




Dmitri Shostakovich

Symphony no. 9 op. 70
Symphony no. 5 op. 47

Concerto Budapest
András Keller

 INSPIRING TUBE SOUND

Listening to symphonies today. What does Shostakovich say to us?

The Fifth and the Ninth, yes, but not by Beethoven.

His presence is felt though, as we need to take his Third Symphony into consideration. To the memory of a great (if not quite heroic) man (*un grand'uomo*) (*Eroica*). What Bonaparte was to the tempestuous classical composer (complete with torn-up dedication), so the dictator Stalin was to Shostakovich. Wasn't it the Fourth that he kept under lock and key for a quarter of a century for fear of reprisals? Quote:

"In the period about which we were talking just now, I was near to suicide. The danger horrified me and I saw no other way out. I was completely in the thrall of fear. I was no longer master of my life, my past was crossed out, my work, my abilities, turned out to be worthless to everyone. The future didn't look any less bleak. At that moment I desperately wanted to disappear, it was the only possible way out." (Shostakovich / Volkov, 1981, p. 89)

Later came Hitler, fascism and violence in general. Even in the Ninth, when the war had just ended. And the Tenth? Of course, there was a woman involved then too. And above all, the musical signature of the composer himself, D S C H (D, E flat, C, B natural in German musical notation): the individual who either asserts himself or is resigned to his fate. One thing is certain, these great orchestral works are all

about life and death and now, in 1945, the Ninth, a victory symphony, was due. The war was won! And he – supreme artist of the Soviet Union – couldn't deliver: the millions of casualties were troubling him. Was this really so, or was he thinking of his own shabby existence? (we ask as affluent citizens 75 years later.) No smartphone will give us the answer as we needed to be there in the moment. The largest symphonic works also address the issue, although their sheer length shows us that their goal cannot be achieved in a hurry.

Why do we undertake this task of listening to symphonies? Why do we read "War and Peace"? Do we still do it, even? These are the great world views and interpretations of our world tackled by the 19th century bourgeois novel. But only music can move us when words, dramatic images or films fail to express what, to paraphrase Victor Hugo, we cannot possibly remain silent about. Music "moves" in both senses of the word: it is set in motion at a particular point in time and from there it also captivates and moves us, providing we are still able to use the keen and sensitive ears we once had as prehistoric hunters.

And so to the Ninth! The musicologist Hartmut Schick wrote:

"The first thing that strikes us is that the symphony is in the key of E flat major – the key of Beethoven's *Eroica*, but also the same key as the set of variations in the march from the first movement of *Shostakovich's* Seventh Sym-

phony, which symbolised the invasion of the German army. This choice of key means that the subjects of heroism, war and victory are, at the very least, in the frame. By returning to a more archaic, classical sound with extremely terse, quasi-Haydnesque proportions, Shostakovich, in the transition from his 8th to 9th Symphony, turns the development of the symphony (which began with Beethoven's *Eroica*, the first great symphony of the 19th century) on its head."

The sound of the orchestra, however, soon teaches us something else. Does he not seem to be suggesting a loss-making military band, which is, so to speak, on its last legs as it heads home? Or maybe it reminds us of a circus parody of march music, perhaps when the clown enters. It is recorded that the composer excitedly roamed around the hall during rehearsals for the first performance and – as though he wanted to suggest the direction of the interpretation – kept saying to himself, "Circus, circus!"

The original plan was quite different: at the end of 1944, when asked if he would extol the imminent victory, he replied, "Yes, I'm already thinking about my next symphony, No. 9. If I can find a suitable text, I would like to compose it not only for orchestra, but also for choir and soloists. But I'm afraid that people might suspect me of drawing immodest parallels." Which of course we promptly did, although there is no real reason to do so. And that's precisely why he worried! If you look up whether our omniscient Wikipedia has anything telling to say about the work, the

following sentences from the German pages of Wikipedia stick out: "The first movement is decidedly unimaginative" and "formally, the last movement is also extremely unimaginative, corresponding strictly to textbook form." What if we were to presume that there was some intention behind this? Didn't we learn from Adorno that we should reframe Mahler's "trivialities"? And none other than Gustav Mahler was the inspiration here, though it was many years before the Swiss musicologist Jakob Knaus managed to show that in the first movement of the Ninth, Shostakovich was referencing a song from "*Des Knaben Wunderhorn*," "*Lob des hohen Verstandes*" (In Praise of High Reason). In the singing duel between the cuckoo and the nightingale, the donkey, acting as judge, decides in favour of the cuckoo. The insistent interval of a fourth in Mahler's song may be construed as suitable shorthand for the judge's verdict; a response to the rather simple-minded call of a third. "In Shostakovich's symphony, the upwards leap of a fourth is repeated eight times at a decisive point in the symphony, towards the end of the development in bars 166–194!" (Jakob Knaus).

If you consider that this symphony was supposed to celebrate Stalin's victory, and that Stalin's sobriquet was not only "the bravest of the brave," but also "the wisest of the wise," plus the fact that in "In Praise of High Reason" the role of the wise judge falls to the donkey, then this highly risky *lèse-majesté* makes perfect sense. The quarter leap represents – Stalin.

But who would have heard that back then? None other than Yevgeny Mravinsky, who also conducted the world premiere in Leningrad on 3rd November 1945. How did he react to the excitable composer in the hall during the rehearsal? He was laconic about it, working methodically and immersing himself step by step in the work, barely paying any attention to his friend's reactions (Krzystof Meyer p. 245). Mimicry. Later he reputedly said that the symphony was "a joyful sigh of relief, a work to counter philistinism, it mocks complacency and bombast as well as the tendency to rest on one's laurels." The other great Mahler connoisseur, Ivan Sollertinsky, friend of both musicians, had died suddenly the year before. Good enough reason to reread what he had written in 1932 about the role of grotesqueness and triviality in Mahler's symphonies and Wunderhorn songs. It was also known that this kind of humour was not viewed positively by the party leadership. Additionally, Mahler's music had long since fallen into disrepute. The (state) circus, however, had enjoyed an enduring populist reputation since the tsarist period. It was alright to laugh at clowns, unthinkable that they might be wearing two masks.

So, we have a circus dance – and this leap of a fourth. "Above all," wrote Sollertinsky, "Mahler's grotesqueness should be more correctly labelled 'tragic irony', since tragedy is ever-present, either concealed or as a prominent and open accompaniment. (...) The substance of the "grotesque" is the exposition of the 'evils of the earth'. It is the

voice of an intellectual and thinker, one stifled by imperialist pan-Germanism and Americanised industrialism." (Sollertinsky, 1932, p. 37)

Incidentally, Mahler's Ninth Symphony contains two dance movements, one "in the tempo of an easy-going Ländler. Somewhat clumsy and very rough," the other "a Rondo Burlesque, very defiant." Was Shostakovich thinking of this when he wrote his Ninth?

It is strange, though, that he puts a movement like this at the beginning, as though he wanted to make the tone of the symphony clear right from the start. Nothing patriotic! And no pathos!

