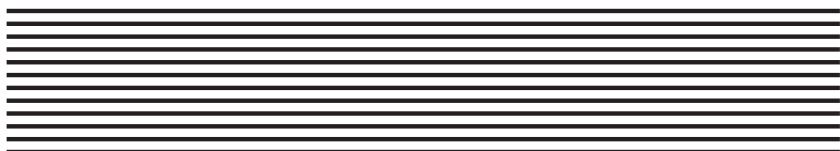


 HARDING  
THIBAUDET



BARTÓK



 RAVEL

 BERLIOZ 



**Donnerstag 27.6.2019**  
**Freitag 28.6.2019**  
**4. Abo D**  
**Philharmonie**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**18/19**

Verehrtes Konzertpublikum,

aufgrund einer ärztlich empfohlenen Regenerierungspause wird Mariss Jansons seine geplanten Konzerte in den Monaten Juni, Juli und August nicht dirigieren. Daniel Harding hat sich erfreulicherweise bereit erklärt, die Konzerte dieser Woche zu übernehmen. Damit ist auch eine Programmänderung verbunden: Anstelle der Werke von Debussy wird Daniel Harding nach Béla Bartóks *Der wunderbare Mandarin* und Maurice Ravels Klavierkonzert in G-Dur vier Instrumentalsätze aus der dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* von Hector Berlioz dirigieren. Wir bitten um Verständnis.

DANIEL HARDING  
Leitung

JEAN-YVES THIBAUDET  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG

18.45 Uhr

Do. 27.6.2019

Moderation: Uta Sailer

Fr. 28.6.2019

Moderation: Markus Thiel, Gast: Dr. Joachim Kaak, Zweiter stellvertretender Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und Hausreferent der Neuen Pinakothek

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND

im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 28.6.2019

Pausenzeichen:

Uta Sailer im Gespräch mit Daniel Harding und Jean-Yves Thibaudet

VIDEO-LIVESTREAM

auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)

ON DEMAND

Das Konzert ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de) als Video und Audio abrufbar.

# PROGRAMM

## Béla Bartók

Konzertsuite »Der wunderbare Mandarin« op. 19, Sz 73  
aus der gleichnamigen Ballett-Pantomime in einem Akt nach einem Libretto von Menyhért Lengyel

## Maurice Ravel

Konzert für Klavier und Orchester G-Dur

- Allegramente – Andante – Tempo primo
- Adagio assai
- Presto

Pause

## Hector Berlioz

»Roméo et Juliette« op. 17  
Vier Instrumentalsätze aus der  
Symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue en recitatif choral nach  
Shakespeares Tragödie

- Roméo seul – Tristesse – Bruit lointain de bal et de concert – Grande Fête chez Capulets  
Romeo allein – Traurigkeit – Entfernte Anklänge eines Balls – Großes Fest bei den Capulets
- Scène d'amour  
Liebesszene
- La Reine Mab, ou la Fée des Songes – Scherzo  
Die Königin Mab oder die Fee der Träume – Scherzo
- Roméo au tombeau des Capulets  
Romeo in der Gruft der Capulets

## Tod ohne Verklärung

### Zu Béla Bartóks Konzertsuite *Der wunderbare Mandarin* op. 19, Sz 73

Alexandra Maria Dielitz

#### Entstehungszeit

1917–1921 (Ballettpantomime)

Um 1925 (Konzertsuite)

#### Uraufführung

27. November 1926 in Köln (Ballettpantomime)

15. Oktober 1928 in Budapest (Konzertsuite)

#### Lebensdaten des Komponisten

25. März 1881 in Nagyszentmiklós (Ungarn, heute Rumänien) – 26. September 1945 in New York

## **Theaterskandal in Köln**

»Einige Besucher verließen, ostentativ die Türen werfend, das Theater. Und nach dem Fallen des Vorhanges erhob sich ein wütender, 10 Minuten währender Kampf, es wurde gellend gepfiffen und Pfui gerufen.«

So beschrieb das *Kölner Tageblatt* die Reaktion des Publikums auf die Uraufführung der einaktigen Tanzpantomime *Der wunderbare Mandarin*, die am 27. November 1926 im alten Kölner Opernhaus stattfand. Es handelte sich um den wohl größten Theaterskandal seit der legendären Pariser Premiere von Strawinskys Ballett *Le sacre du printemps* 13 Jahre zuvor. Einhellig war auch die Meinung der überregional angereisten Rezensenten, die das Werk als »Zuhälterstück«, »Dirnenstück« und »Kaschemmenstück niedrigster Art« schmähten. Selbst wenn man von Beschimpfungen als »Hottentottenkralsmusik« und »Ausgeburd eines entarteten Musiksinns« absieht, die mehr über die aufkommende »rechte« Gesinnung in Deutschland als über Bartóks Musik verraten, war die breite Entrüstung der Zuschauer in der Domstadt nicht zu ignorieren. Konrad Adenauer griff daher in seiner damaligen Position als Kölner Oberbürgermeister zu einer drastischen Maßnahme, indem er alle weiteren Aufführungen des *Wunderbaren Mandarin* aufgrund der »unmoralischen« Handlung untersagte.

## **Sex and Crime**

Das Bühnengeschehen ist in der Tat von schockierender Brutalität. Es geht auf ein Sujet des ungarischen Dramatikers Melchior Lengyel zurück, auf das Bartók bereits Anfang 1917 in der ungarischen Avantgardezeitschrift *Nyugat* gestoßen war. Anders als der exotische Titel vermuten lässt, führt der *Wunderbare Mandarin* nicht in ein fernöstliches Märchenreich, sondern in ein heruntergekommenes Vorstadtzimmer. Drei Gauner zwingen ein Mädchen, sich am Fenster in aufreizenden Posen zu zeigen, um die angelockten Freier ausrauben zu können. Die ersten beiden Kandidaten – ein »schäbiger Kavalier« und ein »schüchternen Jüngling« (Bartók) – werden schnell wieder hinausgeworfen, da bei ihnen nichts zu holen ist. Vielversprechender erscheint der Mandarin als drittes Opfer: Der reiche Chinese benimmt sich zunächst seltsam starr, bis ein verführerischer Tanz sein erotisches Verlangen erwachen lässt. Er verfolgt das erschrockene Mädchen in einer wilden Jagd durchs Zimmer, bis die Gauner sich auf ihn stürzen und ihn unter einem Kissen zu ersticken suchen. Er überlebt den Anschlag und blickt weiter gebannt auf das Mädchen; zwei weitere brachiale Mordversuche können ihm nichts anhaben, denn seine Sehnsucht ist stärker als der Tod. Endlich erbarmt sich das Mädchen und umfängt ihn – da beginnen die Wunden des Mandarins zu bluten, und er stirbt.

