



HARDING
FAUST



SCHÖNBERG
BEETHOVEN



Donnerstag 10.1.2019
Freitag 11.1.2019
2. Abo B
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

18/19

DANIEL HARDING
Leitung

ISABELLE FAUST
Violine

SYMPHONIEORCHESTER DES
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Ilona Hanning
Gast: Daniel Harding (11.1.2019)

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 11.1.2019
Pausenzeichen:
Kristin Amme im Gespräch mit Isabelle Faust und Daniel Harding

ON DEMAND
Das Konzert ist in Kürze auf br-klassik.de abrufbar.

PROGRAMM

Arnold Schönberg

Concerto for Violin and Orchestra, op. 36

- Poco allegro – Vivace (ma non troppo)
- Andante grazioso
- Finale. Allegro – Alla marcia

Pause

Ludwig van Beethoven

Symphonie Nr. 6 F-Dur, op. 68 (»Pastorale«)

- Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen. Allegro, ma non troppo
- Szene am Bach. Andante molto moto
- Lustiges Zusammensein der Landleute. Allegro –
- Donner. Sturm. Allegro –
- Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm. Allegretto

Ein aufrichtiger Mensch

Zu Arnold Schönbergs Violinkonzert, op. 36

Wolfgang Stähr

Entstehungszeit

1934–1936

Widmung

»Meinem lieben Freund und Kampfgenossen Dr. Anton von Webern«

Uraufführung

6. Dezember 1940 in Philadelphia mit dem Geiger Louis Krasner und dem Philadelphia Orchestra unter der Leitung von Leopold Stokowski

Lebensdaten des Komponisten

13. September 1874 in Wien – 13. Juli 1951 in Los Angeles

Als Auftraggeber des Violinkonzerts, das Alban Berg zum Gedenken an die frühverstorbene Manon Gropius schuf, kennen ihn die meisten: den amerikanischen Geiger Louis Krasner. Dass er aber auch der Interpret der ersten Stunde war, als am 6. Dezember 1940 in Philadelphia das *Concerto for Violin and Orchestra* des Emigranten Arnold Schönberg vor einem mürrischen, von Fliehkräften erfassten Publikum uraufgeführt wurde, wissen nur die wenigsten, nicht zuletzt, weil dieses Konzert bis heute nicht im Repertoire verankert ist: Weder Krasner noch die späteren Pioniere und Anwälte dieser ungeliebten, unerhörten Partitur, von Tibor Varga und Zvi Zeitlin bis Pierre Amoyal, Christian Tetzlaff oder Hilary Hahn, vermochten je, den Bann zu brechen, der auf dem Werk zu lasten scheint. Mit einer Weigerung fing bereits alles an, denn Jascha Heifetz, der ursprünglich das Violinkonzert op. 36 zur Weltpremiere führen sollte, wies das Werk als angeblich unspielbar zurück. Schönbergs Schwager Rudolf Kolisch schreckte aus ganz praktischen und allzu verständlichen Gründen vor dieser Herausforderung zurück, war er doch mit seinem Streichquartett bestens gefragt und ausgelastet. Als er jedoch auf einer Überfahrt von New York nach Europa mit Louis Krasner zusammentraf, geriet sein Kollege in hellste Aufregung, nachdem er von Schönbergs Komposition erfahren hatte. »Meine Augen verschlangen beinahe die fürchterlich

aussehenden Noten, als Kolisch eine Anzahl abgelichteter Seiten des Manuskripts von Schönberg in meine Kabine brachte«, gestand Krasner. »Man erzählt sich, dass Schönberg auf die Mitteilung, dass sein Konzert so lange auf eine Aufführung warten müssen, bis ein Geiger mit sechs Fingern auf der Bildfläche erscheine, ruhig geantwortet habe: ›Ich kann warten.‹ Nachdem ich das Konzert für Schönberg gespielt hatte, rief er mir frohlockend zu: ›Sehen Sie, ich war immer der Auffassung, dass man es spielen könne, da ich selbst imstande war, jede Note auf der Violine zu bewältigen.‹«

