

1. Don Giovanni in der Scala, Freitag, 3.11.06, 20-23 Uhr

Für den romantischen Dichterkomponisten E.T.A. Hoffmann ist sie die „Oper aller Opern“. Der dänische Philosoph Sören Kierkegaard sieht in ihr die Inkarnation der „sinnlich-erotischen Genialität“. In jedem Fall ist Mozart eine der ganz grossen Kompositionen der Operngeschichte um eine unsterbliche, schillernde Figur gelungen: Ist dieser Don Giovanni ein amoralischer Frauenheld oder ein Getriebener, ist er ein nach den eigenen Gesetzen lebender Hedonist oder ein schwacher, unbeherrschter Mann? Die inhaltliche Raffinesse des Stückes wurde im liberalen Prag weit besser aufgenommen als bei den Habsburgern, die für diesen zwielichtigen Helden nur geringes Verständnis zeigten.

Don Giovanni - ein italienischer Name - ist ein spanischer Stoff. Es ist die Geschichte des Juan Tenorio, der vom Gegenreformationsdichter Tirso de Molina zum Bühnenleben erweckt wurde. Das Schauspiel hiess "El Burlador de Sevilla y comedido de piedra" - "Der Gaukler von Sevilla und die zu Gast geladene Bildsäule". Dieser Gaukler, ein "Beutelschneider der Tugend", und dies in einem katholischen Land, gaukelt mit Frauen. Das Werk Tirso de Molinas ist es, die Geschichte des Juan Tenorio mit der Geschichte der Bildsäule, die sprechen kann, verbunden zu haben. Wenn ein Frauenbetrüger ein Grabmonument zum Nachtmahl einlädt, also einen Toten zum Abendessen bittet, dann hat er sich am Jenseits vergangen, und das wird mit dem Tode bestraft. Dieses spanische Barockdrama wurde nun von Mozart und da Ponte als Stoffgrundlage ausgewählt. Don Giovanni ist die Inkarnation des Bösen, er muss in die Hölle kommen, nicht seiner erotischen Exzesse wegen, sondern weil er die Toten nicht ruhen lässt. Don Giovanni, der Übermensch, findet im aus dem Jenseits kommenden Komtur seinen grossen, ihn selbst klein erscheinen lassenden Gegenspieler.

Es wird viel darüber gestritten, ob - ausgehend von der Bezeichnung *Dramma giocoso* - Mozart hier in Abgrenzung von der *Opera buffa* eher ein musikalisches Drama angestrebt hat. Mozart selbst hat Don Giovanni in sein eigenhändiges Werkverzeichnis jedenfalls als *Opera buffa* eingetragen. Don Giovanni geht von der Gattung der *Opera buffa* aus, so ist Leporello geradezu der Prototyp des feigen und gefrässigen, aber witzigen und schlagfertigen Dieners, also einer uralten Komödienfigur. Auch Zerlina und Masetto gehören der Welt der *Opera buffa* an. Das komödiantische Verkleidungs- und Täuschungsspiel - ebenfalls ein typisches Element der *Opera buffa* - ist hier gleichfalls zu finden. In Anlehnung an die Tradition der *Opera semiseria*, wie sie etwa in Mozarts *La finta giardiniera* verkörpert ist, haben Mozart und da Ponte aber auch halberne (Donna Elvira, Don Giovanni) und ernste (Donna Anna, Don Ottavio) Partien vorgesehen. Anders als in den meisten anderen Don-Juan-Opern des 18. Jahrhunderts endet die Oper - zumindest formal - mit einem *lieto fine*, einem guten Ausgang.

