BR Münchner Rundfunk orchester

1. PARADISI GLORIA
2021 / 2022

MUSIK DER TRAUER
Werke von Barber, Hartmann
und Schostakowitsch

Mitschnitt eines Konzerts ohne Publikum im Saal
vom 3. Dezember 2021 aus dem Studio 1 im Münchner Funkhaus

Sendung im Hörfunk auf BR-KLASSIK
Do., 16. Dezember 2021 – 20.05 Uhr

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:
rundfunkorchester.de/audio-video
br-klassik.de/programm/radio

MUSIK DER TRAUER

Benedikt Schregle MODERATION

Stanko Madić VIOLINE

Münchner Rundfunkorchester
Patrick Hahn LEITUNG

BR KLASSIK

PROGRAMM

SAMUEL BARBER (1910–1981)

„Adagio for Strings“
2. Satz aus dem Streichquartett Nr. 1 h-Moll, op. 11
in der Fassung für Streichorchester
Molto adagio

KARL AMADEUS HARTMANN (1905–1963)

„Concerto funebre“
für Violine und Streichorchester
Introduction. Largo –
Adagio –
Allegro di molto –
Choral. Langsamer Marsch

Stanko Madić VIOLINE

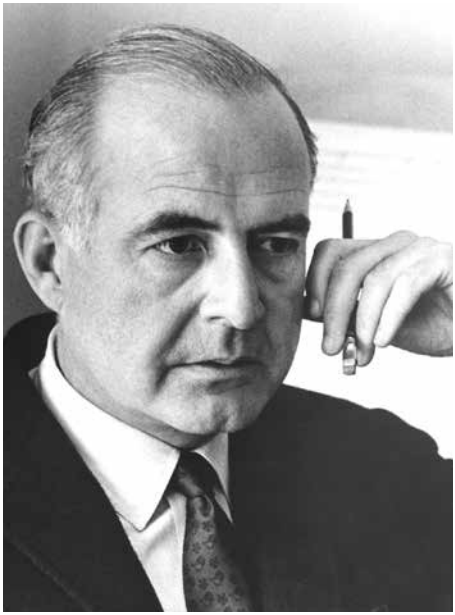
DMITRIJ SCHOSTAKOWITSCH (1906–1975)

Kammersymphonie c-Moll, op. 110a
nach dem Streichquartett Nr. 8, op. 110
Fassung für Orchester von Rudolf Barschai
Largo –
Allegro molto –
Allegretto –
Largo –
Largo

BARBARA EICHNER

„IT'S A KNOCKOUT!“

Zu Samuel Barbers „Adagio for Strings“



Entstehung des Streichquartetts Nr. 1 h-Moll, op. 11:
Sommer 1936 in St. Wolfgang bei Salzburg (mit dem *Adagio* als zweitem Satz)

Uraufführung des Streichquartetts:
14. Dezember 1936 mit dem Pro Arte Quartett in der Villa Aurelia in Rom

Uraufführung des „Adagio for Strings“, op. 11:
5. November 1938 in New York mit dem NBC Symphony Orchestra unter der Leitung von Arturo Toscanini

Lebensdaten des Komponisten:
* 9. März 1910 in West Chester (Pennsylvania)
† 23. Januar 1981 in New York

Als am 5. November 1938 Samuel Barbers *Adagio for Strings* (*Adagio für Streichorchester*) im Rundfunk ausgestrahlt wurde, war die Sendung für amerikanische Radiohörer ein epochales Ereignis: Zum ersten Mal hatte sich der legendäre Dirigent Arturo Toscanini der Werke eines zeitgenössischen Amerikaners angenommen und dem erst 28-jährigen Komponisten damit geradezu den Ritterschlag erteilt. Nach der erfolgreichen Uraufführung dirigierte Toscanini das *Adagio* für Streichorchester auch in Europa und Südamerika, was von einigen Kollegen und Kritikern mit Unmut aufgenommen wurde. Hätte er die junge Musiknation nicht auch mit einem „moderneren“ Stück der Welt präsentieren können, etwa mit einem Werk von Aaron Copland, der überdies seinen Kompositionen mit musikalischen Zitaten aus Folk und Jazz eine einheimische Note verlieh? Gerade wegen seiner frühen Erfolge stand Barber im Zentrum einer Kontroverse um den richtigen „amerikanischen“ Stil, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit großem Elan geführt wurde.

Samuel Barber und seine Komponistenkollegen Aaron Copland (li.) und Gian Carlo Menotti (re.)

Obwohl er sich nur selten musikalisch mit seinen Wurzeln auseinandersetzte, standen – und stehen – seine Werke für viele Europäer wie Amerikaner für die klassische Musik der USA schlechthin.

Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, dass das *Adagio* selbst in Europa entstand. Samuel Barbers musikalische Begabung zeigte sich schon früh; ab seinem vierzehnten Lebensjahr studierte er am Curtis Institute of Music in Philadelphia bei dem Italiener Rosario Scalero, der ihm alle Feinheiten des klassischen Kontrapunkts beibrachte. Ideelle wie praktische Unterstützung erhielt Barber von seinem Onkel Sidney Homer, der selbst komponierte und seinem Neffen die klassischen Meister als Vorbilder empfahl; dieser wiederum widmete ihm und seiner Frau Louise, einer Opernsängerin, die Druckausgabe des *Adagios*.

Mehrere seiner Kompositionen aus der Studienzeit wurden mit Preisen ausgezeichnet, darunter der amerikanische Rompreis, der es ihm ermöglichte, die Jahre 1935 bis 1937 mit seinem Kollegen und Lebensgefährten Gian Carlo Menotti in Europa zu verbringen. Während eines verlängerten Sommeraufenthalts im österreichischen St. Wolfgang bei Salzburg entstand 1936 sein Erstes Streichquartett, über dessen zweiten Satz er am 19. September dem Cellisten Orlando Cole begeistert berichtete: „Ich habe heute eben den langsamen Satz meines Quartetts vollendet – es ist der Hammer! Jetzt geht's ans Finale.“ Letzteres sollte ihm noch länger Kopfzerbrechen bereiten, denn er ersetzte es nach der Uraufführung in Rom durch einen neu komponierten Satz. Der Anstoß, das *Adagio* für ein größeres Ensemble zu bearbeiten, kam allerdings von außen. Während eines Italienaufent-

Auch in dem Film *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001) ist Barbers *Adagio for Strings* zu hören.

halts 1933 besuchten Barber und Menotti Arturo Toscanini in seiner Villa am Lago Maggiore. Bei einem der regelmäßigen Treffen versprach der Dirigent, ein neues Werk von Barber aufzuführen, und er hielt sein Wort, als Barber ihm einige Jahre später sein neues *Essay for Orchestra* und das *Adagio for Strings* zukommen ließ.

