

Musikalischer Virus

Mit dem Gürzenich-Orchester Köln hat **Dmitrij Kitajenko** bereits sämtliche Sinfonien Schostakowitschs eingespielt, nun folgt mit demselben Orchester eine Gesamtaufnahme der Sinfonien Pjotr Iljitsch Tschaikowskys. Kai Luehrs-Kaiser traf den russischen Dirigenten in Leipzig und sprach mit ihm über Kollegen, Karajan, Karriere – und natürlich Tschaikowsky.

Herr Kitajenko, woher sprechen Sie so exzellent Deutsch?

Als Student bin ich nach Wien gekommen. Zu Anfang konnte ich nur zwei Worte: Ja und Nein. Das war zu wenig. Dann haben mir auch die Jahre in Frankfurt genützt. Aber eigentlich sollte ein Dirigent nicht viel reden.

Gestern in der Probe haben Sie bei Brahms' erster Sinfonie vor allem an den lyrischen Stellen gearbeitet ...

Weil die lauten Stellen von selber laufen. Wenn ein Dirigent sich zu sehr auf laute und schnelle Passagen konzentriert, verliert das Werk nach meiner Auffassung die Seele und behält nur die Knochen.

Betrachten Sie sich als musikalischen Lyriker?

Ja, als dramatisch-romantischen Lyriker. (lacht)

Im Jahr 1969 waren Sie der Gewinner beim ersten Herbert-von-Karajan-Wettbewerb in Berlin. Was haben Sie von Karajan gelernt?

Karajan kannte ich schon aus St. Petersburg, von einem Meisterkurs während der Tournee der Berliner Philharmoniker. Er sagte: „Das Orchester kann von selbst sehr gut spielen. Reden Sie

nicht so viel, und arbeiten Sie an dem, was Sie am stärksten stört.“ Er hat viel über Klang gesprochen. Ich musste eine schwierige Pizzicato-Stelle dirigieren. Ich hatte absolut keine Ahnung, wie ich das machen soll. Und fragte Karajan. „Ganz einfach“, sagte er. „Machen Sie die Augen zu – und dann schlagen Sie.“

Es hat geklappt?

Natürlich! Ein anderes Mal wollte ich Strauss' „Don Juan“ dirigieren, und zwar mit sehr viel Emphase und zahlreichen unterschiedlich beleuchteten Details. Da sagte er mir: „Mein lieber Junge, wenn ein Mann mit seinem Hund spazieren geht, macht der Hund an jedem einzelnen Baum Pipi. Wenn der Mann jedes Mal stehen

bleibt, kommt er nie an und verliert den Spaß an der Sache. Also: Achten Sie auf das Ziel und auf die ganze Strecke, die Sie spazieren gehen wollen.“ Auch das hat funktioniert.

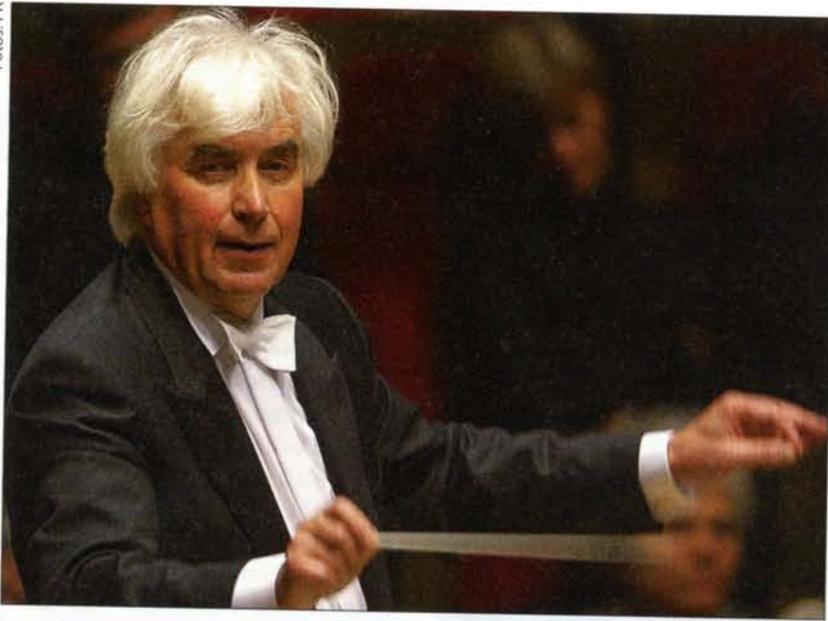
Hans Swarowsky, Ihr Lehrer in Wien, besaß die meisten Schüler von allen, darunter Claudio Abbado, Mariss Jansons und Zubin Mehta. Weil er der beste Lehrer war?

