

JANSONS

STRAWINSKY

HUMMEL

ANGERER

BEETHOVEN

Donnerstag 11.1.2018

Freitag 12.1.2018

4. Abo A

Philharmonie

20.00 – ca. 22.15 Uhr

17/18

MARISS JANSONS
Leitung

MARTIN ANGERER
Trompete

GENIA KÜHMEIER
Sopran

GERHILD ROMBERGER
Mezzosopran

MAXIMILIAN SCHMITT
Tenor

LUCA PISARONI
Bassbariton

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS
Einstudierung: Howard Arman

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr

Moderation: Antje Dörfner

Gast: Florian Sonnleitner, Konzertmeister des
Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK

Freitag, 12.1.2018

Pausenzeichen:

Uta Sailer im Gespräch mit Martin Angerer, Solo-Trompeter des Symphonieorchesters des
Bayerischen Rundfunks

VIDEO-LIVESTREAM

auf br-klassik.de

Freitag, 12.1.2018

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Igor Strawinsky

»Symphony in Three Movements«

- Ohne Satzbezeichnung
- Andante – Interlude –
- Con moto

Johann Nepomuk Hummel

Konzert für Trompete und Orchester E-Dur

- Allegro con spirito
- Andante –
- Rondò

Pause

Ludwig van Beethoven

Messe für Soli, Chor, Orgel und Orchester C-Dur, op. 86

- Kyrie. Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo
- Gloria. Allegro
Qui tollis peccata mundi. Andante mosso
Quoniam tu solus sanctus. Allegro ma non troppo
- Credo. Allegro con brio
Et incarnatus est. Adagio
Et resurrexit. Allegro
Et vitam venturi saeculi. Vivace
- Sanctus. Adagio
Pleni sunt coeli. Allegro
- Benedictus. Allegretto ma non troppo
Osanna in excelsis. Allegro
- Agnus Dei. Poco Andante
Dona nobis pacem. Allegro ma non troppo –
Andante con moto, tempo del Kyrie

Eine »Kriegs«-Symphonie?

Zu Igor Strawinskys *Symphony in Three Movements*

Egon Voss

Entstehungszeit

1942–1945

Widmung

New York Philharmonic Symphony Society

Uraufführung

24. Januar 1946 in New York (Carnegie Hall) mit dem New York Philharmonic Orchestra unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

5. (17.) Juni 1882 in Oranienbaum bei St. Petersburg – 6. April 1971 in New York

Der Titel des Werks mutet seltsam an. Einerseits ist er fast tautologisch, da Symphonien ja in aller Regel mehrsätzig sind, und die Zahl dreisätziger Symphonien Legion ist. Andererseits ist er gar nicht genau; denn zwischen dem zweiten und dem dritten Satz ist noch ein *Interlude* eingeschoben, das zwar nur sieben Takte umfasst, aber durch die Überschrift unübersehbar zum eigenen Formbestandteil avanciert. Strawinsky soll das Werk, als die Partitur publiziert wurde, zunächst als »Concert Overture«, dann als »Symphony Overture« bezeichnet haben, entschied sich schließlich aber für *Symphony in Three Movements*. Später war er mit dem Titel dann wiederum nicht mehr zufrieden und meinte, er hätte das Werk besser und exakter als »Three Symphonic Movements« bezeichnet. Hinter der Unsicherheit, wie die Komposition zu betiteln sei, steckt selbstverständlich ein tiefer sitzendes Problem, nämlich das der Gattungszugehörigkeit. Mit anderen Worten: Handelt es sich hier überhaupt um eine Symphonie? Legt man klassische Maßstäbe an, so wird man die Frage entschieden verneinen müssen, wenngleich es nicht an Versuchen gefehlt hat, symphonische Strukturen, wie man sie aus der Geschichte der Gattung kennt, darin aufzuspüren. Diese Versuche haben sämtlich etwas Gewalttames, so wenn dem ersten Satz die Sonatensatzform mit Haupt- und Seitensatz, Durchführung und Reprise unterstellt wird. Da Strawinsky in diesem Werk weder athematisch komponiert noch der Phobie Schönbergs gegenüber der Wiederholung anhängt, gibt es selbstverständlich Abschnitte, die mehr oder weniger getreu repetiert werden, und wahrnehmbare Korrespondenzen in der Thematik, wie man sie aus der traditionellen Musik kennt. Das Wiederholen und Variieren von Motiven ist aber nicht zwangsläufig mit »motivisch-thematischer Arbeit« identisch, und die Wiederkehr bestimmter Themen an späterer Stelle eines Satzes stellt nicht automatisch eine »Reprise« dar. Auch Tonfall und Gestik der Musik sind nicht so ausgeprägt symphonisch, dass sich dem Hörer das Werk als Symphonie gleichsam aufzwänge. Der kleinste gemeinsame Nenner ist das große Orchester, das fraglos symphonische Dimensionen hat. Strawinskys Unsicherheit gegenüber der Benennung ist gewiss nicht zuletzt die Folge der Entstehungsgeschichte des Werks, die allerdings nicht so weitreichend erforscht ist, dass man genau Bescheid wüsste und alle Fragen geklärt wären. Doch wer sich jemals etwas näher mit Strawinsky beschäftigt hat, weiß, dass es eine Strawinsky-Philologie, die diesen Namen verdient, nicht gibt. Für den Kosmopoliten Strawinsky, der zuerst die russische, dann die französische und schließlich die amerikanische Staatsbürgerschaft besaß, fühlt sich anscheinend niemand zuständig. Zudem hat Strawinsky selbst in seinen Texten und den zahlreichen veröffentlichten Gesprächen mit seinem Adlatus Robert Craft ein Bild von sich und seinem Schaffen entwickelt, das nach altbekannter Weise mehr zur Verwirrung als zur Aufklärung beiträgt.

Nach dem, was bislang bekannt ist, beschäftigte sich Strawinsky im Jahre 1942 mit der Komposition eines konzertanten Werks, in dem das Klavier eine besondere Rolle spielen sollte. Nach einer anderen Quelle war dieses Werk als »Concerto for Orchestra« gedacht. Jedenfalls aber ging diese nicht zu Ende geführte Komposition, wie es heißt, als Ganzes oder in Teilen in den ersten Satz der *Symphony in Three Movements* ein, was die besondere Rolle des Klaviers darin erklären würde und ebenso die konzertanten Abschnitte. Das Werk von 1942 blieb zunächst aber liegen. Im folgenden Jahr 1943 sollte Strawinsky die Musik zur geplanten Verfilmung von Franz Werfels Roman *Das Lied von Bernadette* (Erstausgabe 1941) schreiben, doch das Unternehmen geriet über die Komposition der Szene der »Erscheinung der Jungfrau« nicht hinaus, da das Filmprojekt nicht realisiert wurde. Die Musik dieser Szene ist angeblich mit dem zweiten Satz der *Symphony in Three Movements* identisch oder – nach anderen Quellen – in Teilen in ihn übernommen worden. Auch sie blieb einstweilen liegen. Der Plan, die Werfel-Filmmusik und das »Concerto« von 1942 für ein neues Werk zu verwenden, entstand vermutlich erst 1945, als Strawinsky den Auftrag erhielt, ein Werk für die New York Philharmonic Symphony Society zu komponieren – die *Symphony in Three Movements*, die dem New Yorker Orchester auch gewidmet

wurde. Das dürfte daher bedeuten, dass der dritte Satz, den Strawinsky angeblich erst 1945 schrieb, als einziger im Hinblick auf das endgültige Werk komponiert wurde und nicht unabhängig davon.

