

Mo 24 09 | 20 Uhr —

Uraufführung am 22. Dezember 1894
in Paris durch die Société nationale
de musique unter der Leitung von
Gustave Doret.

Claude Debussy (1862–1918)

›Prélude à l'après-midi d'un faune‹ (1894)

Très modéré

Uraufführung am 1. März 2017
in der David Geffen Hall
des Lincoln Centers, New York,
durch das New York Philharmonic
Orchestra unter Alan Gilbert;
Solist: Leonidas Kavakos.

Lera Auerbach (*1973)

Konzert für Violine und Orchester Nr. 4

›NYx: Fractured Dreams‹ (2017)

Deutsche Erstaufführung

Sogno (Traum) 1. Libero – Sogno 2. Pesante –
Sogno 3. Tragico – Sogno 4. Nostalgico –
Sogno 5. Scherzando meccanico – Sogno 6. Allegro moderato –
Sogno 7. Sognando libero – Sogno 8. Nostalgico curioso –
Sogno 9. Allegro furioso – Sogno 10. Magico – Sogno 11. Tragico –
Sogno 12. Adagio misterioso – Sogno 13. Allegro furioso

PAUSE

Uraufführung am 30. Dezember 1884
in Leipzig durch das Gewandhaus-
orchester unter der Leitung von
Arthur Nikisch.

Anton Bruckner (1824–1896)

Symphonie Nr. 7 E-Dur WAB 107 (1881–83)

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

ROBIN TICCIATI

Leonidas Kavakos Violine

Im Anschluss an das Konzert signiert Robin Ticciati im Foyer.

Dauer der Werke

Debussy ca. 10 min | Auerbach ca. 30 min | Bruckner ca. 65 min

WEITERDENKEN

Robin Ticciati eröffnete die neue Saison mit Auszügen aus Richard Wagners ›Parsifal‹ und einer Aufführung von Claude Debussys ›Le martyre de Saint Sébastien‹. Das heutige Programm verhält sich dazu wie eine Reflexion und Fortsetzung. Claude Debussys Prélude zu Stéphane Mallarmés Dichtung über den Nachmittag eines Fauns ist als Skizze einer imaginären Szene und als Hinführung auf sie komponiert. Die Lust- und Traumwelt eines antiken Naturgotts, die Verse eines Dichters, der mit seiner Poesie die Fesseln von Syntax und Grammatik abstreifen und die beschränkenden Grenzen der Sprache Richtung Musik durchstoßen wollte, inspirierte den jungen Komponisten zu einer fließenden Form. Anton Bruckners Siebte Symphonie wurde zum Teil parallel zu ›Parsifal‹, zum Teil nach dessen Premiere geschrieben. Mit dem Bühnenweihfestspiel ist ihr der geistliche Horizont, unter dem sie sich bewegt, gemeinsam. Aber sie erreicht und durchschreitet ihn, radikaler als Wagner, ausschließlich mit musikalischen Mitteln, ohne Worte und ohne Szene. Dem Komponisten brachte sie spät, aber desto nachhaltiger den lang ersehnten Durchbruch in der musikinteressierten Öffentlichkeit.

Zwischen den beiden Werken, die Wagner nahe sind und sich zugleich von ihm distanzieren, steht eine Deutsche Erstaufführung. Lera Auerbach löste sich in ihrem Vierten Violinkonzert vollkommen von den tradierten Modellen der Gattung und gestaltete es als eine Folge von 13 musikalischen Traumszenen. Träume gehorchen keinen Form- und Stilgeboten, sie setzen diese selbst; sie brechen jäh in anderes um, bewegen sich in Kreisläufen, bringen Unerhörtes hervor und lassen längst Gewesenes wieder auftauchen, und all dies nicht nur zeitlich nacheinander, sondern oft auch übereinander. In komponierte Gestalt gebannt, drohen sie das Fließende, Verschwimmende, Offene und Wandelbare zu verlieren. Lera Auerbach arbeitet dem entgegen – durch Übergänge, Klangfarben, Zeitverschiebungen und durch eine Virtuosität des Soloparts, die das Singen nicht verlernt hat.

TRAUM UND TRANSZENDENZ

von Habakuk Traber



Claude Debussy
 »Prélude à l'après-midi d'un faune«

Besetzung

3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn,
 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner,
 Crotales, 2 Harfen, Streicher

Die Rue de Rome 87 in Paris war ein Hort des Wagnérisme. Dort hielt der Dichter Stéphane Mallarmé seit den 1880er-Jahren seine legendären Dienstagabendtreffen ab, die manche wegen der üblichen Verteilung der Redebeiträge auch Monologe nannten. Künstler wurden vom Hausherrn in seinen Salon geladen, Dichter, Lyriker vor allem, aber auch Vertreter anderer Disziplinen. Einer der wenigen Musiker, die sich dort von den Ideen zu einer Ästhetik der Zukunft inspirieren lassen konnten, war Claude Debussy. Auch er tat sich in jungen Jahren als Wagner-Anhänger und -Kenner hervor, »Tristan und Isolde« spielte er auswendig am Klavier. Der Dichter blieb ein Wagnériste bis zu seinem Tod am 9. September 1898. Beim Komponisten bewirkten nicht zuletzt die Pilgerfahrten nach Bayreuth in den Jahren 1888 und 1889 einen Sinneswandel. Musikalisch äußerte sich dieser in einem Werk, das durch ein Hirtengedicht Mallarmés inspiriert war: »L'après-midi d'un faune«, 1865 erstmals entworfen, 1876 mit Illustrationen von Edouard Manet veröf-

