

BLOMSTEDT

MOZART

STENHAMMAR

Donnerstag 21.12.2017

Freitag 22.12.2017

2. Abo B

Herkulesaal

20.00 – ca. 22.00 Uhr

17/18

HERBERT BLOMSTEDT

Leitung

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Moderation: Ilona Hanning

Gast: Frank Reinecke

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 22.12.2017

Pausenzeichen:

Robert Jungwirth im Gespräch mit Herbert Blomstedt

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de
als Audio abrufbar.

PROGRAMM

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie Nr. 41 C-Dur, KV 551

»Jupiter-Symphonie«

- Allegro vivace
- Andante cantabile
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Molto allegro

Pause

Wilhelm Stenhammar

Symphonie Nr. 2 g-Moll, op. 34

- Allegro energico
- Andante
- Scherzo. Allegro, ma non troppo presto – Poco meno, grazioso ed un poco rubato
- Finale. Sostenuto – Allegro vivace

Triumph des menschlichen Geistes

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Jupiter-Symphonie*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Sommer 1788

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des Komponisten

27. Januar 1756 in Salzburg – 5. Dezember 1791 in Wien

Im Jahre 1788 befand sich Österreich im Kriegszustand. Kaiser Joseph II. lag mit 280.000 Soldaten an der Grenze zum Osmanischen Reich. Verbündet mit Russland, erhoffte er sich im Fall des Sieges über die Türken einen Gebietszuwachs. Doch nun saß er fest in den Sümpfen vor Belgrad. Tödliche Seuchen breiteten sich im Heer aus. Wien litt unter hohen Kriegssteuern. Wer am 25. Juni 1788 die *Wiener Zeitung* aufschlug, wollte mit Sicherheit etwas über die dramatische Lage erfahren. So fand wahrscheinlich diese Annonce wenig Beachtung: »Da die Anzahl der Herren Subscribenten noch sehr geringe ist, so sehe ich mich gezwungen, die Herausgabe meiner 3 Quintetten bis auf den 1. Jänner 1789 zu verschieben.« Unterzeichnet ist die Anzeige mit »Kapellmeister Mozart in wirkl. Diensten Sr. Majestät.« Glaubte Mozart wirklich, das würde irgendjemanden interessieren? Jedenfalls konnte er seine Streichquintette nicht verkaufen, was gerade jetzt fatal war: »Meine Laage ist so, daß ich unumgänglich genöthigt bin Geld aufzunehmen. – aber Gott, wem soll ich mich vertrauen?« So schrieb er, tief verschuldet, seinem Logenbruder Michael Puchberg. Es sah wirklich nicht gut aus: Der Ruhm von Mozarts Klavierkonzerten war verblasst, seine Kammermusik galt als zu schwierig, eine neue Oper stand nicht in Aussicht. Gerade war er in die Vorstadt Alsergrund gezogen, da ihm die Stadt zu teuer wurde. »Schwarze Gedanken« suchten ihn heim, und am 29. Juni starb auch noch seine halbjährige Tochter Theresia.

Mozart verstand sich nie auf gutes Management, besaß aber die Fähigkeit, noch in Bedrängnis große Meisterwerke zu schaffen. An drei neuen Symphonien arbeitete er, und schon am 10. August war die letzte von ihnen fertig. Derart intensiv hatte er sich dieser Gattung noch nicht gewidmet, bisher war er als Klaviervirtuose selbst die Hauptattraktion seiner Konzerte gewesen. Joseph Haydn und einige andere Komponisten hatten dagegen mit Symphonien Erfolg, die nun auch im Druck zu kaufen waren. Ein gewisser Leopold Kozeluch druckte die seinen sogar selbst. »Kozeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so gefallen«, schrieb 1788 das *Magazin der Musik*. Im Vorjahr waren Haydns *Pariser Symphonien* erschienen. Die Tonarten der ersten drei, C-Dur, g-Moll und Es-Dur, wählte nun auch Mozart. Wollte er seine Symphonien ebenfalls drucken lassen? Oder damit sogar dem großen Haydn Konkurrenz machen? Mit einiger Sicherheit kann man nur sagen, dass sie zumindest für eine baldige Aufführung bestimmt waren. Jedenfalls nicht für die »Ewigkeit«, wie es das romantische Klischee will. Diese Werke, so hoffte Mozart, sollten ihn aus der Misere bringen. Insofern hatte der Name seines billigen Mietshauses Symbolwert: »Zu den drei Sternen«.

Bildet diese Trias eine ideelle Einheit? So taucht die für die Freimaurer bedeutsame Zahl 3 immer wieder auf, etwa in den drei Schlägen zu Beginn und Ende der C-Dur-Symphonie. Auch bestimmte Tonmuster stiften Zusammenhang. Zunächst aber fallen die Unterschiede auf. Jedes Werk ist anders instrumentiert, umspannt ein anderes Ausdrucksspektrum, ja basiert auf einem jeweils eigenen Archetyp von Musik. Drei Welten stehen für sich. Ohne Zweifel planvoll durchdacht ist die Reihenfolge, auch die der Tonarten: zunächst die auf Haydn Bezug nehmende Symphonie in Es-Dur, dann die dunkle, aufgewühlte in g-Moll und schließlich die in C-Dur strahlende, die ihre Schwesterwerke noch übertrifft, ein alles krönendes Fest von Musik. Im Jahre 1788 waren das einsame Gipfelwerke, die selbst mit dem Blick auf Haydn außerhalb des symphonisch Vorstellbaren lagen. Mozart griff also im übertragenen Sinn wirklich nach den Sternen. Aber konnte er damit auch Geld in die Kasse bringen?