Wenn »man« es nachweislich spielen konnte, das Schönberg'sche Violinkonzert, blieb die andere, die offene Frage, ob man es spielen wollte. Yehudi Menuhin etwa mochte nicht verhehlen, wie fremd ihm die »Zwölftöner« mit ihren Rechenschiebern geblieben seien. Nur Glenn Gould zuliebe wagte er sich einmal an die *Phantasy* für Violine und Klavier op. 47. Doch selbst Gould beklagte an Schönbergs Violinkonzert eine »gewisse Kälte«, eine »architektonische Genauigkeit, die gelegentlich die Oberhand über eine flüssigere Invention gewonnen zu haben scheint«. Nicht nur den naiven Betrachter dürfte der Anblick jenes hölzernen Kastens ernüchtern, in den Schönberg die auf Karteikarten verzeichneten Reihentranspositionen seines 1936 in Los Angeles vollendeten Konzerts mit buchhalterischer Systematik einordnete. Schönberg kannte natürlich die Vorbehalte, die seinem Komponieren »mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« begegneten, er habe sich damit »den Titel eines Konstrukteurs, Ingenieurs, Mathematikers« eingehandelt, »was bedeutet, diese Kompositionen seien ausschließlich dem Hirn entsprungen ohne die geringste Beteiligung von etwas wie einem menschlichen Herzen«. Als tönenden Gegenbeweis aber brachte er gerade das *Andante grazioso* seines Violinkonzerts vor, nicht ohne zugleich vor einem naheliegenden Missverständnis zu warnen: »Es ist nicht das Herz allein, das alles Schöne, Gefühlvolle, Pathetische, Zärtliche und Bezaubernde schafft; ebenso wenig ist es allein das Hirn, das das gut Konstruierte, das klar Organisierte, das Logische und das Komplizierte hervorzubringen vermag. Erstens muss alles, was in der Kunst von höchstem Wert ist, sowohl Gefühl als auch Verstand zeigen. Zweitens ist es für das wirklich schöpferische Genie nicht schwierig, seine Gefühle mit dem Verstand zu kontrollieren; auch darf der Verstand, während er sich auf Richtigkeit und Logik konzentriert, nicht nur Trockenes und Reizloses hervorbringen«, lehrte Schönberg 1946 in einem Vortrag an der University of Chicago unter dem Titel *Heart and Brain in Music*.

Niemand würde widersprechen. Aber was bleibt von diesen Maximen im künstlerischen Ernstfall, in Schönbergs *Concerto for Violin and Orchestra*? Im scheinbar vertrauten Rahmen eines klassischen Solokonzerts, mit den Umrissen eines Sonatensatzes, einer dreiteiligen Liedform und eines Rondofinales »alla marcia«, zeigt und entzieht sich das Leben: elegisch bis expressiv, betörend und befremdlich, phantastisch präzise und brillant bizarr. Eine zwiespältige, kauzige und kosmische Einsiedlerseele spricht aus dieser Musik. Sie klingt wie das Werk eines Tüftlers, der von schweren Träumen verfolgt wird, oder wie die Arbeit eines Goldschmieds, der eigentlich Kathedralen errichten wollte: äußerst artifizuell und doch im Innersten von quälender Spannung aufgebracht. In diesem Konzert herrscht die Logik des Gefühls und das Pathos des Verstands. Unter der zerklüfteten Oberfläche waltet die schöpferische Ordnungsmacht, die bindende Formel der Zwölftonreihe, deren Grundgestalt mit der Tonfolge ›a – b – es‹ wie mit einem verdrehten Künstlermonogramm (**Arnold SchönBerg**) beginnt: die vorgefasste Reihe, das subjektive Gesetz. Herz und Hirn – sie wirken in paradoxer Koexistenz wie feindliche Brüder oder romantische Doppelgänger, die einander nicht lassen, nicht entbehren können.

Oder wie die zwei Hälften einer zerbrochenen Welt. Passten sie noch zueinander, die konstruktive Rationalität und der Aufschrei der Affekte? Oder drohte »das klar Organisierte« ins Wirre und Chaotische umzuschlagen? Schönberg legte allergrößten Wert auf die Feststellung, dass er nie eine Revolution angezettelt noch mit der Anarchie je geliebäugelt habe. Ohnehin rechtfertigte er die Dodekaphonie durchaus konservativ: musikhistorisch und traditionsverbunden. Dem Komponisten Nicolas Slonimsky bekannte er, sich seit 1914 dem Ziel verschrieben zu haben, »der Struktur meiner Musik *bewusst* einen einheitlichen musikalischen Gedanken zugrunde zu legen, von dem sich nicht nur alle anderen Ideen, sondern auch die Begleitung und die ›Harmonien‹ ableiten sollten«. Und als einheits-stiftender und tragfähiger Gedanke bewährten sich schließlich die Zwölftonreihen, die sowohl die Vielfalt als auch den inneren Zusammenhang einer Komposition ermöglichten. »Ich besaß von meinen ersten Anfängen an einen extrem gut entwickelten Formsinn

und gleichzeitig einen Schutz durch meine starke Aversion gegen Übertreibung«, betonte Schönberg. »Es ist nicht so, dass ein ›Fallen‹ in die Ordnung stattgefunden hätte, denn es hat niemals Unordnung gegeben. Es gibt überhaupt kein Fallen, sondern im Gegenteil, ein Steigen in eine höhere und bessere Ordnung.«

Aber anders als in Goethes *Zauberlehrling* war es am Ende Schönberg selbst, der Meister, der die Geister nicht mehr loswurde, die er wort- und tatenreich heraufbeschworen hatte: die Geister der Gelehrsamkeit, das Zunftzeichen des Karteikastens, die Rache des Rechenschiebers. »Ich bin irgendwie traurig«, verriet Schönberg in einem Gespräch, »dass man so viel von Atonalität spricht, von 12-Ton-Systemen, von technischen Methoden, wenn von meiner Musik die Rede ist. Alle Musik, alles menschliche Schaffen, hat Skelett, Blutkreislauf und Nervensystem. Ich würde mir wünschen, dass sich meine Musik als ein aufrichtiger und intelligenter Mensch versteht, der zu uns kommt und etwas sagt, das er zutiefst empfindet und das für uns alle von Bedeutung ist.«