Bild oben: Vaslav Nijinsky tanzt »L'après-midi d'un faune«, Graphik von Leo Rauth, 1912

fentlicht. Ein Faun, ein gutmütig-triebhafter Naturgott mit Menschenherz und Bocksbeinen, liegt in der Mittagshitze Siziliens an einem Uferhain. Träumt er, wacht er, sieht er oder hat er Gesichte?

Mallarmés Ekloge beschwört eine leidenschaftlich hochtemperierte Idylle. Angeregt wurde es durch ein Gemälde von François Boucher (1703–1770); dieses zeigt einen Faun, der aus einem Schilfversteck Nymphen beim Baden beobachtet. Das Sprachkunstwerk wiederum beflügelte Debussys musikalische Fantasie. Er nahm sich vor, ein Triptychon mit dem Titel »Prélude, Interlude et Paraphrase finale pour »L'Après-midi d'un faune« zu komponieren. In der Verbindung mit Mallarmés Dichtung hätte daraus eine experimentelle Bühnenform, eine ungekannte Kooperation von Sprache, Musik, Bild und Bewegung werden können. Zeit seines Schaffens strebte der Komponist nach gesamt-kunstwerklichen Neuerungen; »Le martyre de Saint Sébastien«, das Robin Ticciati vor acht Tagen dirigierte, gehört als spätes Dokument ebenfalls in diese Versuchsreihe. Zum »Faun« schrieb Debussy am Ende nur das Vorspiel. Doch das machte ihn auf einen Schlag berühmt: Bei der Uraufführung verlangte das Publikum eine Wiederholung. Fortan galt es als Synonym für Debussy, seine Kunst der Nuancen und Arabesken, seinen Farbsinn in Harmonik und Instrumentierung.

Der Komponist entwarf das »Prélude« als Konzertstück für Flöte und Orchester. Andere Instrumente, vor allem Oboe und Klarinette, unterstützen bisweilen die Arabesken der Solistin, führen oder träumen sie weiter oder lassen sie in zarten Echos nachklingen. Hörner, die Naturinstrumente, antworten. Die Flöte dient als Sinnbild für die Nymphen und den Liebesdrang, der den Faun zu ihnen treibt. Ovid erzählt in seinen »Metamorphosen«, Pan, der Oberfaun, habe der Nymphe Syrinx nachgestellt. Sie wollte nicht, floh und verwandelte sich, als sie keinen Ausweg mehr sah, in Schilf. Der enttäuschte Halbgott schnitt die Halme ab und bastelte sich daraus eine Flöte, die bis heute nach ihm benannt ist. Auf ihr spielte er fortan verliebt-melancholische Weisen. Debussy widmete der Geschichte 1913 ein Stück für Flöte allein. Dass er in seinem zwanzig Jahre älteren Prélude das Pan-Instrument im Orchester und nicht davor platzierte, hat seinen mythischen Sinn: Pan ist kein Gott der Himmel und Tempel, sondern ein Gott der Erde und der freien Gegend, »erfüllt vom Gefühl gänzlichen Aufgehens in der allumfassenden Natur« (Debussy). Selbst die Echos und Phrasen der Oboen und Klarinetten sind literarisch vorgezeichnet, denn in Mallarmés Dichtung ist vom »Doppelrohr«, vom schalmeienähnlichen Aulos die Rede.

Debussy fing mit dem kaum zehnmütigen Stück den Mythos, seine Wirkungsgeschichte in Malerei und Literatur in genialer Kürze ein. Das Traumgebilde mit seinem Ineinander von Bild, Atmosphäre, Klang und Sprache half ihm, die klassischen Ideale der Tonkunst hinter sich zu

Die Musik dieses Préludes ist eine sehr freie Illustration zu Stéphane Mallarmés schönem Gedicht. Sie erhebt nicht den Anspruch, eine Zusammenfassung der Dichtung zu sein. Sie ist vielmehr eine Aneinanderreihung von Dekorationen, vor denen sich die Sehnsucht und die Träume des Fauns in der Hitze des Nachmittags bewegen. Dann, der Verfolgung der ängstlichen Flucht von Nymphen und Najaden überdrüssig, überlässt er sich dem berausenden Schlaf, erfüllt von Traumbildern, die letztlich Wirklichkeit werden, erfüllt vom Gefühl gänzlichen Aufgehens in der allumfassenden Natur.