Erst nach Mozarts Tod sind Reaktionen auf das vom Londoner Konzertunternehmer Salomon »Jupiter-Symphonie« getaufte Werk überliefert. So wurde es etwa in London 1810 als »the highest triumph of Instrumental Composition« gefeiert. Rein äußerlich kommt bereits das erste Orchestertutti im *Allegro vivace* triumphal daher: als mächtiger, fast schon militanter Marsch. Dazu passt, dass Mozart zur selben Zeit ein *Lied beim Auszug in das Feld* (KV 552) komponiert hat, das man leider als ungeschminkte Kriegspropaganda bezeichnen muss. Sollte die C-Dur-Symphonie etwa den zu erhoffenden Sieg des Kaisers über die Türken feiern? Auszuschließen ist nicht, dass Mozart davon profitieren wollte. Das Werk selbst erhebt sich freilich über einen derart banalen Zweck. Mozarts Musik entfaltet sich als Spiel gegensätzlicher Gestalten, wechselhaft, vielfältig, oft auch widersprüchlich wie das menschliche Leben insgesamt. Das verleiht ihr die zutiefst humane Größe, aber Mozarts Kritikern passte das gar nicht: »Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einem Gedanken zum anderen gleichsam fortgerissen.« So steht dem Marsch das leise, innig flehende Motiv der Violinen entgegen. Wie auch im graziösen Seitensatz wird damit der Mensch als spontan fühlendes Wesen in Beziehung gesetzt zu der unpersönlichen, machtvollen Umgebung. Nach dem schüchternen Verstummen des graziösen Themas bricht diese Macht dann wieder hervor, in drohendem c-Moll, dramatisch und überwältigend. Ein drittes Thema, die Melodie in plappernden Achteln, entstammt der Arie *Un bacio di mano* KV 541. Hier lösen sich die Spannungen in heitere Gelassenheit. Der Text der Melodie lautet: »Geht die Gebräuche der Welt studieren.« Und die Töne über »andate a studiar« sind dann auch das Thema der wirklich »studierten« Durchführung ...

Das *Andante cantabile* beginnt mit einem schlicht-empfindsamen Gesangsthema. Doch man beachte, wie bereits die sanfte Linie dieser Melodie von Pausen und scharfen Akkorden durchschnitten wird. Folgerichtig brechen mit dem zweiten Thema dann »schwarze Gedanken« ein: wie im ersten Satz in c-Moll, erregt pulsierend und gesteigert zu schmerzenden Dissonanzen. Und wieder gibt es ein drittes Thema, das die Gegensätze ausgleicht: warm strömender Dur-Klang, in den sich melancholische Untertöne mischen. Im zweiten Teil nochmals variiert, bietet der langsame Satz so ein reich schattiertes Seelenbild. Das *Menuetto* bleibt, obwohl chromatisch gefärbt, ein gelöster Tanz: Eine verhaltene Festlichkeit wirkt der Chromatik entgegen. Die für ein Menuett sehr ungewöhnlichen Imitationen präludiven dem kontrapunktischen *Finale*, und ein kleiner Moll-Einbruch deutet bereits dessen Hauptthema an.

Bei aller Majestät des ersten Satzes, bei allem Reichtum der Mittelsätze: Das abschließende *Molto allegro* krönt das Werk, sogar die ganze Trias, ja die ganze bisherige Symphonik. Die ersten vier Töne sind allerdings nichts als eine alte Formel für Kontrapunkt-Übungen. Mozart hatte sie schon mehrfach verwendet, auch in seiner allerersten Symphonie. Entscheidend ist wieder der Gegensatz, vielleicht Mozarts tiefstinnigste Themenformulierung: Auf die gesetzmäßige Formel reagiert ein belebtes, frei bewegliches Motiv, das sozusagen den frei handelnden Menschen verkörpert. Die ebenfalls agilen Seitenthemen werden sogleich kontrapunktisch verarbeitet, und die Durchführung verdichtet die Polyphonie noch: Fugentechniken durchziehen in unerhörter Weise den Sonatensatz. In der Coda krönt er sich mit einem fünffachen Kontrapunkt, in den alle Themen kunstvoll verflochten sind. Lichtere Höhen hat menschlicher Geist selten erreicht, was viele Deuter zum Schwärmen bringt. So etwa Kurt Pahlen: »Hier kann uns Mozart selbst als Gott erscheinen, der nach freiem Willen Sternbilder in der Unendlichkeit des Weltraums schafft, zusammenfügt und lenkt.« Da trägt Pahlen das Klischee etwas dick auf, veranschaulicht aber recht gut den Moment der Transzendenz: Verglichen etwa mit Bachs *Kunst der Fuge* wirkt diese Apotheose des Geistes – noch unfassbarer – wie ein leichtes, helles, heiteres Spiel. In Mozarts letzten symphonischen Worten scheint eine Art Utopie auf, es zeigt sich, wozu der Mensch, der sich so oft in Krieg, Leid und prekäre Lagen verstrickt, auch fähig sein kann.

Ende August 1788 besuchten zwei Dänen Mozart im Alsergrund. Sie berichten von einer familiären Idylle, obwohl wegen des Krieges schon Hunger herrschte. Constanze habe Kielfedern für einen Notenschreiber geschnitten. Wahrscheinlich waren gerade die Orchesterstimmen der Symphonien in Arbeit. Mozart plante für die kommende Saison »Academien im Casino«, eine Serie von drei Konzerten, in deren letztem er wohl die C-Dur-Symphonie aufführen wollte. Doch der Türkenkrieg entwickelte sich katastrophal. Der Kaiser verließ im November das Feldlager, krank, gebrochen und unbeliebter denn je. Und Mozarts »Academien« fanden niemals statt.