## **Symbol der »alles überwindenden Liebe«?**

Gewalt, Gier und ein kaum verhüllter Geschlechtsakt auf der Bühne: Für das Theater-Publikum der 1920er Jahre lag der Schluss nahe, der Inhalt des *Wunderbaren Mandarin* erschöpfe sich in Prostitution, Pornographie und bewusster Provokation. Dass Bartóks künstlerische Absichten jenseits aller Bürgerschreck-Attitüden lagen und er den Mandarin gar als »Symbol der alles überwindenden Liebe« empfand, blieb zunächst genauso unverstanden wie der inhaltliche Grundansatz. Ähnlich wie im *Sacre du printemps* geht es um die Verherrlichung eines kreatürlichen Instinkts, um die Rückführung der menschlichen Existenz auf eine primordiale Naturerfahrung. Nur findet dies nicht wie bei Strawinsky in der adäquaten Umgebung der russischen Vorgeschichte statt, sondern in der Kontrastwelt einer abstoßenden »Zivilisation«. Der auf äußerlichen Reichtum bedachte Mandarin und das von der Großstadtkriminalität korrumpierte Mädchen leiden gleichermaßen unter einer Gefühlskälte, die durch die elementar hervorbrechende Leidenschaft des Mannes überwunden wird: Sie kann nicht getötet, sondern nur erfüllt werden. Erst als das Mädchen dem Mandarin auf mitleidvoll-menschlicher Ebene begegnet, vermag es seine urtriebhafter Sehnsucht zu stillen. So gesehen, stellt sich das Werk als expressionistischer Aufschrei der Kreatur gegen die zweifelhaften Segnungen urbaner Modernität dar; als Kritik an der »Unmoral« der zeitgenössischen Gesellschaft, die diesen Appell allerdings gründlich missverstand.

## **»Eine höllische Musik«**

Dass der Komponist die Abwanderung in anonyme Metropolen als bedrohlichen Entfremdungsvorgang des Menschen betrachtete, legt auch seine Vertonung nahe. Schon 1917, als er erste kompositorische Ideen skizzierte, schrieb er an seine Frau: »Ich denke bereits über den Mandarin

nach: Wenn es gelingt, wird es eine höllische Musik werden. Der Anfang – ganz kurze Einleitung, bevor der Vorhang aufgeht – schrecklicher Krawall, Gerassel, Gekirre, Getute: aus dem Straßenlärm einer Großstadt führe ich den geschätzten Zuhörer in ein Apachenlager.« Mit pulsierenden Motiven, brutaler rhythmischer Energie, schrillen Dissonanzen und übereinander geschichteten Ostinato-Strukturen gelingt es Bartók tatsächlich, ein akustisch erschreckendes Großstadtbild zu zeichnen. Posaunen, die sich wie lärmende Autohupen gebärden, stellen von Anfang an klar, dass mit ästhetisch überhöhtem Kunstgenuss nicht zu rechnen ist. Gleichzeitig fällt auf, dass diese »urbane« Musik den drei Zuhältern zugeordnet ist und stets wiederkehrt, wenn sie prügelnd, drohend oder mordend ins Geschehen eingreifen. Ganz anders klingt die orientalisierende Lockmusik des Mädchens: Chromatisch-sehnsuchtsvolle Arabesken der Klarinette, die bei ihrem dreimaligen Auftreten immer phantastischer gesteigert und üppiger koloriert werden. Der alte Kavalier stellt sich mit seiner parodistischen Englischhorn-Melodie als unbeholfener Galan vor, der schüchterne Jüngling scheint das Mädchen durch seine zärtliche Oboen-Weise durchaus zu berühren, so dass sie sich in einem zögerlichen Tanz nähert. Eine deutliche Zäsur setzt der Auftritt des mysteriösen Mandarin durch ein *Maestoso*-Orchestertutti, das die Posaunen mit dem Leitmotiv des Protagonisten – der absteigenden kleinen Terz – prägen. Eingeschüchtert beginnt das Mädchen einen tastenden Tanz, der sich zu einem leidenschaftlichen Walzer verdichtet. Endlich bricht das Verlangen des Mandarin in drei orgiastischen Hörnerglissandi aus, und die Jagd nach dem Mädchen beginnt. Dieser gewaltige orchestrale Höhepunkt bildet das Finale der Orchestersuite, die somit endet, bevor es dem Mandarin musikalisch »an den Kragen« geht.

#### »Das Beste, was ich geschrieben habe«

Dass sein drittes und letztes Bühnenwerk nach der symbolistischen Oper *Herzog Blaubarts Burg* und dem märchenhaften Tanzspiel *Der holzgeschnitzte Prinz* keinen schnellen Erfolg versprach, musste Bartók bereits während der Komposition einsehen. Das lag nicht nur an der kompromisslosen Modernität der Pantomime, mit der er sich brüsk von der nationalromantischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts verabschiedete, sondern auch an den politischen Wirren nach dem Zusammenbruch der Habsburger Doppelmonarchie. Da es um die Aufführungschancen in seiner ungarischen Heimat schlecht stand, vollendete er 1919 zunächst die Klavierfassung und begann erst 1923 mit der Instrumentation des Werkes. Die Kölner Uraufführung durch den ungarischen Dirigenten Eugen Szenkar drei Jahre später war die einzige, die der Komponist erleben durfte. Dass der Theaterskandal andere Bühnen so nachhaltig abgeschreckt hatte, betrübte Bartók zutiefst. Denn – wie einem Brief an seinen Verleger zu entnehmen ist – hielt er den *Wunderbaren Mandarin* für »das Beste, was ich bisher für Orchester geschrieben habe«. Daher erarbeitete er 1927 die Suite, die musikalisch weitgehend den ersten zwei Dritteln des Bühnenstücks entspricht. Sie bahnte der Komposition unabhängig von der als anstößig empfundenen Handlung den Weg auf die Konzertpodien und trug wesentlich dazu bei, Bartók neben Schönberg und Strawinsky den Ruf als »rechtmäßigen Vertreter der musikalischen Revolution ihrer Generation« (Arthur Honegger) einzubringen.

#### »Im Geist von Mozart und Saint-Saëns«

#### Zu Maurice Ravel's Klavierkonzert in G-Dur

Nicole Restle

#### Entstehungszeit

1929–1931

#### Uraufführung

14. Januar 1932 in der Salle Pleyel in Paris unter der Leitung des Komponisten mit dem Lamoureux-Orchester und der Solistin Marguerite Long

#### Lebensdaten des Komponisten

7. März 1875 in Ciboure (Département Pyrénées-Atlantiques) – 28. Dezember 1937 in Paris

Maurice Ravel befand sich auf der Höhe seines Ruhms, als er sein kompositorisches Interesse einer für ihn neuen musikalischen Form zuwandte: dem Klavierkonzert. Abgesehen von dem nicht weiter ausgeführten Entwurf zu einem Konzert über baskische Themen aus dem Jahr 1914 hatte sich der Komponist bislang noch nicht mit der Gattung auseinandergesetzt. Nun schrieb er zwischen 1929 und 1931 gleich zwei Klavierkonzerte, eines in G-Dur und eines in D-Dur. Letzteres entstand in relativ kurzer Zeit im Auftrag des Pianisten Paul Wittgenstein und weist die Besonderheit auf, dass es – da Wittgenstein im Ersten Weltkrieg den rechten Arm verloren hatte – nur mit der linken Hand gespielt wird.

Das G-Dur-Konzert hingegen war schon länger geplant. Wie die Pianistin Marguerite Long berichtet, hatte Ravel bereits 1927 angedeutet, ein Klavierkonzert für sie komponieren zu wollen. Aber es verging noch geraume Zeit, ehe er sein Vorhaben in die Tat umsetzte. Seine weltweite Bekanntheit als Komponist verpflichtete ihn zu einer steten Präsenz in der Öffentlichkeit, und er musste zu dieser Zeit zahlreiche Konzertreisen nach England, Österreich und in die Schweiz sowie mehrmonatige Tourneen durch Spanien und Amerika bewältigen. Er führte also ein recht ruheloses, anstrengendes Leben, das nur wenig Zeit und Muße zur schöpferischen Tätigkeit ließ. Außerdem hatten die strapaziösen Reisen Ravel gesundheitlich stark geschwächt; er litt unter Erschöpfungszuständen, und die Ärzte verboten ihm jede Arbeit. Aus diesem Grund wurde die ursprünglich für den 9. März 1931 vorgesehene Premiere des Klavierkonzerts um fast ein Jahr auf den 14. Januar 1932 verschoben. Diesen Termin wollte Ravel nun unbedingt einhalten, und er komponierte wie besessen Tag und Nacht. »Ich werde mit meinem Konzert einfach nicht fertig, also muss ich jetzt auf Schlaf verzichten. Wenn mein Werk vollendet ist, ruhe ich mich erst mal aus – in dieser oder in der anderen Welt ...«. Welch prophetische Worte! Das Klavierkonzert G-Dur sollte seine vorletzte Komposition werden. Denn schon bald meldeten sich die ersten Symptome einer tückischen Nervenkrankheit, an der Ravel 1937 nach mehrjährigem Siechtum sterben sollte.