Wichtig für mich waren vor allem Swarowskys messerscharfe Analysen. Als Schlagtechniker war ich nicht ganz so begeistert von ihm. Er war sehr strikt und apodiktisch. Auch Wien fand ich großartig, vor allem wegen der wunderbaren Konzerte, die man damals besuchen konnte.

**Karajans Tipp:
„Machen Sie die Augen zu – und dann fangen Sie an zu schlagen!“**

Zur Person

Dmitrij Kitajenko, geboren am 18. August 1940 in Leningrad, studierte an der Glinka-Musikhochschule und am Rimskij-Korsakow-Konservatorium seiner Heimatstadt. Mit 29 Jahren wurde er Chef des Moskauer Stanislawski-Theaters, nachdem er 1969 den ersten, von Herbert von Karajan gegründeten (und nach ihm benannten) Dirigentenwettbewerb in Berlin gewonnen hatte. 14 Jahre leitete er die Moskauer Philharmoniker (seit 1976). Seit 1990 im Westen, hatte er sofort drei Chefdirigentenposten inne: beim RSO Frankfurt (bis 1996), beim Philharmonischen Orchester Bergen (bis 1998) und beim Berner Symphonie-Orchester (bis 2004). Von 1998 bis 2004 war Kitajenko Chefdirigent des Sinfonieorchesters des Koreanischen Rundfunks. Seit 2009 ist er Ehrenmitglied des Gürzenich-Orchesters Köln.



Seit 1990 lebt Dmitrij Kitajenko jetzt im Westen, doch sein Herz schlägt immer noch für die Werke der russischen Meister.



Wer war in Wien besonders prägend?

Dort waren alle! Ich konnte ständig Ernest Ansermet, Rafael Kubelik oder André Cluytens hören. Cluytens dirigierte in der Oper jeden Abend ein anderes Stück und kam anschließend frisch und unverbraucht ins Hotel Imperial. Leo Ginzburg, mein Lehrer in Moskau und zugleich einer der ehemaligen Assistenten von Otto Klemperer, hatte mir gesagt: „Du musst so entspannt dirigieren, dass du zehn Mal hintereinander die Neunte von Beethoven schaffen kannst.“ Genau diese Kunst beherrschte Cluytens. Unglaublich!



Die Moskauer Philharmoniker haben Sie 1976 von Kirill Kondrashin übernommen, einem ganz anderen Temperament als Sie es sind. Haben Sie das Orchester vollkommen umgebaut?

Eine interessante Frage. Ich betrachte Kondrashin bis heute als einen fantastisch präzisen Musiker, dessen Fixpunkt der Rhythmus war. Das Zusammenspiel ging ihm über alles. Die Farbe dagegen war für ihn nicht so interessant. Noch fünf Jahre, nachdem ich sein Nachfolger geworden war, waren die Moskauer Philharmoniker hörbar ein Kondrashin-Orchester. Es war frustrierend. In den Proben folgte man mir, aber im Konzert schien das Orchester plötzlich auf Autopilot umzuschalten. Dann kam

eine sehr lange Tournee. Danach war das Orchester wie verwandelt. Endlich waren sie frei geworden. Mein Prinzip ist bis heute: So wenig wie möglich schlagen, so viel wie möglich singen.