Strenge und Emphase

Zu Wilhelm Stenhammars Symphonie g-Moll

Vera Baur

Entstehungszeit

1911 – 1915

Widmung

Den Göteborger Symphonikern

Uraufführung

22. April 1915 in Göteborg mit den Göteborger Symphonikern unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

7. Februar 1871 in Stockholm – 20. November 1927 in Stockholm

Edvard Grieg, Carl Nielsen und Jean Sibelius – diese drei Namen würde wohl jeder nennen, sollte er die wichtigsten Protagonisten skandinavischer Musik aufzählen. Sie sind die kompositorischen Zentralgestirne ihrer Heimatländer Norwegen, Dänemark und Finnland – Schweden steht, was die Prominenz seiner musikalischen Genies betrifft, etwas hinter seinen Nachbarländern zurück. Franz Berwald kennt man wohl eher dem Namen als seinen Werken nach, und auch die schwedischen Zeitgenossen von Nielsen und Sibelius werden hierzulande wenig aufgeführt. Wann hört man schon ein Werk von Hugo Alfvén oder Wilhelm Peterson-Berger? Auch dem Namen Wilhelm Stenhammar begegnet man eher selten auf den Konzertprogrammen, was Herbert Blomstedt, der Dirigent des heutigen Abends, bedauert und ihn dazu veranlasste, sich dem von ihm hochgeschätzten Komponisten nun endlich verstärkt zu widmen. Wegen »anderer Prioritäten und Verpflichtungen« musste er dieses Vorhaben viele Jahre immer wieder hintanstellen, schreibt er in seinem in diesem Jahr erschienenen Buch *Mission Musik*, aber »als ich 85 wurde, dachte ich: jetzt oder nie. Ich habe keine Verpflichtung als Chefdirigent mehr, jetzt muss ich etwas für Stenhammar tun.«

Auch Wilhelm Stenhammar hatte eine Mission – den aufrichtigen und uneigennütigen Dienst am schwedischen Musikleben. »Mein Platz ist nördlich von Schleswig«, sagte er 1905 und bekannte sich damit zu einer musikalischen Laufbahn in der Heimat, abseits des Glanzes der alten europäischen Musikzentren. Zwar war Stenhammar als junger Pianist auch auf internationalem Parkett zu hören – so spielte er 1894 in Berlin sein Erstes Klavierkonzert mit den Berliner Philharmonikern unter Richard Strauss –, doch sah sich der von seinem Naturell her eher introvertierte Künstler später immer weniger als reisender Virtuose und verlegte den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf die Kammermusik. Er war ein begehrter Liedbegleiter, absolvierte unzählige Auftritte mit dem Aulin-Quartett und spielte die Klaviersonaten von Beethoven in nahezu jedem größeren Ort Schwedens – eine Pioniertat von kaum zu überschätzender Bedeutung, konnten doch dadurch viele Menschen in der schwedischen Provinz diese zentralen Werke der klassischen Musik überhaupt erstmals hören. Stenhammars wichtigste Wirkungsstätte aber war Göteborg. Hier übernahm er 1907, zwei Jahre nach ihrer Gründung, die Leitung der Göteborger Symphoniker. Bis 1922 leistete er in dieser Position eine systematische und umfassende Aufbauarbeit, die die Symphoniker schnell zum führenden Orchester Schwedens werden ließ. In großer Aufgeschlossenheit gegenüber allen Strömungen seiner Zeit verankerte er viele bis dahin in Schweden kaum bekannte Komponisten im Repertoire: Mahler, Reger, Strauss, Bruckner und Debussy – oftmals dirigierte er die schwedischen Erstaufführungen ihrer Werke. Darüber hinaus – und das war wohl sein größtes Verdienst – förderte er seine skandinavischen Kollegen. So wurde er zum hingebungsvollen Anwalt von Nielsen und Sibelius, mit denen er auch eng befreundet war.

Sibelius' Vierte Symphonie erlebte ihre Zweitaufführung – nach der Premiere in Helsinki – in Göteborg unter Stenhammar, und 1915 wurde der finnische Komponist zu zwei Konzerten mit den Symphonikern eingeladen, bei denen er eigene Werke dirigierte – in den Augen der schwedischen Musikliebhaber ein Ereignis von Weltrang: Sie füllten den Saal an beiden Abenden bis auf den letzten Platz.