Don Giovanni ist nach Le nozze di Figaro Mozarts zweites gemeinsames Projekt mit Lorenzo da Ponte. Die Komposition knüpft in ihrer konzentrierten, eindringlichen und beherrschten Musiksprache, ihrer raffinierten Instrumentation und der psychologisch-dramaturgischen Charakterzeichnung an die Musik des „Figaro“ an. Was sie von der Musik des „Figaro“ unterscheidet, ist ein - dem Stoff geschuldeter - düsterer, dramatischer, leidenschaftlicher Grundton. Schon die Ouvertüre beginnt, sehr ungewöhnlich für eine Opera buffa, in einer Moll-Tonart (d-moll). Das 19. Jahrhundert liebte gerade diesen als „dämonisch“ angesehenen Grundton der Don-Giovanni-Musik. Mozart knüpft hier an eigene Instrumentalwerke wie das Klavierkonzert d-moll KV 466 und die „Prager Sinfonie“ D-Dur KV 504 an, in denen schon ein ähnlicher Ton wie im Don Giovanni anklingt. An einer Stelle des Don Giovanni setzt Mozart ausserdem einen chromatischen Quartfall ein. Er war in der damaligen musikalischen Rhetorik der Ausdruck der grösstmöglichen Verzweiflung - für damalige Hörer, die diese Musikheterik verstanden, war damit deutlich, dass es sich bei der Oper um ein tragisches Musikdrama handelte, teilweise gespenstische Modulationen weisen schon auf das 19. Jahrhundert voraus. Die Musik des Don Giovanni gehört zu jenen Kompositionen Mozarts, die eindrucksvoll die Legende vom heiteren, verspielten Götterliebhaber widerlegen. Vielleicht identifiziert sich der Zuhörer nicht mit der auf der Bühne gezeigten Figur, sondern sieht in Don Giovanni wie in einem Traum das Bild eines Menschen, der er sein wollte - siegreich natürlich -, aber nicht sein kann - ein Traum, den man immer wieder weiterzuträumen vermag.

Ungewöhnlich ist Mozarts Entscheidung, die Titelrolle des Don Giovanni für einen basso cantante zu komponieren. Traditioneller wäre insbesondere für eine Opera buffa eine Tenorrolle gewesen. Die Tenorrolle hat Ottavio inne. Nikolaus Harnoncourt hat ausserdem darauf hingewiesen, dass für diese Oper die Tempo-Dramaturgie entscheidend ist. Mozart sieht in dieser Oper insgesamt vierzig verschiedene Tempi vor; an sechs entscheidenden Stellen ist Andante alla breve das von Mozart vorgegebene Tempo. Es ist das Tempo, mit dem die Oper beginnt und das letzte Mal mit dem Wiedererscheinen des Komturs verwendet wird. Nach Harnoncourts Ansicht ist dies die Achse, auf der die Oper ruht und um die alle Tempi gruppiert sind. Mozart führt im Don Giovanni kompositionstechnische Künste vor, die auch heute noch unübertroffen sind. So lässt er im Finale des ersten Aktes drei verschiedentaktige Tänze gleichzeitig erklingen. Der Komtur singt bei seinem grossen Auftritt im zweiten Finale eine Melodie, die nahezu eine Zwölfton-Komposition darstellt. Mit grossen Tonsprüngen und Lagenwechseln wird hier die Rolle des Komturs transzendiert. Er wiederholt aber auch die eine Oktave umspannende Aufforderung der Anfangsszene (Battiti! - Schlage Dich!), jetzt allerdings mit den Worten Pentiti! - Bessre Dich!. Die Schlusszene zitiert überdies die Melodie der Szene des ersten Zweikampfs, die für den Komtur tödlich endete. Takt 166 - 173 der ersten Szene entsprechen den Takten 527 bis 547 der Schlusszene.

Die dramatischen Handlungsschwerpunkte liegen zu Beginn - der Ermordung des Komturs - und am Ende, wenn Don Giovanni von der Statue des Komturs geholt wird. Die Handlung zwischen diesen zwei zentralen Szenen ist nur durch eine lose Kette verschiedener, oft burlesker Szenen verbunden.

Die Opernsaison der Mailänder Scala wird im Mozartjahr mit Mozarts bekanntester Oper geschlossen. Gleichzeitig beginnt mit dieser Neuinszenierung eine langfristige Partnerschaft zwischen der Mailänder Scala und der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Dabei hat man sich bereits über gemeinsame Projekte und über Künstler und Interpreten verständigt.

Der Intendant und künstlerische Leiter der Staatsoper Unter den Linden Dr. Peter Mussbach übernahm für Don Giovanni die Regie, während der erst fünfundzwanzigjährige Gustavo Dudamel aus Venezuela das Orchester der Mailänder Scala leitete. Die Premiere fand am 10. Oktober in der Mailänder Scala statt und rief im Grundton positive Reaktionen hervor.