Obwohl er das Konzert von Anfang an der Pianistin Marguerite Long zugedacht hatte, wollte Ravel den Solopart bei der Uraufführung doch selbst spielen. Um den technischen Anforderungen gerecht zu werden, probte er sehr hart und intensiv – nur um schließlich festzustellen, dass er den Schwierigkeiten seines eigenen Werks nicht gewachsen war. Und so begnügte er sich zwangsläufig mit dem Dirigieren des Werks. Die Uraufführung in der Pariser Salle Pleyel wurde ein überwältigender Erfolg. Vor allem der letzte Satz kam so gut an, dass das Publikum ein »Da capo« verlangte. »Ich kann mich nicht erinnern, dieses Werk – ob in Frankreich oder anderswo – je wieder gespielt zu haben, ohne den dritten Satz wiederholen zu müssen«, schrieb Marguerite Long in ihren Erinnerungen *Au piano avec Maurice Ravel*.

Wahrscheinlich fand das Konzert gerade deswegen so viel Anklang, weil es nach eigener Aussage des Komponisten ganz »im Geist von Mozart und Saint-Saëns« geschrieben ist. Die Einflüsse dieser beiden Komponisten sind vordergründig nicht leicht zu bestimmen, denn schließlich war Ravel schöpferisch sehr selbständig. Er entwickelte stets aus vorgegebenen Modellen etwas vollkommen Neues und Unverwechselbares. Am deutlichsten erkennt man die großen Vorbilder Mozart und Saint-Saëns jedoch in der formalen Anlage des Konzerts, deren ausgewogene Konstruktion als wahrhaft »klassisch« bezeichnet werden darf. Deutlicher noch kann man hören, dass sich Ravel von spanischer Folklore und amerikanischem Jazz inspirieren ließ. So basiert das erste Thema des Anfangssatzes (*Allegro moderato*), das zuerst die Piccoloflöte und später die Trompete anstimmt, auf einem baskischen Volkslied. Das Spiel der Flöte und Trompete wird von einem Tamburin, einer leichten Rahmentrommel mit Schellen, begleitet, also einem typischen Instrument der spanischen Volksmusik. Alles andere als folkloristisch ist jedoch die bitonale Gestalt des begleitenden Klavierparts und der übrigen Orchesterstimmen, in der die Grund- und Dominantklänge von G-Dur und Fis-Dur gegeneinanderprallen. Die Verwendung von Fis-Dur weist schon auf das zweite Thema hin, das nach einer kurzen Überleitung des Englischhorns in dieser Tonart präsentiert wird und ebenfalls dem Volksgesang Spaniens entlehnt ist. Darüber hinaus enthält seine Melodie die charakteristischen »blue notes« der Jazzmusik. Außer jenen »blue notes«, die nicht nur das zweite, sondern auch die nachfolgenden Themen prägen, finden sich noch weitere Jazzelemente. So fällt der Rhythmus streckenweise in einen swingenden Drive. Auch die Instrumentation, beispielsweise der Gebrauch der hohen Es-Klarinette, deren schriller Klang dem Saxophon ähnelt, und die mit Dämpfer gespielten Trompete und Posaunen wecken Assoziationen an eine Jazzband.

Der formale Bau des ersten Satzes orientiert sich am klassischen Sonatenhauptsatz. Nach der Themenexposition folgt eine kurze Durchführung, in der Motive des baskischen Volkslieds mit dem Jazzsound kombiniert werden. Eine kadenzartige Passage des Klaviers leitet die Reprise ein. Hier nun erscheint nochmals das gesamte musikalische Material in neuer instrumentaler Einkleidung. So wird beispielsweise das dritte Thema zunächst mit einem begleitenden Glissando von der Harfe, dann von den Holzbläsern vorgetragen. Es schließt sich die Klavierkadenz an, in die das vierte Thema in Akkordbrechungen und Trillerketten eingebettet ist. Am Ende des Satzes erzeugt Ravel durch die permanente Wiederholung kurzer, von jenem baskischen Volkslied abgeleiteter Motive eine grandiose musikalische Steigerung, die in einer Reihe parallel abwärtsgeführter Dur- und Molldreiklänge ihren Höhe- und Schlusspunkt findet.

Zu diesem furiosen Ausklang bildet der folgende Mittelsatz (*Adagio assai*) einen denkbar starken Kontrast. Die ersten 33 Takte, also knapp ein Drittel des Satzes, gehören allein dem Klavier. Über einer rhythmisch gleichbleibenden Bassfigur der linken Hand, die den Dreivierteltakt in zwei Dreiachtelgruppen unterteilt, entwickelt die rechte Hand eine lange Kantilene von schlichter, liedhafter Innigkeit. Ihr Schluss wird von den Holzbläsern aufgegriffen und fortgesponnen, ehe das Englischhorn die Kantilene – nur von den Streichern und dem Klavier begleitet – wiederholt. Nach eigener Aussage des Komponisten stand bei diesem Satz das *Larghetto* aus Mozarts Klarinettenquintett Pate. Wie Mozart hat auch Ravel eine weit ausgedehnte Melodie komponiert, die zwar aus stets wiederkehrenden rhythmischen Bausteinen besteht, in der es jedoch keine motivischen Wiederholungen und harmonischen Ruhepunkte gibt. Als Marguerite Long Ravel darauf aufmerksam machte, welche Schwierigkeiten es dem Pianisten bereite, für den musikalischen Spannungsbogen der Kantilene allein verantwortlich zu sein, rief der Komponist aus: »Diese fließende Phrase! Wie habe ich daran gearbeitet, Takt für Takt! Ich bin daran verzweifelt!« Die drei Themen des Schlusssatzes (*Presto*) sind dagegen kurz und prägnant. Das erste Thema, ein Glissando mit einer abstürzenden Tonkaskade, erhält durch die hohe Es-Klarinette einen schrillen Charakter. Das zweite entwickelt sich aus einem sich mehrmals wiederholenden, absteigenden Terzmotiv. Seine harmonische Gestalt beruht auf parallelgeführten Dreiklängen und wirkt daher sehr archaisch. Das letzte Thema schließlich ist eine einfache Trompetenfanfare. Im weiteren Verlauf erscheinen vor allem das zweite und dritte Thema in ständig wechselnder Orchestrierung. Eine von Tamburin und Trommel begleitete, schmetternde Akkordfolge, die in der Literatur als Reminiszenz an Strawinskys *Petruschka* gedeutet wird, eröffnet und beschließt den Satz.