Inwieweit hat Dmitrij Schostakowitsch, die große Figur Ihrer jungen Jahre, seine musikalische Zeit geprägt?

Kollegen. Und ich glaube, er war auch immer allein. Ich habe damals „Katerina Ismailowa“ dirigiert und war bei ihm zu Hause. Er erzählte mir von seinem musikalischen Grundverständnis: „Wenn es langsam ist, sollte es sehr langsam sein“, meinte er. „Ich weiß schon, manche Dirigenten wollen es ein bisschen weniger extrem haben ... Schlecht!“ Die

Dirigent bei ihm überhaupt etwas zu melden?

Bei seiner Moskauer „Carmen“ war ich ursprünglich Assistent. Eine Woche vor der Premiere wollte Felsenstein nach Hause fliegen, denn er hatte sich mit dem ursprünglichen Dirigenten verkracht. Das Theater war wie ein isländischer Vulkan: Aschewolken überall. Dann schlug man mich vor. Felsenstein blieb. Er war ein großer alter Herr, aber trotzdem bestand sehr schnell eine künstlerische Freundschaft zwischen uns. Danach hat er mich an die Komische Oper eingeladen. Felsenstein war bei jeder Orchesterprobe anwesend. In der Pause sagte er mir: „Vielen Dank, jetzt habe ich erst verstanden, wie leise ich auf der Bühne werden muss.“

Trotzdem sind Sie nicht länger geblieben?

Ich war ungeduldig und blöd und habe zu Felsenstein gesagt: „Lieber Herr Professor, ich glaube, es war unsere letzte Arbeit.“ Lieber kurz und diplomatisch sein als dauernd unehrlich. Für mich waren die Sänger an der Komischen Oper nicht ganz befriedigend. Freilich, szenisch waren sie großartig. Ihr Training war enorm hart. Besprechungen über ganz kurze Szenen dauerten immer ewig. Wenn drei Nebendarstellerinnen in „Carmen“ krank wurden, sagte Felsenstein die ganze Vorstellung ab.

Sie sind 1990 sozusagen als Letzter in den Westen gegangen. Warum so spät?

Es war so praktisch in Russland. Wenn ich sagte: „Für dieses Programm brauche ich fünf Proben“, bekam ich salutierend zur Antwort: „Zu Befehl!“ In der Perestroika wurde es dann nicht unbedingt einfacher für die Kultur. Man gründete neue Orchester, wodurch es für die älteren schwerer wurde. Das Russische Nationalorchester unter Mikhail Pletnev ist so ein Beispiel. Viele Musiker der Moskauer Philharmoniker verließen uns, weil sie dort besser verdienten. Die alten Institutionen begannen auszubluten. Nach einiger Zeit ent-

Wohl insofern, als Schostakowitsch für jeden ein ganz normaler, einfacher Mensch war. Man sprach damals noch nicht von Genies, von Stars oder Superstars. Man konnte mit allen sehr unkompliziert sprechen. Auch mit David Oistrach, mit Richter, Gilels und Mravinsky. Die Einstellung war: Wir wissen nicht alles, also können wir die Älteren fragen. Schostakowitsch sorgte dafür, dass der Abstand zwischen sich und einem jungen Dirigenten sofort in nichts zusammenfiel.

Was war Schostakowitsch in Ihren Augen für ein Mensch?

Schostakowitsch war ein Mensch, der immer unter Angst gelitten hat. Immer! Bei der Probe, privat, im Gespräch mit

Musik sollte bei ihm zuweilen mühsam sein für das Publikum.

Können Sie dafür ein Beispiel geben?

Zum Beispiel die Coda in der 5. Sinfonie. Viele Kollegen dirigieren das wie eine echte D-Dur-Parade. Wie einen Triumphmarsch. Das ist es aber nicht. Es zeigt die Angst unter der Diktatur. Warum gibt es so viele Solostellen bei Schostakowitsch? Weil jedes Instrument bei ihm für einen einzelnen Menschen steht und dies für Schostakowitsch eine Möglichkeit bot, sein Intimstes nach außen zu kehren.