Claude Debussy



»L'après-midi d'un faune«, Illustration von Edouard Manet, 1876

**Nach der Flöte des Fauns
 atmet die europäische
 Musik anders.**

Pierre Boulez

lassen und eine Musik zu finden, die Themenverarbeitungen durch die Kunst der Arabesken, festgefügte Formen durch eine fließende Musik ersetzt. Den »Wagnérisme« überwand er, indem er ihn erfüllte: mit der unendlichen Melodie, welche die Flöte zuerst hörbar macht, und die von diesem Augenblick an durch das ganze Stück schwebt und sich windet, umspielt und getragen vom Orchester, bis sie »wie ein Schatten versinkt« (Mallarmé).

Die Logik des Traums: Lera Auerbachs Violinkonzert

Der Traum und seine besondere Logik verhalfen Künstlern immer wieder zu neuen Ausdrucksweisen und Formideen. Stéphane Mallarmé siedelte sein »Faun«-Gedicht in der Atmosphäre zwischen Traum und Wirklichkeit an. Dichtungen und Kompositionen des Expressionismus wurden nicht zu Unrecht mit Traumprotokollen verglichen, und zwar ihrer Form und ihrem Inhalt nach. Lea Auerbachs Viertes Violinkonzert führt jenen besonderen Zustand von Geist und Sinnen im Titel: »Gebrochene Träume« nannte sie das ungefähr halbstündige Werk, das sie für Leonidas Kavakos schrieb.

Lera Auerbach, Jahrgang 1973, ist Komponistin, Pianistin, Dichterin und Bildende Künstlerin. Sie wuchs in Tscheljabinsk auf, in der Millionenstadt am Ural, die man das Tor nach Sibirien nannte. Nicht weit entfernt liegt das Sperrgebiet, in dem die Regierung der Sowjetunion Atomversuche durchführen ließ. Das Alltagsleben war durch allerhand Umweltprobleme wie Smog belastet. Als Achtjährige trat sie in ihrer Heimatstadt, danach auch in anderen russischen Städten öffentlich auf, mit zwölf komponierte sie ihre erste Oper. Als mehrfache Preisträgerin wurde sie 1991 zu einer Konzertreise in die USA eingeladen. Die 18-Jährige entschloss sich, zu bleiben, nahm Wohnsitz in New York, setzte dort an der Juilliard School ihre Musikstudien in den Fächern Klavier und Komposition fort, an der Columbia University schrieb sie sich für Literaturwissenschaft ein. In Hannover legte sie später ihr Konzertexamen als Pianistin ab. Ihrer außergewöhnlichen Fantasiebegabung gibt sie weiterhin in allen Bereichen, als Komponistin, Interpretin, in der Dicht- und Skulpturenkunst Ausdruck. Ihr Kommentar zum Violinkonzert Nr. 4 vermittelt einen lebendigen Eindruck vom kreativen Zusammenspiel ihrer vielfältigen Talente.

»NYx: Fractured Dreams«, mein Viertes Violinkonzert, entstand auf Wunsch des griechischen Geigers Leonidas Kavakos. Als die New Yorker Philharmoniker das Werk bei mir in Auftrag gaben, fragten sie mich, ob es sich auf die Nacht beziehen könnte. Mir kam das sehr entgegen. Ich bin am kreativsten während der dunklen Stunden, wenn die Welt zur Ruhe kommt. Wenn ich nicht auf Tournee bin, verdrehen sich Nacht und Tag bei mir; die Wirklichkeit verliert ihre scharfen Konturen, die Stille vibriert, und so drängt sie meine Fantasie voran.

Lera Auerbach
»NYx: Fractured Dreams«

Besetzung

Violine solo

Piccoloflöte, 2 Flöten, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, Kontrafagott, 2 Hörner, Trompete, Posaune, Bassposaune, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Tamtam, Röhrenglocken, Glockenspiel, Triangel, Holzblock, Vibraphon, Marimbaphon), Singende Säge, Harfe, Klavier, Celesta, Streicher

Katharina Micada Singende Säge



Lera Auerbach



»Trees and Barns Bermuda 1917«,
Gemälde von Charles Demuth, 1917

Form, Aufbau und Entwicklung eines Stückes stehen bei mir an erster Stelle, wenn ich komponiere. Viele meiner Kompositionen stehen im gegenseitigen Dialog und im Austausch miteinander. Im Gegensatz zu meinem Dritten Violinkonzert, das als 45-minütiges Stück in einem Satz konzipiert ist, ist das Vierte ein Versuch in der Fragmentierung, aufgebaut als eine Folge von 13 miteinander verbundenen, (ab)gebrochenen Traumsequenzen, in denen Phasen der Stille eine wichtige dramaturgische und konstruktive Rolle spielen.