Bereits in der früheren Quartettversion hatte die emotional aufgeladene Melancholie des Werks die Zuhörer tief bewegt, obwohl es sich ein Kritiker nicht verkneifen konnte, den Satz für seine zahlreichen Wiederholungen zu schelten. Tatsächlich zieht sich eine melodische Idee, die zunächst in den Ersten Geigen sachte auf- und niedersteigt, durch das gesamte Stück und wird nach und nach in kontrapunktischer Tradition an die Bratschen und Zweiten Geigen weitergereicht. So schlicht der Streichersatz klingt, so differenziert behandelt Barber die fünf gesanglichen Stimmen, die er oft zusätzlich in Untergruppen auffächert. Der Aufbau des *Adagios* in der „dunklen“ Tonart b-Moll ist denkbar einfach, doch gerade dadurch kann sich kaum ein Hörer der emotionalen Wucht des langsam, aber unbeirrbar angesteuerten Höhepunkts entziehen, bei dem Geigen, Bratschen und Violoncelli in höchster Lage eine Folge schlichter Akkorde im Fortissimo artikulieren. Danach sinkt der Satz wieder ins verhaltene Piano zurück, um schließlich mit einem F-Dur-Akkord halbschlüssig und hoffnungsvoll zu enden.

DAS „TRAURIGSTE STÜCK DER WELT“

BARBERS „ADAGIO FOR STRINGS“ IN FILMEN, KONZERTEN UND GEDENKVERANSTALTUNGEN

In einer Umfrage des britischen Senders BBC Radio 4 kürten die Zuhörer vor einigen Jahren Barbers *Adagio for Strings* zum „traurigsten Stück der Welt“. Ohne Zweifel haben die weitgespannten Linien einen elegischen, beinahe religiösen Ton, der vom Komponisten selbst in der als *Agnus Dei* textierten Chorfassung noch verstärkt wurde. Die Assoziation des *Adagios* mit Abschied und Trauer hatte Barber, der sein Werk als pure Instrumentalmusik konzipierte, allerdings nicht beabsichtigt. Sie geht auf die wiederholte Verwendung des Werks anlässlich des Todes prominenter Amerikaner zurück, darunter Alfred Einstein, Franklin D. Roosevelt und John F. Kennedy. Als Trauermusik wurde das *Adagio* seit den 1980er Jahren in mehrere Filme eingebaut; dabei schälten sich zwei Traditionslinien heraus. Zum einen wird das *Adagio* oft mit dem Sterben einer Hauptfigur in Verbindung gebracht, so etwa in der finalen Verklärung des *Elephant Man* in David Lynchs gleichnamigem Film (1980) oder – in einer heiteren Verfremdung des Themas – in *Die fabelhafte Welt der Amélie* (2001), während sich die Heldin die Fernsehübertragung ihres eigenen Todes ausmalt. Zum anderen wird die entsagungsvolle Ruhe des *Adagios* mit Bildern von Gewalt und Leid kontrapunktiert, am nachdrücklichsten in Oliver Stones Antikriegsfilm *Platoon* (1986). All diese Traditionen kamen in den Tagen nach dem 11. September 2001 zusammen, als Barbers *Adagio* von amerikanischen Radio- und Fernsehsendern wieder und wieder gespielt wurde – einerseits im Gedenken an die Opfer der Anschläge, andererseits als musikalischer Ausdruck des amerikanischen Patriotismus. Besonders eindrucksvoll war die Live-Aufführung am 15. September 2001, als der amerikanische Dirigent Leonard Slatkin das BBC Symphony Orchestra bei der Last Night of the Proms in London dirigierte und das Publikum anschließend in ergriffenem Schweigen verharrte. Auch im Laufe der Corona-Pandemie war das *Adagio for Strings* dank seiner melancholischen wie tröstlichen Klänge international häufig das Stück der Wahl, um an die vielen Opfer zu erinnern – online oder „open air“, in Hörfunk und Fernsehen, Konzerten und anderen Veranstaltungen. Beim traditionellen Europakonzert der Berliner Philharmoniker am 1. Mai 2020 erklang das Stück ebenso wie etwa in einem virtuellen Cello-Projekt oder während der Gedenkfeier von Bundespräsident Frank-Walter Steinmeier im Konzerthaus Berlin im April dieses Jahres.

B. E.

BARBARA EICHNER

„VERPFLICHTUNG ZUR HUMANITÄT“

Zu Karl Amadeus Hartmanns „Concerto funebre“ für Violine und Streichorchester

Entstehung des Werks:
1939 (Urfassung), 1959 umgearbeitet

Uraufführung:
1940 in St. Gallen unter der Leitung von Ernst Klug (Urfassung);
Uraufführung der umgearbeiteten Fassung am 12. November 1959 in Braunschweig mit Wolfgang Marschner (Violine) und der Staatstheater-Kapelle unter der Leitung von Heinz Zeebe

Gewidmet:
„Meinem lieben Sohn Richard“

Lebensdaten des Komponisten:
* 2. August 1905 in München
† 5. Dezember 1963 in München

Während seines gesamten Lebens war der Komponist Karl Amadeus Hartmann eng mit dem Musikleben seiner Geburtsstadt München verbunden. Noch während er an der Akademie der Tonkunst bei Joseph Haas studierte, organisierte er von 1928 bis 1932 in Zusammenarbeit mit der Künstlervereinigung „Die Juryfreien“ Konzerte für zeitgenössische Musik. Dies erregte Aufsehen in einer musikalisch konservativ-selbstzufriedenen Stadt, in der alte Traditionalisten und junge Nationalsozialisten gegen die Reste einer avantgardistischen Kunstszene polemisierten, aus der bereits zahlreiche Vertreter ins weltoffenere Berlin abgewandert waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg rief Hartmann die Konzertreihe *musica viva* ins Leben, die das Publikum – wieder – mit moderner Musik vertraut machen sollte (und seit 1948 unter der Obhut des Bayerischen Rundfunks steht). Doch zwischen 1933 und 1945 war er gänzlich aus der Öffentlichkeit verschwunden, wurde keines seiner Werke innerhalb des Deutschen Reichs aufgeführt, und neue Werke entstanden nur für die Schublade und für sporadische Aufführungen im Ausland.