Ein Klavierkonzert im Geist von Mozart und Saint-Saëns zu schreiben, bedeutete für Ravel nicht nur klassische Formprinzipien zu übernehmen, sondern – wie er in einem Interview erläuterte – eine aufgelockerte und brillante Musik zu komponieren. Ursprünglich beabsichtigte er daher auch das Werk als »Divertissement« zu bezeichnen. »Dann aber meinte ich, dafür liege keine Notwendigkeit vor, weil eben der Titel ›Concerto‹ hinreichend deutlich sein dürfte.«

## **Hector Berlioz**

### **»Roméo et Juliette«**

#### **Inhalt der auf dem Programm stehenden Instrumentalsätze**

##### **Romeo allein – Traurigkeit – Entfernte Anklänge eines Balls – Großes Fest bei den Capulets**

Die chromatisch auffallend reiche Melodielinie in den Violinen symbolisiert den einsamen Romeo, der über seine aussichtslose Liebe zu Julia nachdenkt. Das seufzerartige Oboensolo und einzelne Motive aus dem Liebesthema sind schmerzvoller Ausdruck seines Kummers. In diese Stimmung setzen das Tamburin und die Pauken im dreifachen Piano ein. Berlioz »blendet« die Musik Romeos aus, seine Gedanken werden von Tanzmusikthemen überlagert, die aus dem Hause Capulet herüberklingen. Immer deutlicher werden die Rhythmen, die Romeo anziehen. Er nähert sich dem Hause Capulet, betritt es geschützt durch eine Maske und sucht Julia. Die Oboenmelodie über einer heiteren Pizzicato-Passage der Celli signalisiert, dass Romeo seinem Idol Julia nahe ist. Ein Coup de théâtre gelingt Berlioz mit dem Übergang zum eigentlichen Fest: Hörte man die Musik anfangs noch wie gedämpft von außen, so verändert sich nach einer Orchester-Fermate dieser

Eindruck: Als würde Romeo mit der Fermate durch eine Türe den Ballsaal betreten, so wird die Musik nun direkter und lauter. Zugleich scheint der Wirbel der tanzenden Gäste Romeo mitzureißen.

### **Liebesszene**

Romeo ist inzwischen über die Mauer in den Garten der Capulets gelangt und verbirgt sich dort im Dunkel. Hier hört er, wie Julia auf dem Balkon ihre Gefühle zu ihm der Nacht anvertraut. Er tritt unter den Balkon und gesteht Julia ebenso seine Liebe. Nun klettert er zu ihr hinauf, und beide bekennen einander ihre Zuneigung.

Berlioz komponiert eine Nachtstimmung mit Nachtigallschlägen und Käuzchenrufen. Unter pochenden Kontrabass-Repetitionen klingt das Liebesthema an, das zuerst von den Celli und Hörnern vorgetragen und während der gesamten Szene vielfach variiert wird. Nach einem innigen Dialog zwischen den Celli und Holzbläsern wird dieses Thema vom gesamten Orchester aufgegriffen. Allmählich löst es sich auf, wird durchsetzt von Pausen und beschreibt damit den Abschied der Liebenden, die sich zuvor ewige Treue geschworen haben.

### **Die Königin Mab oder die Fee der Träume – Scherzo**

Im Scherzo huscht die kleine Fee Mab durch die Träume der Liebenden. Berlioz schreibt ein feenhaftes, atemberaubendes Instrumentalstück von heiterem Charakter einer »amour fou«, in das zunächst nur die Streicher und Holzbläser integriert sind. Das Trio mit Harfe ist langsamer und resignativ, doch sind diese nachdenklicheren Töne schnell vergessen, wenn sich das Scherzo wiederholt, in dem nun auch die Hörner solistisch hervortreten. Auffallend sind die Zymbeln, die glöckchenartig dem Scherzo am Ende einen besonderen Glanz verleihen.

Im Shakespeare'schen Drama wird Romeo – nach dieser Liebesnacht bei Julia – unglücklicherweise in eine Auseinandersetzung mit dem Capulet-Clan verwickelt, die er selbst zu vermeiden sucht. Der jähzornige Tybalt tötet in einem von ihm angezettelten Streit Romeos Freund Mercutio. Romeo fordert daher Tybalt zum Kampf heraus und tötet ihn. Da der Prinz von Verona bei Todesstrafe die Kämpfe zwischen den Familien verboten hatte, muss Romeo schnellstens Verona verlassen und flieht nach Mantua. Zuvor verabredet er sich aber noch mit Julia bei Pater Lorenzo, der sie traut. Unterdessen sind Julias Eltern daran interessiert, ihre Tochter mit Graf Pâris zu verheiraten. Julia, die sich gegen die Eltern nicht durchsetzen kann, bittet Pater Lorenzo verzweifelt um Hilfe, um dieser (zweiten) Ehe zu entgehen. Von ihm erhält sie einen Schlaftrunk, den sie abends trinken soll und der sie wie tot erscheinen lässt. Außerdem schickt er einen Brief an Romeo, um ihn in diesen Plan einzuweihen. Romeo soll Julia dann aus der Gruft holen und mit ihr von Verona weggehen. Julia nimmt abends den Trank zu sich und wird von ihren Eltern am nächsten Morgen gefunden. Sie beweinen ihren Tod und bereiten ihre Überführung in die Familiengruft vor.

### **Romeo in der Gruft der Capulets**

Bei Shakespeare hört Romeo in Mantua vom Tod Julias und bricht sofort nach Verona auf, weil er dieses »Gerücht« nicht glauben kann. So verpasst er den Boten mit Pater Lorenzos Brief, in dem ihm vom Schlaftrunk berichtet worden wäre.

Dieser programmatische Symphoniesatz bildet den Höhepunkt des Dramas und leitet die Peripetie der Handlung ein. Voller Aufregung betritt Romeo die Gruft und findet Julia, die er für tot halten muss. In seiner Verzweiflung darüber ersticht er sich, erlebt aber noch, wie Julia aus ihrem todesähnlichen Schlaf langsam erwacht. In der Klarinette erklingen im vierfachen Piano erst Einzeltöne, dann eine durchbrochene Melodielinie, die das allmähliche Erwachen Julias darstellen. In den Streicherbässen wird der sterbende Romeo charakterisiert. Anders als bei Shakespeare, aber wie in der Schauspielfassung von David Garrick, sehen sich Romeo und Julia noch und beteuern gegenseitig ihre Liebe: Eine emotional aufgeladene Musik schildert diese Vorgänge. Zunehmend brüchig wird der weitere musikalische Verlauf und erzählt damit vom Sterben Romeos, von der Verzweiflung Julias und – nachdem Romeo gestorben ist – von ihrem Selbstmord.



## Hector und Harriet

### Zu Berlioz' dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette*, op. 17

Renate Ulm

#### Entstehungszeit

24. Januar 1839 – 8. September 1839

#### Uraufführung

24. November 1839 im Pariser Conservatoire unter der Leitung des Komponisten

#### Widmung

Niccolò Paganini

#### Lebensdaten des Komponisten

11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André (Isère) – 8. März 1869 in Paris

Blass, schmal und zerbrechlich steht Julia in Pater Lorenzos Zelle, ist aber fest entschlossen, ihre bedrohte Liebe zu Romeo zu verteidigen: »Oh, lieber als dem Grafen mich vermählen, / Heiß von der Zinne jenes Turms mich springen, / Da gehn, wo Räuber streifen, Schlangen lauern, / Und kette mich an wilde Bären fest; / Birg bei der Nacht mich in ein Totenhaus / Voll rasseln-der Gerippe, Moderknochen / Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern; / Heiß in ein frisch gemachtes Grab mich gehn / Und mich ins Leichentuch des Toten hüllen. / Sprach man sonst solche Dinge, bebt ich schon; / Doch tu ich ohne Furcht und Zweifel sie, / Des süßen Gatten reines Weib zu bleiben.«