1991 kam ich als Teenager nach New York City und entschied mich, hier zu bleiben – nach einer Kindheit und Jugend, die ich in Tscheljabinsk verlebte, einer abgeschotteten Stadt im Epizentrum der sowjetischen Nuklearforschung und Tor nach Sibirien. Als ich in diesem Landstrich des schwarzen Schnees aufwuchs, träumte ich oft vom alten Griechenland, und ein Band mit griechischen Mythen war eines meiner Lieblingsbücher. Die Welt von eifersüchtigen Göttern und gottähnlichen Menschen auf jenen bedruckten Seiten kam mir realer vor als die Welt vor meinem Fenster: voll roter Fahnen und sowjetischer Dreieinigkeitsporträts von Marx, Engels und Lenin, mit den buschigen Augenbrauen Breschnews, die hin und wieder von den Mauern der Gebäude auf mich niederblickten. Auf verschiedene Arten verschwammen die beiden Welten ineinander; diejenige außerhalb meiner Wohnung gewann mehr Sinn durch die Perspektive der griechischen Mythen, in denen es für machthungrige Götter ganz gewöhnlich war, ihre Kinder zu verschlingen. Mein plötzlicher Wechsel nach New York erschien mir – obwohl eigentlich unergründlich (meine Familie blieb in Russland zurück) – seltsam normal, eben ein verrückter und beharrlicher Traum eines fantasiebegabten Kindes, der unversehens Wirklichkeit wurde.

Ich war 1991 sehr, sehr jung und das erste Mal von meinen Eltern getrennt. Aber ich sah die Möglichkeiten, die der Westen mir bot, also bin ich gegangen, ohne Englischkenntnisse, ohne Geld, ohne meine Familie, ohne alles.

Lera Auerbach

Ich denke, dass ein Mensch seine Identität, seinen Sinn, zur Welt zu gehören oder nicht, mit sich trägt. Ich fühle mich dort zu Hause, wo ich bin. [...] Ich bin jüdisch, also galt ich in Russland nicht als russisch, sondern als jüdisch. Ich fing erst an, als Russin zu gelten, als ich in die USA kam. Meine Identität ist also die einer Außenseiterin. Das kann sehr traurig klingen, aber ich empfinde es nicht so. Wieder und wieder erlaubt es mir, das, was mir in einer Kultur gefällt, auszuwählen und es mir anzueignen.

Lera Auerbach

Man kann nicht komponieren ohne Kenntnis der Tradition oder ohne Wissen darüber, was bis dahin geschah. [...] Indem ich das Handwerk aus der Vergangenheit lernte, gewann ich ein Gefühl der Freiheit, des Abenteuers und des Reflektierens unserer Zeit. Ich kann etwas sehr Modernes und sehr Neues ausdrücken, wenn ich weiß, was in der Vergangenheit funktionierte.

Lera Auerbach

Unsere Zeit ist die Kombination und die Summe aller vorherigen Epochen. Der einzige Weg voran besteht darin, dies zu akzeptieren und heute zu reflektieren. Es ist wie ein Spiegel. Diese polystilistische Qualität ist das eigentliche Charakteristikum der Gegenwart.

Lera Auerbach

Nyx, die griechische Göttin der Nacht und Tochter des Chaos, buchstabiere ich im Titel meines Konzerts als NYx. Obwohl gebrochen und gegensätzlich, sind die Traumsequenzen miteinander verbunden – ähnlich wie Bilder und Erinnerungen ein Gewebe verborgener Wahrheiten herstellen, wenn wir schlafen. New York ist die Stadt der Träumer, die jeder Person in ihren verletzlichsten Sehnsüchten und ihrem ungeschützten Selbst den Spiegel vorhält, einen schwarzen Spiegel, in dem alles möglich, aber immer auch ein Bruchstück außer Reichweite ist, ein Traum, der nie verwirklicht werden kann. Hoffnung ist verkleidete Furcht. Die Nacht nimmt vielerlei Gestalt an, in ihren Brechungen mag man einen Schimmer des Morgen erhaschen.«

Der Logik des Traums entspricht die Form des Werkes, ihre Gliederung in Szenen, die, obwohl verbunden, unvermittelt wechseln und auch in ihrem Inneren changieren oder in Kontraste umschlagen können. Traumrealität meldet sich in eindringlichen Deklamationen virtuoser Musik: Passagen, in denen die Solovioline allein spielt, sollen wie Rezipitative, wie gesteigerte Sprache wirken. Die Komponistin setzt intensive und exquisite Klangfarben ein; sie entstehen durch eine souveräne Orchestrierung und durch ein besonderes Instrumentarium im Schlagwerk, durch Celesta, Klavier und einen seltenen Gast in symphonischer Musik: die Singende Säge. Im dritten Teil unterstreicht sie die seufzende, klagende Gestik, im fünften, dem »mechanischen Scherzo«, meldet sie sich gegen Ende und kündigt damit ihr Solo in »Sogno VI« an. Von diesem Zeitpunkt an bleibt sie bis in die vorletzte Traumsequenz präsent. Sie hat Teil an auffälligen Zeitverrückungen, bei denen sich eine Stimme in sich selbst und ihre leicht verzögerten Echos aufspaltet, dann wieder im Kanon mit ihrem Ebenbild geführt wird, zum Teil in delikater Kolorierung wie in »Traum III«, in dem die tiefen Instrumente – Tuba, Bassposaune und Kontrabässe – die Solostimme imitieren. Die Regie der Klangfarben, die Zeitverschiebungen und die Charakterkontraste schaffen Tiefenwirkungen und mit ihnen das Gefühl einer weiträumigen Traumlandschaft, in der Zimmer, Stadt und freie Welt zu einem vieldeutigen Vexierbild verschwimmen können.