Die Intendanten der beiden Häuser Stéphane Lissner und Peter Mussbach versicherten im Programm, dass jedes Opernhaus seine Identität bewahren werde. Es gehe vielmehr darum, über die eigenen Besonderheiten zu reflektieren und im Dialog neue künstlerische Ideen, unter Berücksichtigung der eigenen Geschichte, zu entwickeln.

Die Zusammenarbeit sieht für das Jahr 2007 eine Inszenierung von Tristan und Isolde von Richard Wagner mit Daniel Barenboim und Waltraud Maier vor.

2010/2011 ist eine Neuinszenierung des gesamten Zyklus des Ring des Nibelungen von Richard Wagner geplant. Die Premieren werden abwechselnd in Berlin und in Mailand stattfinden, bevor der gesamte Zyklus dann in beiden Städten zu sehen sein wird.

Ziel der künstlerischen und institutionellen Zusammenarbeit sei die Mitgestaltung des europäischen Kultur-Dialogs. Allerdings sollen durch das Zusammenrücken der beiden grossen Opernhäuser auch Kosten eingespart werden. Diese einzigartige künstlerische Partnerschaft könnte beispielhaft werden für kleine und grosse Theater.

Applaus, ja Bravos für die Musiker und Sänger, Buhs für die Regie. So ist das normalerweise bei Mussbach. Das ist man sich bei ihm gewohnt und man fragt sich „Muss das denn immer so schwarzweiss geraten?“

Dass zwischen einer traditionellen Werksicht und Abstraktion im Sinne des gescholtenen sogenannten Regietheaters auf der Bühne kein Widerspruch bestehen muss, beweist der Berliner Opernchef nach meiner Ansicht mit seiner jüngsten Arbeit. Er lässt Mozarts Nachtstück in einem, einmal mehr, weissen Raum, der meist nur bläulich-fahl erleuchtet ist, spielen. Zwei schwarze Wände, die pausenlos verschoben werden, schaffen variable Spielflächen, geben den Solisten die Möglichkeit sich zu verbergen, deuten Häuser und Räume an. Ansonsten gibt es (fast) keine Requisiten.

Man könnte von Minimalismus sprechen, wären da nicht die Vespa Donna Elviras, die gewohnten Degen und in der vorletzten Szene das vom imaginären Teller Giovannis vom hungrigen Leporello ergatterte knusprige Hühnerbein.

Mussbach lässt grosses Theater machen, das ganz auf seine Sängerdarsteller zugeschnitten ist. Wie in einer Zentrifuge umkreisen die Figuren nach langem

Umherirren immer wieder ihren Don Giovanni. Dieser aber lässt sich nicht vergesellschaften. Als flögen sie langsam ins Nichts, landen die Figuren – öfter als nötig – gern auf dem Boden (wo ihr Tun vom Parkett aus allerdings schlecht zu sehen ist). Mussbachs sezierender Blick ist nicht grundsätzlich frei von Humor, aber seine Sicht ist letztlich psychologisch-theatralisch. Giovannis Egoismus und seine Bösartigkeit treten deutlich hervor, ebenso der steigende Hass Leporellos auf seinen Herrn. Interessant ist auch Don Ottavio gezeichnet, der Giovannis freie Emotionalität und Sexualität im Grunde bewundert, doch am Ende siegt der Spiesser in ihm. Elvira wiederum erscheint weniger zickig als emotional verstrickt. Anna jedenfalls wird Elviras Bereitschaft, sich mit Giovanni einzulassen, nicht vergessen können. So wird jede Nuance der Figuren darstellerisch umgesetzt – ohne dass es zu viel wird oder aufgesetzt wirkt.

Was den Abend aber auszeichnet, ist, wie Mussbach die Solisten die altbekannte Geschichte vom krankhaften Verführer packend erzählen lässt. Nicht immer bedarf es einer tief schürfenden Neudeutung. Mussbachs eigenes Bühnenbild, nicht zum ersten Mal ein schwarzer, niemals politisch gemeinter, zu Wänden aufspaltbarer Monolith als beweglicher Raumteiler, lässt keinerlei Abweichungen und Verirrungen zu. "Don Giovanni" - attraktiv und preiswert. Fallhöhe findet sich freilich genauso wenig wie dekonstruierte Erotik. In Mailand waren die Konservativen trotzdem etwas kürzer mit Applaus. Werden es in Berlin die Avantgardisten sein?