Die englische Theatergruppe von William Abbott eroberte 1827 mit Shakespeares Dramen *Hamlet* sowie *Romeo und Julia* Paris. Vor allem die Schauspielerin Harriet Smithson gestaltete die Rollen der Ophelia und Julia derart ausdrucksstark, dass sie zum vielbeachteten Star wurde. »Nie hat in Frankreich irgendein Schauspieler das Publikum so gerührt, so entzückt und so in Erregung versetzt wie sie«, schrieb Berlioz noch Jahre später bewundernd. Für ihn war nicht nur Shakespeare eine Naturgewalt, die ihn erschütterte und der er sich nicht mehr entziehen konnte, sondern auch Harriet Smithson. »Mehrere Monate verbrachte ich in dieser Art von hoffnungslosem Stumpfsinn, [...] dachte immerzu an Shakespeare und die begnadete Künstlerin.« Berlioz hatte sich in sie verliebt. Er ging in ihre Aufführungen und schrieb Briefe an die angebetete Schauspielerin. Nur – anfangs blieb die Liebe einseitig. Harriet Smithson gab sich unnahbar. So widmete sich Berlioz wenigstens ihrem Betätigungsfeld: »Shakespeare, der mich so unvorbereitet traf, schmetterte mich zu Boden. [...] Ich erkannte die ganze Größe, die ganze Schönheit, die ganze Wahrheit der dramatischen Kunst«, beschrieb er im Herbst 1827 sein Shakespeare-Erlebnis und notierte sich später zu *Romeo and Juliet*. »[Ich] erlebte das Schauspiel dieser Liebe mit, einer Liebe, schnell wie ein Gedanke, glühend wie Lava, gebieterisch, unwiderstehlich, gewaltig und rein und schön wie das Lächeln eines Engels, und dann diese Szenen wilder Rache, diese verzweifelten Umarmungen, diese hoffnungslosen Kämpfe der Liebe und des Todes – das war zu viel.« Die Veroneser Tragödie und sein Julia-Idol Harriet sollten ihn für die nächsten Jahre nicht zur Ruhe kommen lassen, und während seines Italienaufenthalts 1831/1832 entwickelte er die Idee, diesen Stoff in Musik zu setzen. Nach seiner Rückkehr aus Italien war Berlioz freudig überrascht, dass Harriet Smithson nicht nach England zurückgekehrt war, sondern sich noch immer in Paris aufhielt. Jetzt endlich lernte er sie kennen: »Von da an hatte ich nicht einen Moment mehr Ruhe; schrecklichen Ängsten folgten wahnwitzige Hoffnungen. Was ich während dieses Zeitraums von über einem Jahr an Furcht und Aufregungen aller Art durchlitten habe, lässt sich ahnen, nicht aber beschreiben. [...] Endlich, im Sommer 1833, als Harriet Smithson finanziell am Ende und kaum wieder genesen war [sie hatte sich ein Bein oberhalb des Fußgelenks komplett gebrochen], heiratete ich sie.« In den folgenden Jahren arbeitete Berlioz an anderen Werken, und doch war das Shakespeare-Drama über die große, starke Liebe nie ganz aus seinen Gedanken verschwunden. Es bedurfte nur noch eines Anstoßes von außen, bis er dann innerhalb eines Dreivierteljahres seine »Symphonie dramatique« niederschrieb.

Die Beschäftigung mit Berlioz' Werk *Roméo et Juliette* bedeutet natürlich, sich mit der literarischen Vorlage auseinanderzusetzen, aber es schließt auch ein, sich auf mindestens vier andere Komponisten einzulassen. Da wäre zunächst das bedeutende Vorbild Beethoven: »Er erschütterte mich fast in ebensolchem Maße, wie Shakespeare es getan hatte«, schrieb Berlioz in seinen

*Memoiren*. »Er erschloss mir eine neue Welt der Musik, so wie der Dichter mir ein neues Universum der Poesie enthüllt hatte.« Mit der Maßstab setzenden Neunten Symphonie hatte Beethoven die nachfolgende Komponistengeneration beeindruckt, aber auch zutiefst verunsichert. Ihr drängten sich jetzt Grundsatzfragen auf: Wie definiert sich nun die Gattung Symphonie oder ist der Begriff »Gattung« für sich schon obsolet und somit entbehrlich? Gehören die Vokalstimmen seit dem Sängerbubel in Schillers *Ode an die Freude* zum festen Bestandteil einer Symphonie? Berlioz schrieb keine Symphonie im herkömmlichen Stil mehr, er versuchte, noch weiterzugehen als Beethoven und die Musik mit Inhalten zu füllen: Die 1830 fertiggestellte *Symphonie fantastique* – auch zu dieser Komposition wurde Berlioz durch Harriet Smithson inspiriert – erhält ein dramatisches Programm und ein durch alle Sätze sich ziehendes, weiterentwickelndes Motiv, die »idée fixe«; in die vier Jahre später entstandene *Symphonie Harold en Italie* nimmt Berlioz Konzertelemente auf, »an denen sich die Solo-Bratsche wie eine mehr oder weniger aktive Rollenfigur« beteiligt und »dabei ihren eigenen Charakter bewahrt«; und schließlich nennt Berlioz seine Partitur *Roméo et Juliette* aus dem Jahr 1839 »Dramatische Symphonie mit Chören, Gesangssolisten und Prolog in Form eines Chorrezitativs«. Der Bezug zu Beethoven beschränkt sich hier jedoch nicht allein auf die Mitwirkung der Vokalistinnen und das Ausmaß des Werks, sondern auch auf das Finale: Löste bei Beethoven der utopische Gedanke einer Verbrüderung der Menschheit unermessliche Freude aus, so erhebt sich bei Berlioz nach dem dramatischen Tod von Romeo und Julia der Friedenswille der verfeindeten Familien Montagues und Capulets gleich einem Phönix aus der Asche. Beide Werke schließen mit dem weltverändernden Gedanken an Frieden, mit einem optimistischen Blick in die Zukunft.

Der nächste Komponist, der Berlioz beim Komponieren seiner dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* wesentlich beeinflusst hatte, war Vincenzo Bellini, wenngleich auch nur im Ausschlussverfahren. Auf seiner bereits erwähnten Italienreise machte Berlioz im Frühjahr 1831 Station in Florenz und hörte, dass hier Bellinis Oper *I Capuleti e i Montecchi* aufgeführt wurde. »Man berichtete viel Gutes von der Musik, aber auch vom Libretto [...]. Nun werde ich also nach so vielen missglückten Vertonungen dieses schönen Dramas eine wirkliche Oper über Romeo und Julia hören, eine, die des Shakespear'schen Genius' würdig ist!« Mit großen Erwartungen ging Berlioz in das Teatro della Pergola und wurde sehr enttäuscht: »Die Personen traten nacheinander auf und sangen alle falsch, ausgenommen zwei Frauen, von denen die große, kräftige die Rolle der Julia spielte und die kleine, schlanke den Romeo. [...] – all diese vulkanischen Leidenschaften, pflegen sie etwa in der Seele eines Eunuchen zu keimen? [...] Dann lasst doch alle Partien von Sopranen und Altistinnen singen [...]. Und [...] ein so dürrtiges Libretto aus Shakespeares Meisterwerk herauszuschneiden!« Für Berlioz muss die Operfassung von Bellini so problematisch gewesen sein, dass er genau diesen Weg für seine musikalische Dramatisierung nicht wählte, sondern sich lieber seiner Idole versicherte: Shakespeare und Beethoven.

