



**LANDESTHEATER
NIEDERBAYERN**

LANDSHUT · PASSAU · STRAUBING

MUT ZUM WIDERSTAND

Sinfoniekonzert II



PROGRAMM

Sergej Prokofjew (1891-1953)

Sinfonia concertante für Violoncello und Orchester op. 125

PAUSE

Dmitri Schostakowitsch (1906-1975)

10. Symphonie in e-Moll op. 93

Ausführende

Niederbayerische Philharmonie

Nicolas Altstaedt (Violoncello)

Ektoras Tartanis (Musikalische Leitung)

MUT ZUM WIDERSTAND

Das Talent der beiden im Russischen Kaiserreich geborenen Musiker war schnell erkannt. **Sergej Sergejewitsch Prokofjew** (1891-1953) und **Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch** (1906-1975) schien ein Leben in Ruhm und Ehre beschieden. Die Zeiten änderten sich, der lange Arm des sowjetischen Regimes holte schließlich beide ein und hielt sie fest im Griff, Zeit ihres Lebens: Prokofjew starb wie Stalin am 5. März 1953, nur wenige Minuten vor dem Diktator. Schostakowitsch lebte nach mehreren Vorladungen vom sowjetischen Geheimdienst in ständiger Todesangst. Die erlittene und durchstandene Drangsal prägte ihn und sein Schaffen über den Tod Stalins hinaus.

Was aber hatten sich die beiden einstigen Senkrechtstarter zu Schulden kommen lassen? Die Vorwürfe lasteten schwer: Internationalismus, avantgardistische Kompositionsmethoden. Das kam einem kulturpolitischen Todesurteil gleich. Schostakowitsch war erstmals 1936 wegen seiner Oper *Lady Macbeth von Mzensk* in Ungnade gefallen: „Chaos statt Musik“ urteilte die Prawda damals. Nach erneuter Verurteilung wegen Formalismus verlor er 1948 all seine Ämter, die Professuren in Leningrad und Moskau, einige seiner Werke wurden verboten. Die Rehabilitierung im darauffolgenden Jahr brachte mitnichten ein Gefühl der Sicherheit, sie offenbarte vielmehr die Launenhaftigkeit Stalins.

Der erfolg- und luxusverwöhnte Prokofjew war 1936 freiwillig aus Paris nach Moskau zurückgekehrt - im Glauben, auch in der Heimat reüssieren zu können. Ein folgenschwerer Irrtum. Er scheiterte an den sowjetischen Idealen: zu modern, zu westlich, zu unverständlich, zu wenig volksnah. Vielleicht hatte aber auch Prokofjews mitgebrachter Lebensstil einen Anteil an der Situation. Der Kosmopolit liebte es, sich in seinem blauen Ford durch die Straßen Moskaus zu bewegen. Zeigte sich da der Dandy oder Trotz? Möglicherweise beides.

In ihrem Verhalten gegenüber dem Sowjetregime und im Umgang mit der prekären Situation waren sich Prokofjew und Schostakowitsch durchaus ähnlich. Beide waren in der Lage, Werke zu schreiben, die sich mit der offiziellen Linie vereinbaren ließen und den Geboten des sozialistischen Realismus entsprachen. Daneben entstanden solche von radikaler Modernität, die noch für Jahre im Giftschränk ihrer (Wieder)Entdeckung harren sollten. „Neue Einfachheit“ neben Avantgarde, Kompromiss neben Authentizität. Während der Hochphase der stalinistischen Kulturrepression galt es sich zu arrangieren oder die „inneren Emigration“ zu wählen. Mstislaw Rostropowitsch, Schüler und Freund beider Komponisten, äußerte sich Jahre nach Schostakowitschs Tod: „Er hat das *Lied von den Wäldern* für Stalin geschrieben, er hat eine Lenin gewidmete Sinfonie geschrieben [...]. Allein sein Gewissen ließ es nicht zu, diese Werke so gut zu schreiben, dass sie in die Geschichte eingehen. Schade, dass sein Genie damit so viel Zeit vergeudete.“ (zit. n. Krzysztof Meyer, 1995)