Anstatt sich der nationalsozialistischen Kulturpolitik anzupassen, die von jedem Künstler und jeder Künstlerin verlangte, einer der zahlreichen Abteilungen von Goebbels' Reichskulturkammer beizutreten, wählte Hartmann die „innere Emigration“. Während München zur „Hauptstadt der Bewegung“ ausgerufen wurde, die Ausstellung „Entartete Kunst“ ihre Pforten öffnete und Aufzüge wie die „Nacht der Amazonen“ stattfanden, ging Hartmann seiner künstlerischen Arbeit nach, praktisch isoliert von den etablierten Musikerkollegen, finanziell und emotional unterstützt von der Familie seiner Frau Elisabeth und einem Zirkel aus gleich gesinnten Akademikern und Künstlern. Doch keineswegs wollte er nur unauffällig abwarten, bis sich der Sturm von selbst legen würde, vielmehr unterstützte er aktiv eine Widerstandsgruppe, die politisch und rassisch Verfolgte versteckte und mit Lebensmitteln versorgte. Andererseits erkannte er, dass gerade ihm als Künstler die Aufgabe zufiel, mit seiner Musik dem unmenschlichen Regime auch geistigen Widerstand zu leisten und die Werte von Humanität und Freiheit hochzuhalten.

1955 erinnert sich Hartmann in einer autobiografischen Skizze: „Dann kam das Jahr 1933, mit seinem Elend und seiner Hoffnungslosigkeit, mit ihm dasjenige, was sich folgerichtig aus der Idee der Gewaltherrschaft entwickeln musste, das furchtbarste aller Verbrechen – der Krieg. In diesem Jahr erkannte ich, dass es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion.“ Denn Zeit seines Lebens war Hartmann davon überzeugt, dass die „Einteilung der Kunst in politische und unpolitische, engagierte und nicht engagierte, […] ein wenig oberflächlich“ sei, „denn der Verpflichtung zur Humanität dürfte sich kein Künstler entziehen, der sich nicht dem Nihilismus verschrieben hat. Es ist lediglich eine Frage des persönlichen Temperaments und der äußeren Umstände, wie stark sich die politische Beziehung in Bild und Wort zu erkennen gibt.“ Künstlerische Freiheit kann ohne politische Freiheit nicht gedeihen. Doch in Anbetracht der „äußeren Umstände“ des Dritten Reichs war es eine schwierige Gratwanderung, Möglichkeiten des musikalischen Widerstandes zu finden.

Am deutlichsten kann die politische Haltung einer Komposition durch einen aussagekräftigen Text, Titel oder durch eine Widmung bestimmt werden, denn, wie Hartmann beobachtete, hat „die Verbindung mit dem Wort dafür gesorgt, dass man der Musik Tendenzen beimessen konnte, von denen die Töne in ihrer Unschuld nichts wissen“. Eines der frühesten Werke mit Bekenntnischarakter, die 1934 entstandene Symphonische Dichtung *Miserae*, ist überschrieben: „Meinen Freunden, die hundertfach sterben mussten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht. (Dachau, 1933 – 1934).“ Den entsetzlichen Eindruck, den der Todesmarsch der Dachauer Häftlinge nach der Auflösung des Konzentrationslagers auf Hartmann machte, fing er in der Klaviersonate *27. April 1945* ein und kommentierte: „Am 27. und 28. April schleppte sich ein Menschenstrom von 20.000 Dachauer ‚Schutzhäftlingen‘ an uns vorüber – unendlich war der Strom – unendlich war das Elend – unendlich war das Leid!“

Porträtaufnahme von Karl Amadeus Hartmann (1941) mit Anzeichnung zum Beschnitt als Passfoto

Zwischen diesen beiden Werken entstand 1939, vor und während der ersten Monate des Weltkrieges, das *Concerto funebre* für Solovioline und Streichorchester. Noch als *Musik der Trauer* bezeichnet, erlebte das Konzert im folgenden Jahr seine Uraufführung in St. Gallen; für die revidierte Fassung änderte Hartmann 1959 den Titel in *Concerto funebre*, was eine lange Tradition der feierlichen Trauermusik, etwa Mozarts *Maurerische Trauermusik* (KV 477) oder den Trauermarsch aus Beethovens *Eroica*, anklingen lässt. In der Widmungsvorrede an seinen Sohn Richard deutet Hartmann an, wem oder welchem Umstand die Trauer gilt: Die „damalige Aussichtslosigkeit für das Geistige“ bestimmt den klagenden und anklagenden Grundton. Ihm sollte zugleich „in den beiden Chorälen am Anfang und am Ende ein Ausdruck der Zuversicht entgegengestellt werden“. Denn für Hartmann, wie für viele andere Gegner des Nationalsozialismus, weckte der Kriegsausbruch Hoffnung auf den Anfang vom Ende der Gewaltherrschaft.
Auch die Wahl der musikalischen Form kann Teil einer politischen Aussage sein. Für Hartmann war es ein wichtiges Anliegen, eine weithin verständliche musikalische Sprache zu schaffen und seine subjektive Weltsicht in objektiver Form zu artikulieren, selbst wenn ihm das in der Nachkriegs-Avantgarde den Ruf eines Traditionalisten einbrachte. Doch gerade das althergebrachte Solokonzert bietet sich dafür an, den Konflikt zwischen den Vielen und dem bzw. der Einzelnen in Töne zu setzen. Da sich die Solovioline im *Concerto funebre* klanglich wenig von den begleitenden Streichern absetzt, kann sie ganz im Orchesterklang aufgehen – oder aber durch wilde, rhapsodische Ausbrüche oder „störende“ Töne musikalischen Widerstand leisten.