Bruckners Siebte Symphonie

Anton Bruckners Siebte Symphonie ist Richard Wagners »Parsifal« nahe. Als der »ergebene« Verehrer des Musikdramatikers im Juli 1882 nach Bayreuth reiste, um die Uraufführung des Bühnenweihfestspiels zu erleben und den »Meister« selbst zu treffen, arbeitete er seit zehn Monaten am ersten Satz seines großen E-Dur-Werkes. Es rührt, wie Wagners letztes Bühnenstück, an religiöse Sphären. Dafür spricht nicht nur die Substanzgemeinschaft der Symphonie mit dem »Te Deum«, das er vor ihr zu komponieren begann, aber erst nach ihr vollendete, oder mancher Hinweis auf frühere geistliche Kompositionen, die wie selbstverständlich in den musikalischen Fluss eingearbeitet sind, son-

Anton Bruckner
Symphonie Nr. 7

Besetzung

2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten,
3 Posaunen, 2 Tenortuben,
2 Basstuben, Kontrabasstuba,
Pauken, Schlagwerk (Becken,
Triangel), Streicher



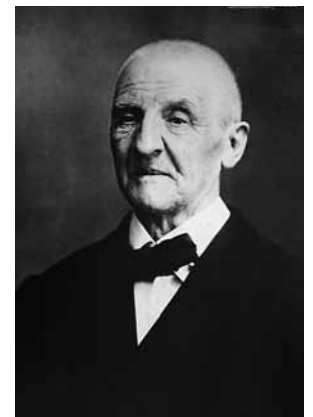
»Russian Ballet«, Gemälde von Max Weber, 1916

dern bereits der allererste Gedanke. Hörner und Celli holen über Streichtremoli zu einem ausgreifenden Schwung nach oben aus und vollziehen damit die Gegenbewegung zum Posaunenthema aus dem »Tubamirum«, dem vierten Satz aus Mozarts Requiem; er handelt vom Appell zum Jüngsten Gericht. Auch die Tonarten beider Stücke verhalten sich wie Antipoden zueinander. Die mottoartige Eingangsfigur der Siebten hat Geschichte, und sie machte Geschichte: Das Fanal, mit dem das Horn zu Beginn von Arnold Schönbergs Erster Kammer-symphonie zum Aufbruch in die Moderne bläst, ist der Gestik des Brucknerschen Themas nachgebildet. Beide Werke stehen in E-Dur.

Ende 1882 schloss Bruckner den ersten und den dritten Satz, das Scherzo, ab. Anfang 1883 begann er mit der Ausarbeitung des Adagios, das an zweiter Stelle steht. Er war bereits weit gekommen, »es fehlte nach dem riesenhaften Höhepunkt nur noch der Abgesang«, (Leopold Nowak), als er Mitte Februar vom Tod Richard Wagners in Venedig erfuhr. Er reagierte mit einer scheinbar äußerlichen, in den symphonischen Konsequenzen jedoch eingreifenden Entscheidung: Er fügte dem Orchester vier sogenannte Wagnertuben hinzu. Diese Instrumente hatte der Verstorbene einst für den »Ring des Nibelungen« entwickeln und bauen lassen. Im Klangspektrum schließen sie die Lücke zwischen Hörnern und Posaunen, ermöglichen damit bruchlose Übergänge im Bläserchor des Orchesters und färben ihn insgesamt dunkler. Ihnen überantwortete Bruckner gegen Ende des langsamen Satzes die Erinnerung an dessen Anfangsthema; er revidierte daraufhin die Instrumentierung des ganzen Stücks, sodass sie von Anfang an beteiligt sind.

In der Siebten schöpft Bruckner, und zwar in allen Sätzen, seine melodischen Potenzen in einem Maße aus, das die früheren wie späteren Symphonien übertrifft.

Mathias Hansen



Anton Bruckner, 1894

Einmal kam ich nach Hause und war sehr traurig. Ich dachte mir, lange kann der Meister unmöglich mehr leben, da fiel mir das cis-Moll-Adagio ein.

Anton Bruckner an Felix Mottl,
Januar 1883



Arthur Nikisch leitete die Uraufführung der Siebten Symphonie in Leipzig. Fotografie von 1901

Mit dem Adagio setzt Bruckner konsequent die seit dem Streichquintett und der Sechsten Symphonie zu beobachtende Aufwertung des langsamen Satzes fort, eine Aufwertung, die über die Achte Symphonie im Schlusssatz der Neunten kulminieren wird.

Mathias Hansen

Sie treten danach im Finale wieder auf. In Kopfsatz und Scherzo, die bereits fertig waren, baute er sie nicht mehr ein. Dadurch schuf er in seiner Siebten eine Dramaturgie nicht nur der Themen, sondern auch der Klangfarben. Sie gehören zu den abstrakten Personen in einem musikalischen Opus, in dem sich Liturgie und Drama in der Symphonie vereinen. Im ›Parsifal‹ hatte sich das Musikdrama die Liturgie und die symphonische Durchformung der Musik dienstbar gemacht.