Die **10. Sinfonie in e-Moll op. 93** (UA am 17.12.1953 in Leningrad) ist Schostakowitschs erste seit den stalinistischen Säuberungen der 1940er Jahre und nach dem Tod des Diktators. Es wurde darüber spekuliert, ob es sich bei dem Werk womöglich um eine persönliche Abrechnung mit der Ära Stalins handle. Vielleicht aber geht es mehr um Aufarbeitung. Die Wunden sind noch nicht verheilt. Darauf deutet manches Hörbare in der Sinfonie. Das Werk trägt eindeutig autobiographische Züge, einiges tritt offen zu Tage, anderes lässt sich assoziieren. Hier der Versuch einer Deutung:

Die tiefen Streicher machen den Anfang. Leise und unisono wälzen sie sich aus ihrem untersten Register in einer sechstönigen Kreisbewegung langsam aufwärts und brechen abrupt ab, bleiben stehen, setzen von Neuem ein, um wieder zu verstummen, schon nach drei Tönen. Die Schwingung greift auf die höheren Streicher über, auch sie bewegen sich, kriechend und wurmartig, abwartend, horchend, immer wieder erstarrend in tiefer Lage. Der 1. Satz, mit Abstand der längste, beginnt mit einem Abgrund, aus dem Beklemmung und Angst emporsteigen: möglicherweise eine Reminiszenz an den Auftakt in eine finstere Zeit. Eine Zeit, in der Schostakowitsch jede Nacht mit seiner Verhaftung rechnen musste. Vor ihrem Auftauchen sind Sorgen, finstere Gedanken und böse Erwartungen nicht mehr als ein unterschwelliges Gefühl, äußern sich als diffuses Unbehagen, wühlen im Untergrund und bahnen sich ihren Weg nach oben, um sich dort zu verbeißen, zu entfalten und auszuschwärmen. Ein prominentes und charakteristisches Thema entsteht in den Flöten, engrahmig und mit chromatisch sich erweiternden Abwärtssprüngen von einem oberen Ton aus: gleich einem übervorsichtigen Tasten nach unten mit einem Fuß und je zweimaligem Tappen auf eine Stufe. Dieses Thema wandert bald durch alle möglichen Instrumentengruppen, später auch in umgekehrter Bewegungsrichtung. Panik keimt auf und entfaltet ihre Kraft. Die Stimmen und Linien verdichten sich, schwingen sich in gleißende Höhen. Bohrendes Blech gegen schrilles Holz. Klarinetten oder Piccoloflöte kreischen über dem bedrohlichen Brummen etwa von Tuba oder Kontrafagott. Die Kombination aus hellsten und dunkelsten Farben ist ein Markenzeichen Schostakowitschs. Klaffende Distanzen und schreiende Dissonanzen, quälende Wiederholungen kurzer Patterns, begleitet von drohenden Schlägen aus dem umfangreichen Schlagwerk, malen ein Schreckensszenario, welches sich möglicherweise nur in der Phantasie abspielt. Die Ausbrüche nehmen keinen großen Raum ein. Charakteristisch sind kammermusikalisch solistische Abschnitte oder Unisonos aus zum Teil sehr unterschiedlichen Instrumentengruppen. Der Satz atmet ungesunde Zurückhaltung. Am Ende kehrt, nun sehr leise, das beklemmende Cello- und Kontrabassthema vom Anfang zurück, darüber tänzeln Flöten: Anzeichen von Wahnsinn?

Hatte der Komponist im Kopfsatz eine schier bodenlose Innenschau betrieben, so wendet er sich im aggressiv-explosiven 2. Satz nach außen. Dass es hier um den verhassten Machthaber selbst geht, darüber besteht ein gewisser Konsens. Ein rhythmisch aufgeladenes, an die 7. Sinfonie („Leningrader“) gemahnendes Thema könnte sich der Grausamkeit und Unberechenbarkeit des Diktators in der Tat als würdig erweisen. Aus brutal stampfenden Akkorden löst sich eine wild nach oben schnellende Dreitonkette. Launenhaft und für niemanden fassbar.