Bei all dem unermüdlichen und selbstlosen Einsatz für das Schaffen anderer stellte Stenhammar sein eigenes in die zweite Reihe. Er sah sich selbst vor allem als ausübenden Musiker, seine Bedeutung »als produzierender Künstler« schätzte er neben dieser Aufgabe als eher »gering« ein. Auch blieben ihm während seiner langjährigen Tätigkeit als Dirigent der Göteborger Symphoniker nur die Sommermonate zum Komponieren. So ist das Œuvre, das er hinterließ, zahlenmäßig nicht umfangreich, es umfasst 45 Werke mit Opus-Nummern, wobei der Schwerpunkt nicht auf Kompositionen für Orchester, sondern auf Vokalwerken, Liedern und Streichquartetten liegt. Die sechs Streichquartette zählen zu seinen bedeutendsten Werken, in dieser Gattung liefen viele Fäden seiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung auf ideale Weise zusammen: seine intensive Arbeit mit dem Aulin-Quartett, die Vorliebe für den verdichteten, linearen Satz, das große Interesse an Beethoven und dessen kompositorischer Avanciertheit und nicht zuletzt sein ernstes, nach innen gerichtetes Wesen. Für Orchester entstanden u. a. zwei Klavierkonzerte, die Konzertouvertüre *Excelsior!*, eine fünfsätzige Serenade in F-Dur (die das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks 2002 unter Alan Gilbert aufgeführt hat) und die heute beim Symphonieorchester erstmals gespielte Symphonie Nr. 2 in g-Moll. Eine Erste Symphonie in F-Dur hatte Stenhammar unmittelbar nach der Uraufführung 1903 zurückgezogen, nachdem er kurz zuvor Sibelius' Zweite Symphonie kennengelernt hatte und von diesem Erlebnis so überwältigt war, dass die eigene Symphonie seiner Selbstkritik danach nicht mehr standhalten konnte. Als »idyllischen Bruckner« tat er das Werk später ab, während die Bewunderung für Sibelius ins beinahe Unermessliche wuchs. »Du musst wissen, dass Du täglich in meinen Gedanken bist, seit ich die Symphonie gehört habe. Du wunderbarer Mensch, was für einen großen Schatz an Wundern hast Du aus unbewusster und unsagbarer Tiefe geholt. Was ich immer ahnte, hat sich nun bewahrheitet: Du stehst heute vor mir als der Erste, der Einzige, der Unergründliche«, schrieb er am Neujahrstag des Jahres 1904 nach Finnland. Dennoch wagte er 1911 einen neuen Symphonie-Versuch. Seine Arbeit als Dirigent brachte ihm im Lauf der Jahre immer tiefere Kenntnisse über Orchestermusik und ihre stilistischen Möglichkeiten, so dass er den Wunsch verspürte, sich selbst mit einem großen symphonischen Werk zu positionieren. Einige künstlerische Standpunkte waren in der Zwischenzeit in ihm dabei gereift: die Ablehnung der »Klangschwelgerei, die in Deutschland schon viel zu lange in Blüte steht«, die Suche nach einer zurückhaltenden Tonsprache ohne übertriebenen Effekt durch orchestrale Virtuosität oder überbordende Chromatik und die Rückbesinnung auf Polyphonie und Kontrapunkt. 1909 begann er mit intensiven Kontrapunktstudien nach dem Lehrbuch *Der Contrapunkt* von Heinrich Bellermann (1832–1903) und verfasste bis 1918 unzählige Übungen. All diese Leitlinien fanden Eingang in die neue Symphonie, die heute zwar noch als Nr. 2 gezählt wird, wegen der Zurücknahme der Ersten aber als Stenhammars einziges gültiges Werk dieser Gattung betrachtet werden muss (eine dritte Symphonie von 1918/1919 blieb Fragment). »Nüchterne und ehrliche Musik ohne Klatsch« hatte er schreiben wollen, äußerte der Komponist selbst. Der schwedische Musikwissenschaftler und Stenhammar-Biograph Bo Wallner (1923–2004), ein enger Freund und Weggefährte Herbert Blomstedts, charakterisierte den Stil der Symphonie mit folgenden Worten: »Sie spielt mit Linien, ist eher Graphik als Malerei. Die Schlüsselworte sind nicht länger Kontrast, Stimmung, Klangzauber. Sie heißen nun Melodie, Linie und Energie.« Und was sagt Herbert Blomstedt? »Ich empfinde diese Musik als sehr feinfühlig und auf eine schwer zu bestimmende Weise als sehr schwedisch. Die Schweden sind sehr schüchtern,

aber wenn sie diese Schüchternheit überwunden haben, können sie sehr direkt und überschwänglich werden. So etwas steckt in dieser Musik, es gibt hier sehr besondere Stimmungslagen. [...] Kleine Wendungen, die mich ganz nostalgisch werden lassen.« Vielleicht ist es gerade die noble, geläuterte Balance zwischen satztechnischer Strenge, formaler Klarheit und harmonischer Mäßigung einerseits und dem Sinn für poetischen, ja emphatischen Ausdruck andererseits, die dem Werk seinen besonderen Zauber verleiht.

Archaisch, im Ton einer Ballade, eröffnet ein dunkel gefärbtes Unisono-Thema den ersten Satz (*Allegro energico*). Sein würdevoll schreitender, leicht energischer Gestus und der kirchentonale (dorische) Einschlag bestimmen den Charakter des Satzes entscheidend. Und fast scheint es, als diene dieses markige Unisono einer expliziten Manifestation der Themengestalt, damit es sich dem Gehör möglichst deutlich einprägt, bevor sich die einzelnen Stimmen verselbständigen dürfen. Das Seitenthema ist direkt polyphon angelegt: Zwei verschiedene melodische Linien, eine in den Streichern und eine in den Holzbläsern, liegen von Beginn an übereinander – in der Reprise werden die Melodien dann genau umgekehrt verteilt sein. Insgesamt erweist sich die Reprise – so sehr die Durchführung mit ihrer dichten Kontrapunktik beeindruckt – als expressiver Zielpunkt des Satzes. Am Ende einer als große rauschhafte Steigerung angelegten Rückführung erscheint das Hauptthema in verwandelter Gestalt: hymnisch, majestätisch und voller Strahlkraft in der klanglichen Auffächerung über das volle, nun auch mit reichem Blech gesättigte Orchester. Ein strahlender Dur-Schluss besiegelt die feierliche Stimmung.