Ein vertrauter Ablauf verleiht auch dem dritten Satz, einem motorischen *Allegro di molto*, Stabilität. Er wird von einer harten Deklamation des Orchesters im Unisono eröffnet, deren unerbittliche Rhythmik an Bartók oder Strawinsky erinnert;

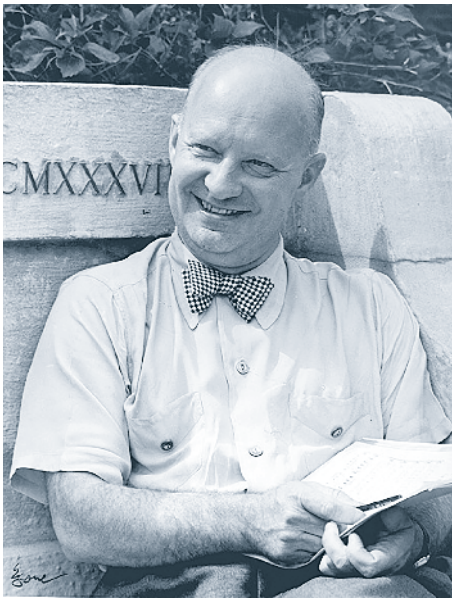
ein Triller im Fortissimo bereitet den Einsatz der Solovioline vor, die nach dem pochenden Kopfmotiv bald zu einer lyrischen Passage übergeht, welche die klagend-trauernde Grundstimmung des *Concerto funebre* wieder in Erinnerung ruft. Dieser thematische Dualismus kehrt nach einer ausgedehnten konzertierenden Entwicklung beinahe wörtlich wieder und findet seine Steigerung in einer Kadenz, deren nicht geringer technischer Anspruch hinter der expressiv-wütenden Gestik zurücktritt. Dieser elementaren Anklage kann kein triumphaler Schluss folgen; die kurze Coda schlägt einen zarten, aber unbeirrt hoffnungsvollen Ton an, wenn unter der fein empfundenen Kantilene der Solovioline im sich zur Neunstimmigkeit entfaltenden Orchestersatz zum ersten Mal eine vollständige tonale Kadenz für einen Ruhepunkt sorgt – allerdings in as-Moll, der typischen „Gräbertonart“ der musikalischen Rhetorik.

Unkonventionell ist dagegen die Abfolge der Sätze: Zwei Choralbearbeitungen im langsamen Tempo – *Introduction. Largo* und *Choral. Langsamer Marsch* – rahmen ein ausführliches *Adagio* und das eben beschriebene *Allegro di molto*. Hartmann verbindet diese vier Sätze durch verwandelt wiederkehrende Motive, etwa den abwärts gerichteten Halbtonschritt der langsamen Einleitung, der gleichermaßen an die phrygische Kadenz wie an das barocke Seufzermotiv erinnert, oder die wütend auffahrenden Gesten der Solovioline über zwei oder mehr Oktaven, die sich vom Beginn des *Adagios* an durch das Konzert ziehen. Darüber hinaus ist in jedem der langsamen Sätze eine musikalische Anspielung verborgen, die wichtige Hinweise auf die Haltung des gesamten Werkes gibt.

Die Choralmelodien der *Introduction* und des *Langsamen Marsches*, einmal vom Soloinstrument, einmal vom Streichorchester artikuliert, beschwören nicht nur durch ihren ernsten, getragenen Charakter die Hoffnung auf eine Zukunft jenseits der Naziherrschaft. Die Melodie des ersten Satzes stammt aus dem Liederschatz der Hussiten, jener böhmischen Protestanten um den Reformator Jan Hus, die der religiösen und politischen Verein-

Der Dirigent und Komponist Hermann Scherchen (1891–1966), Lehrer und Mentor von Karl Amadeus Hartmann

nahmung durch die katholischen Habsburger erbitterten Widerstand entgegensetzten; Bedřich Smetana hat ihnen in seiner Tondichtung *Tábor* aus dem Zyklus *Ma vlást* (*Mein Vaterland*) ein Denkmal gesetzt. Politische Aktualität erhielt dieses Zitat im Zusammenhang mit dem Münchner Abkommen von 1938, das die Unabhängigkeit der Tschechoslowakei zerstörte und den „Anschluss“ an Deutschland vorbereitete. Im letzten Satz wird dagegen eine säkulare Melodie, die ihren Ursprung in der kommunistischen russischen Revolution hat, zu religiöser Bedeutsamkeit erhoben. Hartmann fügte dieses „Unsterbliche Opfer, ihr sanket dahin“ vielleicht als Reverenz an seinen Lehrer und Mentor Hermann Scherchen, einen engagierten Sozialisten, ein. Den Trauermarsch hingegen, der den langsamen zweiten Satz so unmissverständlich gliedert, übernahm er aus einer tatsächlichen Trauermusik, die Paul Hindemith am 21. Januar 1936 für die BBC zum Tode des englischen Königs Georg V. komponiert hatte. Damit ergriff Hartmann Partei für einen von den Nationalsozialisten misstrauisch beobachteten Kollegen, doch es mag ihm außerdem so erschienen sein, als ob mit dem Herrscher eines Landes mit langer demokratischer Tradition auch die Demokratie selbst zu Grabe getragen wurde.



Paul Hindemith (1895–1963), aus dessen *Trauermusik* Karl Amadeus Hartmann in seinem *Concerto funebre* zitiert

Trotz der Zeitgebundenheit dieser Anspielungen hat Hartmanns *Concerto funebre* seine Aussagekraft nach über achtzig Jahren nicht verloren. Sein Bekenntnis zu den humanistischen Werten von Freiheit und Menschenwürde, sein Aufruf zu Mut und Wahrhaftigkeit, wird immer auf Resonanz stoßen. Denn wie es Hartmann, der unter dem demokratischen Neuanfang der Bundesrepublik Deutschland faschistisches Gedankengut weiterwirken spürte, ein Jahr vor seinem Tod formulierte: „Die Bedrohung der Kunst wird niemals der Vergangenheit angehören, solange irgendwo die Freiheit bedroht ist. Darum wollen wir wachsam sein, wollen mahnen, vergangener Erniedrigung zu gedenken, wollen reden, wenn wir irgendwo totalitäre Regungen in uns erkennen.“ Sein *Concerto funebre* hat dafür ein Zeichen gesetzt.