Als Schönbergs Schwiegersohn Felix Greissle den Auftrag empfangen hatte, einen Klavierauszug des Violinkonzerts einzurichten, bemerkte er alsbald, dass dem »Einstein of Music« (wie Schönberg in den Vereinigten Staaten genannt wurde) ein »Fehler« unterlaufen sei. Der Meister habe die Reihe nicht korrekt zur Anwendung gebracht. Diesen Missgriff teilte er Schönberg umgehend mit, und da ihm keine Antwort zuteilwurde, wiederholte er seine Reklamation, bis er schließlich eine Postkarte im Briefkasten fand mit Schönbergs einzigem Kommentar: »Na und wenn schon?«

»Widerhall, den der Mensch wünscht!«

Zu Ludwig van Beethovens Sechster Symphonie

Matthias Henke

Entstehungszeit

Sommer 1807 bis Sommer 1808

Widmung

»À son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince regnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, et à son Excellence Monsieur le Comte de Rasumoffsky«

Uraufführung

22. Dezember 1808 in Wien

Lebensdaten des Komponisten

Wahrscheinlich 16. Dezember (Taufdatum 17. Dezember) 1770 in Bonn – 26. März 1827 in Wien

Man kann den englischen *Sommer-Kanon* mit den steinzeitlichen Anlagen von Stonehenge vergleichen, oder mit der bronzenen, fast 4.000 Jahre alten Himmelsscheibe von Nebra. Alle drei sind einzigartige, für die Menschheitsgeschichte bedeutende Monumente. Gleichwohl umgibt sie eine Aura der Rätselhaftigkeit, die man bislang nur teilweise durchdringen konnte. Dienten die Bauwerke des südeuropäischen Stonehenge als religiöse Kultstätten oder als Observatorium? Und die Himmelsscheibe von Nebra: Verbirgt sich hinter ihr ein autonomes Kunstwerk oder ein Kultgegenstand?

Der *Sommer-Kanon* vermag zwar nicht mit einem ähnlich hohen Alter zu beeindrucken, er entstand vermutlich um 1230, also gegen Ende des Mittelalters, im Umkreis der Abtei von Reading; auch ist er hinsichtlich seiner Kürze eher als Miniatur zu bezeichnen. Aber mit Blick auf seine musikhistorische Bedeutung muss man ihn einen Giganten nennen. So verkörpert er das erste Beispiel für eine echte, konstruktive Mehrstimmigkeit, die alles Bisherige weit, weit hinter sich lässt: Über einem zweistimmigen Grundklang, sozusagen einem Pedal, läuft ein vierstimmiger Kanon ab. Bemerkenswert ist aber nicht nur die kunstvolle Struktur des *Sommer-Kanons*, sondern auch, dass der unbekannte Schöpfer ihr eine textdeutende Aufgabe übertragen hat. »Der Sommer ist gekommen«, so könnte man den Beginn des Liedes übersetzen, »Kuckuck, sing laut! / Es wächst die Saat, die Wiese grünt / und das Gehölz schlägt aus.« Dem Wesen einer ewigen Natur, die sich in jedem Sommer runderneuert, entspricht aber auch die Fassung des Kanons, ist er doch ein klingendes Perpetuum mobile. Zukunftsweisend am *Sommer-Kanon* war zudem die

Etablierung von F-Dur als Pastoraltonart, selbst wenn sie sich hier eher durch die Schichtung der Stimmen ergab als durch das sich erst später bildende harmonische Denken.