Ein anderer Komponist, der Berlioz Impulse zur Komposition von Shakespeares *Romeo and Juliet* gegeben haben dürfte, war Felix Mendelssohn Bartholdy. Beide lernten sich 1831 in Rom kennen und unternahm mehrere Ausflüge in die Campagna. Vom Wesen sehr unterschiedlich, spürten wohl beide recht schnell, dass sie sich musikalisch austauschen konnten, selbst wenn dies auch zu Meinungsverschiedenheiten führte. Beide liebten Shakespeares Werke und ließen sich durch sie zu Musik inspirieren. Mendelssohn hatte zu dieser Zeit bereits seine Ouvertüre zum *Sommernachtstraum* op. 21 geschrieben. Bei einem gemeinsamen Ausritt muss Berlioz von seinem Wunschprojekt *Romeo und Julia* erzählt und sich erstaunt darüber gezeigt haben, dass noch niemand auf die Idee gekommen sei, »ein Scherzo über Shakespeares funkensprühendes kleines Gedicht *Die Fee Mab* zu schreiben«, notierte sich Berlioz, und weiter hielt er in seinen *Memoiren* fest: »Auch er [Mendelssohn] zeigte sich verwundert darüber, und sofort bereute ich, ihn auf den Gedanken gebracht zu haben. Danach lebte ich viele Jahre in der Furcht, zu erfahren, er habe dieses Thema verarbeitet.« Doch seine Angst war unbegründet: Sein »Konkurrent« Mendelssohn raubte ihm diese Idee nicht.

Wenige Jahre später – so jedenfalls liest man es in Berlioz' *Memoiren* – soll ein berühmter Zeitgenosse das Schaffen an dieser dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* wesentlich beeinflusst haben, indem er Berlioz eine große Summe Geldes schenkte, damit dieser in konzentrierter Ruhe arbeiten konnte: Es war Niccolò Paganini.

Mit diesem Namen wurde schon Berlioz' *Harold en Italie* in Zusammenhang gebracht: Angeblich sei das Bratschen-Solo für den Violinvirtuosen Paganini geschrieben worden, der aber beim Anblick der vielen Pausen im ersten Satz wenig erfreut ausgerufen haben soll: »Das geht nicht! Ich

habe da viel zu lange tacet; ich muss unentwegt spielen!« 1838 – so schrieb Berlioz – habe ihn der bereits schwerkranke Paganini nach einem Konzert mit eben dieser Symphonie *Harold en Italie* besucht, sei vor ihm auf die Knie gegangen und habe seine Hände geküsst, weil ihn die Musik so tief erschütterte. Am Tag darauf überbrachte Paganinis Sohn Achill einen Brief, der Berlioz 20.000 Francs zusicherte und ihm damit Gelegenheit gab, seinen lang gehegten Traum zu verwirklichen und dem berühmten Liebespaar aus Verona ein musikalisches Denkmal zu setzen.

Berlioz, der lange mit der Form dieses Werks gerungen hatte, entschied sich schließlich für eine Symphonie mit Chören, Gesangssoli und Chorrezitativen. Er stellte den Text dazu selbst zusammen und bat den Dichter Émile Deschamps, diesen in Verse zu fassen. Deschamps, der bereits eine Übersetzung des Dramas ins Französische vorgenommen hatte, kam Berlioz' Wunsch gerne nach und lieferte bald die Versvorlage.

Berlioz, das grobe Satzraster einer Symphonie vor Augen, hatte die wichtigsten Szenen und Charaktere aus Shakespeares Drama herausdestilliert: den verliebten, melancholischen Romeo im Kontrast zum munteren Tanzfest bei Capulets; die Balkonszene und damit das beidseitige Liebesgeständnis von Romeo und Julia; die groteske Geschichte der Fee Mab; der Tod Romeos und Julias; das Finale der trauernden und nun Frieden schließenden Familien. Diese Hauptszenen ordnete er fünf charakteristischen Symphoniesätzen zu: Langsame Einleitung und tänzerisches Allegro; lyrischer langsamer Satz; gespenstisches Scherzo; Trauermusik und apotheotisches Finale. Diese Sätze sind, bis auf das Finale mit seinem groß angelegten Schlusschor, rein instrumental. Romeo und Julia treten im gesamten Werk nicht als Gesangssolisten auf, ihre Charaktere und Gefühle werden allein durch die Musik wiedergegeben. Damit dies möglich war, bedurfte es aber Übergänge, in denen die Handlung von Vokalstimmen (Chor und Solisten) zusammengefasst oder ergänzt wurde. So wird beispielsweise der Übergang vom Fest bei den Capulets und der Liebesszene chorisch dargestellt: Die bezechten Gäste der Capulets torkeln singend nach Hause, und allmählich kehrt die nächtliche Ruhe für die Liebenden ein. Später bereitet Julias Trauermarsch (*Convoi funèbre de Juliette*), zu dem ein choralartiger Gesang angestimmt wird, auf die nachfolgende instrumentale Todesszene mit Romeo vor. Berlioz befürchtete aber, dass dieser Satz *Roméo au tombeau des Capulets* nicht verstanden würde: »Das Publikum hat gar keine Vorstellungskraft; die Stücke, die sich allein an die Vorstellungskraft wenden, finden kein Publikum. Die [...] instrumentale Szene (*Roméo au tombeau des Capulets*) ist ein solcher Fall, und ich denke, dass es nötig ist, sie jedes Mal zu streichen, wenn diese Symphonie nicht vor Kennern ausgeführt wird, denen der fünfte Akt der Shakespeare-Tragödie mit der Darstellung von Garrick besonders vertraut ist und denen das poetische Empfinden sehr viel bedeutet. Es genügt zu sagen, dass sie 99 auf 100 Mal zurückgehalten werden muss. Sie bietet übrigens dem Dirigenten, der sie dirigieren möchte, immense Schwierigkeiten. Demzufolge wird man, nach dem *Convoi funèbre de Juliette*, einen Moment Stille einkehren lassen und dann das Finale beginnen.«

Mit dem Schauspieler David Garrick hatte es Folgendes auf sich: Er veränderte für die Bühne die Szene in der Gruft, wo er den Liebenden eine Wiedervereinigung gönnte. Bei Shakespeare gibt es kein letztes Zusammensein, denn Romeo findet die tief schlafende Julia, hält sie für tot und ersticht sich aus Verzweiflung darüber. Julia erwacht und entdeckt den toten Romeo, worauf sie sich mit demselben Dolch das Leben nimmt. Garrick ließ Julia nun früher erwachen, damit Romeo in ihren Armen sterben konnte. Erst danach tötete sie sich selbst. Dies erhöhte die Dramatik dieser Szene. Berlioz, ansonsten den Originaltexten mehr zugewandt, bezog sich in dieser instrumentalen Szene auf eben diese Änderung Garricks, weil er sie für »die pathetischste Schlusszene« hielt, »die es auf dem Theater gibt«.

Berlioz' große, vielleicht allzu idealisierte Liebe zur Shakespeare-Darstellerin Harriet scheiterte wenige Jahre später. Harriet, die sich nach ihrem Unfall von der Schauspielerei verabschieden musste, verfiel aus Kummer darüber dem Alkohol. Berlioz begann sich für andere Frauen zu interessieren. »Das Leben ist so kurz! [...] Darum pflücke ich nicht die Blumen, die meine Hand beim Herabgleiten auf dem holprigen Weg erreichen kann, ich reiße sie eher in wilder Begier ab«, vertraute er 1841 einem Freund an. In dieser Zeit begann die Liaison mit der neun Jahre jüngeren Marie Recio, die er nach Harriets Tod im Jahr 1854 heiratete.