Von erlesener Feinheit ist die Verbindung zwischen Strenge und Schönheit auch im zweiten Satz, einem *Andante* in Variationenform. Sie offenbart sich im Thematischen in der Überlagerung von trauermarschartigem Rhythmus und graziler Melodie sowie in der gesamten Spannungsdramaturgie, innerhalb derer die Folge von dramatischer Verdichtung, Starre der Bewegung und Auflösung in gefühlvolle Melodik meisterhaft disponiert ist.

Das *Scherzo* folgt ganz dem bekannten Modell des robusten Tanzsatzes, sogar Anklänge an Griegs *Peer Gynt* meint man herauszuhören. Überraschend ist dagegen das *Trio*: ein versonnener, von den Bläsern dominierter Satz, der sich nach und nach in sich selbst zurückzieht. Stenhammar führt den Hörer nicht in eine pastorale Idylle, wie sie in diesem Formteil häufig anzutreffen ist, sondern in ein grüblerisches Gespinnst aus vielfach ineinandergreifenden Linien und motivischen Partikeln. Alles ist sanft und ruhig: »Dolce«, »dobissimo«, drei- und vierfaches Piano – so lauten die Spielanweisungen dieses delikaten Gebildes.

Was, wenn nicht ein symphonisches *Finale* wäre der geeignetste Platz, alle Kunst kontrapunktischer Kombinatorik aufzubieten? Stenhammar kannte natürlich Mozarts *Jupiter-Finale*, auch die großen Fugen-Sätze Beethovens gehörten zum Kanon seines musikalischen Denkens. Doch geht er im Schlusssatz seiner g-Moll-Symphonie schließlich einen ganz eigenen Weg. Noch den Erwartungen entsprechend ist das Aufstellen zweier Fugenthemen und ihre Durchführung in mehreren Durchgängen, einzeln ebenso wie simultan als Doppelfuge. Schon ungewöhnlicher ist der Charakter der Themen, vor allem der des ersten (*Allegro vivace*), das eher einen Scherzando-Ton als die Stilebene der Gelehrsamkeit anschlägt. Aber auch, wie das Thema der zarten und getragenen zweiten Fuge (*Tranquillamente*), beginnend mit kleinen neckischen Einwüfen des ersten Fugenthemas, immer mehr mit diesem verwoben wird, scheint mit einem humoristischen Augenzwinkern versehen zu sein. Völlig überraschend und von geradezu umwerfender Wirkung ist aber die dramaturgische Lösung Stenhammars, den Satz nicht durch eine letzte Steigerung der Kontrapunktik zu überhöhen, wie es Mozart so grandios getan hatte, sondern durch das Gegenteil:

das Auflösen der Polyphonie in eine große gefühlsbetonte romantische Melodie (*Passionato*). Dass diese Melodie in ihren Bestandteilen aus den Fugenthemen gewonnen ist, zeigt die Meisterschaft des Komponisten, doch selbst solche Kunstfertigkeit verblasst neben der schieren Schönheit und Inbrunst dieses Gesangs. Wer Überschwang und Emphase so sensibel dosiert – das scheint Stenhammars Musik und dieses *Finale* im Besonderen zu lehren –, der erreicht den Hörer umso tiefer und ehrlicher.

Von Pult zu Pult (3)

Dezember 2017 / Januar 2018

In dieser Folge spricht Renate Ulm mit dem langjährigen, nun scheidenden Konzertmeister Florian Sonnleitner und der jungen polnischen Geigerin Julita Smoleń, die seit 2014 Orchestermittglied ist, zu den Themen Orchester als »Heimat ohne Alternative« und »unbedingtes Lebensziel«.

RU Herr Sonnleitner, Sie sind seit 1986 Erster Konzertmeister und in den vielen Jahren eines der bekanntesten Gesichter des BRSO geworden. Jetzt verlassen Sie das Orchester, Sie gehen in Rente.

FS Seit 1986 bin ich Konzertmeister, spiele aber schon über 40 Jahre im Orchester, in dem ich 1977 als Tuttist begonnen habe. Es ist der Beruf meines Lebens. Ich wollte immer in ein erstklassiges Orchester gehen und symphonische Musik erleben, daher wusste ich sehr früh, dass ich mit einer reinen Solo-Karriere oder einer Professur nie glücklich geworden wäre. Da mein Vater Konzertmeister bei den Münchner Philharmonikern war, wollte ich, um mich zu emanzipieren, ins Symphonieorchester, das mir eine Heimat ohne Alternative war.

JS Ich bin 2012 als Akademistin ins Symphonieorchester gekommen. Ich wollte in München studieren, wusste aber, dass das Leben hier sehr teuer ist. Daher suchte ich nach einer Möglichkeit, ein Stipendium zu bekommen, bei dem man musikalisch gefördert wird. So kam ich in die Akademie. Während der ersten Probe im Orchester hatte ich Gänsehaut. Ich war vollkommen begeistert von der Klangqualität, vom Engagement und vom Zusammenspiel. Ich wusste gleich, dass es nun mein Lebensziel ist, in diesem Orchester zu spielen.

FS Deine zwei Akademiejahre habe ich als besonders schön empfunden. Ich erinnere mich gern daran, mit welcher Begeisterungsfähigkeit und Hingabe du musiziert hast. Seit 2014 bist du auf der Position der Vorspielerin eine ganz wesentliche Verstärkung.

RU Wie definiert sich der Begriff der Vorspielerin?