Beethoven hat den *Sommer-Kanon* nicht gekannt. Umso verblüffender sind die Übereinstimmungen zwischen dem altenglischen Vokalstück und dem Kopfsatz seiner *Pastoral-Symphonie*, deren Komposition er Mitte 1807 aufnahm. Dergleichen offenbart sich nicht nur am Etikett, der »ländlichen« Grundtonart F-Dur. Vielmehr lassen sich tiefer gehende und strukturelle Gemeinsamkeiten erkennen. Sie basieren möglicherweise auf einem ähnlichen Naturverständnis, auch wenn von der Entstehung des *Sommer-Kanons* bis zur Niederschrift der *Pastoral-Symphonie* etwa 600 Jahre vergingen. So greift auch Beethoven auf einen Pedalklang zurück: auf rustikale Bordune, meist Quintklänge. Man mag sie als klangliche Illustration verstehen, als Nachahmung bukolischer Instrumente wie des Dudelsacks. Eine zweite Deutungsebene bietet sich an: Die Bordune stehen, wie die Pedalklänge im *Sommer-Kanon*, für das Dauerhafte der Natur, deren Wesen es ist, sich immer wieder neu zu gebären – wie ein Phönix aus der Asche. Eine weitere Facette seines Naturverständnisses offenbart Beethoven nach dem ersten Crescendo des Kopfsatzes: Pochende Triolen der Holzbläser sorgen für eine Beruhigung des Geschehens. Dann aber beginnt, zunächst in den Streichern, ein Blühen und Wachsen, als habe Beethoven nicht nur die Knospen, sondern auch die Herzen seiner Zuhörer öffnen wollen. Er bewirkt dergleichen, indem er eine Stimmtauschtechnik anwendet, das heißt, er benutzt in dieser Passage stets dasselbe Tonmaterial, nur überantwortet er es immer wieder anderen Instrumenten. Sein Vorgehen erinnert folglich einmal mehr an die verwandte Textur des *Sommer-Kanons*, doch deckt es sich auch mit Beschreibungen Goethes, der in einem Fragment der 1780er Jahre entsprechend formuliert hatte: »Die Natur schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie; was da war, kommt nicht wieder. Alles ist neu und doch immer das Alte.« In diesem Sinn lässt sich der Durchführungsteil des Einleitungssatzes als faszinierendes Miteinander von Beharrlichkeit und Wechsel verstehen. Erstere spiegelt sich in der Konzentration auf das Kopfmotiv des Hauptthemas: eine fallende Dreiklangsumspielung, die unablässig wiederholt wird. Nach einer Weile allerdings verlagert sich die so entstehende Klangfläche, die man als eine Frühform der Minimal Music bezeichnen könnte, in eine andere Tonart (von B- über D-Dur nach G- und schließlich E-Dur). »Alles ist neu«, darf man resümieren, »und doch immer das Alte«.

Beethoven hatte seine *Pastoral-Symphonie* mit dem vielzitierten Untertitel »Erinnerung an das Landleben. Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei« versehen. Die Überschrift des Kopfsatzes (*Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen*) stellt klar, dass der Komponist sich von einer bloßen Nachahmung der Natur distanzieren wollte. Ein Grund für seine Haltung dürfte das ihm eigene Selbstverständnis gewesen sein, demzufolge die reine Imitation sich nur schwerlich mit freier Kreativität verträgt, ja von Unterwerfung und Abhängigkeit bestimmt ist. Ein weiteres Motiv für seine Skepsis gegenüber der Tonmalerei lag aber auch in deren allgemein schlechtem Ansehen. So hatte sich der Spott der Kritiker schon über Haydns 1798 uraufgeführtes Oratorium *Die Schöpfung* ergossen. »Da hat bloß d'Musik den Donner und Blitz ausdrückt«, höhnte jener Zeit ein sich Eipeldauer nennender Kolumnist, »und da habn d'Vögel wirklich gsungen, und der Löw hat brüllt, und da hat man so gar hörn können, wie d'Würmer auf der Erden fort kriechen.«

Trotz solcher und ähnlicher Verrisse entsagte Beethoven, dem Untertitel der *Pastorale* gemäß, den Naturschilderungen nicht zur Gänze. Sie dominieren etwa den zweiten Satz (*Szene am Bach*), der wie sein Vorgänger auf eine möglichst einheitliche Stimmung abzielt. Er imaginiert den Verlauf eines nach und nach breiter dahinströmenden Baches. Auf der Grundlage des wellenförmigen, den Streichern überantworteten Eröffnungsthemas, dessen »murmelnden« Charakter die sordinierten Celli unterstreichen, bildet sich ein artensprichvariantenreiches Biotop – ein Raum, in dem sich bald auch die Vögel vernehmen lassen, wie zahlreiche Trillermotive und Tonrepetitionen belegen. Säumen die »Gefiederten« lange Zeit nur vereinzelt die Ufer, so gehört ihnen gleichsam das Schlusswort. Wie wenig Beethoven aber auch hier an einer gehorsamen Abbildung der Natur gelegen war, vermag eine ornithologische Betrachtung zu zeigen. Die drei Sänger wollen nämlich nicht so recht zusammenpassen. Die Nachtigall, deren Zirpen in der Flöte zu vernehmen ist, und der in der Klarinettenstimme rufende Kuckuck sind eher Waldvögel, während die dritte im Bunde, die Wachtel, deren charakteristisches Schlagen die Oboe übernimmt, als Bodenbrüter Wiesen bevorzugt. Letztere lässt ihren Gesang vorzugsweise in der Morgendämmerung erschallen, die

Nachtigall in der Abenddämmerung, der Kuckuck schließlich tagsüber. Nein, ein realistisches »theatrum naturale« wollte Beethoven hier gewiss nicht inszenieren. Sicher aber wollte er sich mit seinen singenden »Kollegen« solidarisieren, deren Kunst wie die seine von Gott gegeben war. »Er ist einzig«, so lautete eine altägyptische, von Beethoven eigenhändig kalligrafierte, an der Wand seines Arbeitszimmers hängende Tempelinschrift, und »von diesem Einzigem sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.«