ORIGINAL UND BEARBEITUNG ODER: DER „VEREHRTE KOMPONIST“

Zu Dmitrij Schostakowitschs Kammersymphonie, op. 110a

Entstehung des Streichquartetts Nr. 8 c-Moll, op. 110:
12.–14. Juli 1960 in Gohrisch bei Dresden

Entstehung der Kammersymphonie, op. 110a:
wenig später als Bearbeitung des Quartetts für Streichorchester von Rudolf Barschai

Uraufführung des Streichquartetts:
2. Oktober 1960 in Leningrad durch das Beethoven-Quartett (Uraufführung der Kammersymphonie unbekannt)

Lebensdaten des Komponisten
* 12. (25.) September 1906 in St. Petersburg
† 9. August 1975 in Moskau

„Das Werk eines verehrten Komponisten zu orchestrieren, weckt Empfindungen, die sich nicht schildern lassen. Diese Arbeit ermöglicht es, ihn wirklich kennenzulernen. Ich empfehle allen jungen Musikern, Varianten zu den Partituren jener Meister zu erarbeiten, von denen sie lernen wollen.“ So soll sich Dmitrij Schostakowitsch einmal mit Blick auf seine Adaption von Mussorgskys *Boris Godunow* geäußert haben. Im Fall seines Achten Streichquartetts c-Moll, op. 110 ist Schostakowitsch selbst der „verehrte Komponist“. Denn der Dirigent und Bratschist Rudolf Barschai erstellte davon eine Fassung für Streichorchester, die seitdem unter dem Titel Kammersymphonie, op. 110a geläufig ist. Barschai, Gründer des Moskauer Kammerorchesters und Arrangeur noch weiterer Schostakowitsch-Streichquartette, hatte bereits Jahre zuvor die Bekanntschaft des Komponisten gemacht. Er selbst erinnert sich an die erste Unterhaltung: „Im Dezember 1946 rief ich Schostakowitsch zu Hause an. Das Gespräch verlief so: ‚Dmitrij Dmitrijewitsch,

Das Moskauer Konservatorium in den 1940er Jahren. 1946 hörte Schostakowitsch dort erstmals Rudolf Barschai und dessen Quartettkollegen.

ich bin Student am Moskauer Konservatorium. Wir – drei andere Studenten und ich [das zukünftige Borodin-Quartett] – würden gerne Ihr Erstes Streichquartett für Sie spielen.' ‚Wo und wann ist Ihre nächste Probe?', fragte Schostakowitsch schnell. ‚Morgen um neun, am Konservatorium.' ‚Klassenraum?' ‚Nummer 49.' ‚Ich werde da sein.' – Das war der Beginn einer künstlerischen und persönlichen Beziehung, die beinahe dreißig Jahre lang bestehen sollte. Wenn ich zurückschaue, habe ich keinen Zweifel daran, dass diese vielen Jahre der Freundschaft und Zusammenarbeit mit Schostakowitsch enormen Einfluss auf meine eigene musikalische Entwicklung gehabt haben."

Schostakowitschs Achtes Streichquartett entstand im Sommer 1960 in Gohrisch bei Dresden und wurde am 2. Oktober desselben Jahres in Leningrad uraufgeführt. Für die Niederschrift benötigte der Komponist gerade einmal drei Tage, was umso erstaunlicher ist, als das Quartett quasi das Nebenprodukt eines anderen Projekts war. So galt Schostakowitschs Dresden-Reise zunächst der Arbeit an der Musik zu *Fünf Tage – fünf Nächte*, einem Film über die Rettung gefährdeter Kunstgüter aus der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister während des Zweiten Weltkriegs. Die offizielle Dedikation des Quartetts lautet: „Im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges". Diese Widmung, die im Originalmanuskript fehlt, wurde erst nachträglich hinzugefügt, wobei unklar ist, wer sie letztlich autorisiert hat. Immerhin bot die sehr allgemeine Formulierung Spielraum für kontroverse Interpretationen, ließ sie sich doch auf alles Mögliche beziehen: auf die nationalsozialistische Schreckensherrschaft, auf das Stalin-Regime oder auch auf die Bedrohung durch den Kalten Krieg. Ein Brief des Komponisten an seinen Freund Isaak Glikman verrät indes eine ganz private Motivation: „Wie sehr ich auch versucht habe, die Arbeiten für den Film [*Fünf Tage – fünf Nächte*] im Entwurf auszuführen, bis jetzt konnte ich es nicht. Und stattdessen habe ich ein nie-

Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der American Academy of Arts and Letters an Dmitrij Schostakowitsch durch die Komponisten Lukas Foss (li.) und Aaron Copland (re.), 1960

mandem nützendes und ideologisch verwerfliches Quartett geschrieben. Ich dachte darüber nach, dass, sollte ich irgendwann einmal sterben, kaum jemand ein Werk schreiben wird, das meinem Andenken gewidmet ist. Deshalb habe ich beschlossen, selbst etwas Derartiges zu schreiben. Man könnte auf seinen Einband auch schreiben: ‚Gewidmet dem Andenken des Komponisten dieses Quartetts'." Glikman selbst bringt das Achte Streichquartett mit Schostakowitschs Eintritt in die Kommunistische Partei in Verbindung. Die genauen Umstände des Eintritts liegen bis heute im Dunkeln. Doch gilt es als recht wahrscheinlich, dass der Parteibeitritt kurz zuvor von staatlicher Seite forciert worden war. Schostakowitsch scheint den Schritt als schwere moralische Niederlage empfunden zu haben. Daher wird inzwischen die Ansicht vertreten, der tragische Tonfall von Opus 110 sei vor allem vor diesem Hintergrund zu bewerten.

Die musikalische Substanz betont jedenfalls die autobiografischen Bezüge. Melodische und harmonische Keimzelle ist die Tonfolge D – Es – C – H, die das gesamte Quartett entscheidend prägt. In der Form D. Sch. gelesen, steht sie für die Initialen des Namens Dmitrij Schostakowitsch. Bekanntlich findet sich das D-S-C-H-Motiv auch in anderen Werken des Komponisten, jedoch kommt hier neben Wagner- und Tschaikowsky-Anklängen eine Fülle von Selbstzitaten hinzu. Schostakowitsch schrieb dazu an Glikman: „Im

Dmitrij Schostakowitsch im Großen Saal des Moskauer Staatlichen Konservatoriums (1970er Jahre)