JS Diese Position gibt es nicht in jedem Orchester. Manche haben nur Konzertmeister und Stellvertreter bzw. Stimmführer und dann Tuttistellen. Ich habe auch gefragt, was eigentlich vom Vorspieler erwartet wird. Heute verstehe ich darunter eine Kommunikationsstelle zwischen den Konzertmeistern und den Tuttisten und umgekehrt. Die Position fordert Flexibilität: Manchmal sitze ich am ersten, meistens am zweiten und bei sehr großen Besetzungen mit vier Konzertmeistern am dritten Pult. Ich habe keinen festen Nachbarn.

RU Was muss im Vergleich dazu ein Konzertmeister alles leisten?

FS Die beiden alternierenden Konzertmeister Radoslaw Szulc und Anton Barakhovsky sind für die großen solistischen Aufgaben zuständig. Tobias Steymans und ich haben eine vermittelnde

Position. Wir kommunizieren alle vier mit dem Dirigenten: Was kann man ihn in den Proben fragen, was muss man fragen, und wie ökonomisch macht man das. Es geht also um Kommunikation und psychologisches Einfühlungsvermögen. Dann sollte man die Energie, die vom Dirigenten ausgeht, in sich aufnehmen und in ein körpersprachliches Engagement umsetzen. Das Publikum muss auch in einem großen Konzertsaal wie der Carnegie Hall in New York oder dem Wiener Musikverein bemerken, dass hier eine Interaktion zwischen dem Dirigenten und den Musikern stattfindet, dass selbst die kleinste seiner Handbewegungen weitertransportiert wird.

RU Wie motiviert man sich immer wieder neu, um auch noch nach 40 Jahren Höchstleistung abrufen zu können?

FS Das ist eine Aufgabe, an der man über all die Jahre hinweg wächst, nämlich immer hundertprozentig präsent und Vorbild zu sein. Das habe ich über 30 Jahre als ständige Herausforderung begriffen, damit ich auch zu Recht vorne sitze.

JS Man braucht unbedingt Selbstdisziplin. Für mich ist das noch sehr einfach, denn die meisten Programme sind für mich neu. Daher ist jede Woche eine Herausforderung. Es gibt noch kaum Programme, die ich schon fünf Mal gespielt habe.

FS Wenn man Orchestermusiker wird, entscheidet man sich für einen Beruf, der einen permanent fordert, in dem der Charakter enorm ausgebildet wird. Diese Aufgabe muss man vollkommen annehmen, um nicht in Routine zu verfallen und um sich die geistige und emotionale Frische zu bewahren.

RU Frau Smoleń, was fiel Ihnen am Symphonieorchester beim ersten Mal besonders auf?

JS Der Klang hat mich absolut überwältigt, schon in der ersten Probe, auch die Fähigkeit der Musiker, sehr kammermusikalisch zu spielen und schnell zu reagieren. Für mich war das ein großer Dialog. Es war unglaublich. Wir sind alle verwöhnt von dieser hohen Qualität, so dass uns schon die kleinsten Details, die nicht klappen, ärgerlich machen.

RU Fragt man am Anfang die Kollegen um Rat?

JS Ich habe mir die älteren Kollegen beim Spielen genau angesehen und viel davon gelernt. Aus dieser Beobachtung lernt man intuitiv. In der Geigengruppe selbst muss man – anders als die Bläser – einen gemeinsamen Klang finden und dabei dennoch auf den Gesamtklang hören.

FS Dein größtes Kapital ist dieser sehr schöne weiche, modulationsfähige, ja warmherzige Ton. Dein Probespiel für die Vorspielerstelle habe ich noch in bester Erinnerung, weil sich wegen deines Tons sofort das Gefühl einstellte, das ist genau die Musikerin für diese Stelle. Wer zu uns kommt, hat ein sehr hartes Ausleseverfahren durchgemacht und sich gegen eine dreistellige Zahl von Mitbewerbern durchgesetzt. Das ist eine Leistung, an der man nicht rütteln kann. So jemanden nimmt man von Anfang an ernst.

RU Sie haben Julita Smoleń so schön charakterisiert. Wie würden Sie Ihre eigenen Fähigkeiten definieren?

FS Meine Stärken liegen in der Technik der linken Hand, im Hörvermögen und im analytischen Bereich. Das Denken mit Musik und um Musik herum hat mich immer fasziniert.

RU Wie charakterisieren Sie den Klang »Ihres« Symphonieorchesters?

JS Wir haben einen sehr vielseitigen Orchesterklang. Wir spielen sehr transparent, legen großen Wert auf die Präzision und beschäftigen uns genau mit dem Notentext. Wir wollen so nah wie möglich an der Aussage des Komponisten sein. Wir pflegen auch unseren Streicherklang, indem wir ganz genau die Artikulation abstimmen, das hört man auch. Uns prägt zudem, dass wir ein Rundfunkorchester sind, weil wir viele Live-Konzerte und Aufnahmen machen. Das heißt, wir

müssen sehr sauber spielen, es ist nicht egal, ob wir zwischen den Tönen noch ein bisschen Geräusche produzieren.

FS Ich bin immer sehr stolz darauf gewesen, dass unsere Klangkultur eine besondere ist und dass die Präzision in unserem Orchester so hoch ist. Zwischen dem ersten und achten Pult findet keine Zehntelsekunde an zeitlicher Verzögerung statt. Das ist eine Präzision, die nicht einmal durch optische Kontrolle da ist, sondern das hört jeder von uns. Hier ist ein kollektives Miteinander.

JS Trotz dieser Präzision fehlt uns aber auch nicht die Emotionalität.