Den Hörerwartungen seines Publikums dürfte der Komponist im dritten Satz noch weniger genügt haben als mit dem »Vogelkonzert«. Die Überschrift *Lustiges Zusammensein der Landleute* sieht sich zwar schon in den ersten Takten bestätigt, denkt man doch gleich an ein Scherzo, den beschleunigten Nachfolger des betulichen Menuetts. Aber bald wartet Beethoven mit vielfältigen Surprises auf, mit Überraschungen nach der Art von Haydn, dem unbestrittenen Großmeister in dieser Übung. Zu solchen Momenten zählen der überaus prominente Auftritt der Hörner oder der »falsche« Einsatz der Oboe, die gleich bei ihrem ersten Solo ein Viertel zu früh beginnt. Stärker noch fällt die ungewöhnliche Textur des Satzes auf, einer auf den ersten Blick konventionell dreiteiligen, doch von Beethoven eigenwillig behandelten Form (A-B-A). So steht der Mittelteil (B) anders als die Rahmenteile (A) in einem Zweier-Takt, der wegen seiner starken Betonung der ersten Zählzeit an einen Stampftanz denken lässt. Ungewöhnlich ist auch, dass beide Teile, also A und B, insgesamt (und nicht jeder für sich) wiederholt werden. Dann folgt wie üblich die Reprise des A-Teils. Allerdings findet er kein reguläres Ende, etwa mittels einer Schlusskadenz, vielmehr bricht er jäh ab, um einem Tremolo, dem drohenden Grollen der tiefen Streicher, zu weichen. Es eröffnet den vierten, *Donner. Sturm* genannten Satz und löst die mit ihm verbundene Erwartung bald ein – durch die Verklanglichung eines blitzedurchzuckten, von Starkregen begleiteten Unwetters, bei dessen Inszenierung Beethoven sich nicht scheut, regelrecht bruitistische Mittel einzusetzen, so die Verflechtung von Quartolen und Quintolen, abermals in den tiefen Streichern, oder das heftige »Gebälze«, das sich den langen, fortissimo zu spielenden Notenwerten des Holzbeziehungsweise Blechregisters verdankt.

Gehörte Beethoven, mag man sich angesichts solcher Imitationen fragen, also doch zu jenen Künstlern, die Goethe kurz vor der Entstehung der *Pastorale* einmal als »Apostel des halbahren Evangeliums der Nachahmung der Natur« bezeichnet hatte? Zu jenen, »die bloß ihren Sinnen vertrauen, und dessen, was dahinter liegt, sich nicht bewusst sind«? Schaut man auf das Ende des vierten Satzes, muss man diese Frage mit einem entschiedenen Nein beantworten. Die Oboe bringt hier eine sechstönige, stufenmelodische Wendung ein, die an einen Choral erinnert. Ihre sakrale Aura verheißt so etwas wie Errettung – aus dem Unwetter, aber auch aus dem Unheil, was über die Menschen oft unverschuldet hereinbricht. Nicht von ungefähr teilt der Choral seine musikalische Substanz mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes, des Loblieds auf die Natur, auf ihre Heilkraft und ihre Fähigkeit zur Erneuerung.

Demnach mutet der Choral wie ein Vorbote des *Finales* an, des *Hirtengesangs* und der ihn begleitenden »mit Dank an die Gottheit verbundene[n] Gefühle nach dem Sturm«. Stand der vierte Satz noch im düsteren f-Moll, der Tonart des Florestan-Monologs »Gott! welch Dunkel hier!«, wendet sich das Geschehen nun nach F-Dur, ins Helle, um in gebrochenen Dreiklängen zu schwelgen und zu einem gemeinschaftsstiftenden Reigen einzuladen, der sich am Ende in einem Pianissimo verflüchtigt, als wolle er eine schöne Erinnerung bleiben. Man könnte meinen, Beethoven habe schon hier ein Bekenntnis in Töne gefasst, das er wenig später in einem Brief an seine Vertraute Therese Malfatti dem Wort anverwandelte. Kein Mensch, schrieb er ihr im Mai 1810, könne das Land so lieben wie er: »Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Widerhall, den der Mensch wünscht!«

Von Pult zu Pult (10)

Januar 2019

»Koreaner sind die Italiener des Ostens. Sie sind laut, lieben gutes, scharfes Essen, und die Großfamilie geht über alles!« Andrea Kim, seit 2017 Mitglied der Ersten Geigen, ist zwar in Deutschland geboren und aufgewachsen, hat jedoch koreanische Wurzeln. Jehye Lee dagegen stammt aus Seoul und begann dort auch ihre musikalische Ausbildung. Seit 2014 ist sie Konzertmeisterin der Zweiten Geigen. Als das Symphonieorchester im November 2018 während der Asientournee für zwei Konzerte in Seoul zu Gast war, hat Andrea Lauber mit den beiden Geigerinnen über Heimat, das koreanische Publikum und die Bedeutung Deutschlands als Musikland gesprochen.

AL Wir sitzen gerade backstage im Seoul Arts Center. Jehye Lee, welche Erinnerungen verbinden Sie mit diesem Ort?

JL Ach, so viele! Mit 16 habe ich hier mein erstes Solo-Konzert gespielt und bin hinter der Bühne – genau hier – vor dem Auftritt nervös hin- und hergelaufen. Dann habe ich oft mit dem Orchester meiner Universität hier gespielt, aber ich saß auch schon sehr oft im Publikum, um die besten Orchester der Welt zu hören. Nun mit dem Symphonieorchester hier zu sein, ist ein weiterer Höhepunkt!