Quartett sind Themen aus meinen Kompositionen und das Revolutionslied ‚Gequält von schwerer Gefangenschaft' verwandt. Folgende meiner Themen: aus der 1. Symphonie, der 8. Symphonie, aus dem Trio [Klaviertrio Nr. 2], dem Cellokonzert [Nr. 1], aus der ‚Lady Macbeth'. [...] Ach ja: Ich habe noch meine 10. Symphonie vergessen. Ein netter Mischmasch." Bemerkenswert ist, dass die Zitate innerhalb des Quartetts keine Fremdkörper bilden. Vielmehr sind sie vollständig in den musikalisch-stilistischen Gesamtduktus integriert. Schostakowitsch verteilt sie gleichmäßig über alle fünf Sätze und lässt sie fast ausschließlich in der zeitlichen Abfolge ihrer Entstehung auftreten – gleichsam als „Reflexion der eigenen künstlerischen Biografie" (Kadja Grönke). Dem entspricht die zyklische Anlage des Streichquartetts. Die fünf Einzelsätze gehen bruchlos ineinander über und fungieren so als Teile eines großen Ganzen. Zunächst prallt der introvertierte erste Satz in lastendem *Largo* hart mit dem erregten *Allegro molto* des zweiten Satzes zusammen. Die aus dem Kontrast resultierende musikalische Energie kann nur stufenweise abgebaut werden. Über das *Allegretto* des dritten Satzes kehrt erst der vierte Satz wieder ins ursprüngliche *Largo* zurück. Sein gesanglicher Mittelteil zitiert insbesondere die Stücke mit dezidierter Klagethematik, nämlich das Revolutionslied und Katerinas Arie aus dem IV. Akt der Oper *Lady Macbeth von Mzensk*. Der fünfte Satz (*Largo*) schließt den Kreis, indem er auf den Quartettbeginn zurückverweist: das Finale als Zitat des Kopfsatzes. Folgt man der Deutung, wonach der Komponist mit den Selbstzitaten seine eigene künstlerische Laufbahn nachgezeichnet hat, langt Schostakowitsch mit dem Finale sozusagen im Jetzt an, im Moment des Komponierens selbst.

Von Opus 110 existiert eine ganze Reihe von Bearbeitungen für Streicherensemble. Gleichwohl ist diejenige von Rudolf Barschai heute die bekannteste. Wie es zur Einrichtung des „Dresden"-Quartetts kam, beschreibt Barschai folgendermaßen:

„Kurz nach der Uraufführung des Achten Streichquartetts 1960 beauftragte mich der Musikverlag Peters, es für Streichorchester zu bearbeiten. Da ich Schostakowitschs Ansichten über Bearbeitungen jeder Art kannte (offen gesagt: Er stand ihnen ziemlich skeptisch gegenüber), bemühte ich mich zunächst um seine Zustimmung. Als ich die Partitur beendet hatte, zeigte ich sie ihm. Sie gefiel ihm sehr, und mit dem ihm eigenen Humor und voller Überschwang rief er: ‚Also, das klingt ja besser als das Original. Wir werden dem Stück einen neuen Namen geben: Kammersymphonie op. 110a.'" Was macht die bearbeitete Version nun „besser als das Original", folgt sie doch dessen kompositorischem Gehalt bis ins Detail? – Zum einen ist sie an einigen Stellen klanglich differenzierter. Die solistischen Parts von Erster und Zweiter Violine, Viola und Violoncello gehen auf die Stimmgruppen des Streichorchesters über. Dies ermöglicht bei Bedarf subtile Abschattierungen der Farbwerte, etwa durch Stimmteilungen innerhalb einer Instrumentengruppe. Zum anderen schaltet Barschai zusätzlich Kontrabässe hinzu. Ohne die ausgewogene Balance der Originalversion aufzuheben, weitet das aufgestockte Bassregister den musikalischen Raum symphonisch aus und sorgt so insgesamt für einen satteren, volleren Klang. Wie auch immer Schostakowitsch tatsächlich zu Bearbeitungen gestanden hat: Die Kammersymphonie kann jedenfalls als Beispiel einer gelungenen Orchestrierung gelten. Nicht nur der Arrangeur, sondern auch Ausführende und Publikum mögen manches am „verehrten Komponisten" auf diese Weise erst „wirklich kennenlernen".

Die Komponisten Sergej Prokofjew, Dmitrij Schostakowitsch und Aram Chatschaturjan 1946 (v.l.n.r.)

BIOGRAFIEN

BENEDIKT SCHREGLE

Benedikt Schregle wurde in München geboren und wuchs in der Nähe von Bad Tölz auf. Er erhielt eine Gesangsausbildung u. a. im Tölzer Knabenchor sowie bei Thomas Gropper. 2009 schloss er sein Studium der Sprechkunst und Kommunikationspädagogik an der Musikhochschule in Stuttgart ab. Seit 2011 arbeitet er als Nachrichtensprecher beim Bayerischen Rundfunk, moderiert das wöchentliche Magazin *Stationen* im BR Fernsehen und verschiedene Sendungen im Hörfunk auf BR-KLASSIK. Außerdem gibt Benedikt Schregle Sprechtraining, vor allem im BR und an der Deutschen Journalistenschule. Schwerpunkt seiner künstlerischen Projekte sind Programme mit Wort und Musik, darunter Castelnuovo-Tedescos *Platero y yo* im Duo Jiménez mit dem Gitarristen Michael Gern, ein musikalischer Roadtrip unter dem Titel *Tschick* nach dem gleichnamigen Kultroman zusammen mit dem Machado Quartett oder auch Klassiker wie der *Karneval der Tiere* mit eigenen Texten.