Armed with this foreknowledge, what immediately strikes the ear in the second movement is the plaintive tone of the clarinet melody, and the simplicity of the short phrases, followed later by this chromatic worm winding its way down in thirds. And from the very beginning, we are captivated by the ostinato countermelody, the pizzicato in the basses, marked vibrato. It remains from beginning to end, ever-present in the background: the leap of a fourth (I hear nothing but this upbeat and – the quivering, whispered word "Stalin" set to the inverted, twisted cuckoo call). Fundamentally, we have gathered all the elements we need to follow the course of the symphony. The circus, the dissembling of the powerful and the weak, resistance and prostration. What is new is the appearance of Wotan in the form of the trombones, the Wagner/German leitmotif, the bassoon's great lament and the strident, swirling piccolo runs, which in the

first movement still sounded like birds twittering. Ian MacDonald brought Wotan's name into the debate, referring to the Siegfried motif, blared out by the heavy brass in Wotan's Magic Fire music. In any event, it is a concentrated demonstration of power, to which the bassoon responds with the voice of the individual, reminiscent of the great cor anglais solo in the last act of "Tristan." As in the second movement, there are only a few minutes, a brief section, that are completely free of irony and show us the genuine truth: the brutal fortissimo unison and the heartrending solo voice employing the full range of dynamic expression between forte espressivo and piano morendo. The underlying texture is static, an illusory transparency, a sixth chord dictated by the brass. Curiously, it is the same chord as at the very end of Puccini's "Butterfly" after the humiliated wife has committed suicide: the violent unison cadenza of the orchestra that casts itself over the final note, a cry of despair. As she bids farewell to her child, she places an American flag in his hands. The inscription on the samurai sword, with which the mother takes her own life, reads, "Die honourably if you are no longer able to live honourably." What else did Sollertinsky say about imperialist pan-Germanism and Americanised industrialism? That the bourgeoisie too is acquainted with highly emotional events!

It should also be added that "Butterfly" was one of Hitler's favourite operas. For him Puccini was one of the greatest "after Wagner."

So, what happens next in the Shostakovich? The bassoon sidles out of his last note into a new tempo, pulls a mask over his face and carries on playing the clown, always staccato, the way we remember this instrument from children's radio. Stretto till the end, breathlessness, [death], victory!

It seems to me that no symphony could make its meaning clearer. At the centre of the work appears the solution to all the conundrums, like a warning sign. Even before the Teutonic trombone calls ring out in the fourth movement, the decisive words have been uttered. The Scherzo ends abruptly: it simply peters out, as though responding to a secret sign, and a string unison tells us everything, at least if we bear in mind the first scene from Alban Berg's *Wozzeck*: "Wir arme Leut!" ("Poor folk like us!"). (Shostakovich loved this opera and was there at the performance in Leningrad under Alban Berg in 1927.)

A story from October 1962, *after* the Stalin era: Shostakovich met Stravinsky, who had been regarded in Moscow since the 1930s as the "art ideologue par excellence of the imperialist bourgeoisie," but who now, as a celebrated citizen of the world, came across as a scrupulous Soviet artist.

It seemed as though this meeting would come to nothing when Stravinsky suddenly asked the question, "Are you a fan of Puccini?" Shostakovich practically yelled, "I can't stand him, absolutely cannot stand him!" which pleased Stravinsky

greatly, and so they entered into dialogue with each other. (Meyer p. 440)

Once again, what do we listen for in symphonies? In this case, we are probably on the right lines if we consider that Shostakovich, in works such as his Tenth and the more private string quartets, expresses himself explicitly, not just in statements that are secret or of questionable authenticity. An example of this is the insignia D S C H), which Hans-Klaus Jungheinrich calls Shostakovich's personal motif of persistence, "which proclaims the victory of the individual, virtually in defiance of all reason, making it artistically convincing." He goes on to say:

"the actual content of Shostakovich's symphonies (and this applies even to the 'official' ones) is not battle paintings and optimistic victory tableaux, but the portrayal of horror, war and terror and the fears and hopes of people who are defenceless in the face of such powers. Even the composer himself, as a famous artist dangerously close to the sphere of power, was repeatedly amongst those threatened and terrorised. Consequently, at times he "masked" his musical language and could only say what he wanted to communicate in encrypted form – for example, with such forced, high-spirited 'optimism' that only more sensitive listeners were able to recognise the bitter sarcasm in it (as in the Finale of the Fifth). Only the ageing Shostakovich would finally let the mask drop, revealing a grieving and anxious person consumed by

grief and permeated by pain to the very core of his being." (Jungheinrich p. 220 ff).

One can hardly talk about the Fifth Symphony without beginning with the Fourth.

The reason he withdrew this work after just a few rehearsals is a story in its own right and the quote at the beginning of his statement of withdrawal reflects the atmosphere of Stalin's Great Purge. The infamous Pravda article "Chaos instead of Music" of 28th January, 1936 also struck him whilst he was in the midst of working on this new work, which he himself had thought of as his "Credo": his friend Sollertinsky even saw in it a kind of "Eroica". And then his fear was even greater. It would take until the Fifth Symphony before he really learned his lesson, which was that if you refuse state the work's message, you will be hit with the deadly accusation of "formalism". In other words, it is better to tell the truth through music and cloak it in words. And so he is able to formulate a politically correct statement about his new symphony, which from a modern standpoint sounds embarrassingly conformist:

"The theme of my symphony is the making of a man. In this work, which is lyrical throughout, I want to show man with all his experiences. In the Finale, I try to resolve the tragic motifs of the earlier movements with an optimism that is bursting with life. If I actually succeeded in putting everything into my music that I have considered and felt since the critical articles in Pravda, I can be satisfied. The compositional work on

this symphony was preceded by a long period of inward preparation ...”

The Finale in particular raises doubts for later generations. Can this really be intended seriously? Will everything really be alright again? The people and the party were satisfied for the time being, only the writer Alexander Fadeev noted: “... the ending does not sound like a resolution (and certainly not like a celebration or victory!) but rather like punishment and retribution. There is a terrible but tragic force in its emotional effect. There is a feeling of oppressiveness...” The man who wrote this was not harmless. As a functionary of the Soviet Writers’ Association, he was responsible for the arrest of many colleagues during the time in question. He admitted it himself, on the eve of his suicide on 13th May 1956. In the “Memoirs of Dmitri Shostakovich” issued by Solomon Volkov, whose authenticity is accepted nowadays by most musicologists (Michael Koball, 2000), we learn first-hand how it must have felt to be a composer at that time. You have to read the text in all its redundancy to grasp the urgency of the message, and also – as incredible as it may sound – the fact that the war helped them endure their plight:

“I will never believe that there are only idiots everywhere. They must be wearing masks – a survival tactic that permits you to maintain a minimal decency. Now everyone says, “We didn’t know, we didn’t understand. We believed Stalin. We were tricked, ah, how cruelly we were tricked.”

I feel anger at such people. Who was it who didn’t understand, who was tricked? An illiterate old milkmaid? The deaf-mute who shined shoes on Ligovsky Prospect? No, they seemed to be educated people – writers, composers, actors. The people who applauded the Fifth Symphony. I’ll never believe that a man who understood nothing could feel for the Fifth Symphony. Of course they understood. They understood what was happening around them and they understood what the Fifth was about.