Wenn all das richtig ist, was man bislang über die Entstehungsgeschichte des Werks weiß, dann setzt es sich also aus Musik unterschiedlicher Gattungen und Verwendungszwecke zusammen und bezeichnenderweise vornehmlich solcher, die wenig oder gar nichts mit der Gattung der Symphonie zu tun haben. Auffälligerweise ist auch der dritte Satz, der doch eigens für die *Symphony* geschrieben wurde, nicht spezifisch symphonisch, sondern passt sich eher den beiden anderen an, deren Tendenzen er gleichsam zusammenfasst. Dieses integrative Element zeigt augenfällig die Kombination von Harfe und Klavier, die zuvor nur jeweils allein auftreten. Das Werk entstammt jener Schaffensphase Strawinskys, die man allgemein als die neoklassizistische bezeichnet. Wenn damit die vordergründig heitere Verbindlichkeit etwa des *Pulcinella*-Balletts gemeint ist, so findet sie sich hier allenfalls im zweiten Satz. Im Übrigen scheint Strawinsky eher die Sprache des *Sacre du printemps* zu sprechen; denn es sind deren komplexe, verzerrte Rhythmen und grell-aggressive Klänge, die die Musik vor allem anderen prägen. Hintergrund ist wiederum die Zeit der Entstehung. Während Strawinsky sonst nicht müde wurde, die völlige Getrenntheit seiner Werke von seiner Biographie und aller Realität zu behaupten – im Falle der *Symphony in Three Movements* machte er erstaunlicherweise eine Ausnahme. Er schrieb im Programmheft der New Yorker Uraufführung am 24. Januar 1946: »Der Symphonie liegt kein Programm zugrunde; es wäre vergeblich, ein solches in meinem Werk zu suchen. Doch ist es möglich, dass der Eindruck unserer schwierigen Zeit mit ihren heftigen und wechselnden Ereignissen, ihrer Verzweiflung und Hoffnung, ihrer unausgesetzten Peinigung, ihrer Spannung und schließlich ihrer Entspannung und Erleichterung Spuren in dieser Symphonie hinterlassen hat.« In einem Gespräch mit Robert Craft, das 1968 veröffentlicht wurde, ging Strawinsky sogar noch weiter und erläuterte, »jede Episode in der Symphonie sei in seiner Vorstellung mit einem konkreten Eindruck des Krieges, sehr oft filmischen Ursprungs, verbunden.« Offensichtlich hatten den Komponisten die Bilder und Filmaufnahmen, die er vom Zweiten Weltkrieg gesehen hatte, bei der Komposition seiner Musik begleitet. Zeitweise soll Strawinsky das Werk sogar als »War Symphony« bezeichnet haben, was es überraschenderweise in die Nähe von Schostakowitschs *Leningrader Symphonie* und von Prokofjews Fünfter Symphonie rücken würde. Dass es mit dem Werk seine eigene Bewandnis hat, deutet auch Strawinskys Kritik an einer Aufführung durch Hans Rosbaud 1954 in Baden-Baden an. Er fand sie sehr klar, aber etwas zu mathematisch und nicht lebensvoll genug, was so gar nicht zum gängigen Strawinsky-Bild passen will. Danach hätte er, der sich als nüchternen Künstler sah, Rosbauds Interpretation gerade gutheißen müssen. Andererseits lehnte es Strawinsky ab, die *Symphony in Three Movements* als Ballett auf die Bühne zu bringen. Er wollte sie als Komposition für den Konzertsaal bewahrt wissen und pochte damit – vielleicht um der eigenen Ästhetik nicht untreu zu werden – auf ihren Status als absolute Musik.

Doppelzunge und Doppelschlag

Ein Zauber- und Hexenwerk: Das Trompetenkonzert von Johann Nepomuk Hummel Rüdiger Heinze

Entstehungszeit

Dezember 1803

Widmung

Für Anton Weidinger

Uraufführung

1. Januar 1804 am Hof von Nikolaus II., Fürst Esterházy

Lebensdaten des Komponisten

14. November 1778 in Pressburg – 17. Oktober 1837 in Weimar

Angenommen, Sie, verehrte(r) Leser(in), wollten Trompeter(in) werden in einem Symphonieorchester wie zum Beispiel dem des Bayerischen Rundfunks, dann sollten Sie sich auf jeden Fall schnell zwei Solo-Konzerte für Trompete draufschaffen – jenes von Joseph Haydn (1796) und jenes von Johann Nepomuk Hummel (1803), das Sie heute Abend hören werden. Denn neben etlichen »Angststellen« für Trompete in herausfordernden Orchesterwerken, die Sie künftighin souverän zu beherrschen haben (Richard Strauss komponierte diesbezüglich besonders anspruchsvoll), werden Sie bei einem Probespiel für eine Festanstellung auch das Haydn- oder das Hummel-Konzert so brillant, wie es Ihnen möglich ist, vortragen müssen, auf dass Sie erstens Ihre Mitbewerber ausstechen und zweitens Ihre künftigen Kollegen restlos überzeugen. Schafft nicht jeder Aspirant.

Die Konzerte von Haydn und Hummel verbindet einiges. Komponiert wurden sie für den Wiener Hoftrompeter Anton Weidinger (1766–1852), der etwas Neues erfunden hatte: die Klappentrompete. Mit ihr war es möglich, nicht mehr nur die Naturtöne auf der fanfarenhaften Naturtrompete zu spielen, sondern auch alle (chromatischen) Töne zwischen den Naturtönen, also alle Töne innerhalb des instrumentenspezifischen Tonumfangs. Und das eröffnete natürlich neue musikalische Möglichkeiten für Komponisten und ausführende Solisten. Vor allem in der Tiefe waren diese nicht mehr nur auf solche Ton-Signale angewiesen, wie sie für Jagd- und Militäreinsätze verlangt wurden. Jetzt war es viel mehr auch möglich, in der Tiefe regelrecht Melodien zu intonieren, mit allem Drum und Dran wie Durchgangs- und Verzierungsnoten.

Und so wurde die Trompete, die im Barockzeitalter vor allem hohe weltlich-festliche oder hohe sakral-himmliche Glanzpunkte zu liefern, in der Orchestermusik der Wiener Klassik aber nur anspruchslose, verstärkende Harmonietöne zu spielen hatte, nun zu einem Melodieinstrument. Dieser Fall ist übrigens nur ein Beispiel dafür, wie technische Fortentwicklungen eines Instruments den Gang der Musikgeschichte beeinflussten. Ein anderes Exempel ist der Einsatz des gusseisernen Rahmens im Flügel. Er gestattete höhere Saitenspannung, größere Dynamik – was Franz Liszt dann weidlich nutzte.

Aber zurück zur Trompete. Es war Anton Weidingers Pech, dass um 1815 eine noch bessere, weil klanglich schönere Ergebnisse zeitigende Technik erfunden wurde: die Technik der Trompeten-Ventile, die weiter perfektioniert bis heute in Gebrauch ist. Nun hatte die Klappentrompete ausgedient; aber das Haydn- und Hummel-Konzert waren bereits in die Welt gesetzt – und mit ihnen alle virtuosen Anforderungen an ernstzunehmende Trompeter. Insbesondere bei Hummel können Sie sich im dritten Satz auf einiges gefasst machen.