Der 3. Satz bedient sich ausgiebiger Tonsymbolik. In einigen Werken hat der Komponist seine Initialen nach Art des Bach-Motivs auch in Töne gesetzt. Dafür legte er die deutsche Schreibweise zugrunde: D (imitri) SCH (ostakowitsch) benötigen die Töne D-Es-C-H. Bemerkenswert ist, dass zu Beginn dieses Satzes ein Thema aufscheint, das die vier Töne nicht in der Originalreihenfolge bringt, sondern umgestellt, quasi durcheinander: C-D-Es-H. Erst später taucht die Originalgestalt auf. Ist die Unordnung der Töne Sinnbild für seine seelische Zerrissenheit? Musste der Komponist erst wieder zu sich finden, sich ordnen? Die verwirnte Form verschwindet jedoch nicht, beide treten im Laufe des Satzes kombiniert in Erscheinung, ringen mit sich, zum Teil in polyphon-imitatorischen Strukturen. Musikalische Verstrickungen verweisen auf solche psychologischer Art. Einen weiteren Namen verewigt er als musikalischen Namenszug: den seiner Schülerin Elmira Nezirova, die für ihn eine große Rolle gespielt hat, nicht als Geliebte, doch als Vertraute. Für ihren Namen greift er auf eine Mischform aus Solmisation (do-re-mi-fa-so-la-si) und deutscher Tonbezeichnung zurück. Ihr Vorname erklingt exklusiv mehrmals solistisch vom Horn: geschrieben ‚E-la-mi-re-a‘, klingend e-a-e-d-a. Die Melodie ihres Namens unterscheidet sich in der ‚Komposition‘ aus vornehmlich reinen Intervallen deutlich von der kleinschrittig-chromatischen Linie mit vermindertem Sprung (es-h). Aber dieser Gedanke nur am Rande. Das Elmira-Motiv geht bald nach seiner Advokation mit dem DSCH-Motiv eine musikalische Beziehung ein.

Der letzte Satz beginnt wie der Kopfsatz mit tiefen Streichern im Unisono, die dann wechselnden Bläserstimmen mit weiten Kantilenen Platz machen. Die düstere Grundstimmung ist fort. Schon bald setzt eine fast heitere Spielmannsmusik ein. Ein freudiges Fugato, angestimmt vom Fagott, wird in ausgelassener Stimmung durch mehrere Bläserstimmen getragen. Der Satz schaukelt sich auf, er gewinnt an Dramatik und auch das Stalin-Thema aus dem 2. Satz möchte noch einmal auftrumpfen, wird aber kurzerhand zum Schweigen gebracht, von nichts Geringerem als dem DSCH-Motiv. In geradezu grotesker Weise greifen immer mehr Instrumentengruppen bis hin zum Schlagwerk dieses Motiv auf und wiederholen es mantraartig. Es wirkt wie ein Triumphchor. Aber auch trotzig und sarkastisch und erneut wie eine Reminiszenz an ein Gebot der Partei, nämlich zu jubeln, auch wenn einem nicht danach zumute ist. Es ist noch nicht lange her, dass man Stalin höchst ehrenvoll zu Grabe getragen hat. Durch die landesweit verhängte Trauer ging der Tod anderer, etwa der Prokofjews, völlig unter.

„Das Werk ist ein Monster, mit dem der Solist ringen muss.“

Das soll der russische Cellist Mstislav Rostropowitsch über die **Sinfonia concertante für Violoncello und Orchester op. 125** geäußert haben. Und der musste es ja wissen, schließlich trägt das Werk auch seine Handschrift. Bei dem Werk handelt es sich um eine Umarbeitung, Erweiterung und Verfeinerung des 1. Cellokonzerts op. 58 von 1938, welches vom Publikum nicht recht angenommen worden war. Der Komponist fing an zu korrigieren, doch führte erst die intensive Zusammenarbeit mit Rostropowitsch zum Ziel. Dem noch jungen Cellovirtuosen konnte es technisch nicht herausfordernd genug sein, was Prokofjew in musikalischer wie

kompositorischer Hinsicht bis dahin ungeahnte Möglichkeiten eröffnete. Das Werk wurde als „2. Cellokonzert“ mit Rostropowitsch und Svjatoslav Richter am Pult 1952 uraufgeführt und setzte neue Maßstäbe. Später schrieben auch Schostakowitsch und Britten für Rostropowitsch Konzerte. Umfang, Gehalt und Anspruch führten zum Titel „Sinfonia concertante“.