STANKO MADIĆ

Stanko Madić stammt aus Belgrad, wo er als 14-Jähriger an der Musikakademie aufgenommen wurde und die Ausbildung 2002 als Jahrgangsbester abschloss. Das Magisterstudium in Novi Sad, wie zuvor schon als Schüler von Dejan Mihailović, beendete er mit nur 19 Jahren. Nach einer Tätigkeit als Assistent an der Musikhochschule in Novi Sad folgte das Masterstudium bei Igor Malinovsky in Dresden. Dazu kamen Meisterkurse u. a. bei der Geigerin Midori. Stanko Madić erhielt zahlreiche Auszeichnungen, so beim Internationalen Violinwettbewerb Rodolfo Lipizer in Gorizia (Italien), bei den Jeunesses musicales in Belgrad und beim Wettbewerb Valsesia Musica in Varallo (Italien). Orchestererfahrung sammelte er zunächst bei den Belgrader Philharmonikern und von 2008 bis 2011 in der Staatskapelle Dresden. Anschließend war Stanko Madić Erster Konzertmeister der Staatsphilharmonie Nürnberg, und seit 2018 hat er diese Position im Münchner Rundfunkorchester inne. Seit 2012 ist er überdies Erster Konzertmeister im No Borders Orchestra. Als Solist trat er etwa mit den Belgrader Philharmonikern, dem Johannesburg Philharmonic Orchestra, dem Orchestre national de Lorraine, der Staatsphilharmonie Nürnberg, den Bremer Philharmonikern und dem Münchner Rundfunkorchester auf, wobei Letzteres ihn z. B. bei der CD-Aufnahme von Pēteris Vasks' Violinkonzert *Fernes Licht* begleitet hat. Stanko Madić arbeitete mit Künstlern wie Zubin Mehta, Michael Sanderling, Philippe Jordan, Dmitry Sitkovetsky, Marcus Bosch und Bohdan Warchal zusammen. Seit 2020 musiziert er im Bavaria Trio gemeinsam mit Diana Al-Hassani und Emanuel Graf. Er spielt ein von seinem Orchesterkollegen, dem Geiger und Geigenbauer Savva Girshenko, eigens für ihn angefertigtes Instrument.

PATRICK HAHN

Er gilt als „Shootingstar der internationalen Dirigentenszene“, und das Münchner Rundfunkorchester konnte Patrick Hahn mit Beginn der aktuellen Spielzeit als Ersten Gastdirigenten verpflichten. Zeitgleich trat der 26-jährige Österreicher als jüngster Generalmusikdirektor im deutschsprachigen Raum auch sein neues Amt in Wuppertal an. Außerdem ist er Erster Gastdirigent beim Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra. Der vielseitig Begabte legte die Basis für seine künstlerische Laufbahn als Knabensolist bei den Grazer Kapellknaben. Sein Studium schloss er 2017 an der Kunstuniversität Graz ab; Meisterkurse bei Kurt Masur und Bernard Haitink ergänzten die Ausbildung. Als Dirigent hat Patrick Hahn mit namhaften Orchestern und Institutionen zusammengearbeitet, darunter die Münchner Philharmoniker, die Dresdner Philharmonie, das Gürzenich-Orchester Köln, die NDR Radiophilharmonie, die Wiener Symphoniker, die Staatsoper Hamburg und die Tiroler Festspiele Erl. In enger Zusammenarbeit mit Kirill Petrenko übernahm er an der Bayerischen Staatsoper die Einstudierung von Strauss’ *Salome* und Korngolds *Die tote Stadt*. Eine künstlerische Freundschaft im Bereich der zeitgenössischen Musik verbindet ihn mit dem Klangforum Wien. Als Pianist konzertierte Patrick Hahn z. B. mit dem Mozarteumorchester Salzburg, doch auch mit Jazz oder Chansons von Georg Kreisler hat er auf sich aufmerksam gemacht. Besondere Projekte in diesem Sommer waren die Uraufführung einer „Space Opera“ mit dem Opernstudio der Bayerischen Staatsoper und sein Debüt bei den Salzburger Festspielen mit einer Kinderoper. Beim Münchner Rundfunkorchester war Patrick Hahn u. a. schon anlässlich der *Space Night in Concert II* zu Gast; in der laufenden Saison ist er nach Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis* sowie einem Opernprojekt mit der Theaterakademie August Everding und dem heutigen Programm auch für die Fortsetzung der *Space Night* eingeladen.

FREUNDESKREIS

DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Freundschaft schließen, das bedeutet Gewinn für jeden: Werden Sie Mitglied im Freundeskreis eines Orchesters von großem Renommee und vielseitigem Engagement. Teilen Sie Ihre Begeisterung für Musik mit den Freunden des Münchner Rundfunkorchesters!

Mit Ihrer Mitgliedschaft im Freundeskreis unterstützen Sie die Nachwuchsförderung begabter junger Musiker sowie nachhaltige pädagogische Aktivitäten des Orchesters an Schulen. Bei weiteren ausgewählten Projekten tritt der Freundeskreis als Unterstützer des Orchesters auf.

NUTZEN SIE DIE VORTEILE EINER MITGLIEDSCHAFT IM FREUNDESKREIS!

- Erhalten Sie aktuelle Informationen zu Konzerten und Projekten des Münchner Rundfunkorchesters!
- Sichern Sie sich bevorzugt Konzertkarten mit Ermäßigungen!
- Erleben Sie Probenbesuche mit speziellen Einführungen!
- Erhalten Sie Kontakt zu Musikern, Dirigenten und Solisten!
- Beziehen Sie signierte CDs zu vergünstigten Preisen!

KAMMERKONZERTE DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS

Termine und Programme im Flyer Sept. – Dez. 2021 des Münchner Rundfunkorchesters und auf fmro.de

Kontakt / weitere Informationen: Freundeskreis des Münchner Rundfunkorchesters e.V.
Tel. (089) 29 09 73 00 · E-Mail: info@fmro.de · fmro.de

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

CHEFDIRIGENT
Ivan Repušić

ERSTER GASTDIRIGENT
Patrick Hahn

ERSTE KONZERTMEISTER
Henry Raudales
Stanko Madić

STELLV. KONZERTMEISTER
Doren Dinglinger
Elena Soltan
So Jin Kim

ERSTE VIOLINE
Karol Liman
Ralf Klepper
Uta Hannabach
Hande Özyürek
Julia Kühlmeyer
Nu Lee Joung
Savva Girshenko
Celeste Williams*

ZWEITE VIOLINE
Eugene Nakamura
Ga Young Son-Turrell
Julia Bassler
Eva Hahn*
Ionel Craciunescu
Martina Liesenkötter
Josef Gröbmayr
Florian Eutermoser
Emmanuel Hahn
Matthew Peebles

VIOLA
Norbert Merkl
Hans-Ulrich Breyer
Tilbert Weigel
Albert Bachhuber
Malgorzata Kowalska-Stefaniak
Christopher Zack

VIOLONCELLO
Uladzimir Sinkevich
Alexandre Vay
Andreas Schmalhofer*
Song-Ie Do
Rabia Aydin
Wolfram Dierig

KONTRABASS
Ingo Nawra
Peter Schlier
Martin Schöne
Christian Brühl

FLÖTE
Christiane Dohn
Alexandra Muhr

OBOE
Vakanz
Jürgen Evers
Florian Adam

KLARINETTE
Eberhard Knobloch
Caroline Rajendran

FAGOTT
Till Heine
Kaspar Reh

HORN
Vakanz
Claudius Müller
Marc Ostertag
Franz Kanefzky

TROMPETE
Mario Martos Nieto
Makio Bachauer

POSAUNE
Elmar Spier
Damien Lingard
Markus Blecher

PAUKE/SCHLAGZEUG
Christian Obermaier
Alexander Fickel
Andreas Moser

HARFE
Uta Jungwirth

Stimmführer/Solo
* Zeitvertrag

BR Münchner Rundfunk orchester

NEWS-LETTER

Jetzt abonnieren!