Die Geschichte seines Anfangsgedankens wird zum Bewegungselixier des ersten Satzes. Es gibt kaum eine profilierte melodische Gestalt, die nicht irgendwann gespiegelt würde; oft erklingen Ursprungs- und Umkehrform sogar gleichzeitig. Im ersten Abschnitt der Durchführung beendet Bruckner ein lockeres, gelöstes Spiel mit Motiven verschiedener Herkunft scheinbar unvermittelt durch geballte Orchestergewalt. Er wirft das Hauptthema ein; es drängt alles Andere beiseite. Was sich in diesem anfangs kühn nach oben wandte, stürzt nun jedoch in die Tiefe. Etliche Anläufe sind nötig, um es wieder in seine ursprüngliche Façon zu bringen; das Spiegelbild bleibt danach wie ein Schatten bei ihm. Zwischen dem Hauptthema und seiner Sturzgestalt liegt ein ganzer Formteil. Dem Seitenthema aber folgt die Umkehrung sogleich, nur eine kurze Episode trennt Ur- und Gegenbild. Man hielt Bruckner, der viel auf die Anerkennung seines handwerklichen Könnens gab, oft vor, er demonstriere hier seine kontrapunktischen Künste allzu deutlich. Der Vorwurf greift zu kurz, weil die Satztechnik nicht nur Mittel, sondern auch Teil der musikalischen Aussage ist. Jedes Ding enthält seinen Gegensatz, jede Tendenz muss sich gegen Widerstände durchsetzen, die ihrer Substanz selbst eingeschrieben sind.

Proportionen

In Bruckners Werken spielt das Zahlenverhältnis 2:3 eine zentrale Rolle. Meistens bestimmt es den Themenbau – die Folge von Duole und Triole heißt allgemein »Bruckner-Rhythmus«; manchmal benennt es das Verhältnis zweier Formteile und ihrer Taktarten wie im Scherzo der Fünften; manchmal betrifft es den Themenuntergrund wie im Adagio der Achten. Nichts Vergleichbares (außer spärlichen Andeutungen im Trio zum Scherzo) findet sich scheinbar in der Siebten. In Wirklichkeit ist die hochgradig symbolische Zahlenrelation in andere Dimensionen, in die zeitlichen Proportionen der Form verlagert. Der langsame Satz besteht aus zwei Themenkomplexen: dem feierlichen ersten, der, aus der Polarität von Trauer und Trost gewonnen, drei Motive unter sich bindet, und dem bewegteren zweiten, der zwei verschiedene Komponenten in eine symmetrische Dreigliedrigkeit bringt. Das erste Thema wird durchgeführt, das zweite nicht. Das erste beansprucht bei seinem zweiten Auftritt die eineinhalbfache Zeit seines ersten Erscheinens. Das zweite Thema wird beim zweiten Durchlauf auf zwei Drittel seiner anfänglichen Ausdehnung komprimiert. Die Weitung des ersten, im



geradzahligen Takt gehaltenen Themas vollzieht sich in den gleichen Proportionen wie die Verkürzung des zweiten, das im Dreiermetrum steht. Das numerische Verhältnis, das in anderen Werken motivische Details regelt, organisiert in der Siebten die komplette Verlaufsform des Adagios. Es entzieht sich der unmittelbaren Wahrnehmung und wirkt aus dem Hintergrund, lenkt von dort die Konfigurationen von Material und Form. Das Einklappen äußerer Merkmale ins Innere der Musik scheint ein Wesenszug der Siebten zu sein, der sie von ihren Schwesterwerken unterscheidet. Daraus resultiert eine andere Art, Gedanken darzustellen, zu entfalten und zur Wirkung zu bringen.

Das Beständige und das Veränderliche

Es gibt in der Siebten Symphonie Themen, die nach allen Regeln der Kunst verarbeitet und durchgeführt werden; sie stellen die Mehrheit der Ereignisse. Ihnen wirken andere entgegen, die sich mit der Zeit kaum verändern; sie sind in der Minderheit. Die erste Gruppe lässt sich auf ein Urbild zurückführen. Es prägt im ersten Satz das weit und lang geführte Anfangsthema, bestimmt dort auch die Konturen und Eigenschaften des Seitengedankens; der Anfang des Adagios und die energische Eröffnung des Finales sind daraus geformt; das Scherzo schüttelt dessen Grundelemente durcheinander. Überspitzt könnte man behaupten, diese Symphonie behandle ein einziges großes Thema. Was sich

›Blick auf Assisi‹, Gemälde von Carl Blechen, zwischen 1832 und 1835

Hätte Bruckner in seinem Leben nichts weiter geschrieben als das Adagio, dessen Stimmung im höchsten Sinne des Wortes eine tragische ist, so würde er sich damit allein schon einen Namen unter den hervorragenden Geistern der Nation gesichert haben.