Dort nämlich – nach einem ersten Satz *Allegro con spirito*, der vielfach noch mit Fanfaren, Signalen sowie Dreiklangsbrechungen arbeitet, und nach dem zweiten Satz *Andante*, in dem die Trompete nach einer langen Trillerkette aufblüht und empfindsam singt – schlussendlich also im

dritten Satz *Rondò*, wird vom Solisten ein Maximum an Finger- und Zungenfertigkeit verlangt. Damit Ihnen das plastisch klar wird, sprechen Sie mal lautlos und so schnell wie möglich: »ti-ti-ti-ti-ti...«. Das wäre der einfache Zungenstoß. Bringt aber wenig bei dem von Hummel geforderten rasanten Rausschmeißer-Tempo. Sie müssen schon einen Trick anwenden, die so genannte Doppelzunge, bei der Sie die Töne in viel schnellerer Abfolge »rattern« lassen können. Sprechen Sie also so schnell wie möglich: »ti-ki-ti-ki-ti-ki-ti...«. Sehen Sie: Geht deutlich flotter. Und das braucht der Trompeter, wenn er der Virtuosität dieses Satzes eindrücklich Herr werden will – und noch etwas zweites dazu, die Tripelzunge (»ti-ti-ki-ti-ti-ki...«). Ganz korrekt ist diese Technik mit »Doppel- und Tripelzunge« eigentlich nicht umschrieben, weil das »ki« ja eigentlich ein Gaumenlaut ist, aber das Artistenkind hat nun einmal diesen Namen. In einer quasi »zungenbrecherischen« Passage des dritten Satzes mit seinen glissandohaften chromatischen Tonleitern, die Hummel gerne auch in seinen Klavierkompositionen verwendete, kommt zur Doppelzunge noch der Doppelschlag, wodurch das *Finale* zu einem Zauber- und Hexenwerk gerät. Den Doppelschlag in Verbindung mit der Doppelzunge üben wir aber ein anderes Mal. Jedenfalls beeindruckt das Hummel'sche Konzert eminent, das heute Abend von Martin Angerer, dem Solo-Trompeter des BR-Symphonieorchesters, in seiner Originaltonart E-Dur geblasen wird – und nicht, wie so häufig, in der einfacher zu greifenden Es-Dur-Variante. Brillanz, Spielwerk, Leichtgängigkeit, Überraschung, auch Überwältigung durch zirzensische Finessen gehören zu seinen Charakteristika ebenso wie im zweiten Satz ein schon beinahe frühromantischer Ton, einschließlich Liebesgeflüster mit der Oboe. Man darf das Werk, das wie das Trompetenkonzert von Haydn erst Mitte des letzten Jahrhunderts veröffentlicht wurde, in seiner Virtuosität als eine typische Hummel-Komposition betrachten.

Wer aber war dieser Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) in seinen frühen Jahren? Er war das reisende pianistische Wunderkind eines Geigers und Kapellmeisters – so, wie es 20 Jahre zuvor auch Mozart gewesen war, der Hummel in Wien an die zwei Jahre lang unterrichtete. Später ging der angehende Virtuose und Komponist auch in die Lehre von Johann Georg Albrechtsberger, Antonio Salieri und Joseph Haydn, der ihn – als sein Nachfolger – für die Kapelle des Fürsten von Esterházy in Eisenstadt empfahl. Hummel trat am 1. April 1804 in den Dienst ein. Kurz zuvor, am Neujahrstag, war dort sein Trompetenkonzert – praktisch auch eine Empfehlung – uraufgeführt worden. 1811 wurde ihm in Eisenstadt aber wieder gekündigt, worauf er in Wien als Klavierlehrer und Pianist tätig war, dann ab 1816 als Hofkapellmeister zunächst am Königlichen Württembergischen Hof in Stuttgart und ab 1818 bis zu seinem Lebensende am Großherzoglichen Hof in Weimar. Im Zentrum von Hummels Schaffen, das auch Bühnenwerke, Kirchenmusik, Kammermusik umfasst, nicht jedoch Symphonien, stehen seine Klavier- und sonstigen Solo-Konzerte. Es gehört zur Tragik des angesehenen und ein Vermögen hinterlassenden Hummel, dass sein Stern als staunend bewundertes Klaviervirtuose und Klavierimprovisator sank, als zwei jüngere Musiker das Publikum der großen europäischen Konzertsäle in die Ekstase trieben: der Teufels-Geiger Niccolò Paganini und der Klavier-Star Franz Liszt.

Springen wir noch einmal zurück nach Wien. Als erfolgreicher Pianist und Komponist stand Hummel zwischen 1795 und 1816 auch in regel-mäßiger Verbindung zum Kollegen Beethoven. Doch geistige Bande in musikalischen Dingen hier und konkurrierendes Wirken dort machten die Beziehung stark störanfällig – sicherlich auch durch den krankheitsbedingt zunehmenden Argwohn Beethovens. So, wie die Wiener Musikkritik die beiden Komponisten als Gegensätze aufbaute, so führten auch die Verfechter beider Lager ästhetische Glaubensdebatten. 1827 reiste Hummel noch einmal nach Wien, um Beethoven ein letztes Mal zu sehen – und wurde unversehens gleich auch Trauernder bei dessen Beerdigung.

Mehr als 30 Jahre zuvor hatte die labile Freundschaft geradezu signifikant begonnen. Von 1795 stammen zwei in eintägigem Abstand geschriebene Briefchen Beethovens an Hummel, die

einerseits ein grundsätzlich vertrautes Verhältnis widerspiegeln, andererseits aber auch Beethovens oft zitiertes Misstrauen und seine Launenhaftigkeit. Da heißt es zunächst: »Komme er nicht mehr zu mir! er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder. Beethoven.« Wenige Stunden später aber muss Beethoven bemerkt haben, dass er mit diesen Zeilen Hummel Unrecht hatte widerfahren lassen. Nun lautet eine weitere Botschaft: »Hertzens Natzer! Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest Recht, das sehe ich ein; komm also diesen Nachmittag zu mir, du findest auch den Schuppanzigh und wir beide wollen Dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß du deine Freude daran haben sollst. Dich küßt Dein Beethoven auch Mehlschöberl genannt.« Jetzt sind wir ein wenig abgekommen von der Trompete. Lässt sich richten: Hat Beethoven auch etwas geschrieben, das geprüft und abgehört werden könnte beim Probe-Vorspiel eines Trompeters? Hat er. Das Signal aus den *Leonoren-Ouvertüren* Nr. 2 und 3. Sollten Sie sich unbedingt auch vornehmen!

Farbenreichtum des Pistons

Renate Ulm im Gespräch mit dem Solo-Trompeter Martin Angerer

RU Aus Österreich kommen erstaunlich viele hervorragende Blechbläser. Woran liegt das?

MA Wir haben viele kleine Formationen wie Blaskapellen und Bläser-Kreise. In jedem Dorf gibt es mindestens eine Blaskapelle, so kommt man schon in jungen Jahren mit dieser Musik in Kontakt. Das ist die Wurzel des Musikantischen. Ein Blechblasinstrument braucht sehr viel Kraft und Ausdauer, und wenn man früh mit dem Spielen beginnt, baut sich die Kondition auf, die später unbedingt notwendig ist. Es gibt ein bestimmtes Zeitfenster, in dem man mit einem Blechblasinstrument beginnen sollte, damit sich die nötige Muskulatur entwickelt. Der volksmusikalische Zugang schadet natürlich überhaupt nicht, ich bin mit der Oberkrainer-Musik aufgewachsen.

RU Sie haben bei vielen namhaften Trompetern Unterricht erhalten oder Meisterkurse absolviert. Wer hat Sie am meisten geprägt?

MA Bo Nilsson. Er ist fast wie ein Ziehvater, er ist mein Mentor. Nilsson war der Lehrer von Håkan Hardenberger und von vielen anderen Trompetern. Ich habe bei ihm zu studieren begonnen, als ich etwa 20 Jahre alt war. Erst privat, dann wurde ich an der Uni in Malmö aufgenommen. Zuerst war das ein ganz normales Schüler-Lehrer-Verhältnis. Das änderte sich, als wir an einem Konzert für Piccolo-Trompete in D-Dur von Telemann arbeiteten. Ich sollte den ersten Satz mit all den Ornamenten spielen, dem für mich richtigen Tempo im richtigen musikalischen Fluss. Dabei sollte ich mir eine Konzertsituation vorstellen. Das habe ich dann gemacht. Danach holte Bo Nilsson aus seinem Plattenschrank eine LP heraus und legte sie auf. Wir hörten uns den ersten Satz an. Genauso hatte ich auch gespielt. Er fragte mich, ob ich wüsste, wer das eingespielt habe? Das war Bo Nilsson vor 30 Jahren gewesen. Seither haben wir ein sehr freundschaftliches Verhältnis.