And this makes it even harder for me to compose. That must sound odd; it’s hard to compose because the audience understands your music. It’s probably the other way round in most cases; when they understand, it’s easier to write. But here everything is back to front, because the larger the audience, the more informers there are. And the more people who understand what it’s about, the more likely that they’ll inform on you. A very difficult situation arose which became more difficult with time. It’s sad to talk about it, unpleasant, but I must if I am to tell the truth. And the truth is that the war helped. The war brought great sorrow and made life very, very hard. Much sorrow, many tears. But it had been even harder before the war, because then everyone was alone in his sorrow. (...)

To be able to grieve is a right, but not always is it granted to everyone. I felt that personally very strongly. I wasn’t the only one who had an opportunity to express himself because of the war. Everyone felt it. Spiritual life, which had

become almost crushed before the war, became saturated and tense, everything took on acuity, took on meaning.

Probably many people think that I came back to life after the Fifth Symphony. No, I came back to life after the Seventh. You could finally talk to people. It was still hard, but you could breathe.” (Shostakovich/Volkov, 1981 p. 102–103)

On the other hand, one should note that the “false” tone we sense beneath the surface in the Finale of the Fifth – regardless of its role following the withdrawn Fourth Symphony – offered nothing for the informers. Echoes of operetta in the Scherzo (“*Im weißen Rössl*”) don’t sound bitter – on the contrary, they sound better than the original. If you like, you can consider it as a coming-of-age novel – providing you take the composer at his word – or as the last traces of classical sonata form. And today? The constant wars (beyond the confines of our prosperity), the threats to democracy, the real devastation of our planet and the way we conceal it through the ideology of economic growth and digitalisation, the unabated pleasure of free time and holidays. The paradox of human existence. There can be no doubt: even today the symphony has something new to say, if listeners allow their imagination free rein.

Jan Reichow

Quoted literature:

Jakob Knaus: *Der Weiseste der Weisen – ein Esel? Ein mutiges Geheimnis in der 9. Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch* / In: Neue Zürcher Zeitung, 29. Oktober 2016, S. 26

Hartmut Schick: *Die unpolitisch Heitere? Versuch einer Neuinterpretation von Schostakowitschs IX. Symphonie von 1945* / In: Schostakowitsch und die Symphonie, Bonner Symposion 2004 (Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften)

Jacques Wildberger: *Schostakowitsch 5. Symphonie d-Moll* / Wilhelm Fink Verlag München 1989

Ian MacDonald: *The New Shostakovich* / Northeastern University Press Boston 1990

Krzysztof Meyer: *Dmitri Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit* / Atlantis Musikbuch-Verlag, Schott Mainz 1998

Iwan Sollertinski: *Gustav Mahler – Der Schrei ins Leere (1932)* / Verlag Ernst Kuhn Berlin 1996

Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, herausgegeben von Solomon Volkow / List Ullstein Berlin 2003/2006

Hans-Klaus Jungheinrich: *Der Musikroman. Ein anderer Blick auf die Symphonie* / Resident Verlag 1998

<http://s128739886.online.de/wer-stuerzt-nieder-millionen/>

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest is one of the most progressive and versatile symphonic orchestras based in Budapest, Hungary. It has a rich, more than 100 years of history, and as a result of the current artistic leadership, it is full of dynamism of its young musicians, whose playing is characterized by the passion, energy and commitment they give to their performances of repertoire ranging from well-loved masterpieces to newly composed works of the twenty-first century. Through its ambitious and innovative program and special sound, it provides a new colour to the international musical palette.

In 2007, on its 100th anniversary, András Keller, world-renowned Hungarian violinist, pedagogue, and the founder of the Keller Quartet, was appointed as Artistic Director and Chief Conductor of the orchestra. Under his leadership, the orchestra underwent a major period of artistic growth and development, as the foremost young chamber musicians have joined him.

In the recent years highly acclaimed soloists are returning guests of the orchestra, such as Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Gennady Rozhdestvensky, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Khatia Buniatishvili, Boris Berezovsky, Dénes Várjon, Miklós Perényi and Evgeni Koroliov.

András Keller's innovative concert programs are designed to engage both musicians and

audience members alike in a dialogue with the music. To heighten this tension, old masterpieces are often heard alongside contemporary pieces, often illuminating new aspects of both works that are a result of that particular pairing.

Concerto Budapest's mission is to represent Hungarian music all around the globe. Liszt, Bartók, Kodály, Dohnányi, Ligeti and Kurtág are elemental part of their repertoire, besides which one can find several hundreds of works ranging from classical to contemporary.

Concerto Budapest has become a well-respected player on the international music scene, performing to great acclaim in major cities of Europe (Germany, Spain, Poland, France), Russia, Asia and the United States. Concerto Budapest has been invited to Asia's most prominent concert venues (China, Japan, Taiwan, Thailand, South-Korea) throughout the years and is happy to be a returning guest of the Folle Journée Festivals. Concerto Budapest has a special collaboration with Kremerata Baltica: besides joint tours to Europe, Turkey, UAE and South-East Asia, their concert movie premiered on MEZZO TV recently won the Winged Golden Lion of the Venice TV Award and the Lovie Award as well.

András Keller, violinist, conductor

András Keller has enjoyed a varied career as a soloist, concertmaster, and chamber musician at the highest international level. His early studies



at the Franz Liszt Academy of Music in Budapest led to many collaborations with György Kurtág, whose works he has been premiering and performing worldwide since 1978. He has also enjoyed working intensively with Dénes Kovács, Ferenc Rados and, until his death, Sándor Végh.

András Keller founded the Keller String Quartet in 1987 and has since given master classes and concerts throughout the world. As both chamber musician and soloist, he has appeared in every European country, performing at many prestigious festivals such as Salzburg, Edinburgh, Lucerne, Aldeburgh, Schleswig-Holstein and the BBC Proms. Outside of Europe, András Keller has been invited to New York's Carnegie Hall and Lincoln Center, Washington's Library of Congress, and many cities in Japan, China, and Korea. During his career he has worked with world-renowned artists including Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikov, Tabea Zimmerman, Truls Mørk, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Khatia Buniatishvili, Vadim Repin, Isabelle Faust and Steven Isserlis, Heinz Holliger.

The recipient of the Premio Franco Abbiati, Liszt Prize, and Bartók-Pásztory Prize, he was named an Artist of Merit of Hungary and was also nominated for the United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award. His recordings have been awarded the Caecilia Prix (BE), Deutsche Schallplattenpreis, Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros

(FR), Victoire du Musique (FR), MIDEM Classical Award (FR), Gramophon Award (UK) and Record Academy Award (JP).

András Keller was the Artistic Director of the Arcus Temporum Festival in Pannonhalma between 2004–2010 and has been holding to this position again since 2016. In 2007, he was appointed as Artistic Director and Chief Conductor of Concerto Budapest, formerly known as the Hungarian Symphony Orchestra. Under his leadership, Concerto Budapest has earned a reputation as one of the most respected Hungarian touring orchestras, annually presenting over sixty concerts in Budapest, in addition to concerts and festival appearances in China, France, Germany, Spain, Poland, Japan, Thailand, South Korea, Russia and the United States. He recently created a concert film with Concerto Budapest, Gidon Kremer & Kremerata Baltica which won the Winged Golden Lion of the Venice TV Award and the Lovie Award as well.