## Von Pult zu Pult (13)

Juni 2019

**Anfang Mai treffen wir Anton Barakhovsky (Konzertmeister seit 2009) und Raymond Curfs (Solo-Pauker seit 2007) für eine Fahrt im »Hi Sky«, dem größten Riesenrad Deutschlands und der neuen Attraktion im Werksviertel. Vom Scheitelpunkt in 78 Metern Höhe sehen wir nicht nur den Bauplatz für das zukünftige Konzerthaus, sondern haben einen fantastischen Blick über München bis zu den Alpen. Diesen Ort haben wir bewusst gewählt, denn wir wollten uns mit den beiden Musikern darüber unterhalten, wie sie an ihren Schlüsselpositionen den Überblick über das Orchester behalten und miteinander kommunizieren – sitzen sie doch am weitesten voneinander entfernt. Als Einstieg in das Gespräch hat Andrea Lauber aber ein paar Gegenstände mitgebracht und die beiden gebeten, jeweils etwas für den anderen auszusuchen.**

**AL Sind Sie fündig geworden?**

**RC** Ich habe ein Flugzeug ausgesucht, weil Anton ein Vielflieger ist und oft zwischen Hamburg und München hin- und herpendelt. Er ist Kosmopolit und wahnsinnig viel unterwegs.

**AB** Das stimmt! Fliegen ist meine große Leidenschaft. Wenn ich nicht Geiger geworden wäre, dann Pilot! Also Volltreffer!

**RC** Echt? Das wusste ich nicht!

**AB** (*nimmt ein Fernglas*) Ich denke, wenn wir in großen Sälen spielen, und du so weit von mir entfernt sitzt, dann könntest du das vielleicht ganz gut gebrauchen?

**RC** Das stimmt, manchmal sind wir wirklich sehr weit auseinander!

**AB** Aber hoffentlich nicht musikalisch (beide lachen)! Nein, mit dir ist es so dermaßen leicht zusammenzuspielen, selbst wenn wir mal nicht hundertprozentig zusammen sind, reicht ein minimaler Blick – und alles passt wieder.

**RC** Ich glaube tatsächlich, dass wir ganz gut gelernt haben, uns gegenseitig zu lesen.

**AL Jetzt sind wir auch schon direkt beim Thema: Wir wollen heute mit Ihnen über die Kommunikation beim Musizieren im Orchester sprechen und darüber, wie Sie den Überblick behalten. Welche Aufgaben haben Sie als Konzertmeister?**

**AB** Tja, was macht eigentlich ein Konzertmeister? Er schüttelt die Hand des Dirigenten (*lacht*). Laut Wikipedia ist der Konzertmeister der Repräsentant des Orchesters, aber auch der Ansprechpartner für die Musiker und den Dirigenten. Allerdings ist es bei professionellen Orchestern Standard geworden, dass neben dem Konzertmeister auch andere Kollegen diese Rolle übernehmen. Zusätzlich ist es meine Aufgabe, im Notfall die Gruppe zusammenzuhalten. Es gibt hin und wieder diese Momente, in denen ich die Blicke der Musiker spüre und sofort bemerke, dass es Unstimmigkeiten gibt. Dann muss ich mit einer Handbewegung oder mit einem Zeichen dafür sorgen, dass alle wieder zusammen sind. Und Raymond ist mir da eine große Hilfe! Wenn etwas schiefläuft, geht mein erster Blick immer zu ihm! Ohne einen erstklassigen Paukisten geht gar nichts.

**AL Dann ist die Achse Konzertmeister – Paukist eine der wichtigsten im Orchester?**

**RC** Eigentlich das Dreieck aus Dirigent, Konzertmeister und Paukist. Das sind die Säulen des Orchesters.

**AL Warum ist die Pauke so extrem wichtig?**

**RC** Aus meiner Sicht – aber da wirst du vielleicht anderer Meinung sein, lieber Anton – habe ich den schönsten Platz im Orchester! Von dort habe ich alles im Blick, höre meistens sehr gut und habe Kontakt zu den anderen Musikern. Ich sehe die Bewegungen im Orchester, nehme die Stimmungen wahr, ich fühle die Intensität, mit der etwas in diesem Moment entsteht und kann dann darauf reagieren. Selbst wenn ich – wie in einer Bruckner-Symphonie – 200 Takte Pause

habe und eine Viertelstunde nur dasitze, denke ich nicht an meine Steuererklärung oder den Flug, den ich noch buchen muss. Nein, ich versuche, so gut wie möglich in der Musik zu sein. Denn hier beginnt meine Funktion: Wenn sich ein Stück in eine Richtung entwickelt, die es vielleicht in der Probe oder am Vorabend nicht hatte, wie reagiere ich dann? Das betrifft sowohl das Tempo und die Intonation, aber auch die Frage, wie ich meinen Klang in den Orchesterklang einfärbe: mit den Blechbläsern, den Holzbläsern oder den Streichern? Und dann gibt es natürlich auch diese Momente, in denen ich das Heft in die Hand nehmen muss, wo der »Zug« Orchester zu entgleisen droht. Da muss ich präsent sein und entscheiden – mache ich jetzt was oder nicht?

**AB** Das ist eine riesige Verantwortung, denn es kann auch immer zu früh oder zu spät sein. Das ist wirklich heikel!

**AL Vor einigen Tagen habe ich mich mit zwei Streichern aus dem Orchester unterhalten und gefragt: Nach wem spielen Sie eigentlich, nach dem Dirigenten oder dem Konzertmeister? Und beide antworteten gleichzeitig: Nach der Pauke!**

*(Beide lachen)*

**RC** Ach, tatsächlich? Ja, es ist eine verantwortungsvolle Position ...

**AB** Ich staune immer wieder über das Timing. Wenn ich vorne höre, dass wir nicht ganz präzise sind, dann hörst du das hinten natürlich auch, aber etwas zeitversetzt. Und dann darfst du eigentlich nicht nach Gehör reagieren, sondern nach Gefühl ...

**RC** ... nein, noch schlimmer – eigentlich gegen das Gefühl! Denn ich muss ja praktisch antizipieren, was ich hören werde. Das ist in der Tat manchmal nicht so einfach.

**AB** Das kann ich mir vorstellen. Gegen das natürliche Gefühl spielen – das ist wirklich schwer für einen Musiker!

**AL Mal ehrlich: Wenn Sie wollen, können Sie einen Dirigenten ganz schön zum Schwitzen bringen, oder?**

**RC** Ja, wenn wir wollten, dann ... *(schauen sich etwas verschwörerisch an)* ... könnten wir Dirigenten arg ärgern.

**AB** Aber das ist natürlich nicht unser Ziel. Von einem Dirigenten sind ja so viele Musiker abhängig, und wenn ich bemerke, dass er einen kleinen Blackout hat oder dass es eine Irritation gibt, dann versuche ich zu helfen. Oft braucht es nur einen Impuls, und die Arhythmie verschwindet wieder.

**AL Als Konzertmeister müssen Ihre Zeichen – ein Blick, eine kleine Bewegung oder ein Atmen – vom ganzen Orchester gesehen und vor allem auch richtig interpretiert werden. Wie haben Sie diese »Konzertmeistersprache« gelernt?**

**AB** Eine »Konzertmeisterschule« – so wie eine Geigenschule – gibt es natürlich nicht. Leider! Ich habe diese Kommunikation über die Jahre erlernt und entwickelt. Ich versuche, meine Bewegungen so klein und unauffällig wie möglich zu machen. Oft ist es auch das Einfachste, manche Dinge schon in der Probe abzusprechen. Aber bei den Schlussakkorden einer Bruckner-Symphonie wird das Orchester nie zusammen sein, wenn ich keinen Blickkontakt zur Pauke habe! Wenn ich also sehe, dass Raymond zum Schlag ansetzt, dann gebe auch ich ein Zeichen.