RU Maurice André war eine Trompeten-Legende. Sie haben den Maurice-André-Wettbewerb gespielt. Geht man zu diesem Musiker nicht mit gewaltig hohem Respekt?

MA Um im Jahr 2000 am Maurice-André-Wettbewerb teilnehmen zu können, war ich schon drei Tage vorher nach Paris gekommen, lief an einem Tag durch die Straßen und stieß fast mit Maurice André zusammen, als ich um eine Häusercke bog. Wir standen uns gegenüber, er kannte mich ja noch nicht, mir aber sind fast die Tränen gekommen, dass ich ausgerechnet vor dem Wettbewerb mein großes Vorbild auf der Straße treffe. Ich kenne sein Spiel schon, seit ich drei oder vier Jahre

alt bin. Mein Vater hatte immer seine Platten aufgelegt, auch die von Wynton Marsalis. Und wenn du in jungen Jahren dann deine Idole triffst, ist das sehr berührend. Das flashed. Nach dem Wettbewerb rief Maurice André bei meinem damaligen Lehrer in Graz, Stanko Arnold, an und erzählte ihm, dass er begeistert sei. Sie kannten sich, weil Stanko Arnold Preisträger im ersten Maurice-André-Wettbewerb war. Dieser Anruf hatte zur Folge, dass ich für Stanko Arnold nicht mehr Schüler, sondern Kollege war (*lacht*). Maurice André bot mir dann an, bei ihm zu Hause mein Trompetenspiel zu perfektionieren. Diese Zeit war wunderbar, auch weil ich so viele Geschichten von ihm erfuhr. Ihm war wichtig, nicht nur mit Herz zu spielen, sondern auch mit Herz zu leben.

RU Pierre Thibaud steht für die Neue Musik. Was haben Sie von ihm mitbekommen?

MA 1995 bin ich in das Ensemble Wiener Collage, das von Arnold Schönberg und seinen Schülern gegründet worden war, eingestiegen. Es steht unter der Patronanz der Wiener Philharmoniker. Dadurch bin ich der Zwölftonmusik, die ich als Jugendlicher überhaupt nicht verstanden habe, schnell nähergekommen. Die Jungs in dem Ensemble sind echt verrückt, da wurde 12 bis 16 Stunden geprobt. Nach dieser Zeit bin ich dann zu Pierre Thibaud, einem Mitglied des Ensemble intercontemporain nach Paris gekommen. Thibaud hat einem das Werkzeug für die Neue Musik gegeben, d.h. er hat dich von der Basis aus so gut vorbereitet, dass du wie bei einem Schubladensystem deine ganzen Funktionen als Trompeter abrufen konntest. Thibaud war einer der Lehrer, die mir die Tools zur Verfügung gestellt, aber nie meine Kreativität beschnitten haben.

RU Bud Herseth war einer der bekanntesten Solo-Trompeter, er machte den Sound des Chicago Symphony Orchestra aus. Bei ihm hatte man immer den Eindruck, je schwieriger die Partie ist, umso mehr Spaß machte es ihm, die Spitzentöne herauszuschleudern.

MA Ich war schon Solo-Trompeter in der Staatskapelle Berlin. Mein damaliger Chef, Daniel Barenboim, hatte mir angeboten, den Kontakt zu Herseth herzustellen. Auch Bo Nilsson war Schüler von Herseth. Nachdem mich beide, Nilsson und Barenboim, aufgefordert hatten, bin ich nach Chicago zu Bud Herseth. Mittags um 12 Uhr begann der Unterricht und ging meist bis Mitternacht – jeden Tag. Das war eine fantastische Zeit. Anfangs war ich aber sehr verunsichert, weil ich nicht wusste, was mich der Unterricht kosten würde. Ich fragte dann einen Kollegen in Berlin, der auch bei ihm Unterricht gehabt hatte, mit was ich finanziell rechnen müsste. Der meinte, er könne es mir auch nicht wirklich sagen, denn er habe drei Unterrichtsstunden gehabt, die erste sei kostenlos gewesen zum Kennenlernen, die zweite Unterrichtseinheit musste er nicht zahlen, weil das ein Geschenk für Barenboim gewesen sei, und die dritte kostete wieder nichts, weil man ja so viel zu lernen habe. Herseth ließ mich am Anfang eine ewig lange Etüde spielen: Du blätterst, blätterst, spielst, spielst, und es darf dir nichts passieren. Also Konzertsituation. Hohe Konzentration. Danach schlug Herseth das Buch zu. Ich dachte schon, was kommt jetzt? Er sagte dann, es sei alles in Ordnung, wir könnten jetzt reden (*lacht*). Herseth war 55 Jahre Solo-Trompeter, Strawinsky hat für ihn Stücke geschrieben. Wenn man diese Geschichten alle aus erster Hand erfährt, ist das sehr beeindruckend. Wow! Solche Geschichten liefern mir viel Energie für das eigene Spiel.

RU Die beiden bekanntesten Trompetenkonzerte sind die von Haydn und Hummel. Wie alt waren Sie, als Sie das von Hummel zum ersten Mal vor Publikum aufführten?

MA 40.

RU (*irritiert*) Aha ...

MA Ich bin jetzt 40. Ich hab's noch nie öffentlich gespielt (*schelmisches Grinsen*). Ich spiele es jetzt zum ersten Mal. Der Krug ging bisher immer an mir vorüber. Das Konzert ist so wunderbar. Es enthält den schönsten zweiten Satz der gesamten Literatur. Er nimmt mich so mit, dass mir immer die Tränen kommen. Das Werk besitzt auch so viel Tiefgang. Das Haydn-Konzert habe ich

schon öfter aufgeführt. In den Konzerten von Haydn, Hummel und Neruda hört man alles – davor hat man als Trompeter den höchsten Respekt. Gefühlsmäßig kann man sich den Stücken nicht entziehen. Das ist wie Achterbahnfahrten. Das ist jedes Mal ein Kosmos, der sich dir erneut öffnet.

RU Es gibt ja zwei Ausgaben, die eine in E-Dur, die andere in Es-Dur ...

MA Die Ausgabe in Es-Dur ist für die Bequemlichkeit. E-Dur geht, von der Tonart her gesehen, ins Göttliche, Es-Dur geht eher ins Erdige. Jede Tonart produziert andere Bilder. Für mich wäre es ein Stich ins Herz, wenn ich es in Es-Dur spielen müsste. Die E-Dur-Melodien gehen auf Cherubini zurück. Hummel hatte damals Klavierauszüge von dessen Opern gemacht und war so berührt von der Oper *Der Wasserträger*, dass er Elemente davon in seinem Trompetenkonzert verarbeitet hat. Die dritte Szene aus dem zweiten Akt steht in E-Dur. Da die Oper damals so beliebt war, hat das auch jeder herausgehört.

RU Was spielen Sie für ein Instrument? Eine deutsche oder eine amerikanische Trompete?

MA Ich spiele eine amerikanische Trompete, ein Piston. Es erlaubt mir, mehr Farben zu geben. Wenn die Grundfarbe, also das Instrument, nicht passt, kann ich ein noch so guter Maler sein, es wird nicht optimal. Aber dieses Instrument gibt mir genau die Farben, die ich suche. Ich kann die Farben auch besser nuancieren. Wenn die Grundfarbe schon zu dunkel wäre, hätte ich da zu wenig Spielraum.

RU Hummels Konzert ist ja für Klappentrompete geschrieben. Haben Sie schon mal eine ausprobiert?

MA Ja, ich habe eine Klappentrompete im Instrumentenmuseum von Kremsmünster ausprobiert. Ich war überrascht, wie das Instrument geradezu für mich gemacht war. Ich hatte keine Ahnung von den Griffen, ich nahm es in die Hand, und es funktionierte. Als hätte ich in meinem Leben nie auf einem anderen Instrument als auf einer Klappentrompete gespielt. Die Entwicklung ist damals nicht weiterverfolgt worden, weil jedes Öffnen einer Klappe den Ton verzerrt hat. Das Instrument war einfach sehr unausgegoren, deswegen ging die Entwicklung weiter zur Ventiltrompete.