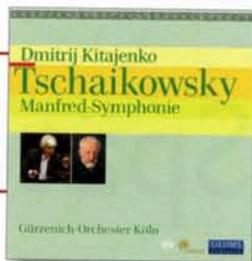
Sie sind einer der wenigen großen Dirigenten, die auch mit Walter Felsenstein zusammengearbeitet haben. Hatte ein



Als junger Dirigent machte Dmitrij Kitajenko (Foto) noch die eindrückliche Bekanntschaft von Schostakowitsch.

Aktuelle CD

Tschaikowsky, Manfred-Sinfonie; Gürzenich-Orchester Köln, Dmitrij Kitajenko (2009); Oehms/HM SACD 4260034866652



schied ich, kein Don Quichotte mehr sein zu wollen. Ich war 50 Jahre alt, ich wollte etwas Neues. Da kam Frankfurt zur rechten Zeit. Böse auf mein Land bin ich aber nicht.

Jetzt nehmen Sie mit dem Gürzenich-Orchester in Köln einen neuen Zyklus der Tschaikowsky-Sinfonien auf. Halten Sie die alten Aufnahmen unter Evgeny Mrawinsky noch für maßgeblich?

Sicherlich. Er ist eine Säule. Die Qualität der Orchester war vielleicht nicht so perfekt wie heute, die Aufnahmetechnik auch nicht. Aber Mrawinskys Feuer brennt immer noch. Und begeistert mich! Tschaikowsky ist für mich, soziologisch betrachtet, keine klassische Musik, sondern populäre. Fast so wie Johann Strauß. Denn fast jeder pfeift „Schwanensee“ und „Nussknacker“ ebenso wie den „Donauwalzer“. Mit dem Anfang vom 1. Klavierkonzert steht es nicht viel anders. Tschaikowsky hat einen unglaublichen musikalischen Virus in die Welt gesetzt. Der infiziert fast jeden.

Warum ein weiterer, neuer Tschaikowsky-Zyklus?

Nun, ich kann die Erfahrungen meines ganzen Lebens darin einbringen. Es ist sozusagen jene Musik, bei der ich am besten zeigen kann, was ich kann. Und es ist die Welt, aus der ich komme. Ich war tatsächlich auf der Insel der „Win-

terträume“. Die 2. Sinfonie, die „Kleine Russische“, bezieht bekanntlich ukrainische Volkslieder mit ein, und mein Vater war Ukrainer. Ich bin an allen Ecken und Enden mit diesen Werken verknüpft. Und ich glaube, dass es bei Tschaikowsky, der in meinen Augen grundsätzlich Programmmusik geschrieben hat, noch viele ganz unbekannte Wege gibt.

Halten Sie Karajans Tschaikowsky-Zyklus eigentlich für idiomatisch – oder eher für eine Sache Karajans?

Er ist Karajan. (schweigt)

Das Spektrum Ihrer künstlerischen Freundschaften ist ungeheuer weit. Sie haben auch Leonard Bernstein gut gekannt. Warum?

Ich war in Wien und habe „Boris Godunov“ mit Nikolai Ghiaurov dirigiert. Bernstein dirigierte parallel im Musikverein. Auch mit ihm war es kein Problem, in Kontakt zu kommen. Sein Herz war geöffnet für jeden. Ich ging also in seine Probe. Er dirigierte eine phänomenale Haydn-Sinfonie. In der Garderobe habe ich ihn fotografiert und mit ihm geraucht. Auch etwas getrunken. Er sagte mir, er käme zu mir in die Vorstellung. Danach fiel er vor mir auf die Knie: „Der beste ‚Boris‘ in meinem Leben.“ Das war typisch Lenny. Er war für mich technisch als Dirigent nicht immer ganz überzeugend. Aber einen besseren Musiker als ihn habe ich nie erlebt.