For the last two decades, András Keller was teaching annually at the Aix-en-Provence Festival and has been a regular guest of Yale University's Norfolk Chamber Music Festival and the International Musicians Seminar Prussia Cove. Between 2012–2015, he served as the head of the Chamber Music Department at the Franz Liszt Academy of Music. Since 2016, he has been teaching at the violin faculty of the Guildhall School of Music and Drama, London, which also appointed him as Béla Bartók International Chair in 2018.

Sinfonien hören! Heute.

Was sagt uns Schostakowitsch?

Die Fünfte und die Neunte, gewiss – nur eben *nicht* von Beethoven.

Aber auch nicht ohne ihn, wobei allerdings auch noch dessen Dritte zu beachten wäre. Zum Andenken eines großen Menschen (*un grand'uomo*), wenn nicht gar eines Helden (*Eroica*). Was dem wilden Klassiker sein Bonaparte (samt zerrissener Widmung) war für Schostakowitsch – der Diktator Stalin. Nein, war es nicht die *Vierte*, die der Komponist dann aus Angst ein Vierteljahrhundert unter Verschluss gehalten hat? O-Ton:

„In der Periode, von der ich schon erzählte, war ich dem Selbstmord nahe. Die Gefahr schreckte mich und ich sah keinen Ausweg. Ich war ganz und gar von Furcht beherrscht, war nicht mehr Herr meines eigenen Lebens. Meine Vergangenheit war ausgetrichen. Meine Arbeit, meine Fähigkeiten – sie wurden nicht mehr gebraucht. Und die Zukunft bot keinen Hoffnungsschimmer. Ich wollte einfach verschwinden. Das war der einzig mögliche Ausweg.“ (Schostakowitsch/Wolkow)

Später ging es zugleich um Hitler, um den Faschismus, die Gewalt überhaupt. Selbst in der Neunten, als der Krieg gerade vorüber war. Und in der Zehnten? Da war allerdings auch eine Frau im Spiel. Und vor allem: die Tonbuchstaben des Komponisten selbst, D.S[es] ch., das Individuum, das sich behauptet oder resigniert. Eines ist sicher: in den großen

Orchesterwerken ging es um Leben und Tod, und jetzt, im Jahre 1945, war die Neunte, eine Siegiessinfonie fällig. Der Krieg war gewonnen! Und Er – der oberste Künstler der Sowjetunion –, er *brachte* es nicht, ihm machten die Millionen Toten zu schaffen. War es so? Oder hat er immer an sein eigenes schäbiges Überleben gedacht? (fragt der Wohlstandsbürger 75 Jahre später). Davon weiß kein Smartphone. Es dient dem Augenblick. Den allerdings auch das größte sinfonische Werk bedient, obwohl es schon in seiner Länge zeigt, dass sein Ziel nicht im Handumdrehen zu erreichen ist.

Warum unterziehen wir uns dieser Aufgabe, Sinfonien – „Symphonien“ – zu hören? Warum lesen wir „Krieg und Frieden“? Tun wir es überhaupt noch? Es sind die großen Weltentwürfe und Weltdeutungen, die das 19. Jahrhundert im bürgerlichen Roman unternahm. Aber das, was sich in Worten, dramatischen Bilderbögen und Filmen *nicht* ausdrücken lässt und wovon man doch unmöglich schweigen kann, – frei nach einem Wort von Victor Hugo –, das bewegt allein die Musik. Im Doppelsinn: von dort aus setzt die Musik sich in Bewegung und dort ergreift, bewegt sie uns. Sofern wir – als urzeitliche Wildbeute – heute noch in der Lage sind, die hellhörig und hellseherisch begabten Ohren zu gebrauchen.

Und nun erst die Neunte! Der Musikwissenschaftler Hartmut Schick schrieb:

„Zunächst einmal fällt auf, dass die Symphonie die Tonart Es-Dur hat – die Tonart von Beetho-

vens *Eroica*, aber auch die Tonart der Marschvariationen, die im ersten Satz der 7. *Symphonie* von Schostakowitsch den Aufmarsch der deutschen Wehrmacht symbolisierten.

Insofern steht das Themenfeld Heroik/Krieg/Sieg von Anfang an mit der Tonart zumindest im Raum. Mit dem Rückgriff auf einen archaisch-klassizistischen Tonfall und auf extrem knappe, quasi Haydn'sche Proportionen kehrt Schostakowitsch aber beim Übergang von der 8. zur 9. *Symphonie* genau die Entwicklung um, die in der Geschichte der *Symphonie* mit Beethovens *Eroica* begonnen hat, der ersten großen *Symphonie* im Sinne des 19. Jahrhunderts.“

Der Orchesterklang allerdings belehrt uns in Kürze eines anderen: scheint er nicht eher eine defizitäre Militärkapelle zu meinen, die bei der Heimkehr sozusagen auf dem letzten Loch pfeift? Man könnte aber auch an den parodistischen Einsatz von Marschmusik im Zirkus denken, vielleicht wenn der Clown auftritt. Es ist verbürgt, dass der Komponist bei den Proben zur Uraufführung aufgeregt im Saal umherging und – als wolle er die Richtung der Interpretation suggerieren – immer wieder vor sich her sagte: „Zirkus, Zirkus!“

Geplant war das ganz anders: Ende des Jahres 1944 hatte er noch auf die Frage, ob er den bevorstehenden Sieg besingen werde, geantwortet: „Ja, ich denke schon an die nächste, die *Symphonie* Nr. 9. Falls ich einen entsprechenden Text finde, möchte ich sie nicht nur für Orchester komponieren, sondern auch für Chor und Solisten. Ich fürchte jedoch, man könnte

mich unbescheidener Analogien verdächtigen.“ Was wir auch prompt getan haben, obwohl es keinen Anlass mehr gibt. Und nun gerade deswegen! Und wenn Sie einmal nachschauen, ob unsere allwissende Wikipedia-Enzyklopädie inhaltlich Triftiges über das Werk verlauten lässt, so bleiben die Sätze haften: „Der erste Satz ist betont einfallslos“ und „Formal bleibt auch der letzte Satz äußerst einfallslos, er entspricht noch immer der Lehrbuchform.“ Wie wäre es, eine Absicht zu vermuten? Haben wir nicht von Adorno gelernt, Mahlers „Trivialitäten“ umzudeuten? Und niemand anders als Gustav Mahler stand hier Pate, auch wenn es viele Jahre gedauert hat, bis der Schweizer Musikwissenschaftler Jakob Knaus ein Lied aus „Des Knaben Wunderhorn“ dingfest machen konnte, auf das sich der erste Satz der Neunten von Schostakowitsch bezieht: „Lob des hohen Verstandes“, – im Sängerstreit zwischen Kuckuck und Nachtigall entscheidet der Esel als Kampfrichter pro Kuckuck; und die dezidierte Quarte darf man in Mahlers Lied als adäquate Kurzformel des Richterspruchs deuten: als Antwort auf die recht einfältige Rufterz. Jakob Knaus: „In Schostakowitschs Sinfonie wird der Quartsprung aufwärts in der Phase der Entscheidung, nämlich gegen Ende der Durchführung, in den Takten 166 bis 194 achtmal wiederholt!“

Wenn man damit gerechnet hat, dass diese Sinfonie den Sieg Stalins feiern sollte, der nicht nur mit dem Beinamen „der Tapferste der Tapferen“ sondern auch „der Weiseste der Weisen“

belegt wurde, in diesem „Lob des Verstandes“ die Rolle des weisen Richters jedoch dem Esel zufällt, so ist die höchst riskante Majestätsbeleidigung perfekt. Der Quartsprung heißt – Stalin.