RU Als Österreicher sind Sie sicher immer wieder gerne in den Bergen. Darf man da einen Vergleich ziehen: Als Solo-Trompeter begeben Sie sich wie ein Bergsteiger in Gipfelregionen, ohne Angst vor dem Abgrund zu haben?

MA Ich bin in der Musik so gefangen, dass sich mir selten die Frage stellt, was passiert, wenn ... Komischerweise, wenn ich spazieren gehe oder wandern muss, bin ich sehr vorsichtig, weil ich dabei immer denke, was könnte passieren, wenn ... Aber beim Musizieren weiß ich, was ich mache, und habe mir schon mit 24 Jahren abgewöhnt, darüber nachzudenken, was passieren könnte. Es ist eh egal, was du machst, die einen finden es schön, die anderen nicht. Man spielt dann für den, dem es am meisten Spaß macht, und das bin ich selber. Wenn das Spiel mich beflügelt und in mir Bilder auslöst, dann kommen diese Bilder auch im Publikum an.

RU Danke für das Gespräch!

»Sichtlich mit Liebe geschaffen«

Zu Ludwig van Beethovens C-Dur-Messe

Vera Baur

Entstehungszeit

Frühjahr bis Sommer 1807

Widmung

Ferdinand Johannes Nepomuk Joseph Fürst Kinsky von Wchinitz und Tettau

Uraufführung

13. September 1807 in der Bergkirche in Eisenstadt

Lebensdaten des Komponisten

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

Dass Beethoven, der Großmeister der Instrumentalmusik, der visionäre Experimentator und Neuerer auf dem Feld der absoluten Musik, der Nachwelt auch zwei hochbedeutende Vertonungen der lateinischen Messe hinterlassen hat, verdanken wir im Grunde Zufällen. Die Kirchenmusik gehörte für ihn nicht, wie noch für Mozart am Salzburger Hof, zum selbstverständlichen Geschäft, sondern bildete in seinem Schaffen die Ausnahme. Jeweils konkrete Anlässe ließen ihn die Kompositionen in Angriff nehmen: ein »äußerer« Auftrag im Fall der C-Dur-Messe, ein »innerer« mehr im Fall der *Missa solemnis*: das Gelöbnis, seinem Schüler, Freund und Gönner Erzherzog Rudolph zu dessen Inthronisation als Erzbischof von Olmütz ein feierliches Hochamt zu schreiben. Auch der Auftrag zur C-Dur-Messe war außerordentlich ehrenvoll, stellte er Beethoven doch in die Nachfolge seines einstigen Lehrers Joseph Haydn. In Diensten Fürst Nikolaus II. von Esterházy hatte dieser zwischen 1796 und 1802 zur jeweils im September begangenen Feier des Namenstages der Fürstin Maria Josepha Hermenegild sechs Messen komponiert, die zu den Höhepunkten der Gattung zählen. Als Haydn ab 1803 aus Altersgründen nicht mehr in der Lage war, dieser Dienstverpflichtung nachzukommen, übernahmen zunächst Vizekapellmeister Johann Nepomuk Fuchs (1766–1839) und ab 1804 der neue Leiter der Hofkapelle Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) die Messkompositionen. Warum für das Jahr 1807 ausgerechnet Beethoven beauftragt wurde, der weder engere Beziehungen zur Fürstenfamilie unterhielt noch über Erfahrungen und Reputation in der Komposition liturgischer Musik verfügte, lässt sich nicht sicher sagen. Möglicherweise hatte Haydn seinen ehemaligen Schüler dem Fürsten empfohlen. Dass dieser Beethovens Messe schließlich »unerträglich lächerlich und scheußlich« fand, passt wunderbar ins Klischee der tiefen Kluft zwischen Haydn, dem Meister der klassischen Ausgewogenheit, und Beethoven, dem unangepassten Rebellen mit ausgeprägt eigensinnigem Ausdruckswillen. Die Ablehnung seines Werks durch die höfische Gesellschaft scheint Beethoven jedoch keineswegs beirrt zu haben; mit großem Engagement verfolgte er die Publikation seiner Messe, und am 22. Dezember 1808 setzte er *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus* auf das Programm jener legendären Akademie im Theater an der Wien, in der außerdem die Uraufführungen der Fünften und Sechsten Symphonie, des Vierten Klavierkonzerts und der *Chorphantasie* stattfanden. Ganz offensichtlich zielte er mit dem persönlichen Bekenntnischarakter seiner Musik, mit der Intensität und Emphase, mit der er die Glaubensinhalte vertonte, auf einen weiteren als nur den kirchlichen Wirkungskreis. Die Messe liege ihm »vorzüglich am Herzen«, schrieb er an den Verlag Breitkopf & Härtel, und auch E.T.A. Hoffmann, der dem Werk 1813 eine ausführliche Besprechung widmete, spürte intuitiv, dass der »Meister« seine Messe »sichtlich mit Liebe schuf«. Noch deutlicher als die C-Dur-Messe sollte schließlich die *Missa solemnis* über die liturgische Bindung hinausweisen: Die Größe des Entwurfs verhinderte, dass Beethoven das Werk rechtzeitig fertigstellte. Nachdem der eigentliche Anlass, die Inthronisationsfeierlichkeiten des Erzherzogs

1819, verstrichen war, rang Beethoven weitere vier Jahre um die Vollendung seiner *Missa*, doch da war sie längst über jede äußere Funktion hinausgewachsen und ein Stück absoluter Tonkunst geworden. Passenderweise wurde sie dann auch gleich im Konzertsaal uraufgeführt.

Eine weitere wichtige Äußerung über seine C-Dur-Messe enthält Beethovens Brief an Breitkopf & Härtel: »Von meiner Meße wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, jedoch glaube ich, daß ich den text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden [...].« Auch wenn Beethoven es nur bei dieser kurzen Andeutung beließ und eine genauere Ausführung des Gedankens schuldig blieb, sind seine Worte aufschlussreich. Sie betonen einen Aspekt des Werks, der vielleicht auch ein Grund für die heftige Missbilligung des Fürsten gewesen war. Im Vergleich zu den sechs späten Messen Haydns, die für Nikolaus II. den Bezugspunkt bildeten, fällt vor allem eine stärkere Betonung des Textlichen, also des Vokalen gegenüber dem Instrumentalen auf. Waren Haydns musikalische Hochämter noch spürbar von den Erfahrungen seiner späten Symphonien geprägt und auf ein Gleichgewicht von Vokalem und Instrumentalem ausgerichtet, dominiert bei Beethoven das gesungene Wort. Ausgedehnte Orchestervorspiele nach Art eines Symphonie- oder Konzertsatzes wie bei Haydn (so in allen seinen *Benedictus*-Sätzen) fehlen ebenso wie eigenständige instrumentale Formprinzipien oder ausgeprägte motivische Arbeit. In drei Sätzen – *Kyrie*, *Gloria* und *Benedictus* – setzt die Musik unmittelbar mit dem Textvortrag ein (im *Kyrie* und *Benedictus* sogar mit unbegleitetem Gesang), in den anderen drei Teilen – *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei* – sind die Instrumentalpassagen nur kurze vorbereitende Figuren oder Vorwegnahmen des Gesungenen. Solostimmen, Chor und Orchester greifen fast durchgängig ineinander, auch ein konzertantes Hervortreten einzelner Gesangssolisten mit reicher (textverschleiender) virtuoser Ausschmückung, wie es noch in der früheren Kantatenmesse üblich war, fehlt gänzlich. Beethoven ging es nicht um musikalische Autonomie, sondern um eine möglichst deutliche und prägnante Vergegenwärtigung des Textes und seiner Glaubensaussagen, mit denen er sich offenbar stark identifizierte. Wie sehr in seiner C-Dur-Messe das Wort Ausgangspunkt der Musik ist, zeigen gerade die vielen deklamatorisch gestalteten, aus der Sprachrhythmik gewonnenen, teils sogar syllabischen Abschnitte, die auch ohne profilierte melodische Ausprägung auskommen und in erster Linie auf unmittelbare Textverständlichkeit zielen. Vor allem im *Credo* steigern sich solche Passagen zu ungeheurer Wucht und Eindringlichkeit, wenn der Chor den Text homorhythmisch, fast archaisch-rituell und in markigem Forte vorträgt. Die Worte des Glaubensbekenntnisses wirken so wie in Stein gemeißelt: »In unum Deum, patrem omnipotentem«, »Et in unum dominum Jesum Christum«, »Deum verum de Deo vero genitum, non factum«, »Per quem omnia facta sunt«, »Sedet ad dexteram patris«, »Judicare vivos et mortuos« – all das wird dem Hörer regelrecht ins Bewusstsein gehämmert. Bemerkenswert aber ist, dass der Chor für das Wort »Credo« (»Ich glaube«) am Anfang des Satzes drei zögerliche Anläufe im Piano benötigt und erst beim vierten Mal zu der Entschiedenheit eines Forte gelangt.