„Tschaikowsky ist die Musik, bei der ich am besten zeigen kann, was ich kann“

Der Unterschied zwischen Ihnen war: Er hat Whisky getrunken und Sie Wodka?

Nein. Auch ich: Whisky!

Haben sich all diese sehr unterschiedlichen Dirigenten gut miteinander vertragen?

Das glaube ich nicht. Dirigenten sind Einzelkämpfer. Schauen Sie: Überall gibt es Weltkongresse, nur bei Dirigenten nicht. Wir sind ohnehin arme Teufel, denn wir können nicht einmal normal Musik hören. Wenn ich im Saal sitze, höre ich nur: Die zweite Oboe dort war zu spät, und da war die Passage nicht ganz sauber.

Würden Sie sagen, dass Sie ein untypischer Dirigent sind?

Wahrscheinlich. Mein Kosename ist „Dimo“, und mein Prinzip nenne ich immer: „Dimokratie“. Ich versuche, nicht unangenehm zu sein. Obwohl: Auto-

rität, Geduld, Konsequenz und Kontinuität bleiben schon das Wichtigste. Ich habe Riesenrespekt vor jedem Menschen. Wenn ich schlechte Laune habe, ist daran nicht das Orchester schuld. Dennoch: Manch-

mal bin ich zu direkt. Mir hilft aber meine Beziehung zu Tieren. Mit ihnen kann ich sprechen. Bei uns zu Hause im schweizerischen Gruyère haben sich die fremden Katzen sogar untereinander die Zeiten aufgeteilt, in denen sie uns abwechselnd besuchen. Wir machen für jede auf.

Tschaikowskys Sinfonien

Insgesamt sechs durchnummerierte Sinfonien und die „Manfred-Sinfonie“ hat Tschaikowsky der Nachwelt hinterlassen. Entstanden sind die Werke zwischen 1866 und 1893, dem Todesjahr des Komponisten. Während sie in Russland wegen ihrer „internationalen“ Musiksprache zum Teil als Verleumdung ausgelegt wurden, wurden sie im Westen nicht selten wegen der Gefühlseligkeit der Musik kritisiert. Am bekanntesten sind die „drei großen Sinfonien“ Nr. 4 f-Moll, Nr. 5 e-Moll und Nr. 6 c-Moll, die den Beinamen „Pathétique“ trägt.



Foto: Wikipedia

June 2010

Musical Virus

Dmitri Kitaenko has now recorded the complete Shostakovich symphonies with the Cologne Gürzenich Orchestra, and a complete set of Piotr Ilyich Tchaikovsky's symphonies is to follow with the same orchestra. Kai Luehrs-Kaiser met the Russian conductor in Leipzig and spoke with him about his colleagues, Karajan, career – and of course, Tchaikovsky.

Mr Kitaenko, how did you learn such excellent German?

As a student I came to Vienna. At the beginning I only knew two words: “Ja” and “Nein”. That was too little. Then the years in Frankfurt also helped. But really, a conductor shouldn't talk all that much.

In yesterday's rehearsal of Brahms's First Symphony, you were mostly working on the lyrical passages...

Because the loud sections take care of themselves. If a conductor concentrates too much on the passages that are loud and fast, in my view the music loses its soul and retains only the bones.

Do you consider yourself to be a musical lyricist?

Yes, a dramatic-romantic lyricist. (he laughs)

In 1969 you were the winner of the first Herbert von Karajan Competition in Berlin. What did you learn from Karajan?

I already knew Karajan from St. Petersburg through a master-class during the Berlin Philharmonic tour. He said, “The orchestra will play very well by itself. Don't speak too much, and work on whatever bothers you the most.” He spoke a great deal about tone. I had to conduct a difficult pizzicato passage. I had absolutely no idea how, so I asked Karajan. “Very easy,” he said. “Close your eyes – and then start beating.”

Did it work?