FS Das ist vermutlich auch das, was Mariss Jansons an uns schätzt: unser unbedingter Einsatz. Möglicherweise findet er darin eine seiner Musikalität entsprechende Erfüllung. Es ist für mich ein großes Glück, über all die Jahre mit solch hervorragenden Persönlichkeiten zusammenspielen zu können wie z.B. den Solo-Cellisten, den Bläsern und den Paukisten. Diese Solisten prägen den Stil des Orchesters.

RU Was wünschen Sie sich für Ihr Orchester?

JS Ich wünsche mir für das Orchester einen Konzertsaal mit fantastischer Akustik, der die größten Künstler anziehen wird. Das ist im Moment das Wichtigste.

FS Ich wünsche dem Orchester immer gute Dirigenten und dass es auch in 30 Jahren noch international wirklich erstklassig ist. Dass es nicht nur in seinem Elfenbeinturm der hehren Klassikpflege bleibt, sondern zum Zusammenhalt der Gesellschaft beiträgt. Der zivilisatorische Zusammenhalt ist heute wieder gefährdet, wo Populismus und radikale politische Kräfte erstarken. Ein Orchester kann dazu beitragen, dass solche Widersprüche auf zivile Art geregelt werden.

Herbert Blomstedt über Wilhelm Stenhammar

Herbert Blomstedts Begeisterung für die Musik des schwedischen Komponisten und langjährigen Chefdirigenten der Göteborger Symphoniker Wilhelm Stenhammar wurzelt auch in seiner eigenen Biographie. Bedingt durch den Beruf seines Vaters, Pastor in der Freikirche der Siebenten-Tags-Adventisten, zog die Familie häufig um. Während seiner Jugend lebte Herbert Blomstedt in Göteborg und wuchs mit den dortigen Symphonikern musikalisch auf. Seinen Geigenunterricht erhielt er von Lars Fermaeus, dem Dritten Konzertmeister des Orchesters. In seinem 2017 erschienenen Buch »Mission Musik« spricht Herbert Blomstedt ausführlich über Stenhammar.

Meine erste Begegnung mit Stenhammar fand sehr früh schon im Unterricht bei Lars Fermaeus statt. Er ließ mich am Ende der Stunde immer ein Stück Kammermusik vom Blatt spielen, und da haben wir einmal ein Stück von Stenhammar gespielt, eine Romanze für Geige und Orchester.

[...]

Als ich anfang zu dirigieren, bat man mich in Stockholm einmal darum, ein paar Schauspielmusiken von Stenhammar auf Platte einzuspielen. [...] Dann ging ich schon bald weg aus Schweden. Ich wusste, dass Stenhammar diese beiden großen Orchesterwerke geschrieben hat [die g-Moll-Symphonie und die Serenade in F-Dur]. Meine Freunde sagten immer, ich müsse diese Werke spielen. Der Musikwissenschaftler und Kritiker Bo Wallner, der auch eine große, dreibändige Stenhammar-Biographie geschrieben hat, war ein sehr guter Freund von mir, beinahe wie ein Vater. Seine Passion war die schwedische Musik. Und er sagte, es sei eine Schande, dass ich keinen Stenhammar spiele. Aber außerhalb Schwedens musste ich erstmal andere Musik lernen: norwegische Musik, dänische, Strauss in Dresden, amerikanische Musik. So blieb Stenhammar

immer liegen, und ich hatte ein bisschen ein schlechtes Gewissen dabei. Als ich 85 wurde, dachte ich: jetzt oder nie. Ich habe keine Verpflichtungen als Chefdirigent mehr, jetzt muss ich etwas für Stenhammar tun.

[...]

Die Volksmusik ist bei Stenhammar sehr im Hintergrund, ähnlich wie bei Sibelius. Sibelius zitiert ja nie Volksmelodien, aber dennoch rührt vieles aus dieser Sphäre. Es klingt ein bisschen kirchental, ein bisschen mittelalterlich. So ist es auch bei Stenhammar. [...] Das Kirchentonale schimmert bei ihm immer wieder durch, zum Beispiel im Hauptthema des Kopfsatzes der g-Moll-Symphonie, das eigentlich ein dorisches Thema ist.

[...]

Die Musik ist sehr gut gemacht, sie ist auch sehr polyphon. [...] Im Schlusssatz gibt es vier Fugen, zwei davon sind sogar Doppelfugen. Dieses Symphoniefinale ist natürlich ohne Beethoven, das heißt ohne die *Hammerklaviersonate* und die *Große Fuge*, nicht denkbar. Stenhammars Idole waren Beethoven und Sibelius. Sibelius hat ihn fast blockiert. Hier in Göteborg hat sich Stenhammar geradezu selbstlos für Carl Nielsen und Sibelius eingesetzt. Göteborg wurde durch ihn zum Zentrum für nordische Musik. Aber die Bewunderung für Sibelius hat ihn erschlagen, er konnte kaum mehr komponieren. In seinem Vertrag stand, dass er jedes Jahr ein eigenes Stück aufführen darf. Die ersten sechs oder sieben Jahre aber hat er nur Musik von anderen gespielt. Er war ein sehr scheuer Mensch, eine Noli me tangere-Figur, sehr sensibel. Aber für andere Menschen hat er alles gemacht. Das bewegt mich sehr. Solche Menschen sind sehr selten.

[...]

Auch Stenhammars Klaviermusik ist sehr virtuos und sehr kontrapunktisch. Das schönste Klavierstück ist vielleicht *Spätsommernächte*. Wenn ein weniger begabter Komponist das komponiert hätte, wäre es vielleicht in Sentimentalität abgeglitten [...]. Aber Stenhammars Musik ist herrlich zurückhaltend. [...] Für ihn ist die Naturstimmung erst der Anfang, dahinter steht immer der Wille, daraus etwas Tieferes zu gestalten. Gleichzeitig hatte er diese großen Selbstzweifel. Er musste sich immer durchringen.