Neben diesem Bemühen um sprachähnliche Formulierungen lässt sich ein zweiter Faktor beobachten, der wesentlich zu der »sofort fühlbaren Eigenart« (Rudolf Stephan) der C-Dur-Messe beiträgt: das psychologisch genaue Nachfühlen und Nachzeichnen der inhaltlichen Bilder und Episoden, die Betonung und Ausdrucksbelebung einer jeden Einzelheit. Dies geschieht z. . durch die emphatische Wiederholung und musikalische Intensivierung bestimmter Worte, etwa im *Credo* bei »homo factus est« oder – hochexpressiv – bei »passus«, womit die Menschwerdung und das Leid Jesu akzentuiert werden. Durch Wiederholung besonders hervorgehoben ist auch das »miserere« im *Gloria*, das Flehen um göttliche Gnade also, was inhaltlich (und durch melodische Analogien unterstrichen) mit dem *Kyrie* korrespondiert: Auch hier wird das Wort »eleison«

(»erbarme Dich«), getragen von einer wunderbar warmtönenden Melodie, mehrfach wiederholt, vom anfänglichen Piano zu einem Forte-Höhepunkt geführt, der durch die Leuchtkraft der dann einsetzenden Holzbläser zusätzlichen Nachdruck erhält – eine zutiefst menschlich empfundene Sicht des Messebeginns.

Insgesamt führt die Verlebendigung der Textinhalte in manchen Momenten der Partitur zu einer ungeheuren Dramatisierung der Tonsprache, Beethovens »dynamischer« Stil mit Tremoli, Sforzati, Forte-Piani, Unruhe stiftenden Synkopen und Klangmassierung durch Lauffiguren und Akkordbrechungen, wie man ihn aus seinen Symphonien kennt, findet auch in der Messe Anwendung. Vor allem Teile des *Credo* sind von drängender Erregtheit geprägt. Zu den Worten »crucifixus« und »passus« werden die genannten Mittel zu extremen Schmerzengesten verdichtet: Auf dem Intervall einer fallenden verminderten Septime muten die Forte-»passus«-Rufe von Solo-Bass und Solo-Sopran beinahe wie Schreie an, der Chor ruft aufgeregt dazwischen, im Orchester türmen sich scharf dissonierende, wild tremolierende Klänge auf – zu Recht schreibt Karl Geiringer, dass dies »fast aus dem Rahmen des Kirchenmusikalischen herausfällt«. Auch in das *Agnus Dei* baut Beethoven einen bemerkenswerten dramatischen Effekt ein. Nachdem sich die schmerzerfüllte c-Moll-Sphäre des »Agnus Dei« bereits in den befreienden (vermeintlich finalen) C-Dur-Jubel des »Dona nobis pacem« gelöst hat, bricht noch einmal kurz das »Agnus« ein mit heftigem Tremolo- und Sforzato-Aufruhr im Orchester – ein regelrechter Schock, bevor sich das »Dona nobis pacem« zum zweiten Mal durchsetzt.

Doch erschafft Beethoven nicht nur Ausdruckswelten ungestümer Dramatik, sondern auch solche von ergreifender Verinnerlichung und Beseelung, wie der bereits geschilderte Beginn des *Kyrie*. Ein großartiger Szenenwechsel von Erregung zu besänftigender Milde ereignet sich im »Qui tollis peccata mundi« (*Gloria*). Ein synkopisch beunruhigtes Pochen der Streicher sorgt für eine beklemmende Atmosphäre – die Rede ist von der Schuld der Welt –, doch immer mehr wandelt sich der Gesang (bis zum Erreichen der strahlenden Höhe des Solo-Soprans) zu überwältigender melodischer Schönheit, die von Solo-Klarinette und Solo-Fagott »dolce« weitergeführt wird – eindringlicher Ausdruck der Bitte um Gnade und Erhörung des Gebets (»suscipe deprecationem nostram«). Ganz und gar lyrisch empfunden ist auch das ungewöhnlich breit ausgeführte *Benedictus* mit seinem eng verschlungenen Wechselgesang des Solistenquartetts, in dem auch – durchaus rar in diesem Werk – empfindungsvolle Melismen aufblühen. Immer wieder lässt Beethoven in solchen Passagen besonders die Holzbläser hervortreten, sie verströmen Wärme und kommentieren »beredt« hervorgehobene Textinhalte.

Zu einem besonderen Erlebnis werden schließlich die allerletzten Takte der Messe. Nach der eher unbeschwert-fröhlichen Musik des »Dona nobis pacem« (*Allegro ma non troppo*) greift Beethoven auf den Anfang seiner Messe zurück (*Andante con moto, tempo del Kyrie*). Zu denselben Worten »Dona nobis pacem« wie zuvor erklingt nun nochmals die ergreifende Melodie des »Kyrie eleison«: Die den Messetext beschließende Bitte um Frieden auf Erden wird so auf beeindruckende Weise vertieft und mit dem Flehen um göttliche Gnade des Beginns in eins gesetzt. Dass sich der Mensch – aus Sicht des Komponisten – der Hoffnung auf Erfüllung dieses Wunsches anvertrauen kann – davon kündigt die Schönheit seiner Musik.

Von Pult zu Pult (3)

Dezember 2017 / Januar 2018

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

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

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

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

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

RU Wie definiert sich der Begriff der Vorspielerin?

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

RU Was muss im Vergleich dazu ein Konzertmeister alles leisten?

FS Die beiden alternierenden Konzertmeister Radoslaw Szulc und Anton Barakhovsky sind für die großen solistischen Aufgaben zuständig. Tobias Steymans und ich haben eine vermittelnde Position. Wir kommunizieren alle vier mit dem Dirigenten: Was kann man ihn in den Proben fragen, was muss man fragen, und wie ökonomisch macht man das. Es geht also um Kommunikation und psychologisches Einfühlungsvermögen. Dann sollte man die Energie, die vom Dirigenten ausgeht, in sich aufnehmen und in ein körpersprachliches Engagement umsetzen. Das Publikum muss auch in einem großen Konzertsaal wie der Carnegie Hall in New York oder dem Wiener Musikverein bemerken, dass hier eine Interaktion zwischen dem Dirigenten und den Musikern stattfindet, dass selbst die kleinste seiner Handbewegungen weitertransportiert wird.

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

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

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

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

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

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

RU Fragt man am Anfang die Kollegen um Rat?

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

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

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

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

RU Wie charakterisieren Sie den Klang »Ihres« Symphonieorchesters?

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

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

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

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

RU Was wünschen Sie sich für Ihr Orchester?