Persönlich liess ich mir "Don Giovanni" wieder einmal gerne so erzählen, zumal sängerisch ein exquisites und schauspielerisch begnadetes Ensemble zur Verfügung steht. Allen voran ist Ildebrando d'Arcangelo, der Leporello vom Dienst, zu nennen. Mit schier überschäumendem Temperament gestaltet er den Diener des in die Hölle fahrenden Edlen, Der aus Uruguay stammende Erwin Schrott als sein Herr mit wallendem, schwarzem Mantel und seiner männlichen, nackten Brust wirkt neben ihm köstlich-herrisch. Stimmlich fällt er mit seinem Spiel-Bariton neben dem satt tönenden und charismatischen d'Arcangelo nicht ab.

Für mich eine Entdeckung ist der junge britische Tenor Jeremy Ovenden, der dem Ottavio seinen frei strömenden, lyrischen Tenor verleiht ("Dalla sua pace" wird beinahe bis zum Stillstand gedehnt). Wächst da ein neuer Mozart-Tenor à la Häfliger und Wunderlich heran? Schlicht fabelhaft ist die resolute Donna Anna der jungen Russin Anna Samuil, deren Stimme die nötige und oft vermisste Durchschlagkraft und Dramatik hat. Ausgezeichnet fügte sich die Berlinerin Anette Dasch als Donna Elvira auf dem Vespa in das Ensemble ein. Sie überzeugt vor allem in der Mittellage, und räumt auf ganzer Mozart-Linie ab. Alex Esposito als eifersüchtiger Masetto, die Spanierin Sylvia Schwartz als nicht ganz so unschuldige Zerlina und Attila Jun als bassschwarzer Komtur komplettieren das Ensemble auf höchstem gesanglichem Niveau. Den meisten Applaus erntete in der besuchten Vorstellung ein neuer Stern am Dirigentenhimmel: Gustavo Dudamel. 25 Jahre alt ist der Venezolaner und debütiert bereits an der Scala. Zum richtigen Zeitpunkt? Sein "Don Giovanni" entwickelt und steigert sich kontinuierlich, dunkelt ein, gewinnt zum bösen Ende hin an Kraft und Gewalt, bleibt dabei stets sängerfreundlich, beweglich. . Was will man mehr? Dudamel hält sein Ensemble zusammen, weiss sicher Akzente zu setzen, er ist erstaunlich metiersicher, allerdings noch ohne sich tief eindruckenden Egostempel.

“Ein exquisites Sängerfest“ könnte der Eindruck überschrieben werden.

2. Sinfoniekonzert im Auditorio Giuseppe Verdi am Samstag, 4.11.06, 16-1815

Das Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi spielte unter der Leitung des in der Schweiz, insbesondere in Basel wohlbekannten jungen slowakischen Dirigenten Marko Letonja, hauptberuflich Direktor des Basler Sinfonieorchesters. Solist und Star des Nachmittags war der 36jährige kalabresische Pianist Benedetto Lupo, der seine Sporen schon in Nord- und Südamerika abverdient hat.

Luciano Berio ((1925-2003) – Luigi Boccherini ((1743-1805): La Ritirata notturna di Madrid

Das erste Werk des Nachmittags widmet sich dem vor drei Jahren verstorbenen Komponisten Luciano Berio. Berios Werk charakterisiert sich vor allem durch ein ausgeprägtes Geschichtsbewusstsein, das sich in zahlreichen Transkriptionen, collage-ähnlichen Werken oder in der Restauration unvollendeter Skizzen widerspiegelt. Ganz in diesem Sinne sind auch seine "Quattro versioni originali della 'Ritirata notturna di Madrid' di L. Boccherini" entstanden. Berio hat dieses berühmte Stück von 1780, das die Schilderung des Zapfenstreichs im nächtlichen Madrid schildert, in seinen unterschiedlichen Fassungen kompiliert und für grosses Orchester transkribiert. Boccherini hatte seine "Ritirata" in mehreren Werken verwendet, jedoch mit leicht voneinander abweichenden Versionen. Berio lässt diese Versionen gleichzeitig erklingen, sodass die Unterschiede dem Hörer nun in besonderer Weise deutlich werden. Dies wiederum ermöglicht einen Blick auf Boccherinis Eigenheiten beim Komponieren bzw. die Erkenntnis, wo Abweichungen vorliegen und wo sich die Versionen decken. Berios eigentliche Leistung ist aber die der Orchestrierung. Während das Original noch kammermusikalischen Charakter hatte, zeichnet sich Berios Transkriptionsanalyse durch ein grosses, feierlich klingendes Orchester aus. Berio setzt die Grösse des Orchesters gezielt ein, indem er den Tonfall der einzelnen Variationen bewusst hervorhebt. Das erste Stück, Luciano Berios Version von *Der nächtliche Zapfenstreich in Madrid* von Luigi Boccherini, beschreibt in Tönen einen Militärzug, der sich aus der Ferne nähert und dann wieder von dannen in die Nacht zieht. Wie üblich bei einer Militärkapelle spielten die Flöten eine prominente Rolle. Die Harmonien waren einfach und der Phrasenbau regelmässig - hier mischte sich Berio gar nicht in unsere Erwartungen des Klangs einer Militärkapelle ein. Der Höhepunkt war sehr aufregend, auch - oder