Aber wer hätte das damals heraushören können? Der Dirigent natürlich, Jewgenij Mrawinski, der auch die Uraufführung am 3. November 1945 in Leningrad leitete. Aber wie reagierte er bei der Probe auf den aufgeregten Komponisten im Saale? Es heißt lakonisch: Er „ging methodisch vor und vertiefte sich Schritt für Schritt in das Werk, wobei er die Reaktionen des Freundes kaum beachtete“ (Krystof Meyer S. 245). Mimikry. Später soll er gesagt haben, die Sinfonie sei „ein freudiger Seufzer der Erleichterung“, ein Werk gegen Philisterei, es verspottete Bequemlichkeit und Bombast, auch die Neigung, sich auf Lorbeeren auszuruhen.“ Der andere große Mahler-Kenner, Iwan Sollertinski, Freund beider Musiker, war im Jahr zuvor plötzlich verstorben, Grund genug noch einmal nachzulesen, was er schon 1932 über die Rolle des Grotesken und Trivialen in Mahlers Sinfonien und Wunderhorn-Liedern geschrieben hatte. Man wusste auch, dass es nicht diese Art Humor war, den die Parteiführung positiv aufnahm, auch Mahlers Musik war dort längst wieder in Misskredit geraten. Der (Staats-) Zirkus jedoch genoss seit der Zarenzeit eine konstante, volksnahe Reputation. Über Clowns durfte gelacht werden, undenkbar, dass sie doppelte Masken trugen.

Ein Zirkustanz also, – und dieser Quartsprung. „Überhaupt“, hatte Sollertinski geschrieben,

„sollte die Mahlersche Groteske richtiger ‚tragische Ironie‘ genannt werden, da das Tragische in ihr stets als eine verborgene oder offen hervortretende Begleitung erscheint. (...) Der Gehalt der ‚Groteske‘ ist die Entlarvung der ‚Übel der Erde‘. Es ist die Stimme eines Intelligenzlers und Denkers, eines vom imperialistischen Pan-Germanismus und amerikanisierten Industrialismus Erdrückten.“ (Sollertinski 1932 Seite 37)

Übrigens enthält die Neunte von Mahler zwei Tanzsätze, der eine „im Tempo eines gemächlichen Ländlers, etwas täppisch und sehr derb“, der andere „eine Rondo-Burleske, sehr trotzig“. Ob Schostakowitsch bei seiner Neunten daran gedacht hat?

Sonderbar ist nur, dass er einen solchen Satz an den Anfang setzt, als wolle er von vornherein Klarheit schaffen, was den Tonfall angeht. Nur nichts Patriotisches! Und kein Pathos!

Was beim zweiten Satz – nach diesem Vorwissen – sofort ins Ohr fällt, ist der klagende Ton der Klarinettenmelodie, aber auch die Einfachheit der kurzen Phrasen, später dieses chromatische, in Terzen sich herab windende Gewürm. Und von Anfang an fesselt einen die ostinate Gegenstimme, das Pizzicato in den Bässen, mit einem Vibrato bezeichnet, es bleibt von Anfang bis Ende im Untergrund präsent: ein Quartsprung (ich höre nur diesen Auftakt und – das bebend geflüsterte Wort „Stalin“ zu dem umgekehrten, verdrehten Kuckucksruf).

Im Grunde haben wir alle Elemente beisammen, um dem Lauf der Sinfonie zu folgen.

Der Zirkus, die Masken der Mächtigen und der Schwachen, der Widerstand und die Niederwerfung. Neu ist der Auftritt Wotans in Gestalt der Posaunen, das wagnerisch-deutsche Leitmotiv, die große Klage des Fagotts, das Überdrehen, Verwirbeln der Piccololäufe, die im ersten Satz noch nach Vogelgezwitscher klangen. Den Namen Wotan hat wohl Ian MacDonald in die Debatte eingebracht, gemeint ist das Siegfriedmotiv, das vom schweren Blech zu Wotans Feuerzauber geschmettert wird. Jedenfalls ist es eine geballte Demonstration der Macht, auf die dann das Fagott mit der Stimme des Individuums antwortet; sie erinnert an das große Englischhornsolo im letzten Akt des Tristan. Es sind wenige Minuten, wie im zweiten Satz, eine kleine Strecke, die völlig ironiefrei ist und das Gesicht der Wahrheit zeigt: das brutale Fortissimo-Unisono und die herzerreißende Solostimme mit allen Zeichen des dynamischen Ausdrucks zwischen forte espressivo und piano morendo. Darunter ein stehender Klang, eine Folie des Unwirklichen, ein Sextakkord, den das Blech vorgegeben hatte. Seltsame Assoziation: es ist derselbe Akkord, der sich in Puccinis „Butterfly“ ganz am Ende, nach dem Selbstmord der gedemütigten Frau, nach der groben Unisonokadenz des Orchesters, über den Schlussston wirft, ein Schrei der Verzweiflung. Ihrem Kind bleibt zum Abschied die amerikanische Flagge. Der Spruch auf dem Samurai-Schwert, mit dem die Mutter sich den Tod gibt, lautet: „Ehrenvoll sterbe, wer nicht länger mehr leben kann in Ehren.“ Was hatte noch Sollertinski vom impe-

rialistischen Pan-Germanismus und amerikanisierten Industrialismus gesagt? Das Bürgertum kennt auch die große Rührung!

Hinzuzufügen wäre noch, dass „Butterfly“ zu den Lieblingsopten Hitlers gehörte, für ihn zählte Puccini „nach Wagner“ zu den Größten.

Und was passiert weiter bei Schostakowitsch? Das Fagott schleicht sich von seinem letzten Ton aus in ein neues Tempo, streift eine Maske über und spielt fürderhin den lustigen Clown, im Dauer-Staccato, wie man es von diesem Instrument aus dem Kinderfunk kennt. Stretta gegen Schluss, Atemnot, [Tod], Sieg!