Der Status als ‚Symphonie‘ bzw. „Sinfonia“ steht ihm wohl allein auf Grund seiner Länge (ca. 40 Minuten) und Komplexität zu. Der Begriffsteil ‚concertante‘ spielt auf andere Aspekte an. In einem Konzert, zumal in einem Solokonzert, trifft üblicherweise ein Soloinstrument auf ein Orchester. Im barocken Concerto grosso pflegten zwei Gruppen, eine kleinere gegen eine größere, zum musikalischen ‚Scharmützeln‘ anzutreten. An ihre Stelle trat später die Sinfonia concertante, traditionellerweise mit mindestens zwei Solisten (W.A.Mozart KV 364). Mit der Zeit verstaubten die alten Formen, Regeln verwuschen, Bezeichnungen verschwanden und es entstanden Doppel- Tripelkonzerte, aber auch so manche Sinfonia concertante mit einem Soloinstrument. Von jeher beschäftigte die Frage nach der Gewichtung der einzelnen Parts. Das romantische Solokonzert entwickelte sich tendenziell zu Gunsten des Solisten. Das Orchester durfte allenfalls assistieren, im Extremfall. Gleichberechtigung sieht anders aus! In der Sinfonia concertante der Klassik waren die Solisten Teil des Ganzen, mehr jedoch nicht, was sich in der Romantik analog zum Konzert zu Lasten des Orchesters verlagerte. Auch wenn das 20. Jahrhundert im Umgang mit angestammten Formen eine gewisse Lockerheit erkennen lässt, die Verwendung der Formbezeichnung ‚Sinfonia concertante‘ dürfte nicht zufällig sein. Es gab keine Vorschriften mehr, wem mehr Gewicht zuzukommen hat: dem Solisten oder dem Ensemble, dem konzertierenden oder dem symphonischen Prinzip.

Wie sieht es dahingehend in Prokofjews ‚symphonischem Konzert‘ aus? In welchem Verhältnis steht der Solopart zum Gesamtgeschehen? Geht er darin auf oder verschwindet darin, ordnet er sich unter und wird Teil des Ganzen, setzt er sich gar wie im romantischen Konzert gegen die Übermacht des Orchesters durch?

Ein politisches Werk?

Es wurde gemutmaßt, dass es sich bei der Sinfonia concertante um ein solches handeln könnte. Für diesen Fall drängen sich Analogien auf und es käme auch die etwas spezielle Gattungsbezeichnung ins Spiel. Insbesondere im Hinblick auf den konzertierenden Gedanken befände sich das Individuum eindeutig im Ringen mit dem Staatsapparat. Demgegenüber scheint das Symphonische dem Ringen des Einzelnen und der Individualisierung tendenziell wenig Raum zu lassen - allein Schostakowitschs Zehnte beweist das Gegenteil. Herrscht das symphonische Prinzip vor, so ist nicht ausgeschlossen, dass sich eine starke Solostimme dennoch zu behaupten weiß. Mit „Monster“ hat Rostropowitsch mit Sicherheit auf die (zum großen Teil selbst verschuldeten) höllischen Schwierigkeiten angespielt, ob er darüber hinaus aber auch Außermusikalisches meinte, wissen wir nicht. Belegt sind sein Engagement für Regimegegner und sein gebrochenes Verhältnis zum Staatsapparat.

Der erste Satz dieser Sinfonia concertante, ein gravitäisches Andante, beginnt markant mit harten, rhythmisch scharf akzentuierten Streicherhieben. Deren Viertel-Melodie mag einem bekannt vorkommen - ist da nicht ein Anklang an einen der dramatischsten Momente in Prokofjews Romeo und Julia? Das Solocello antwortet unbeeindruckt mit einer langgezogenen und leidenschaftlichen Kantilene. Selbstbewusst bietet es das gesamte Stück hindurch dem groß besetzten Orchester ohne nennenswerte Verschnaufpause die Stirn oder eher noch die Hand. Es ist ein Miteinander unter der Führung des Cellos.

Mit dem Allegro giusto ist jegliche Ruhe dahin, für den Solisten, aber auch für den Zuhörer. Ein ständiges Getriebensein, Gehetztheit und jähe Stimmungsschwankungen prägen den 2. Satz. Der Charakter flattert zwischen witzig-grotesk, innig-leidenschaftlich und wütend umher. Die Solokadenz im Zentrum des zwanzigminütigen Satzes verlangt der solistischen Griff- und Bogenhand alles ab - ganz nach dem Geschmack des Cellisten, der sich das „Monster“ auf den Leib hat schreiben lassen.