unter Umständen gerade - weil man ihn unweigerlich kommen hörte. Die Zuhörer konnten die Symmetrie des Stückes leicht nachempfinden.

Klavierkonzert Nr. 3 in D-moll von Sergei Wassiljewitsch Rachmaninow (1873-1943)

“Unspielbar”, “Elefantenkonzert”, das “am meisten gefürchtete” - und so weiter. Rachmaninows d-Moll-Konzert ist Rekordhalter ehrfürchtiger Attribute. Dabei ist die Gangart, mit der das schwere Werk beginnt, für ein Elefantenkonzert recht leichtfüssig. Der erste Satz hat gar nicht die etwas theatralische Auftrittsgeste der ersten beiden Klavierkonzerte Rachmaninows. Er singt sich ganz schlicht ein mit seinem russischen Lied und bettet es dann sacht in die immer kompliziertere Geschichte. Das muss noch Bartók gut gefallen haben, denn der Beginn seines Dritten Klavierkonzertes wirkt wie ein ferner Gruss. 1909 bereitete Rachmaninow sich intensiv auf eine Tournee durch die Vereinigten Staaten vor. Zu diesem Zweck komponierte er sein 3. Klavierkonzert in d-Moll, ein Konzert, das ähnlich grosse Popularität wie das zweite erlangt hat. Seine exorbitanten Schwierigkeiten in Fragen der Virtuosität waren sogar Rachmaninow nicht ganz geheuer, noch auf der Überfahrt nach Amerika übte er daran mit Hilfe einer stummen Klaviatur. Die Auftritte in den USA konnte er als Erfolg verbuchen, auch wenn er persönlich vom amerikanischen Publikum enttäuscht war und nicht verstehen konnte, dass sie ihn nur auf den Komponisten des berühmten cis-Moll-Präludiums reduzierten (eines Klavierstücks übrigens, von dem Rachmaninow finanziell nichts hatte, da er sich die Urheberrechte daran nicht hatte sichern lassen.)

Rachmaninow hat das Konzert für sich selbst geschrieben. Es ist immer wieder überraschend, wie bedächtig und durchhörbar er seine eigenen Kompositionen spielt, so gar nicht überwältigend und donnernd. Seltsamerweise orientiert sich fast kein Interpret daran. Auch **Benedetto Lupo** ist schneller, aggressiver, aber er realisiert den Klavierpart mit einer Transparenz, bei der wahrscheinlich selbst Rachmaninow blass geworden wäre. Schon der Liedbeginn, frisch wie ein Herbstmorgen, erst recht die ersten virtuosen Gehversuche, deren gestochen scharfe Skalen bei Lupo regelrecht toccatenhaft wirken - sie zeigen, dass der Interpret weit mehr will, als nur fehlerfrei durchkommen. In schwächeren Aufführungen klingt das, als würde ein fettiger Teig geknetet. Die Besucher aber, die im November 2006 diese Aufführung besuchten, erlebten eine Sensation: die Vitalität des jungen Kalabresen Benedetto Lupo ist ein Naturereignis. Sein Wille, eine Leuchtspur durch den Wald der vielen, vielen Noten zu ziehen, hebt dieses Konzert weit aus der Masse recht ähnlicher Bewältigungsdeutungen heraus. Lupo gibt sich angriffslustig und widerborstig, stürzt sich wütend auf Synkopisches wie den ersten Kommentar des Klaviers zum zweiten Thema. In jedem Takt scheint er zu prüfen, wie man dem Orchester mit einer trotzigen rhythmischen Pointe eins auswischen kann. Der Hörer erfährt die ganze Kraft und Frische des Soloparts, vergisst die abgelebte Müdigkeit, mit der manche

Routiniers sich hier durchwühlen.

