New York Times* jeweils zum besten Album des Jahres aus. Weitere internationale Preise für sein Schaffen folgten, u. a. drei Nominierungen für den Grammy Award. Zwischen 2007 und 2017 hatte Kirill Gerstein eine Klavierklasse an der Musikhochschule Stuttgart, seit Oktober 2018 ist er Professor für Klavier an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin sowie an der Kronberg Academy im Taunus im Rahmen des »Sir András Schiff Performance Programm for Young Pianists«.

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 war: 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.

ANTONELLO MANACORDA

Antonello Manacorda wird oft als »Italiener mit starker Affinität zum deutschen Repertoire« bezeichnet, gerade nach seinen beiden erfolgreichen Symphonien-Zyklen zu Schubert und Mendelssohn sowie den letzten drei Symphonien Mozarts und den Symphonien Nr. 1, 2 und 7 von Beethoven mit der Kammerakademie Potsdam, die alle auf CD erschienen sind. Seine Interpretationen sind geprägt von der historisch informierten Aufführungspraxis, die er detailfreudig mit Kammermusik-Ensembles, aber auch mit den großen Symphonieorchestern erarbeitet.

Antonello Manacorda stammt aus einer italienisch-französischen Familie in Turin, seine Ausbildung absolvierte er in Amsterdam. Er war Gründungsmitglied und langjähriger Konzertmeister des von Claudio Abbado ins Leben gerufenen Mahler Chamber Orchestra, bevor er bei dem legendären finnischen Lehrer Jorma Panula ein Dirigierstudium aufnahm, aus dessen Dirigentenschmiede bisher so bedeutenden Dirigenten hervorgingen wie Esa-Pekka Salonen, Jukka-Pekka Saraste und Klaus Mäkelä. Inzwischen ist Antonello Manacorda an den großen Opernhäusern der Welt ebenso zu erleben wie am Pult führender Orchester. Mittelpunkt seines Schaffens ist die Kammerakademie Potsdam, der er seit 2010 als Künstlerischer Leiter vorsteht und mit der eine Reihe von preisgekrönten Aufnahmen vorgelegt hat.

In der Saison 2022/2023 wurde Antonello Manacorda für Opernproduktionen an die Opéra national de Paris (*Die Zauberflöte*), an die Staatsoper Berlin (*Jenůfa*), die Wiener Staatsoper (*Don Giovanni*) engagiert und wird im Juni 2023 an der Wiener Staatsoper Puccinis *Madama Butterfly* sowie im Juli 2023 an der Semperoper Dresden Webers *Freischütz* dirigieren. Als Gastdirigent ist er in dieser Saison noch beim Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom mit Strauss, Schubert und Björn Nyman, den Wiener Symphonikern mit einem Schumann-Abend sowie dem Orquesta Sinfónica de Galicia mit Brahms und Tschaikowsky zu erleben.

In den vergangenen Spielzeiten konnte Antonello Manacorda mit Debüts bei den Berliner Philharmonikern, der Sächsischen Staatskapelle Dresden und dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, bei den Salzburger Festspielen sowie an der Metropolitan Opera in New York (*Le*

nozze di Figaro) und an der Bayerischen Staatsoper mit der Neuproduktion von Webers *Freischütz* in der Regie von Dmitri Tcherniakov Erfolge feiern.

2015 erhielt die Kammerakademie Potsdam unter seiner Leitung für den Schubert-Zyklus den Echo Klassik-Preis in der Kategorie »Ensemble des Jahres«. Mit den Konzerten in dieser Woche gibt Antonello Manacorda sein Debüt beim BRSO.

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
Wolfgang Stähr (Schubert, Symphonie Nr. 3), Renate Ulm: Originalbeiträge; Wolfgang Stähr (Schubert, Symphonie Nr. 6): aus den Programmheften des BRSO vom 11./12. Oktober 2018; Interview und Biographien: Renate Ulm (Gerstein; Manacorda); Archiv des Bayerischen Rundfunks (BRSO).

AUFFÜHRUNGSMATERIAL
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Schubert)
© EMS Music Europe, Mülheim (Ravel, G-Dur-Konzert)
© Ravel Edition, Linkebeek / Belgien (Ravel, D-Dur-Konzert *für die linke Hand*)