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

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

BIOGRAPHIEN

Martin Angerer

Martin Angerer wurde 1977 in Graz geboren, lernte schon früh das Spiel auf der Trompete und studierte ab 1992 an der dortigen Universität für Musik und darstellende Kunst in der Klasse des slowenischen Trompeters Stanko Arnold. Die Graduierung zum Magister Artium legte er mit Auszeichnung ab. Daran schloss sich ein mehrjähriges Auslandsstudium in Schweden bei Bo Nilsson und dem international erfolgreichen Trompeter Håkan Hardenberger an. Seine Ausbildung vervollkommnete Martin Angerer bei Hans Gansch am Mozarteum Salzburg und in zahlreichen Meisterkursen. Die bedeutendsten Musiker seines Fachs unterrichteten ihn, so der legendäre Maurice André, Pierre Thibaud, ein Gründungsmitglied des Ensemble intercontemporain, und Adolph »Bud« Herseth, der ehemalige, langjährige Solo-Trompeter des Chicago Symphony Orchestra. Mehrfach war Martin Angerer Finalist und Preisträger verschiedener nationaler wie internationaler Wettbewerbe.

Seit 1996 ist er Mitglied des Ensemble Wiener Collage, das unter der Patronanz der Wiener Philharmoniker steht und mit bekannten zeitgenössischen Komponisten zusammenarbeitet. Im Jahr 2000 wurde Martin Angerer Erster Trompeter bei den Grazer Symphonikern. Zu Gast war er bei einer Reihe von renommierten Orchestern, u. a. beim Orchester der Wiener Staatsoper, den Münchner Philharmonikern, dem Orchestra Filarmonica della Scala, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Radio-Symphonieorchester Berlin, dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und dem New York Philharmonic Orchestra, in dem Martin Angerer im *Concert for Unity* unter der Leitung von Alan Gilbert mit Orchestermusikern aus aller Welt für Frieden und Menschenrechte spielte. Als Solist trat Martin Angerer bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen sowie bei Tourneen durch Europa, die USA und Japan auf. 2007 wurde er zum Solo-Trompeter der Staatskapelle Berlin/Staatsoper Unter den Linden unter ihrem Generalmusikdirektor Daniel Barenboim berufen. Darüber hinaus unterrichtete er als Mentor an der Orchesterakademie der Staatskapelle. Seit September 2011 ist Martin Angerer Solo-Trompeter im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks.

Genia Kühmeier

Die Salzburgerin Genia Kühmeier studierte am Mozarteum Salzburg und wurde als Karajan-Stipendiatin Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, wo sie als Pamina erstmals auf sich aufmerksam machte. Ihre internationale Karriere begann sie 2002 an der Mailänder Scala als Diane in Glucks *Iphigénie en Aulide*. Unterdessen tritt sie auf den großen Opernbühnen der Welt auf und war u. a. am Royal Opera House Covent Garden, der Metropolitan Opera in New York, der Wiener Staatsoper, der Pariser Opéra Bastille, der Sächsischen Staatsoper in Dresden und an der Bayerischen Staatsoper zu hören. Bei den Salzburger Festspielen ist Genia Kühmeier seit 2005 regelmäßig zu Gast und interpretierte dort die Partien der Pamina, Euridice, Micaëla sowie der Gräfin (*Le nozze di Figaro*). Erfolge feierte sie auch mit Rollen wie Antonia (*Les contes d'Hoffmann*), Ilia (*Idomeneo*) und Zdenka (*Arabella*). Ihr sehr umfangreiches Konzertrepertoire macht sie zudem zu einer gefragten Konzertsängerin, so war die Sopranistin etwa mit Bachs *Johannes-Passion* im Konzerthaus Wien und mit Schuberts As-Dur-Messe in Berlin zu hören. Genia Kühmeier arbeitet mit Dirigenten wie Seiji Ozawa, Roger Norrington, John Eliot Gardiner, Mariss Jansons, Kirill Petrenko, Marek Janowski und Simon Rattle zusammen. Ihre Diskographie umfasst u. a. Aufnahmen von Mozarts *Zauberflöte* mit Riccardo Muti, Haydns *Schöpfung* mit William Christie, Haydns *Jahreszeiten* und Brahms' *Deutschem Requiem* mit Nikolaus Harnoncourt, Beethovens *Missa solennis* mit Bernard Haitink sowie eine Produktion von Bizets *Carmen*. Beim BR-Symphonieorchester war sie zuletzt im vergangenen Jahr mit Mozarts Requiem unter der Leitung von Mariss Jansons zu hören.

Gerhild Romberger

Nach der Aufführung von Mahlers Dritter Symphonie beim Lucerne Festival 2014 schwärmte die *Neue Luzerner Zeitung*: »Mit dem nach innen gewendeten Altsolo des vierten Satzes hatte diese Aufführung ihre wahrhaft großen Momente. Gerhild Romberger entrückte mit entspannt und doch weit strömender Stimme aus der lärmigen in eine magische Welt.« Die im Emsland geborene und aufgewachsene Mezzosopranistin spezialisierte sich bereits während ihres Studiums an der Musikhochschule in Detmold, an der sie inzwischen selbst eine Professur für Gesang innehat, auf den Konzert- und Liedbereich und schloss ihre Gesangsausbildung bei Heiner Eckels mit Konzertexamen ab. Das weitgespannte Repertoire der Sängerin umfasst alle großen Alt- und Mezzo-Partien des Oratorien- und Konzertgesangs vom Barock bis zur Literatur des 20. Jahrhunderts. So wirkte sie in Mahlers Achter Symphonie mit dem Gewandhausorchester Leipzig unter Riccardo Chailly, im Dvořák-Requiem unter Kent Nagano bei den Sommerkonzerten in Ingolstadt sowie in Aufführungen von Symphonien Mahlers, Beethovens *Missa solennis* und Walter Braunfels' *Großer Messe* unter Manfred Honeck mit. In der letzten Saison war sie u. a. an der Mailänder Scala in Beethovens C-Dur-Messe unter Franz Welser-Möst und bei den Bamberger Symphonikern in Schumanns *Das Paradies und die Peri* unter Daniel Harding zu erleben. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks verbinden Gerhild Romberger Erfolge u. a. in Mendelssohns *Elias* (2009) und Beethovens C-Dur-Messe (2013) unter Thomas Hengelbrock, in Mahlers Zweiter Symphonie unter Mariss Jansons während der Europatournee des Orchesters im Sommer 2013 und zuletzt im Januar 2017 mit Mahlers *Kindertotenliedern* ebenfalls unter der Leitung von Mariss Jansons.

Maximilian Schmitt

Bei den Regensburger Domspatzen begann die musikalische Laufbahn des Tenors Maximilian Schmitt, bevor er in Berlin bei Anke Eggers Gesang studierte. 2005 war er Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Bald darauf wechselte er an das Mannheimer Nationaltheater, wo er bis 2012 zahlreiche wichtige Partien seines Fachs wie Lenski (*Evgenij Onegin*), Ferrando (*Così fan tutte*) sowie die Titelrolle in *La clemenza di Tito* verkörperte. Maximilian Schmitt ist seither ein gefragter Mozart-Sänger. So debütierte er 2012 an der Oper in Amsterdam als Tamino (*Die Zauberflöte*) unter der Leitung von Marc Albrecht, sang den Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*) in einer Produktion mit René Jacobs und der Akademie für Alte Musik Berlin, die auch auf CD erschienen ist, den *Idomeneo* an der Opéra du Rhin in Straßburg, den Don Ottavio (*Don Giovanni*) an der Wiener Staatsoper und zuletzt den Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) an der Mailänder Scala unter der Leitung von Zubin Mehta. Er arbeitete mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Franz Welser-Möst, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Roger Norrington und Robin Ticciati zusammen und präsentiert ein breites Repertoire von Claudio Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* bis hin zu Kurt Weills *Berliner Requiem*. Mit Daniel Harding entstand die CD *Romantische Arien*, auf der Maximilian Schmitt an der Seite von Christian Gerhaher und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu hören ist. Einen weiteren Schwerpunkt seiner Arbeit bilden Liederabende, die er zusammen mit dem Liedbegleiter Gerold Huber gibt, u. a. mit Schuberts *Die schöne Müllerin* und den *Heine-Liedern* von Schumann. Bei Chor und Symphonieorchester war Maximilian Schmitt zuletzt 2013 in Schuberts Es-Dur-Messe zu hören.