Auf den Hochgeschwindigkeitsstrecken hängt Lupo viele Konkurrenten ab. Die Kadenz im ersten Satz mit ihren explodierenden Akkordfolgen ist schon der reinste pianistische Kriegsschauplatz, und das Finale konnte so nur noch der junge Horowitz oder die Argerich spielen. Die Argerich ist hier nicht bloss sportiv, sie gewinnt der Musik eine schlanke, stählerne Grazie und filigrane Transparenz ab, was hier vielleicht gefehlt hat. Das wäre aber auch der einzige Kritikpunkt. Sonst aber entblättert sich eine grossartige epische Struktur, ein riesiger Bogen von Steigerung und Abebben, von Verdichtung und wehmütiger Verflüchtigung. Zwischen pastoralem Frieden und erregenden, gewaltigen Massierungen erkunden Lupo und Letonja die majestätischen Ausdrucksdimensionen der Komposition.

Sinfonie Nr. 6 h-moll op. 74 von Poitr Iljitsch Tschaikowski (1840-1893)

Zwei Jahre nach der Uraufführung seiner Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64 plante Tschaikowski, wie er an den Grossfürsten Konstantin schrieb, „eine grandiose Sinfonie zu schreiben, die den Schlussstein meines ganzen Schaffens bilden soll“. Nach verschiedenen Anläufen nahm die geplante Sinfonie 1893 Gestalt an.

Dem Entwurf einer Sinfonie in Es-Dur von 1892 entnahm Tschaikowski das Programm, das von „Schwung, Zuversicht, Tätigkeitsdrang“ im ersten Satz zu „Tod“, dem „Resultat der Zerstörung“ reichte (der wieder verworfene Sinfonieentwurf weicht mit ihrem zuversichtlichen Finale jedoch von diesem Programm ab); so sollte die geplante Sinfonie auch *Programmsinfonie* heissen.

Nach einer Konzertreise 1893 skizzierte er das Werk in Klin innerhalb von zwölf Tagen. Wie Tschaikowski seinem Bruder Modest schrieb, fiel ihm diesmal die Orchestrierung schwerer als sonst, sie war dann aber schliesslich nach vier Wochen vollendet.

Tschaikowski widmete seine **6. Sinfonie** seinem Neffen Wladimir Dawidow und schrieb ihm, dass ihr „Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll“ und bezeichnete dieses als „durch und durch subjektiv“. Da das Programm geheim bleiben sollte, gefiel ihm der Beiname *Programmsinfonie* nicht mehr, und so reagierte er am Tag nach der Uraufführung begeistert auf Modests Vorschlag, die Sinfonie „Pathetische“ zu nennen.

Der **erste Satz** beginnt in dunkler Atmosphäre, in der die Bläser umherirren und ihre Qual beklagen, um schliesslich im *Pianissimo* der Celli und in den Bratschen zu verlaufen. Trost kündigt sich im Andante der Geigen und Celli an, das nach seiner Wiederholung durch die Klarinette ausklingt, bevor sich schlagartig ein Orchestertutti zu Wort meldet. Dieses schildert ein letztes, langes Aufbäumen, bevor die Musik des ersten Satzes in Resignation endet.

Etwas Entspannung von der Wehklage des ersten Satzes verspricht der walzerartige **zweite Satz**, der im in der russischen Volksmusik üblichen 5/4-Takt gehalten ist.

Der **dritte Satz** der Sinfonie geht über ein klassisches *Scherzo* hinaus: Im rastlosen Umherirren der Holzbläser spielt ein Instrument nach dem anderen einen Marsch, bis dieser schliesslich von der Klarinette als Thema vorgestellt wird. Nach einigen energischen Wiederholungen setzt der Marsch diesem Satz einen kraftvollen Schlusspunkt. Nach einem so grandiosen Finale wollten auch viele Leute ihre Emotionen loswerden und klatschen, aber gemach, es war erst der 3. Satz.