Mir scheint, deutlicher kann eine Sinfonie nicht sprechen, im Zentrum erscheint die Auflösung aller Rätsel, gleich einem Menetekel: schon bevor die teutonischen Posaunenklänge des vierten Satzes ertönen, stehen die entscheidenden Worte im Raum: Das Scherzo findet abrupt ein Ende, es läuft einfach aus, wie auf ein heimliches Zeichen, und ein Streicher-Unisono sagt Alles, jedenfalls wenn man die erste Szene aus Alban Bergs *Wozzeck* im Ohr hat: „Wir arme Leut!“ (Schostakowitsch liebte diese Oper, deren Aufführung er unter Alban Berg 1927 in Leningrad miterlebt hatte.)

Eine Geschichte aus der Zeit *nach* Stalin, Oktober 1962: Schostakowitsch traf auf Strawinsky, der in Moskau seit den 30er Jahren als „Kunstideologe par excellence der imperialistischen Bourgeoisie“ galt, aber nun als gefeierter Weltbürger auf den skrupulösen Sowjetkünstler stieß.

Es schien, dass diese Begegnung zu nichts führen würde, als Strawinsky plötzlich die Frage

aufwarf: „Lieben Sie Puccini?“ Schostakowitsch schrie fast auf: „Ich kann ihn nicht ausstehen, kann ihn nicht ausstehen!“ was bei Strawinsky ungehemmte Freude hervorrief, und so kam irgendwie ein Dialog zustande. (Meyer S.440)

Noch einmal: was hören wir in Sinfonien?
In diesem Fall sind wir wohl auf dem sicheren Weg, und erst recht, wenn wir wissen, dass der Komponist, wie Schostakowitsch in der Zehnten und in den eher privaten Streichquartetten, sich auch schon mal selbst im Werk (und nicht nur in geheimen oder hinsichtlich ihrer Authentizität angezweifelte Statements) *expressis verbis* „zu Wort“ meldet, etwa mit den Insignien d-es-c-h. Hans-Klaus Jungheinrich nennt es sein persönliches Beharrungsmotiv, „das den Sieg des Individuums gleichsam wider alle Vernunft und darum künstlerisch triftig proklamiert.“ Und weiter sagt er:

„Die eigentlichen Inhalte der Schostakowitsch-Symphonien (sogar bei den ‚offiziösen‘ trifft das zu) sind nicht Schlachtengemälde und optimistische Sieges-Tableaus, sondern die Darstellung von Schrecken, Krieg und Terror und die Ängste und Hoffnungen der schutzlos solchen Mächten ausgesetzten Menschen. Auch der Komponist selbst, als berühmter Künstler gefährlich nah an der Sphäre der Macht, gehörte immer wieder zu den Bedrohten und Terrorisierten, so dass er seine Tonsprache zuweilen ‚maskierte‘ und das, was er mitteilen wollte, nur verschlüsselt sagen konnte – etwa durch einen derart forcierten, aufgedrehten

‚Optimismus‘, dass nur sensiblere Hörer den bitteren Sarkasmus darin erkennen konnten (wie im Finale der Fünften). Erst der alternde Schostakowitsch ließ die Maske fallen, und es kam ein trauernder, angstvoller, nur unter Schmerzen zum Inneren sich durchringender Mensch zum Vorschein.“ (Jungheinrich S.220f)

Über die fünfte Sinfonie kann man kaum sprechen, ohne mit der vierten zu beginnen. Weshalb er diese nach wenigen Proben zurückgezogen hat, ist eine eigene Geschichte. Das Zitat am Anfang dieses Textes spiegelt die Atmosphäre des Stalinterrors, und der berühmte Prawda-Artikel „Chaos statt Musik“ vom 28. Januar 1936 traf ihn mitten in der Arbeit an diesem neuen Werk, das er selbst als sein „Credo“ gedacht hatte, Freund Sollertinski gar sah darin eine Art „Eroica“. Und dann war die Angst um so größer. Es sollte also bis zur Fünften dauern, ehe er seine Lektion wirklich gelernt hatte und die hieß: wenn man die Aussage verweigert, trifft einen der tödliche Vorwurf des „Formalismus“, also: die Wahrheit mit Musik sagen und mit Worten verhüllen. Und so kann er eine politisch korrekte Auskunft über seine neue Sinfonie formulieren, die aus heutiger Sicht nur peinlich konformistisch klingt:

„Thema meiner Sinfonie ist das Werden der Persönlichkeit. In diesem durchgehend lyrischen Werk will ich den Menschen mit all seinem Erleben zeigen. Im Finale versuche ich, die tragischen Motive der ersten Sätze in lebensvollem Optimismus aufzulösen. Wenn es mir

tatsächlich gelungen ist, all das in meine Musik hineinzulegen, was ich nach den kritischen Artikeln der Prawda durchdacht und empfunden habe, kann ich zufrieden sein. Der kompositorischen Arbeit an dieser Sinfonie ging eine lange innere Vorbereitung voraus ...“

Und gerade bei dem Finale setzt üblicherweise das massive Misstrauen der Nachfahren ein: kann das denn ernst gemeint sein? Wird wirklich alles, alles wieder gut? Das Volk und die Partei waren fürs erste zufrieden, nur der Schriftsteller Alexandre Fadejew notierte: „... der Schluss klingt gar nicht nach einer Lösung (und erst recht nicht wie ein Fest oder Sieg!), sondern nach Strafe und Vergeltung. Es liegt eine furchtbare, aber tragische Kraft in der emotionalen Wirkung. Der Eindruck ist beklemmend...“ Der Mann, der dies schrieb, war nicht ungefährlich: als Funktionär des sowjetischen Schriftstellerverbandes hat er in der fraglichen Zeit für die Verhaftung vieler Kollegen gesorgt. Er hat es selbst zugegeben, am Vorabend seines Selbstmordes am 13. Mai 1956. In den von Solomon Wolkow herausgegebenen „Memoiren des Dmitri Schostakowitsch“, für deren Echtheit sich inzwischen eine Mehrheit der Musikforscher ausgesprochen hat (Michael Koball 2000), erfährt man aus berufenem Mund, wie man sich damals als Komponist fühlen musste. Und man muss den Text in seiner ganzen Redundanz lesen, um die Dringlichkeit der Botschaft zu erfassen, auch – so unglaublich es klingt – dass der Krieg geholfen hat, die Zwangslage zu ertragen:

„Nie und nimmer glaube ich, dass es ringsum nur Dummköpfe gibt. Maskierung, Taktik sind im Spiel, wenigstens ein Minimum an Anständigkeit soll gewahrt werden. Heute sagen alle: ‚Wir haben nichts gewusst, haben nichts bemerkt. Wir haben Stalin geglaubt. Er hat uns betrogen. Ach, er hat uns fürchterlich betrogen!‘ Leute, die so reden, machen mich zornig. Wer hat nichts begriffen, wen hat man betrogen? Die unwisende Milchfrau? Den taubstummen Schuhputzer am Ligowski-Prospekt? Nein es waren sogenannte Gebildete, Schriftsteller, Komponisten, Schauspieler. Es waren jene Leute, die meiner Fünften Symphonie applaudierten. Ich glaube nie und nimmer, dass jemand, der nichts begriffen hat, meine Fünfte Symphonie verstehen kann. Natürlich begriffen sie. Sie begriffen, was rings um sie geschah, und sie begriffen, was es mit der Fünften auf sich hat.

