

R

A

T T L E

S C H U M

A

N N

M

A

H L E R

Donnerstag 25.1.2018
Freitag 26.1.2018
2. Abo C
Herkulesaal
20.00 – ca. 22.00 Uhr

17/18

SIR SIMON RATTLE
Dirigent

MAGDALENA KOŽENÁ
Mezzosopran
STUART SKELTON
Tenor

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr
Moderation: Elgin Heuerding
Gast: Florian Sonnleitner, Konzertmeister des
Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK
Freitag, 26.1.2018
Pausenzeichen:
Bernhard Neuhoff im Gespräch mit Magdalena Kožená
und Simon Rattle

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de
Freitag, 26.1.2018

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

PROGRAMM

Robert Schumann

Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97, »Rheinische«

- Lebhaft
- Scherzo. Sehr mäßig
- Nicht schnell
- Feierlich
- Lebhaft

Pause

Gustav Mahler

»Das Lied von der Erde«

Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester nach Gedichten aus »Die chinesische Flöte« von Hans Bethge

- Das Trinklied vom Jammer der Erde. Allegro pesante
- Der Einsame im Herbst. Etwas schleichend. Ermüdet
- Von der Jugend. Behaglich heiter
- Von der Schönheit. Comodo. Dolcissimo
- Der Trunkene im Frühling. Allegro. Keck, aber nicht zu schnell – Pesante
- Der Abschied. Schwer

»Für den Laien sehr leicht zugänglich«

Zu Robert Schumanns Symphonie Nr. 3 Es-Dur, op. 97

Angelika Rahm

Entstehungszeit

7. November – 9. Dezember 1850

Uraufführung

6. Februar 1851 in Düsseldorf mit dem Städtischen Orchester unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

8. Juni 1810 in Zwickau – 29. Juli 1856 in Eendenich

Lässt sich erahnen, mit welcher großen Hoffnungen, mit welchem enormem Optimismus Robert Schumann von der Elbe an den Rhein übersiedelte? Am 2. September 1850 traf er mit der Familie in Düsseldorf ein, um sein neues Amt als Städtischer Musikdirektor und damit die erste und einzige feste Anstellung seines Lebens als professioneller Musiker anzutreten. Hohe Erwartungen stellten andererseits die Direktoriumsmitglieder des Allgemeinen Musikvereins an ihn, der mit seiner berühmten Gattin Clara mit großem Respekt empfangen wurde, schließlich zählten die Vorgänger auf dem Posten des Musikdirektors – Felix Mendelssohn Bartholdy, Julius Rietz und Ferdinand Hiller – zu den renommiertesten Dirigenten der Epoche.

Die Aufgaben des neuen Amtes umfassten hauptsächlich die Planung und Leitung der zehn Abonnementkonzerte pro (Winter-)Saison sowie vier Aufführungen von Kirchenmusik an hohen Festtagen. Das dabei zur Verfügung stehende Städtische Orchester vereinte, gemäß den damaligen Gepflogenheiten, Berufsmusiker und Amateure in der Streichergruppe, während die Musiker an den Blasinstrumenten und Pauken überwiegend der Garnison angehörten. Außerdem hatte der Musikdirektor wöchentlich mit der 120 Mitglieder zählenden Chorvereinigung aus Laiensängern zu proben und war für die Ausrichtung des Düsseldorfer Anteils am jährlich stattfindenden Niederrheinischen Musikfest verantwortlich, Deutschlands bedeutendstem Festival jener Zeit.

Schumann freute sich über den warmherzigen Empfang und das offizielle Begrüßungskonzert wenige Tage später, für das u. a. seine *Genoveva-Ouvertüre* einstudiert worden war, er genoss beschwingt die ihm von seinen Chor- und Orchestermitgliedern entgegengebrachte Wertschätzung: »Die hiesigen musikalischen Verhältnisse haben alle Erwartungen übertroffen und ich freue mich des künftigen Wirkungskreises von ganzem Herzen. Ich wüsste kaum eine Stadt, der hiesigen zu vergleichen – von einem so frischen künstlerischen Geist fühlt man sich hier angeweht«, gab er knapp zwei Wochen nach der Ankunft in Düsseldorf seiner Begeisterung brieflich Ausdruck. Hier also blitzten sie auf, die Hoffnungen und der Optimismus, und sie äußerten sich in einem kreativen Schub des Komponisten, getreu seinem Bekenntnis »Mensch und Musiker suchten sich immer gleichzeitig bei mir auszusprechen.«

In dieser glücklichen Schaffensphase entstand innerhalb von nur vier Wochen mit der Symphonie in Es-Dur eines seiner heute populärsten Werke. Trotz ihrer Zählung als Nr. 3 ist sie die letzte seiner vier autorisierten Symphonien, da er die bereits 1841 komponierte d-Moll-Symphonie erst in einer zweiten Fassung 1853 als Vierte Symphonie op. 120 drucken ließ.