Of course! Another time, I was going to conduct Strauss' “Don Juan”, but with lots of emphasis and numerous distinctly illuminated details. He told me, “My dear boy, if a man walks his dog, the dog will wee on every single tree. If the man stops every time, he will never get anywhere and will stop enjoying what he is doing. So, keep your mind on the goal and on the whole length of the path you want to walk.” And that worked as well.

Hans Swarowsky, your teacher in Vienna, had more pupils than anyone else, for instance, Claudio Abbado, Mariss Jansons and Zubin Mehta. Was this because he was the best teacher?

The most important thing for me were Swarowsky's razor-sharp analyses. I wasn't so enthused by his baton technique. He was very strict and apodictic. I also found Vienna magnificent, especially because of the wonderful concerts you could go to in those days.

Who in Vienna most left their mark on you?

Everyone was there! I could always go and listen to Ernest Ansermet, Rafael Kubelik or André Cluytens. Every evening Cluytens conducted a different work in the opera house before heading over to the Hotel Imperial, fresh as a daisy. Leo Ginzberg, my teacher in Moscow and at the same time previously an assistant to Otto Klemperer, told me, "You have to conduct in such a relaxed manner that you can manage Beethoven's Ninth ten times in a row." Cluytens was the master of precisely this art. Unbelievable!

The Moscow Philharmonic took you on in 1976 as successor to Kirill Kondrashin, who had a very different temperament from yours. Did you completely re-fashion the orchestra?

An interesting question. To this day I consider Kondrashin to be a fantastically precise musician, whose *idée fixe* was rhythm. Ensemble stood out above all else. Colours, on the other hand, did not interest him as much. For another five years after I took over from him the orchestra were still recognisably a Kondrashin orchestra. It was frustrating. In rehearsals they followed me, but in concerts it seemed as though they suddenly switched over to auto-pilot. Then came a very long tour. Afterwards, it was as though the orchestra was transformed. Finally they had become free. My motto to this day is: as little beating and as much singing as possible.

To what extent did Dmitri Shostakovich, the great figure of your early years, mark his musical period?

Probably in the sense that Shostakovich was completely normal and unaffected with everyone. Back then, nobody talked yet about "geniuses", "stars", or "superstars". You were able to talk with everyone in a very straightforward way. Even with David Oistrach, Richter, Gilels, and Mravinsky. The attitude was: We don't know everything, so we can ask our elders. Shostakovich made an effort to ensure any distance between him and young directors was dissipated instantly.

What sort of a person was Shostakovich in your view?

Shostakovich was a person who always suffered anxiety. Always! In rehearsal, in private, during conversations with colleagues. And I think he was also always alone. Once, when I was conducting "Katerina Izmailova," I was with him at home. He spoke to me about his basic musical understanding: "If it is slow, it should be very slow", he said. "I know that many conductors want it to be a little less extreme... That's bad!" He felt music should at times be arduous for the audience.

Can you give an example of that?

For instance in the coda to the Fifth Symphony. Many colleagues conduct it like a proper D major parade. Like a triumphal march. But it isn't like that. It portrays fear under dictatorship. Why are there so many solos in Shostakovich's music? Because for him every instrument represents a single individual, and this offered Shostakovich an opportunity to express his innermost feelings.

You are one of the few great conductors to have also worked with Walter Felsenstein. Did a conductor ever have any say in things with him?

I was originally an assistant conductor in his Moscow production of "Carmen". One week before the première Felsenstein wanted to fly home, because he had fallen out with the original musical director. The theatre was like an Icelandic volcano: ash clouds all around. And then I was proposed as conductor. Felsenstein stayed. He was a grand old man, but an artistic friendship nevertheless developed very quickly between us. After that he invited me to the Komische Oper. Felsenstein was present at every orchestra rehearsal. In the break he said to me, "Thank you very much. Only now have I understood how quiet I will have to be on stage."

And yet you didn't stay longer?