Es waren vor allem dieser dritte und der nun folgende **vierte Satz**, die auch die Hörgewohnheiten von Tschaikowskis Zeitgenossen auf die Probe stellten. Statt dem sonst üblichen heroischen Finalsatz wird diese Sinfonie von einem Satz in *Andante* beendet, das sich erst in den Streichern, dann in den Violinen und Bratschen gegen das Schicksal zu stemmen versucht, bevor Kontrabässe, Kontrafagott und sterbende Grosse Trommel das Werk beenden.

Der Tschaikowski-Verehrer Gustav Mahler übernahm die Idee eines langsamen Finalsatzes in seiner 3. Sinfonie und 9. Sinfonie. Tschaikowski, der oft den requiemartigen Aspekt seiner letzten Sinfonie betonte, schrieb den letzten Satz mit Absicht als *Andante*, damit niemand die Reihenfolge der beiden letzten Sätze vertauschen konnte.

Am 28. Oktober 1893 dirigierte Tschaikowski die Uraufführung des Werkes in Sankt Petersburg, wo es vom Publikum jedoch eher mässig aufgenommen wurde. Tschaikowski fand es schade, dass er „weder das Orchester noch das Publikum davon überzeugen konnte, dass dies mein bestes Werk ist“. Nach seinem plötzlichen Tod am 6. November 1893 (die Theorien über die Todesursache reichen von unachtsamer Ansteckung mit Cholera bis hin zur Verurteilung Tschaikowskis durch ein „Ehrengericht“ wegen seiner Homosexualität) führte Eduard Nápravník das Werk erneut auf. Nach Rimski-Korsakows Aussage nahm „das Publikum das Werk dieses Mal mit Begeisterung auf“, und es „begann der unerhörte Siegeslauf des Werkes durch Russland und ganz Europa“.

Tschaikowsky selbst nannte das Werk eine "Programmsinfonie" sehr subjektiver Natur, deren Programm jeder selbst erraten müsse. T. machte es aber insofern leichter, als er den Requiemcharakter des Werkes in Briefen wiederholt betonte. Tschaikowsky hielt die 6. für sein bestes Werk.

"Ich werde nie wieder etwas Besseres als diese Sinfonie schreiben können", schrieb er verbittert nach der eher lau aufgenommenen Uraufführung unter seiner Leitung am 28. Oktober 1893 in St.Petersburg. Die "Pathetique" ist Tschaikowskij's letzte Symphonie, das erschütternde "Adagio lamentoso" ihr letzter Satz. Was liegt näher, als darin den ganz persönlichen Abschied des Komponisten zu sehen: Elegie und Schwanengesang.

Wenn liebgewordene romantische Legenden entzaubert werden, ist der Widerstand gross. Besonders betroffen davon ist aus bestimmten Gründen Leben und Werk von Peter Iljitsch Tschaikowskij.

Die Sechste war keineswegs als jener "Abschied vom Leben" gedacht, den das Moskauer Publikum nach Tschaikowskij's unerwartetem Tod damit verbunden hatte. Vielmehr war sie Bestandteil eines "Programms", über das sich der Komponist

mehrmals äusserte, ohne jedoch explizite Details enthüllen zu wollen: Die Ideologie vom Absoluten in der Musik hatte längst Einzug in die Ästhetik gehalten. Komponisten von Symphonien taten sicher gut daran, zugrundeliegende charakteristische Szenen und Bilder tunlichst zu verheimlichen, um nicht als "Programm-Musiker" denunziert zu werden, wie das Beispiel vieler Kritiken des 19. Jahrhunderts zeigt – eine Attitüde, "im Schrank" zu bleiben, die Tschaikowskij auch bezüglich seines Liebeslebens allzugut kannte. Andererseits hatte er den provozierenden Titel "Eine Programm-Symphonie (Nr. 6)" längere Zeit geplant. War hier eine Art musikalisches "Coming out" vorgesehen? Verstand er den besonderen Hinweis als PR-Massnahme?

Wollte er vielleicht die Diskussion über Programm- und absolute Musik beleben? Wir wissen es nicht. Letztlich wurde der Titel wieder aufgegeben und laut Autograph schon im Juli 1893 durch "Pathetique" ersetzt – auch wenn Tschaikowskij's Bruder Modest diesen Titel später als eigene Erfindung beanspruchte ...