Und das macht es mir noch schwerer, zu komponieren. Es klingt vielleicht absurd, wenn ich sage, dass es mir schwerfällt zu komponieren, weil die Hörer meine Musik verstehen. Normalerweise ist es doch leichter zu schreiben, wenn man verstanden wird. Aber hier war es umgekehrt. Je größer die Zuhörerschaft, desto mehr Denunzianten sind darunter. Und je besser die Hörer verstehen, worum es geht, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass sie dich denunzieren. Eine sehr schwierige, komplizierte Situation, die mit den Jahren immer schwieriger wurde. Es ist traurig, darüber zu sprechen, traurig und unangenehm, aber nötig, weil ich bei der Wahrheit bleiben will. Und die Wahrheit ist: Der Krieg hat

mir geholfen. Der Krieg brachte unsagbares Leid und Elend. Das Leben wurde sehr, sehr schwer. Es gab unendlich viel Kummer, unendlich viel Tränen. Doch vor dem Krieg war es noch schwerer, weil jeder mit seinem Leid allein war. (...)

Das Recht auf Kummer ist ein Privileg. Es wird nicht jedem und nicht ein für allemal erteilt. Ich habe das sehr nachdrücklich erfahren. Nicht nur ich verdankte dem Krieg die Möglichkeit, mich auszusprechen. Alle empfanden so. Das geistige Leben, das vor dem Krieg völlig verdorrt war, erblühte neu, voll und dicht. Alles gewann an Kontur, an Deutlichkeit, an Sinn.

Wahrscheinlich glaubten viele, ich sei nach meiner Fünften wieder aufgelebt. Nein, erst mit der Siebten begann ich wieder zu leben. Sie entstand im Krieg, als man wieder miteinander sprechen konnte. Wir hatten es sehr schwer, dennoch atmeten wir leichter.“ (Schostakowitsch/Wolkow S. 222 ff)

Andererseits muss man festhalten: der latent wahrgenommene „falsche“ Tonfall im Finale der Fünften – unabhängig von ihrer Funktion nach der zurückgezogenen Vierten – gab nichts her für Denunzianten, der Operetten-Anklang im Scherzo („Im weißen Rössl“) klingt nicht bitter, nur besser als das Original. Wenn man will, kann man sie – sofern man den Komponisten beim Wort nimmt – als Entwicklungsroman nehmen oder auch die letzten Spuren der klassischen Sonatenform nachzeichnen. Und heute? Die permanenten Kriege – außerhalb der Grenzen unseres Wohlstands, die Bedrohung der Demokratie, die reale Verwüstung unseres Planeten

und deren Verschleierung durch Wachstums-ideologie und Digitalisierung, das ungebrochene Vergnügen an Freizeit und Urlaub. Das Paradox des menschlichen Wesens. Es kann kein Zweifel bestehen: gerade heute hat die Sinfonie wieder Neues zu sagen, wenn die Rezipienten ihre Phantasie mitspielen lassen.

Jan Reichow

Zitierte Literatur:

Jakob Knaus: Der Weiseste der Weisen – ein Esel?
Ein mutiges Geheimnis in der 9. Sinfonie von Dimitri Schostakowitsch /
In: Neue Zürcher Zeitung, 29. Oktober 2016, S. 26

Hartmut Schick: Die unpolitisch Heitere? Versuch einer
Neuinterpretation von Schostakowitschs IX. Symphonie von 1945 /
In: Schostakowitsch und die Symphonie, Bonner Symposion 2004
(Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften)

Jacques Wildberger: Schostakowitsch 5. Symphonie d-Moll /
Wilhelm Fink Verlag München 1989

Ian MacDonald: The New Shostakovich / Northeastern University Press
Boston 1990

Krzysztof Meyer: Dmitri Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk,
seine Zeit / Atlantis Musikbuch-Verlag, Schott Mainz 1998

Iwan Sollertinski: Gustav Mahler – Der Schrei ins Leere (1932) /
Verlag Ernst Kuhn Berlin 1996

Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch, herausgegeben von
Solomon Wolkow / List Ullstein Berlin 2003/2006

Hans-Klaus Jungheinrich: Der Musikroman. Ein anderer Blick auf die
Symphonie / Resident Verlag 1998

<http://s128739886.online.de/wer-stuerzt-nieder-millionen/>

Concerto Budapest Symphony Orchestra

Concerto Budapest ist eines der vielseitigsten Sinfonieorchester von Budapest. Es blickt auf eine reiche, über 100 Jahre alte Tradition und steckt durch die aktuelle künstlerische Leitung voller dynamischer junger Musiker, deren Spiel geprägt ist von Leidenschaft, Energie und Hingabe in allen Aufführungen, seien es wohlbekannte Meisterwerke der Musikkultur oder Neukompositionen des 21. Jahrhunderts. Durch sein so anspruchsvolles wie innovatives Programm und durch seinen speziellen Klang sorgt es für eine neue Farbe in der internationalen Musikszene.

2007, zum 100. Geburtstag des Orchesters, wurde der weltberühmte Geiger, Pädagoge und Gründer des Keller Quartetts András Keller zum neuen künstlerischen Leiter und Chefdirigenten ernannt. Unter seiner Führung durchlief das Orchester eine Phase der Entwicklung und des künstlerischen Wachstums, in der zumeist jüngere Kammermusiker eintraten.

Zu den regelmäßigen Gästen des Orchesters zählen Gidon Kremer, Krzysztof Penderecki, Roberto Abbado, Vadim Repin, Heinz Holliger, Isabelle Faust, Steven Isserlis, Sir James Galway, Dezső Ránki, Dénes Várjon, Miklós Perényi und Evgeni Koroliov.

András Kellers neuartige Konzertprogramme bringen Musiker und Publikum in einen Dialog mit der Musik. Um diese Intensität zu erhöhen,

ertönen oft alte Meisterwerke neben zeitgenössischen Kompositionen. Durch diese Gegenüberstellung werden neue und ungewohnte Aspekte beiderlei Art beleuchtet.

Das Repertoire von Concerto Budapest reicht von virtuosen, großen sinfonischen Werken von Mussorgsky, Stravinsky, Tchaikovsky oder Shostakovich über klassische Konzerte von Mozart oder Beethoven bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen von Thomas Adès, Lera Auerbach, György Kurtág, Krzysztof Penderecki oder László Vidovszky, um nur einige zu nennen.

So ist Concerto Budapest zu einem hochangesehenen Mitglied der internationalen Musikszene geworden und spielt mit großem Erfolg in den großen Städten Europas, Asiens und der Vereinigten Staaten.

2016 bereiste Concerto Budapest mit Martha Argerich, Radu Lupu und Gidon Kremer die Kremerata Baltica Europas berühmteste Konzertsäle (in Toulouse, Ludwigshafen, München, Zürich, Freiburg, Budapest, Genf, Salzburg, Saanen, Basel), ebenso in Istanbul und Abu Dhabi. 2017 kulminierte die Zusammenarbeit in einer Verbindung beider Ensembles zum „*Dream Orchestra*“ unter der Leitung von András Keller mit dem Solisten Gidon Kremer während einer grandiosen Konzertreihe in Asien (Peking, Xi'an, Seoul, Taipei) mit großem Erfolg und internationaler Beachtung.