**RC** Ja, das ist ein gutes Beispiel. Ich spiele dann meinen Wirbel *(macht die Bewegung vor)*, atme, spüre das Tempo und wohin es geht. Und wenn ich denke, jetzt ist es genug, dann schaue ich zu Anton.

**AL Kann man diese unbedingte rhythmische Sicherheit, die Sie haben, erlernen, oder ist das ein »Geschenk«?**

**RC** Vieles kann ich mir selbst nicht erklären, denn ich bin ein sehr intuitiver Mensch und Musiker. Und auch sehr emotional. Rhythmus kann man lernen, das ist Mathematik *(überlegt)* ... eine schwierige Frage ...

**AB** ... dann ist es eine Gabe, wenn du vieles intuitiv machst!

**AL** Durch den erhöhten Platz an den Pauken werden Sie sehr gut vom Publikum gesehen. Sollte man als Paukist auch ein gewisses schauspielerisches Talent haben?

**RC** Ganz klar: Nein! Schauspielerisches Talent wird mir zwar nachgesagt, aber das setze ich für diesen Zweck nicht ein. Dafür nehme ich meinen Beruf viel zu ernst! Wenn ich spiele und finde, ein Schlag muss so sein, er muss diesen Rums oder diesen Knacks haben – dann lege ich da meinen ganzen Körper rein. Wo ich sitze, blende ich aus. Sobald die Musik beginnt, bin ich ganz im Dienst der Musik.

**AL** Für welches Stück würden Sie gerne Ihre Plätze tauschen?

**RC** Also nicht für das *Heldenleben* und auch nicht für Bruckner ... (*überlegt*) Hast du schon eine Antwort?

**AB** Klar, bei der *Symphonie mit dem Paukenschlag* (*beide lachen*). Nein, nicht wirklich! Ich würde gerne mal den Anfang des Beethoven-Violinkonzerts auf der Pauke spielen.

**RC** Und ich eine Mozart-Symphonie als Konzertmeister!

**AB** Oh, das ist leicht!

**RC** Echt? So leicht und doch so schwer.

**AB** So ist es!

## BIOGRAPHIEN

### Jean-Yves Thibaudet

Seit mehr als 30 Jahren begeistert Jean-Yves Thibaudet mit einem weit- gefächerten Repertoire jenseits der Standards. Seine musikalischen Erkundungen führten ihn in die Bereiche Jazz und Oper, die er selbst für Klavier transkribiert. Aktuell ist er für einen Zeitraum von drei Jahren Artist in Residence an der Colburn School in Los Angeles. In dieser Saison erneuerte der Pianist lang-jährige musikalische Partnerschaften wie mit der Violinistin Midori oder im Klaviertrio mit Lisa Batiashvili und Gautier Capuçon. Gemeinsam mit Gautier Capuçon spielte er 2018 auch die Uraufführung von Richard Dubugnons *Eros Athanatos* in Australien. Zum 100. Geburtstag von Leonard Bernstein reiste er mit dessen Zweiter Symphonie *The Age of Anxiety* im Programm um die Welt und trat damit auch bei den BBC Proms auf. Zu den Höhepunkten des Jahres gehörte außerdem Olivier Messiaens *Turangalila*-Symphonie mit dem Baltimore Symphony Orchestra unter Marin Alsop und mit dem Los Angeles Philharmonic unter Susanna Mälkki. Mit Kent Nagano und dem Montreal Symphony Orchestra war er u. a. in der Elbphilharmonie Hamburg zu hören. Jean-Yves Thibaudet hat mehr als 50 Aufnahmen vorgelegt, die mit dem Diapason d'or, dem Choc de la musique, dem Gramophone Award und dem Edison Preis prämiert wurden. Mit seiner CD-Box zum Satie-Jubiläum 2016 hat sich Jean-Yves Thibaudet als einer der wichtigsten Interpreten der Musik des französischen Komponisten etabliert. In zwei Jazz-Alben, *Reflections on Duke* und *Conversations with Bill Evans*, widmete er sich den Größen der Jazz-Geschichte. Bekannt für seinen Stil und seine Eleganz hat sich Jean-Yves Thibaudet auch in der Mode- und Filmwelt einen Namen gemacht. Seine Konzertkleidung wird von der Londoner Designerin Vivienne Westwood für ihn entworfen. Er war Solist der Oscar- und Golden Globe-prämierten Filmmusik von *Abbitte* sowie von *Stolz und Vorurteil*, *Extremely Loud and Incredibly Close* und *Wakefield*. Zudem stand er der renommierten Wohltätigkeits-Auktion des Hospice de Beaune in Burgund vor. Sein Einsatz für die Förderung junger Talente zeigt sich in der Vergabe von »Jean-Yves Thibaudet Stipendien« zur Unterstützung von Musikstudenten.

Jean-Yves Thibaudet stammt aus Lyon; mit zwölf Jahren begann er sein Studium bei Aldo Ciccolini und Lucette Descaves, einer Freundin und Mitarbeiterin Maurice Ravel, und als 15-Jähriger gewann er bereits renommierte Wettbewerbe. Seinen Wohnsitz hat er heute in Los Angeles. Jean-Yves Thibaudet wurde mit dem Ehrenpreis der Victoires de la musique ausgezeichnet, und im Jahr 2012 wurde er vom Chevalier zum Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres erhoben.

## 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 BRSO seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des Symphonieorchesters unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang des Jahres wurden die Gastkonzerte unter der Leitung von Zubin Mehta in Japan vom November 2018 von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

### 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. Daniel Harding arbeitet mit internationalen Spitzenorchestern zusammen wie den Berliner und Wiener Philharmonikern, der Dresdner Staatskapelle, dem Concertgebouworkest Amsterdam sowie führenden Klangkörpern in den USA. Dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks ist Daniel Harding seit 2005 verbunden, zuletzt leitete er im Mai 2019 Bergs Violinkonzert mit Leonidas Kavakos und Mahlers Fünfte. 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 im Jahr 2011 wurde er mit dem Abbiati-Preis geehrt. Viele seiner CDs erhielten wichtige Schallplattenpreise, so die Aufnahmen von Mozarts *Don Giovanni*, Brittens *Billy Budd* und *The Turn of the Screw*. Die Einspielung von Mahlers Sechster mit dem BRSO, erschienen beim Label BR-KLASSIK, wurde 2016 mit dem Diapason d'or prämiert. Weitere CD-Produktionen sind aus der gemeinsamen Arbeit mit dem BRSO 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

Alexandra Maria Dielitz: Originalbeitrag für dieses Heft; Nicole Restle: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 10./11. Dezember 1998; Renate Ulm (Inhaltsangabe und Text Berlioz): aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 6./7. November 2008; Biographien: David Vondráček (Thibaudet); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester; Harding); Interview Anton Barakhovsky und Raymond Curfs: Andrea Lauber.

### AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Universal Edition, Wien (Bartók)

© EMS Music – Europe, Orchestra Library (Ravel)

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Berlioz)

[br-so.de](http://br-so.de)

[facebook.com/BRSO](https://facebook.com/BRSO)

[twitter.com/BRSO](https://twitter.com/BRSO)

[instagram.com/brsorchestra](https://instagram.com/brsorchestra)

Youtube