Rezension der Münchener Erstaufführung, 1885

Im Lebenswerk Anton Bruckners nimmt die VII. Symphonie eine eigene Stellung ein. Sie war es, die dem Meister den »großen« Erfolg brachte, die als erste Eingang fand in weitere musikalische Kreise. Mit ihrem strömenden Gefühl, ihrer aufrichtigen Klage um den Tod Richard Wagners steht sie als vollreifes Werk in der Mitte der zweiten Schaffenswelle Bruckners. Zwischen der Naturhaftigkeit der VI. und der tiefen Dramatik der VIII. mutet sie wie ein frohgesinntes Wesen an, das aber sehr wohl auch vom Ernst des Lebens weiß.

Leopold Nowak



Hermann Levi, der die Uraufführung von Wagners »Parsifal« dirigiert hatte, leitete auch die zweite Aufführung von Bruckners Siebter Symphonie in München, die für das Werk und den Komponisten den entscheidenden Durchbruch in der öffentlichen Anerkennung bedeutete. Fotografie von 1900

aus ihm nicht ableiten lässt, bleibt Episode, provoziert keinen Konflikt, sondern beleuchtet den symphonischen Vorgang von außen, wirft Alternativen ein, skizziert Utopien der Versöhnung, lässt sich aber nicht ins dramatische Geschehen verstricken. Es sind ganz bestimmte Sinntäger, die Bruckner der Verarbeitung und damit auch der methodischen Befragung entzieht: zuletzt der Choral im Finale, zuvor der Seitengedanke im langsamen Satz; man könnte dieses graziöse Charakterstück mitten im Trauer-Trost-Pathos als »himmlischen Reigen« bezeichnen. Er steht in Fis-Dur, einer Tonart, der noch Olivier Messiaen entrückende Wirkung bescheinigte. Die musikalischen Zeichen dessen, was über das Hier und Jetzt hinausweist, nimmt Bruckner vom verwandelnden Prozess thematischer Arbeit größtenteils aus. Die Dialektik symphonischen Denkens und Handelns bleibt nicht allein auf die Konstellation konkreter Themen bezogen, sondern wird außerdem auf die grundsätzliche Ebene von Beständigkeit und Veränderung, sinnbildlich von Ewigkeit und Wandelbarkeit gehoben.

Was kann das Finale nach der großen Konfrontation von Kopfsatz und Adagio, was kann es nach dem Wirbel des Scherzos noch ausrichten? Es erreicht die Lösung, die ihm durch das Werkkonzept abverlangt wird, nicht durch Expansion, sondern durch Verdichtung. Bruckner veranstaltet kein Themendefilee wie in der Fünften, keine Simultanversammlung aller wichtigen Gedanken wie in der Achten; keine Einleitung oder Vorbereitung geht dem Hauptgedanken voran. Er tritt sofort aus dem Schatten, leise, als habe er sich hinter den Turbulenzen des Scherzos und dem leicht gebrochenen Volkston seines Trios verborgen. Neu ist er nicht, er komprimiert vielmehr die Devise vom Anfang des Kopfsatzes; sofort wird er mit seiner Umkehrform verwoben. Das Finale erfüllt seine integrierende Funktion weniger durch wörtliche Wiederholung und ausdrückliche Nennung früherer Themengestalten, sondern eher als Endstufe einer langen symphonischen Geschichte. Ihre Hauptfiguren wurden in den ersten beiden Sätzen vorgestellt und unterschiedlichsten Situationen ausgesetzt, im Scherzo durch die Zentrifuge gejagt. Das Finale lenkt die Aufmerksamkeit auf ihren Kern. Ein vergleichbares Konzept verfolgte Bruckner in keiner anderen Symphonie. Wenn er zum Schluss das Anfangsthema in hymnischer Größe noch einmal aufklingen lässt, dann bedeutet dies mehr als eine verklärende Erinnerung: Diese Wiederkehr besiegelt eine Ankunft – dort, wohin der Mottogedanke, das Gegenbild zur Posaune des Jüngsten Gerichts, immer schon drängte. In Wagners »Parsifal« schafft eine Himmelsmusik zu den Worten »Erlösung dem Erlöser!« den imaginären Übergang von der Zeit in die Ewigkeit; der Komponist kam dabei ebenfalls auf das Eröffnungsthema seines Werkes zurück. In Bruckners Siebter erscheint das Ende nicht als Entrückung, sondern als Erfüllung. Sie ist »Parsifal«, dem Bühnenweihfestspiel, nahe. Aber sie ruht in einem anderen Glauben an Gott und an die Musik.

Die Künstler

ROBIN TICCIATI

Ist seit der letzten Saison Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO, von 2009 bis 2018 bekleidete er die gleiche Position beim Scottish Chamber Orchestra, mit dem er erfolgreiche Europa- und Asientourneen unternahm und mehrfach prämierte Aufnahmen mit romantischem und zeitgenössischem Repertoire vorlegte. Seit 2014 ist er Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. 1983 in London geboren, erhielt Ticciati zunächst eine Ausbildung als Geiger, Pianist und Schlagzeuger, ehe er sich mit 15 Jahren dem Dirigieren zuwandte. 2014 wurde er von der Royal Academy of Music in London zum »Sir Colin Davis Fellow of Conducting« ernannt. Als Gastdirigent leitete er namhafte Orchester wie die Wiener Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Chamber Orchestra of Europe, das Budapest Festival und das London Symphony Orchestra sowie das Orchestre National de France. Mit dem DSO legte er soeben seine zweite CD-Einspielung vor.