AK Ich liebe einfach das koreanische Publikum. Wenn wir auf die Bühne kommen, fühlen wir uns wie in einem Stadion! Die Leute jubeln lautstark, und es ist einfach eine Super-Stimmung. Da macht es uns natürlich umso mehr Freude, für diese Menschen zu spielen.

AL Woran liegt es, dass das koreanische Publikum besonders begeisterungsfähig ist?

JL Wir Koreaner sind einfach sehr leidenschaftlich – und laut! Wenn uns etwas gefällt, können wir es nicht verbergen!

AL Wo ist für Sie Heimat?

AK Es ist für mich nicht leicht, diese Frage zu beantworten. Meine Eltern kommen beide aus Seoul, und es gab eine Zeit in meiner Jugend, in der ich mich sehr intensiv damit auseinandergesetzt habe, wer ich bin. Ich war dann für einige Wochen hier in Seoul, habe alle meine Verwandten getroffen und die Stadt auf eigene Faust erkundet, um Antworten zu finden. Meine koreanischen Wurzeln sind und bleiben ein wichtiger Teil von mir. Ich liebe das Essen, das Land, die Berge. Trotzdem – meine Heimat ist ganz klar Deutschland. Ich bin am Niederrhein geboren, meine Muttersprache ist Deutsch. Ich kann mich zwar auf Koreanisch unterhalten, habe aber tatsächlich einen deutschen Akzent ...

JL Ich kann dich so gut verstehen! Ich bin Koreanerin, aber ich lebe schon so lange nicht mehr in meiner Heimat! In der Zwischenzeit habe ich in Amerika studiert, jetzt arbeite ich in Deutschland. Ich fühle mich als ein Mix aus Koreanerin, Amerikanerin und Europäerin (*lacht*). Das hat auch Vorteile, denn ich kann mir aus jeder Kultur das Beste herausuchen. Aber gerade wenn ich in Seoul bin, merke ich, dass ich doch die stärkste Verbindung hierher habe.

AK Was mich immer wieder erstaunt, ist, wie schnell sich die Gesellschaft hier in Korea in den letzten Jahren gewandelt hat. Ich habe den Eindruck, dass das traditionelle, eher konservative Korea, das meine Eltern mir vorgelebt haben, in der jungen Generation beinahe schon nicht mehr existiert. Nur die Familie spielt nach wie vor eine große Rolle – auch eine Gemeinsamkeit mit den Italienern!

JL ... das stimmt! Die Generation meiner Eltern ist schon noch ziemlich konservativ. Sie wünschen sich z. B. für mich einen koreanischen Mann, obwohl ich ja schon so lange nicht mehr hier lebe!

AK Oh, das kenne ich! (*lacht*)

AL Woher kommt Ihre Liebe zur klassischen Musik?

AK ... die kommt von meinem Vater! Er erzählte mir einmal folgende Geschichte: Ende der 50er Jahre, nach dem Koreakrieg, war das Leben hier sehr trist. Eines Tages sah er ein Grammophon auf der Straße, woraus eine Musik ertönte, die er unglaublich schön fand. Es war Walzermusik von Johann Strauß! Er blieb dort mehrere Stunden stehen und beschloss: Eines Tages möchte ich in den Kulturkreis, aus dem diese Musik kommt! Als Deutschland Gastarbeiter suchte, ergriff er die Chance. Dass wir drei Kinder ein Instrument lernen, war meinem Vater sehr wichtig. Mein sechs Jahre älterer Bruder hatte Geigenunterricht, zu dem ich immer mitging. Schließlich wuchs in mir auch der Wunsch, Geige zu spielen.

JL Meine Eltern lieben beide Musik, meine Mutter spielt und unterrichtet Klavier, mein Vater singt im Kirchenchor. Bei uns war also immer Musik im Haus. Mit vier Jahren begann ich mit dem Klavier, aber das langweilte mich zum Entsetzen meiner Mutter sehr schnell (*lacht*). Doch einer meiner Cousins spielte Geige, und das wollte ich auch probieren. Meine Mutter war nach den Erfahrungen mit dem Klavier zunächst etwas skeptisch. Deswegen kauften mir meine Eltern erstmal nur eine Plastikgeige, um meine Motivation zu testen und keine zu große Investition tätigen zu müssen. Aber die blieb ihnen dann letztlich doch nicht erspart!

AL Haben Sie die Plastikgeige noch?

JL Nein, aber ich weiß noch ganz genau, wie sie aussah und wie es sich anfühlte, auf ihr zu spielen! Sie hatte auf dem Griffbrett bunte Punkte. Wenn man mit dem Bogen über die Saiten kratzte, machte sie seltsame Töne. Mit sechs Jahren habe ich dann meine erste richtige Geige bekommen.

AL Wie verlief Ihre musikalische Ausbildung?