Im letzten Satz holt Prokofjew alle Raffinessen seines Stils hervor. Überraschende Modulationen und Rückungen spielen mit den Hörerwartungen und sorgen für unvorhergesehene Wendungen sowie für die so typisch Prokofjew'sche Verfremdung. Jähe Registerwechsel und Kombinationen von extremen Lagen sind nicht nur in Schostakowitschs Musik zu finden. In einem Moment brummt das Solocello in tiefster Lage, im nächsten Moment schwebt es im Flageolett über allem. Zum Schluss, als alles schon vollbracht scheint, lässt Prokofjew das Cello in schwindelnder Lage und wilder Figuration noch einmal ‚aufgeigen‘, um das Ganze schlagartig im Tutti auf dem Grundton E zu beenden.

IMPRESSUM

Bildnachweise	Titelbild & Porträts Nicolas Altstaedt: Marco Borggreve; Porträt Ektoras Tartanis: Peter Litvai
Textnachweise	Einführung: Dr. Martin Limmer
Spielzeit	2023/2024
Herausgeber	Landestheater Niederbayern Landshut Passau Straubing, Niedermayerstr. 101, 84036 Landshut, Telefon: 0871 / 922 08 0
Intendant	Stefan Tilch
Redaktion	Dr. Martin Limmer
	Das Landestheater Niederbayern wird durch den Freistaat Bayern gefördert. - www.landestheater-niederbayern.de

Ektoras Tartanis (Dirigent), geboren und aufgewachsen in Stuttgart, ist seit der Spielzeit 2019/20 als Erster Kapellmeister am Theater Freiburg tätig und leitet seit 2023 als Chefdirigent auch die Sinfoniekonzerte der Niederbayerischen Philharmonie. Zuvor war er als Erster Kapellmeister und stellvertretender Generalmusikdirektor am Stadttheater Bremerhaven engagiert. Seine Laufbahn hatte Tartanis nach Dirigierstudien in Manchester und Linz als musikalischer Assistent des Sinfonieorchesters und Opernhauses



Wuppertal begonnen. Bedeutende Stationen seiner Karriere waren 2017 eine Assistenz bei Teodor Currentzis und Peter Sellars bei den Salzburger Festspielen in der Produktion *La clemenza di Tito* sowie 2019 die *Lucia di Lammermoor*-Produktion mit dem MusicAeterna-Chor und -Orchester in Perm. 2021 erhielt Tartanis für seine Aufführung des Adagio aus dem Ballett Spartakus den "Special Prize" in der "International Khachaturian Conducting Competition" in Jerewan (Armenien) für die beste Interpretation. Zu den Orchestern, die er bislang dirigierte, zählen u. a. das Münchner Rundfunkorchester, das SWR-Symphonieorchester, die Badische Staatskapelle Karlsruhe sowie die Staatsorchester Athen und Thessaloniki. 2016 gründete Tartanis das Argo Ensemble - ein Orchester, mit dem er neue Konzertformate und innovative Programme präsentierte. 2024 erhielt Tartanis mit dem "Karolos Koun"-Preis die höchste Auszeichnung für Kunstschaffende in Griechenland im Bereich Musik und Theater.

Der deutsch-französische Cellist **Nicolas Altstaedt** hat sich seit seinem hochgelobten Debüt mit den Wiener Philharmonikern unter Gustavo Dudamel beim Lucerne Festival 2010 als einer der gefragtesten und vielseitigsten Künstler etabliert, dessen Repertoire von den Anfängen bis zur zeitgenössischen Musik reicht.



In letzter Zeit konzertierte er mit dem Budapest Festival Orchester unter Iván Fischer, dem Rotterdam Philharmonic unter Lahav Shani, war Artist in Residence beim SWR Orchestra unter Teodor

Currentzis. Er konzertiert regelmässig auf historischen Instrumenten mit Ensembles wie Il Giardino Armonico und Dirigenten wie René Jacobs, Phillippe Herreweghe und Giovanni Antonini. Diese Saison stehen u.a. Debuts beim Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, beim Philharmonia Orchestra mit Paavo Järvi, dem Swedish Radio Orchestra mit Maxim Emelyanychev, der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen mit Thomas Adès, als Tourneen beim EUYO mit Gianandrea Noseda und dem Australian Chamber Orchestra an. Als Dirigent arbeitet er regelmäßig mit dem Scottish Chamber Orchestra, Münchener Kammerorchester und Orchestre Philharmonique de Radio France zusammen.

2012 wurde er auf Gidon Kremers Wunsch dessen Nachfolger als Künstlerischer Leiter des Kammermusikfestes Lockenhaus.