Gleichwohl ist viel über jenes "Programm" spekuliert worden. Einigen Aufschluss gewinnt man vielleicht aus der Symphonie selbst, die man ohne weiteres als eine "Sinfonia Caratteristica" in der Tradition von Beethovens "Pastorale", Berlioz' "Fantastique" oder Mendelssohns "Schottischer" betrachten kann. Ihr Anfangsmotto ist wie bei Berlioz eine Art "fixe Idee". Dem folgen ein so vorantreibendes wie spielerisches Hauptthema, dann eine durchseelte, doch verhaltene Liebesmusik, schliesslich ein brutaler, dramatischer Einbruch mit nachfolgenden Stürmen genau in der Satzmitte – auftrumpfende Behauptung, gefolgt von Abstürzen: Das wirkt ohne weiteres autobiographisch.

Der zweite Satz ist ein Walzer, mindestens so doppelbödig wie Berlioz' "Un bal" und schon aufgrund des 5/8-Taktes immer "ein bisschen anders" – eine Chiffre? Dem folgt ein männlich-bestimmter, unwiderstehlich kraftvoller Triumphmarsch, dem aus Brahms Vierter recht ähnlich. Das Finale schliesslich ist ein langsam gehaltener Epilog, der in Zerrissenheit der dialogisch aufgeteilten Violinen beginnt und in tiefer Verzweiflung endet. Sicherlich ist sie ein Werk auf Leben und Tod. Doch macht sie das schon zum absichtsvollen Schwanengesang? Auch andere haben in der Blüte ihres Lebens derartig dunkle Kompositionen abgeschlossen und danach doch etliches weitere geschrieben – man denke nur an Ralph Vaughan Williams, dessen Fünfte man 1944 schon für sein Requiem hielt, doch der in den 14 Folgejahren unter anderem noch vier weitere Symphonien vollenden sollte ...

Das Erstaunliche und für den unbefangenen Musikhörer Neue ist der Schlusssatz, der nicht mehr - wie zuvor immer - grossspurig über das Ende der Sinfonie triumphieren will, im Sinne "repräsentativen Schliessens". Diesmal geht es nur noch darum, aufhören zu müssen (und vielleicht nicht zu wollen): In zwei riesigen, von Fatalismus durchtränkten Steigerungswellen geht es unentrinnbar dem Ende entgegen.

Letonja offeriert eine kühne Variante dieses Finalsatzes - und der ganzen Sinfonie -: Er reisst den Final-Schmerz so weit auf, dass die Musik beinahe zer-reisst, es dann aber doch nicht tut. Es klingt, als wolle Letonja uns zurufen: "I am Tchaikovsky!" Das Wunder gelingt, die Transformation: Letonja *wird* Tschaikowsky, und wir hören mehr von dessen Wünschen, Ängsten, Qualen, Träumen als wenn wir die Sinfonie einfach

Beat Unternährer

www.theaterspielen.ch

Bericht über ein Musikweekend in Mailand

Don Giovanni in der Scala

Sinfoniekonzert im Auditorio Giuseppe Verdi

Organisation: Bichsel Theaterreisen, Zürich

3.-5.11.06

ab CD hören ... Gewöhnungsbedürftig, vielleicht: mit über siebzehn Minuten Spieldauer erreicht dieses Finale den Langsamkeitsrekord. Letonja wartet auch im 3. Satz mit phantastischer klanglicher Dichte und vor allem mit erstklassig kongruentem Blech auf; im Tutti führt beim ihm die schiere geballte Wucht des hervorragend disponierten Ensembles zu ähnlich überwältigenden Effekten wie Mutis oder Bernsteins temperamentvollen CD-Einspielungen. Man muss sich vorstellen, wie viel Differenziertheit und Tiefenschärfe es bei solcher Intensität braucht. Auch wenn es gegen Ende des dritten Satzes scheint, Letonja überrolle das Publikum mit einer Klangwoge. Rhythmische Schärfe, heftige, aber nie brutal daherkommenden Ausbrüche sowie eine fein ausatmenden Lyrik waren die Kennzeichen dieses eindrucksvollen Dirigats. Schade, dass die Basler ihm keine Vertragsverlängerung anboten..