JL Ich habe mit der Suzuki-Methode Geige gelernt, alle sechs Bände durch! In der Vorschule hatte ich dann am Wochenende zusätzlich musikalische Früherziehung mit Chor, Ballett, ein bisschen Harmonielehre – jedoch alles noch sehr spielerisch. Dann kam ich in die »Art Middle School«, danach in die »Art High School«. Dort spielte ich dann schon im Orchester und belegte Kammermusikurse, es gab regelmäßig Prüfungen und Vorspiele. Und danach wechselte ich auf die Universität.

AK Bei mir war es anders. Ich habe nicht nach der Suzuki-Methode gelernt. Ich war fast vier Jahre, als ich begonnen habe, und konnte natürlich noch keine Noten lesen. Deswegen habe ich einfach nach Gehör gespielt. Der Geigenlehrer meines Bruders war sehr ambitioniert, aber nach ein paar Jahren bin ich zu einer Lehrerin gewechselt und hatte – wie hier üblich – einmal die Woche in der Musikschule Geigenstunde. Mit 15 kam ich dann als Jungstudentin an die Robert-Schumann-Musikhochschule in Düsseldorf. Ab da wusste ich schon, dass ich die Geigenlaufbahn in Angriff nehmen würde. Ich spielte im Landesjugendorchester, im Bundesjugendorchester und im Gustav Mahler Jugendorchester. Diese Zeit hat mich sehr geprägt, weil ich viele neue Impulse von anderen Jugendlichen bekam. Übrigens: In Dinslaken in Nordrhein-Westfalen durfte ich koreanischen Volkstanz lernen! Mit der traditionellen Kleidung, mit Trommeln und sogar Messern! (*lacht*)

AL Ich habe das Gefühl, wir Europäer könnten aktuell sehr viel von der asiatischen Musikerziehung lernen. Wie erklären Sie sich trotzdem den Wunsch vieler asiatischer Musiker, in Europa zu studieren?

JL Die Ausbildung in Korea ist wirklich großartig. Ich habe sehr viel gelernt, wengleich ich auch hart dafür gearbeitet habe. Aber: Die Musik, die wir spielen, ist nicht von hier. Irgendwann wuchs in mir immer stärker der Wunsch, dort zu studieren, wo diese Musik herkommt. Mir war klar, wenn ich noch weiterkommen will, muss ich ins Ausland gehen. Ich war 19, als ich mit meiner Familie nach Amerika gezogen bin. Dass ich dann nach ein paar Jahren nach Europa kam, hatte im Prinzip wieder den gleichen Grund. Ich wollte die Musik noch besser verstehen und deswegen noch näher am Entstehungsort sein.

AL Haben Sie das Gefühl, hier Antworten gefunden zu haben? Verstehen Sie die Musik nun besser?

JL Ganz bestimmt! Klassische Musik hat hier im täglichen Leben einen anderen Stellenwert, das sehe ich jeden Tag aufs Neue. Auch schätze ich die Kultur hier in Westeuropa und möchte noch sehr viel mehr davon für mich entdecken. Als Koreanerin bin ich tatsächlich etwas neidisch darauf und wünsche mir für mein Land, dass sich Kultur auch dort als ein wichtiger Bestandteil des Alltags etabliert. Das alles zusammen spornt mich an, mir die Musik nochmals unter komplett anderen Aspekten zu erarbeiten und zu spielen.

AK Dass du das sagst, ist sehr interessant! Ich habe mal bei Musikwochen in Kanada zwei Studenten von dort getroffen, die sich nichts sehnlicher wünschten, als einmal nach Deutschland zu reisen – in das Land von Bach, Brahms und Beethoven. Da erst habe ich verstanden, was für ein unschätzbare Wert es eigentlich ist, mit dieser Musik aufgewachsen zu sein. Gerade deswegen ist es so wichtig, dass auch bei den Jugendlichen hier die Begeisterung für unsere Musik und Kultur wieder mehr entflammt und sie nicht als selbstverständlich angesehen werden.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf br-so.de sowie weiterhin in den Programmheften.