LEONIDAS KAVAKOS

erlangte seinen Durchbruch als Solist, als er 1985 den Sibelius- und 1988 den Paganini- und den Naumburg-Wettbewerb gewann. Seither konzertiert er mit renommierten Orchestern weltweit, mit dem DSO spielte er mehrfach zusammen, zuletzt im April 2014 mit Brahms' Violinkonzert. Auch als Dirigent arbeitet Kavakos mit angesehenen Orchestern und Ensembles in Europa und den USA. Als engagierter Kammermusiker gastiert er regelmäßig bei Festivals und in Konzerthäusern weltweit. Zu seinen Partnern zählen Enrico Pace, Yuja Wang sowie Yo-Yo Ma und Emanuel Ax, mit denen er sämtliche Brahms-Trios einspielte. In dieser Saison ist er Artist in Residence beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. 2017 erhielt Leonidas Kavakos mit dem Léonie Sonning Musikpreis die höchste musikalische Auszeichnung Dänemarks. Leonidas Kavakos spielt die »Willemotte«-Stradivari von 1734.



Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum Künstlerischen Leiter berufen und ist dem Orchester seit 2006 als Ehrendirigent verbunden. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

Robin Ticciati

Ehemalige Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †

Lorin Maazel †

Riccardo Chailly

Vladimir

Ashkenazy

Kent Nagano

Ingo Metzmacher

Tugan Sokhiev

Ehrendirigenten

Günter Wand †

Kent Nagano

1. Violinen

Wei Lu

1. Konzertmeister

N. N.

1. Konzertmeister

Byol Kang

Konzertmeisterin

Hande Küden

stellv. Konzertmeisterin

Olga Polonsky

Isabel Grünkorn

Ioana-Silvia Musat

Mika Bamba

Dagmar Schwalke

Ilja Sekler

Pauliina Quandt-

Marttila

Nari Hong

Nikolaus Kneser

Michael Mücke

Elsa Brown

Ksenija Zečević

Lauriane Vernhes

2. Violinen

Andreas Schumann

Stimmführer

Eva-Christina

Schönweiß

Stimmführerin

Johannes Watzel

stellv. Stimmführer

Clemens Linder

Matthias Roither

Stephan Obermann

Eero Lagerstam

Tarla Grau

Jan van Schaik

Uta Fiedler-Reetz

Bertram Hartling

Kamila Glass

Marija Mücke

Elena Rindler

Bratschen

Igor Budinsein

1. Solo

Annemarie

Moorcroft

1. Solo

N. N.

stellv. Solo

Verena Wehling

Leo Klepper

Andreas Reincke

Lorna Marie Hartling

Henry Pieper

Birgit Mulch-Gahl

Anna Bortolin

Eve Wickert

Thaïs Coelho

Viktor Bätke

Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

N. N.

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Mathias Donderer

Thomas Rößeler

Catherine Blaise

Claudia Benker-

Schreiber

Leslie Riva-Ruppert

Sara Minemoto

Kontrabässe

Peter Pühn

Solo

Ander Perrino

Cabello

Solo

Christine Felsch

stellv. Solo

Gregor Schaetz

Gerhardt Müller-

Goldboom

Matthias Hendel

Ulrich Schneider

Rolf Jansen

Flöten

Kornelia

Brandkamp

Solo

Gergely Bodoky

Solo

Upama Muckensturm

stellv. Solo

Frauke Leopold

Frauke Ross

Piccolo

Oboen

Thomas Hecker

Solo

Viola Wilmsen

Solo

Martin Kögel

stellv. Solo

Isabel Maertens

Max Werner

Englischhorn

Klarinetten

Stephan Mörth

Solo

Thomas Holzmann

Solo

Richard

Obermayer

stellv. Solo

Bernhard Nusser

N. N.

Bassklarinetten

Fagotte

Karoline Zurl

Solo

Jörg Petersen

Solo

Douglas Bull

stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel

Kontrafagott

Hörner

Barnabas Kubina

Solo

N. N.

Solo

Ozan Çakar

stellv. Solo

Georg Pohle

Joseph Miron

Antonio Adriani

N. N.

Trompeten

Joachim Pliquett

Solo

Falk Maertens

Solo

Heinz

Radziszewski

stellv. Solo

Raphael Mentzen

Matthias Kühnle

Posaunen

András Fejér

Solo

Andreas Klein

Solo

Susann Ziegler

Rainer Vogt

Tomer Maschkowski

Bassposaune

Tuba

Johannes Lipp

Harfe

Elsie Bedleem

Solo

Pauken

Erich Trog

Solo

Jens Hilse

Solo

Schlagzeug

Roman Lepper

1. Schlagzeuger

Henrik Magnus

Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz

Das Konzert im Radio



Konzert

Sonntag bis Freitag, 20.03 Uhr

Oper

Samstag, 19.05 Uhr



Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.
Jeden Abend.

bundesweit und werbefrei
DAB+, Kabel, Satellit, Online, App
deutschlandfunkkultur.de