András Keller, Geiger und Dirigent

András Keller genießt eine vielfältige Karriere als Solist, Konzertmeister, Kammermusiker und Dirigent auf allerhöchstem Niveau. Bereits während seines Studiums an der Franz Liszt Akademie in Budapest lernte er György Kurtág kennen und führte seit 1978 zahlreiche Werke von ihm auf, einige davon als Uraufführung. Außerdem arbeitete er intensiv mit Dénes Kovács, Ferenc Rados und, bis zu dessen Tod, mit Sándor Végh.

1987 gründete András Keller das Keller Quartett und gab mit ihm seither überall auf der Welt Konzerte und Meisterkurse. Sowohl als Kammermusiker als auch als Solist konzertierte er in jedem europäischen Land, auf vielen renommierten Festivals wie Edinburgh, Luzern, Aldeburgh, Schleswig-Holstein und the BBC Proms. Außerhalb Europas wurde er von der Carnegie Hall New York und vom Lincoln Center in der Washington Library of Congress eingeladen und von vielen Städten in Japan, China und Korea. Er konzertierte mit weltbekannten Künstlern wie Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Boris Pergamenschikow, Tabea Zimmermann, Truls Mørk, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Gidon Kremer, Kim Kashkashian, Evgeni Koroliov, Boris Berezovsky, Alexander Lubimov, Juliane Banse, Anna Vinnitskaya, Vadim Repin, Isabelle Faust und Steven Kovacevic.

Der Gewinner des Premio Franco Abbiati, des Liszt- und des Bartók-Pásztory Preises wurde auch als Artist of Merit von Ungarn

ausgezeichnet und für den United Kingdom's Royal Philharmonic Society Award nominiert. Seine Aufnahmen erhielten den Caecilia Prix (BE), den Deutschen Schallplattenpreis, den Edison Award (NL), Grand Prix de l'Académie Charles Cros (FR), den MIDEM Classical Award (FR), Gramophone Award (UK) und den Record Academy Award (JP).

András Keller war künstlerischer Leiter des Arcus Temporum Festival in Pannonhalma von 2004 bis 2010 und erneut seit 2016. Er ist der Gründer und künstlerische Leiter des Internationalen Sándor Végh Streichquartett Wettbewerbs. 2007 wurde er als künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Concerto Budapest ernannt, vorher bekannt als Ungarisches Sinfonieorchester. Unter seiner Leitung erarbeitete sich Concerto Budapest den Ruf eines der anerkanntesten Orchester Ungarns mit jährlich über 60 Konzerten in Budapest, zusätzlich zu Konzerten und Festivals in China, Frankreich, Deutschland, Polen, Japan, Süd-Korea und den Vereinigten Staaten.

Seit über 10 Jahren unterrichtet András Keller jährlich auf dem Aix-en-Provence Festival und ist regelmäßiger Gast auf dem Yale University's Norfolk Chamber Music Festival und dem International Musicians Seminar Prussia Cove. Von 2012 bis 2015 leitete er die Kammermusikabteilung der Franz Liszt Akademie für Musik. Seit 2016 unterrichtet er in der Violinklasse der Guildhall School of Music and Drama, London, die ihn 2018 zum Béla Bartók International Chair ernannte.

Musicians of Concerto Budapest Symphony Orchestra

VIOLIN 1

Környei Zsófia
Liu, Miranda
Somogyi Péter
Biczó Bernadett
Gál-Szabó Alíz
Jász Pál
Kakutani Satoko
Puha Aliona
Szigeti Szilvia
Tabányi Antal
Tar Judit
Tóth Tamás Ferenc
Winkler Orsolya
Gabora Gyula
Viniczai Éva

VIOLIN 2

Berentés Zsuzsanna
Baksai Réka
Bernáth Orsolya
Bóni Andrea
Hoós Andrea
Jámbor Anna
Lakatos Enikő
Németh Mátyás
Romain, Lisa
Stefkó Mihály
Sztankay Krisztina
Várkonyi Zsófia
Hutás Gergely
Revóczky Ottília
Soós Orsolya

VIOLA

Móré László
Apró Ágnes
Barát Adrienn
Jekkel Zília
Kiss Katalin
Kovácsné Medek Orsolya
Somogyi Judit
Fülöp Levente
Kurgyis András
Novák Éva
Radnai Róbert
Varasdy Tünde

VIOLONCELLO

Takács Ákos
Szabó Judit
Kádi Erika
Karasszon Eszter
Maróth Bálint
Migróczy Tamás
Molnár Piroska
Szabó Éva
Szmolka Erika
Aranyos János
Háry Péter
Nagy Judit

DOUBLE BASS

Schweigert György
Illés László
Csoport Dezső
Lázár Gyula
Pető Zoltán
Tabányi Tibor

Budai Krisztián
Buza Vilmos
Lendvay Krisztina

FLUTE

Kaczander Orsolya
Szilágyi Szabolcs
Lőrincz Anita

OBOE

Rózsa Gerda
Ella Dániel

CLARINET

Klenyán Csaba
Pápai Ákos
Puha György

BASSOON

Stefán Zsófia
Beleznai Anna
Kotroczó Szabolcs

HORN

Tóth Bálint
Tóth Balázs
Hamar Máté
Benyus János
Kovács Gergely
Varga Hunor

TRUMPET

Devescai Gábor
Csikota Gergely
Könyves Tóth Mihály
Pecze Balázs
Seidl Dénes

TROMBONE

Stürzenbaum Róbert
Kasza Nándor
Galla Ákos
Zakó Norbert

TUBA

Takács Tibor

TIMPANI / PERCUSSION

Csige Attila
Fábray Boglárka
Dzsanda Vitalij
Éles Tibor
Iván Gábor
Hlaszny Ádám
Janca Dániel

HARP

Ivan Bragado Poveda

PIANO / CELESTA

Mali Emese

Impressum

Recorded in Italian Institute, Budapest,
June 2019

Technical equipment: TACET

Translation: Katherine Wren

Cover picture: © Hans-Ulrich Wagner

Photo p. 10: © Sándor Benkő

Photo p. 20: © Gábor Fejér

Cover design: Julia Zancker

Booklet layout: Toms Spogis

Recording: Andreas Spreer, Toms Spogis

Editing, mixing: Andreas Spreer

Produced by Andreas Spreer

© 2020 TACET

© 2020 TACET

www.tacet.de

Dmitri Shostakovich

Symphony no. 9 op. 70

24:47

- | | | |
|---|------------|------|
| 1 | Allegro | 5:22 |
| 2 | Moderato | 7:03 |
| 3 | Presto | 3:00 |
| 4 | Largo | 3:17 |
| 5 | Allegretto | 6:05 |

Symphony no. 5 op. 47

41:20

- | | | |
|---|--------------------|-------|
| 6 | Moderato | 13:44 |
| 7 | Allegretto | 5:05 |
| 8 | Largo | 12:30 |
| 9 | Allegro non troppo | 10:00 |

Concerto Budapest András Keller