Sehr geehrte Gäste,

bleiben Sie mit unserem Newsletter immer auf dem Laufenden! Alle zwei Wochen bekommen Sie Informationen zu aktuellen Konzerten, Neuveröffentlichungen, Livestreams, TV- und Radioübertragungen sowie exklusive Blicke hinter die Kulissen.

Melden Sie sich direkt an unter:
RUNDFUNKORCHESTER.DE/NEWSLETTER

Ihr Team des Münchner Rundfunkorchesters

RUNDFUNKORCHESTER.DE

VORSCHAU

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER 2. KLASSIK ZUM STAUNEN

ab 6 Jahren

Konzert ohne Publikum im Saal
Mitschnitt aus dem Studio 1 im Funkhaus

Do. 6. Januar 2022 – 17.05 Uhr
Sendung im Hörfunk auf BR-KLASSIK und als Audiostream über br-klassik.de

Konzertfilm als Video on demand ab Mitte Februar 2022 über rundfunkorchester.de

„Der kleine Prinz“
Eine Musikgeschichte über Freundschaft nach dem gleichnamigen Buch von Antoine de Saint-Exupéry in der ursprünglichen Übersetzung von Grete und Josef Leitgeb (Karl Rauch Verlag)
Mit Musik von Claude Debussy, Erik Satie u. a.

Stefan Wilkening ERZÄHLER
Michael Zlabinger LEITUNG

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER 2. MITTWOCHSKONZERT

Mi. 12. Januar 2022 – 19.30 Uhr
PRINZREGENTENTHEATER
Im Anschluss an das Konzert: Nachklang im Gartensaal

EGMONT

Ludwig van Beethoven
„Zur Namensfeier“. Ouvertüre C-Dur, op. 115
„Egmont“. Schauspielmusik zu Goethes Trauerspiel für Sopran, Sprecher und Orchester, op. 84 (Textfassung von Franz Grillparzer)

Christina Landshamer SOPRAN
August Zirner SPRECHER
John Fiore LEITUNG

Karten von € 18,– bis € 45,– / Schüler- und Studentenkarten zu € 8,– bereits im Vorverkauf

Aktuelle Informationen zum Vorverkauf entnehmen Sie bitte unserer Website: rundfunkorchester.de

BRticket · Verkaufsschalter und Öffnungszeiten
Erdgeschoss des BR-Hochhauses: Arnulfstr. 44, 80335 München
Mo., Di., Do., Fr. 9.00–16.00 Uhr; Mi. geschlossen
Tel. 0800-59 00 594 (gebührenfrei aus dem deutschen Festnetz) sowie +49 89 5900 10 880 (international), shop.br-ticket.de
Karten außerdem über München Ticket, Tel. 089/54 81 81 81, und alle an München Ticket angeschlossenen Vorverkaufsstellen

IMPRESSUM

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
CHEFDIRIGENT **Ivan Repušić**
MANAGEMENT **Veronika Weber**
Bayerischer Rundfunk, 80300 München
Tel. 089/59 00 30 325

rundfunkorchester.de

PROGRAMMHEFT
Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk, Programmbereich BR-KLASSIK
REDAKTION **Dr. Doris Sennefelder**
GESAMTKONZEPT & LAYOUT
factor product münchen
FOTOGRAFIE TITEL **mierswa-kluska.de**
GRAFISCHE UMSETZUNG **Antonia Schwarz**

Nachdruck nur mit Genehmigung.

TEXTNACHWEIS Dr. Barbara Eichner: aus den Programmheften des Münchner Rundfunkorchesters vom 2. Juli 2010 (Barber) und vom 26. Oktober 2001 (Hartmann); Dr. Adrian Kech: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 13./14. November 2008; Biografien: Dr. Doris Sennefelder (Hahn, Madić), Archiv des Bayerischen Rundfunks.

BILDNACHWEIS G. Schirmer Archives (3); Library of Congress, Aaron Copland Collection (4); picture-alliance, dpa-Film/prokino (5); © Karl-Amadeus-Hartmann-Gesellschaft (7, 9); Wikimedia Commons GFDL, Archiv Familie Scherchen/Myriam Scherchen (10); Wikimedia Commons GFDL, Fondation Hindemith (11); picture-alliance, akg-images (12); Wikimedia Commons, Public Domain (13, 16); picture-alliance, RIA Nowosti (14, 15); BR/Markus Konvalin (17); © Gerhard Donauer, C & G Pictures (19); Archiv des Bayerischen Rundfunks.

NOTENMATERIAL G. Schirmer, Schott Music, Sikorski Musikverlage.

BR KLASSIK

DAS KLASSIKPORTAL

Wir lieben Musik …

… und diese Liebe möchten wir teilen:
br-klassik.de

PARADISI GLORIA
Spirituelle Klangwelten.

Musik der Trauer. Werke von Barber, Hartmann, Schostakowitsch – **3.12.2021**
Johannes-Passion. „Pasijon po Janezu“ von Damijan Močnik – **5.3.2022**
Lovely Rose. Werke von Vaughan Williams und Rutter /
70 Jahre Münchner Rundfunkorchester – **6.5.2022**

SONNTAGSKONZERTE
Große Stimmen. Große Emotionen.

MITTWOCHSKONZERTE
Klassik Afterwork.

KLASSIK ZUM STAUNEN
Große Musik für kleine Ohren.

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER
CHEFDIRIGENT: IVAN REPUŠIĆ

Tickets online: shop.br-ticket.de
BRticket: Telefon (national, gebührenfrei) 0800-59 00 594,
Telefon (international) +49 89 59 00 10 880

RUNDFUNKORCHESTER.DE

BR KLASSIK