BIOGRAPHIEN

Isabelle Faust

Die Geigerin Isabelle Faust bannt ihr Publikum durch ihre souveränen Interpretationen. Äußerst respektvoll nähert sie sich jedem Werk mit ungewöhnlichem Verständnis für seinen musikgeschichtlichen Kontext und das historisch angemessene Instrumentarium. Größtmögliche Werktreue ergänzt sie durch einen feinen Sinn dafür, einer Komposition von der Gegenwart her zu begegnen. So gelingt es ihr, das Repertoire eines Heinrich I. F. Biber ebenso tief zu ergründen wie das von Helmut Lachenmann und Komponisten unterschiedlichster Couleur einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Nachdem Isabelle Faust in sehr jungen Jahren Preisträgerin des renommierten Leopold-Mozart-Wettbewerbs und des Paganini-Wettbewerbs geworden war, gastierte sie schon bald regelmäßig bei den bedeutendsten Orchestern der Welt, wie den Berliner Philharmonikern, dem Boston Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra Tokyo, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Freiburger Barockorchester. Dabei entwickelte sich eine enge und nachhaltige Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Giovanni Antonini, John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Daniel Harding, Philippe Herreweghe und Andris Nelsons. Isabelle Fausts künstlerische Neugier schließt alle Epochen und Formen instrumentaler Partnerschaft ein: Neben den großen symphonischen Violinkonzerten sind das zum Beispiel Schuberts Oktett auf historischen Instrumenten, György Kurtágs *Kafka-Fragmente* mit Anna Prohaska oder Strawinskys *Histoire du Soldat* mit Dominique Horwitz. Mit großem Engagement hat sich Isabelle Faust bereits früh um zeitgenössische Musik verdient gemacht. Für die nächsten Spielzeiten sind Uraufführungen von Péter Eötvös, Ondřej Adámek, Oscar Strasnoy und Beat Furrer in Vorbereitung. Ihre zahlreichen Einspielungen wurden von der Kritik einhellig gelobt und mit Preisen wie dem Diapason d'or, dem Gramophone Award und dem Choc de l'année ausgezeichnet. Die jüngsten Aufnahmen umfassen Mozarts Violinkonzerte mit Il Giardino Armonico unter Giovanni Antonini und Mendelssohns Violinkonzert e-Moll mit dem Freiburger Barockorchester unter Pablo Heras-Casado. Weitere vielbeachtete Einspielungen hat Isabelle Faust etwa von den Sonaten und Partiten für Violine solo von Bach sowie den Violinkonzerten von Beethoven und Berg unter der Leitung von Claudio Abbado vorgelegt. Mit dem Pianisten Alexander Melnikov verbindet sie eine langjährige Zusammenarbeit: Es erschienen u. a. Aufnahmen sämtlicher Violinsonaten von Beethoven oder den Sonaten von Brahms. Isabelle Faust ist 2018/2019 Artist in Residence in der Kölner Philharmonie. Beim BR-Symphonieorchester spielte sie zuletzt 2017 im Rahmen der musica viva Ondřej Adámeks Violinkonzert unter der Leitung von Peter Rundel.

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 (*Babij Jar*) 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.

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

Daniel Harding

Daniel Harding, geboren in Oxford, begann seine Laufbahn als Assistent von Simon Rattle beim City of Birmingham Symphony Orchestra, mit dem er 1994 sein professionelles Debüt gab. In der Spielzeit 1995/1996 assistierte er Claudio Abbado bei den Berliner Philharmonikern, seinen ersten öffentlichen Auftritt mit diesem Orchester absolvierte er 1996. Neben Verpflichtungen in Trondheim und Norrköping war Daniel Harding von 1997 bis 2003 Musikdirektor der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, Chefdirigent und Musikdirektor des Mahler Chamber Orchestra (2003–2011), Erster Gastdirigent des London Symphony Orchestra (2006–2017), Künstlerischer Direktor der Ohga Hall im japanischen Karuizawa und Music Partner des New Japan Philharmonic. Das Mahler Chamber Orchestra ernannte ihn 2011 zum Conductor Laureate auf Lebenszeit. Derzeit ist Daniel Harding Musikdirektor des Orchestre de Paris und des Schwedischen Radio-Symphonieorchesters. Das Anima Mundi Festival in Pisa ernannte ihn 2018 zum Artistic Director. Gastauftritte führen ihn zu internationalen Spitzenorchestern wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie den führenden Klangkörpern in Amerika. Auch beim BR-Symphonieorchester ist Daniel Harding seit 2005 regelmäßig Gast, zuletzt im Oktober 2017 mit Bergs *Drei Bruchstücken aus Wozzeck* und Bruckners Vierter Symphonie. Als Operndirigent hat er sich mit Produktionen an der Mailänder Scala, am Royal Opera House Covent Garden in London, an den Staatsopern in München, Berlin und Wien sowie bei den Salzburger Festspielen einen Namen gemacht, außerdem ist er dem Festival in Aix-en-Provence eng verbunden. Für seine Aufführungen von *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* an der Mailänder Scala 2011 wurde er mit dem renommierten Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Die Einspielung von Mahlers Sechster Symphonie mit dem BR-Symphonieorchester, erschienen beim Label BR-KLASSIK, wurde 2016 mit dem Diapason d'or prämiert. Weitere CD-Produktionen sind aus der gemeinsamen Arbeit mit dem Symphonieorchester hervorgegangen: Orffs *Carmina burana*, Arien deutscher Opern der Romantik und Schumanns *Faust-Szenen*, alle drei Aufnahmen mit dem Bariton Christian Gerhaher. Mit dem Schwedischen Radio-Symphonieorchester veröffentlichte Daniel Harding zuletzt Mahlers Neunte und Fünfte Symphonie, die von der Kritik bereits viel Anerkennung erhielten. Daniel Harding ist seit 2002 Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres und seit 2012 Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

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

Wolfgang Stähr: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 22./23. Januar 2015; Matthias Henke: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Agenturmaterial (Faust), Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester, Harding); Interview Jehye Lee und Andrea Kim: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© G. Schirmer, New York (Schönberg);
© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Beethoven).

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