I was impatient and stupid and told Felsenstein, "Dear Professor, I think this was our last project together." It is better to be undiplomatic for a short while than constantly dishonest. I didn't find the singers at the Komische Oper entirely satisfactory. Dramatically they were admittedly magnificent. Their training was tremendously hard. Discussions about quite short scenes would always take forever. If three supporting actresses in "Carmen" were ill, Felsenstein would cancel the whole performance.

Moving West in 1990 makes you, as it were, the last to go. Why did you leave it so late?

It was so practical in Russia. If I said "I need five rehearsals for this programme" they would salute and answer, "Yes, sir!" During perestroika it wasn't necessarily easier for culture. New orchestras were founded, which made it harder for the older ones. The Russian National Orchestra under Mikhail Pletnev is one such example. Many musicians from the Moscow Philharmonic left us because they would earn more there. The old institutions were bleeding to death. After some time, I decided I didn't want to be a Don Quixote any more. I was 50 years old and I wanted something new. Frankfurt came up at the right time. But I am not angry at my country.

Your are currently recording a new cycle of Tchaikovsky's symphonies with the Gürzenich Orchestra in Cologne. Do you still consider the old recordings by Evgeny Mravinsky to be definitive?

Definitely. They are a cornerstone. The quality of the orchestra perhaps was not as perfect as it is today, and the same applies to the recording technology. But Mravinsky's fire still burns. And it excites me! As far as I'm concerned, from a sociological point of view Tchaikovsky is popular, not classical, music. Almost like Johann Strauss. After all, almost everyone can whistle "Swan Lake" and "Nutcracker" just as they can "The Blue Danube". The opening of the First Piano Concerto is not much different. Tchaikovsky has released an unbelievable musical virus into the world which infects almost everybody.

So why an additional, new Tchaikovsky cycle?

Well, I can bring the experiences of my whole life to bear. It is, you could say, the sort of music through which I can best demonstrate what I am capable of. And it is the world I come from. I have actually been to the island of “Winter Daydreams”. The Second Symphony, the “Little Russian”, includes recognisably Ukrainian folk songs, and my father was Ukrainian. I am tied to all corners of these works. And to my way of thinking Tchaikovsky's music is essentially programme music in which there still remain many undiscovered paths.

Do you consider Karajan's Tchaikovsky cycle to be truly idiomatic – or rather to be typical of Karajan?

It is Karajan through and through. (silent)

The spectrum of your artistic friendships is incredibly broad. You also knew Leonard Bernstein well. How come?

I was in Vienna and I was conducting “Boris Godunov” with Nicolai Ghiaurov. Bernstein was conducting at the same time in the Musikverein. But it was no trouble making contact with him. His heart was open to everyone. So I went to a rehearsal of his. He was conducting a phenomenal Haydn Symphony. In the dressing room I took a photo of him and we had a smoke together. And a drink. He told me he had been to one of my performances, and then he went down on his knees in front of me and said, “The best 'Boris' of my life.” That was typical of Lenny. As a conductor I felt he wasn't always completely convincing, technically. But I have never experienced a better musician than him.

And the difference between the two of you was he drank whisky and you drank vodka?

No. I also drank whisky!

Did all these very different conductors get on well with one another?

I don't think so. Conductors go it alone. Look around: everyone has international conferences – it is only conductors who do not. We are poor devils really, as we can never simply listen to music normally. If I sit in the audience, all I hear is “The second oboe came in too late, and that passage wasn't absolutely crisp.”

Would you say that you are an atypical conductor?

Probably. The diminutive of my name is “Dimo”, and I always call my style “Dimocracy.” I try not to be unpleasant. Having said that, authority, patience, logic, and continuity remain the most important things. I have enormous respect for everyone. If I am in a bad mood, the orchestra is not to blame for it. Nevertheless, sometimes I am too direct. My relationship with animals helps me though. I can talk to them. At home in the Swiss Gruyère, the stray cats have even arranged amongst themselves taking turns to come and visit us. Our door is open to all.

English: John Furnborough