Luca Pisaroni

Sein Operndebüt feierte der italienische Bassbariton Luca Pisaroni, geboren in Venezuela und heute in Wien lebend, 2001 in der Titelrolle von Mozarts *Le nozze di Figaro* am Stadttheater in Klagenfurt. Schon im Sommer 2002 gab er seinen Einstand bei den Salzburger Festspielen als Masetto in *Don Giovanni* unter Nikolaus Harnoncourt. Bis heute ist Mozart die wichtigste Säule seines Repertoires. Den Figaro sang er bereits in mehr als 150 Vorstellungen, u. a. an der Bayerischen Staatsoper, dem Royal Opera House Covent Garden sowie bei seinem Debüt an der Wiener Staatsoper. Aber auch als Leporello, Graf Almaviva, Guglielmo, Papageno und Publio erhält der begehrte Sänger Einladungen von allen führenden Bühnen der Welt, der New Yorker Met, der Opéra de Bastille in Paris, dem Teatro Real in Madrid, De Nederlandse Opera, dem Glyndebourne Festival, den Festspielen Baden-Baden und immer wieder von den Salzburger Festspielen. Neben Mozart widmete sich Luca Pisaroni viele Jahre intensiv dem Barock-Repertoire, allem voran den Opern von Händel, aber auch Werken von Rameau, Purcell oder Cavalli. Einen großen Stellenwert nimmt inzwischen das italienische Fach mit Rossini, Donizetti und Bellini ein. Erst kürzlich debütierte er als Golaud in *Pelléas et Mélisande* in Paris, im kommenden Sommer wird er an der Mailänder Scala seinen ersten Don Pizarro (*Fidelio*) singen. Auf der Konzertbühne arbeitet Luca Pisaroni mit führenden Orchestern wie den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Philadelphia und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra zusammen, zudem ist er regelmäßig als Liedsänger zu erleben. Seine Diskographie umfasst zahlreiche Opern-DVDs sowie eine CD-Einspielung von Verdis *Simon Boccanegra* an der Seite von Thomas Hampson.

Chor des Bayerischen Rundfunks

Der Chor wurde 1946 gegründet. Sein künstlerischer Aufschwung verlief in enger Verbindung mit dem Symphonieorchester, deren beider Chefdirigent seit 2003 Mariss Jansons ist. Die Künstlerische Leitung hatte von 2005 bis Sommer 2016 Peter Dijkstra inne. Inzwischen hat Howard Arman diese Position beim Chor übernommen. Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs umfasst, genießt das Ensemble höchstes Ansehen in aller Welt. Gastspiele führten den Chor nach Japan sowie zu den Festivals in Luzern und Salzburg. Europäische Spitzenorchester, darunter die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest Amsterdam und die Sächsische Staatskapelle Dresden, schätzen die Zusammenarbeit mit dem BR-Chor. In jüngster Vergangenheit konzertierte der Chor mit Dirigenten wie Andris Nelsons, Bernard Haitink, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, John Eliot Gardiner, Thomas Hengelbrock, Robin Ticciati und Christian Thielemann. In den Reihen *musica viva* und *Paradisi gloria* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Für seine CD-Einspielungen erhielt er zahlreiche hochrangige Preise, darunter den ECHO Klassik 2014. Dem Chor wurde 2015 der Bayerische Staatspreis für Musik zuerkannt. Im Januar 2017 wirkte der Chor an den Eröffnungskonzerten der Hamburger Elbphilharmonie unter Thomas Hengelbrock mit.

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. Tourneen führen das Orchester durch Europa, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika. Als »Orchestra in Residence« tritt das Orchester seit 2004 jährlich beim Lucerne Festival zu Ostern auf, 2006 wurde es für seine Einspielung der 13. Symphonie von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Mariss Jansons

Der 1943 in Riga geborene Sohn des Dirigenten Arvīds Jansons absolvierte seine Ausbildung am Konservatorium in Leningrad (Violine, Klavier, Dirigieren) mit Auszeichnung; Studien in Wien bei Hans Swarowsky und in Salzburg bei Herbert von Karajan folgten. 1971 war Mariss Jansons Preisträger beim Dirigentenwettbewerb der Karajan-Stiftung in Berlin, im selben Jahr machte ihn Jewgenij Mravinskij zu seinem Assistenten bei den Leningrader Philharmonikern, den heutigen St.

Petersburger Philharmonikern. Bis 1999 blieb er diesem Orchester als ständiger Dirigent eng verbunden. Von 1979 bis 2000 setzte Mariss Jansons Maßstäbe als Chefdirigent der Osloer Philharmoniker, die er zu einem internationalen Spitzenorchester geformt hat. Außerdem war er Erster Gastdirigent des London Philharmonic Orchestra (1992–1997) und Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra (1997–2004). Seit 2003 ist Mariss Jansons Chefdirigent von Symphonieorchester und Chor des Bayerischen Rundfunks. Von 2004 bis 2015 stand er zugleich dem Concertgebouworkest Amsterdam als Chefdirigent vor, das ihn im Februar 2015 zu seinem Ehrendirigenten ernannte. Nach seinem Abschiedskonzert im März 2015 wurde ihm die Silberne Ehrenmedaille der Stadt Amsterdam überreicht. Mariss Jansons arbeitet auch regelmäßig mit den Berliner und den Wiener Philharmonikern, deren Neujahrskonzert er 2016 zum dritten Mal leitete. Er ist Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sowie der Royal Academy of Music in London. Für seinen Einsatz bei den Osloer Philharmonikern wurde ihm der Königliche Norwegische Verdienstorden verliehen. 2003 erhielt er die Hans-von-Bülow-Medaille der Berliner Philharmoniker, 2004 ehrte ihn die Londoner Royal Philharmonic Society als »Conductor of the Year«, 2006 erklärte ihn die MIDEM zum »Artist of the Year«, außerdem bekam er den Orden »Drei Sterne« der Republik Lettland. Im selben Jahr erhielt er für die 13. Symphonie von Schostakowitsch mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks den Grammy in der Kategorie »Beste Orchesterdarbietung«. Mit dem ECHO Klassik wurde Mariss Jansons 2007 als »Dirigent des Jahres«, 2008 für die Einspielung von Werken von Bartók und Ravel sowie 2010 für Bruckners Siebte Symphonie geehrt. 2009 folgte die Verleihung des Österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst, 2010 die des Bayerischen Maximiliansordens. 2013 durfte Mariss Jansons den renommierten Ernst von Siemens Musikpreis und von Bundespräsident Joachim Gauck das »Große Bundesverdienstkreuz mit Stern« entgegennehmen, 2015 wurde er zum »Commandeur des Arts et des Lettres« der Französischen Republik ernannt und zuletzt 2017 in London mit der Royal Philharmonic Society Gold Medal geehrt.

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

Egon Voss: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 11./12. Juni 2009; Rüdiger Heinze: Originalbeitrag; Interview Martin Angerer: Renate Ulm; Vera Baur: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 21./22. November 2013; Biographien: Renate Ulm (Schmitt); Vera Baur (Pisaroni); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Kühmeier, Romberger, Chor, Symphonieorchester, Jansons); Interview Julita Smoleń und Florian Sonnleitner: Renate Ulm.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

- © B. Schott's Söhne, Mainz (Strawinsky);
- © Breitkopf & Härtel / G. Henle Verlag (Hummel);
- © Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/Leipzig (Beethoven).

br-so.de

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

twitter.com/BRSO

[instagram.com/BRSOrchestra](https://www.instagram.com/BRSOrchestra)