[...]

Sein Abschiedsbrief an die Göteborger Symphoniker ist gerade erst gefunden worden. Es ist ein rührendes Dokument. Er schreibt: Ich kann nicht länger, ich bin total ausgebrannt und ihr verdient einen frischen Mann am Pult. Er ging dann für die letzten Jahre seines Lebens nach Stockholm zurück. Bevor er starb, bekam er einen Brief vom Orchestervorstand Edgar Mannheimer. Das Orchester wollte Stenhammar eine Wohnung schenken als Dank für die 15 Jahre. Stenhammar antwortete, er könne das nicht annehmen, das sei viel zu viel. Mannheimer schrieb zurück und erklärte ihm, warum er das doch verdient habe und bat ihn, das Geschenk anzunehmen. Daraufhin antwortete Stenhammar: Du hast recht, es war der Hochmut über meine eigene Bescheidenheit, der mich dazu gebracht hat, Dir so zu antworten. So ein Mann war er. Er nahm das Geschenk an, aber er zog nie ein, weil er im Folgejahr starb.

BIOGRAPHIEN

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Symphonieorchester zu einem international renommierten Klangkörper, dessen Ruf die auf Jochum folgenden Chefdirigenten Rafael Kubelík, Colin Davis und Lorin Maazel stetig weiter ausbauten. Neben den Interpretationen des klassisch-romantischen Repertoires gehörte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an auch die Pflege der zeitgenössischen Musik zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Seit 2003 setzt Mariss Jansons als Chefdirigent neue Maßstäbe. Von den Anfängen an haben viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch das Symphonieorchester geprägt. Heute sind Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Simon Rattle und Andris Nelsons wichtige Partner. Tournéeen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Herbert Blomstedt

Nobel, charmant, uneitel, bescheiden. Im Zusammenleben von Menschen mögen solche Eigenschaften eine große Rolle spielen und geschätzt werden. Für Ausnahmeerscheinungen wie Dirigenten sind sie eher untypisch. Aber wie auch immer die Vorstellung sein mag, die sich die Öffentlichkeit von Dirigenten macht, Herbert Blomstedt bildet darin eine Ausnahme, gerade weil er jene Eigenschaften besitzt, die man so wenig auf den Nenner eines dirigentischen Herrschaftsanspruchs bringen kann. Dass er in vielerlei Hinsicht die gängigen Klischeevorstellungen widerlegt, sollte freilich nicht zu der Annahme verleiten, dieser Künstler verfüge nicht über Durchsetzungskraft für seine klar gesteckten musikalischen Ziele. Wer einmal die Konzentration auf das Wesentliche der Musik, die Präzision in der Formulierung musikalischer Sachverhalte, wie sie aus der Partitur aufscheinen, die Hartnäckigkeit in der Durchsetzung einer ästhetischen Anschauung in Proben von Herbert Blomstedt erleben konnte, der wird wohl erstaunt gewesen sein, wie wenig es dazu despotischer Maßnahmen bedurfte. Im Grunde vertrat Herbert Blomstedt schon immer jenen Künstlertyp, dessen fachliche Kompetenz wie natürliche Autorität allen äußerlichen Nachdruck überflüssig macht. Sein Wirken als Dirigent ist untrennbar verknüpft mit seinem religiösen und menschlichen Ethos, entsprechend verbinden sich in seinen Interpretationen große Partiturgenauigkeit und analytische Präzision mit einer Beseeltheit, die die Musik zu pulsierendem Leben erweckt. So hat er sich in den mehr als 60 Jahren seiner Karriere den uneingeschränkten Respekt der musikalischen Welt erworben.

Viele herausragende Ensembles weltweit konnten sich in all den Jahren schon der Dienste des hochangesehenen schwedischen Dirigenten mit amerikanischem Geburtsort und künstlerischer Ausbildung in Uppsala, New York, Darmstadt und Basel versichern. Mit 90 Jahren steht Herbert Blomstedt nach wie vor mit enormer geistiger und körperlicher Präsenz, voller Elan und

künstlerischem Tatendrang am Pult aller führenden internationalen Orchester. Auch dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Herbert Blomstedt seit vielen Jahren eng verbunden. Zuletzt war er hier im März 2017 mit Bachs *Johannes-Passion* zu erleben.

IMPRESSUM

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

MARISS JANSONS
Chefdirigent
NIKOLAUS PONT
Orchestermanager

Bayerischer Rundfunk
Rundfunkplatz 1
80335 München
Telefon: (089) 59 00 34 111

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk Programmbereich BR-KLASSIK
Publikationen Symphonieorchester
und Chor des Bayerischen Rundfunks

REDAKTION

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)
Dr. Vera Baur

GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT

Bureau Mirko Borsche

UMSETZUNG

Antonia Schwarz

TEXTNACHWEIS

Jörg Handstein und Vera Baur: Originalbeiträge für dieses Heft; Auszüge aus *Herbert Blomstedt: Mission Musik*, Leipzig und Kassel 2017: mit freundlicher Genehmigung des Henschel Verlags; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester), KünstlerSekretariat am Gasteig (Blomstedt); Interview Julita Smoleń und Florian Sonnleitner: Renate Ulm.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Mozart);
© Gehrman's Musikförlag, Stockholm (Stenhammar).

br-so.de
fb.com/BRSO
twitter.com/BRSO
instagram.com/BRSOchestra