Wilhelm Joseph von Wasielewski, als Konzertmeister von Schumann für sein Düsseldorfer Orchester engagiert und später sein erster Biograph, berichtete: »Die Symphonie in Es-Dur könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes ›die Rheinische‹ nennen, denn Schumann erhielt seiner Äußerung zufolge den ersten Anstoß dazu durch den Anblick des Kölner Domes. Während der Komposition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs von Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflusst. Diesem Umstand verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben ›Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie‹. Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügten Worte. Er sagte: ›Man muss den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.‹«

Zwei Besuche des Ehepaars Schumann in Köln lassen sich im Herbst 1850 belegen. Ein erster kurzer Ausflug fand noch im Monat ihres Umzugs statt, wie Clara im Tagebuch notierte: »Sonntag, den 29., fuhren wir zu unserer Zerstreung nach Köln, das uns gleich beim ersten Anblick von Deutz aus entzückte, vor allem aber der Anblick des grandiosen Domes, der auch bei näherer Besichtigung unsere Erwartungen übertraf.« Und ihr Ehemann verzeichnete in seinen Haushaltsbüchern, er habe mit den ersten Skizzen zur Symphonie am 7. November 1850 begonnen, unmittelbar nach dem zweiten Aufenthalt in Köln, bei dem das Paar erneut den Dom aufgesucht hatte.

Der Kölner Dom ist zu Schumanns Zeit mehr als nur ein beeindruckender, aber noch unvollendeter Kirchenbau: Er stand als politisch-kulturelles Symbol für die deutsche Einheit in der sich verstärkenden Nationalbewegung. 1248 begonnen, aber nicht fertiggestellt, fand der Dombau erst im 19. Jahrhundert – und verstärkt im Zuge der Rheinromantik – wieder öffentliches Interesse. 1842 legte der preußische König Friedrich Wilhelm IV. zusammen mit dem späteren Erzbischof (und eben 1850 zum Kardinal erhobenen) Johannes von Geissel den Grundstein zum Weiterbau des Doms. Die preußische Regierung stellte nahezu die Hälfte der finanziellen Mittel für die Bauarbeiten zur Verfügung, die erst 1880 abgeschlossen wurden.

Vor diesem Hintergrund wird klarer, was dem Romantiker Schumann, als Kind seiner Zeit mit nationalem Denken und leidenschaftlichem Kulturpatriotismus ausgestattet, der Anblick des Doms und die Karriere eines deutschen Klerikers bedeutet haben müssen. Gleichwohl ist dies nur ein Aspekt, der seinen Niederschlag in der Symphonie fand (auch in deren Beinamen *Rheinische*). Über einen weiteren urteilte Schumann selbst, wie Wasielewski überlieferte: »Es mussten volkstümliche Elemente vorwalten, und ich glaube, es ist mir gelungen.« Ohne Zweifel hat gerade dieser Zug ins Volkstümliche viel zur Popularität des Werkes beigetragen, ebenso die Tatsache, dass sich Schumann den von ihm bereits 1840 in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* gefeierten »novellistischen Charakter« von Schuberts *Großer C-Dur-Symphonie* zum Vorbild nahm. »Nicht dass Schumann von seinem Verfahren abginge, bei der motivisch-thematischen Arbeit mit Verflechtungen, Verwandtschaften, Assonanzen aller Art zu arbeiten. Doch das bleibt im Hintergrund, spielt zumindest beim unbefangenen Hörer keine Rolle, weil dieser die Symphonie vor allem als Folge von Ereignissen wahrnimmt: Nicht die Architektur, sondern das narrative Moment steht im Vordergrund« (Martin Geck).

Darauf wurden bereits Schumanns Zeitgenossen aufmerksam: In ihrem Bericht über die erfolgreiche Uraufführung am 6. Februar 1851 im Rahmen des sechsten Abonnementkonzerts veröffentlichte die *Rheinische Musik-Zeitung* ein Programm der Symphonie. Es stammte, so ist der renommierte Schumann-Forscher Reinhard Kapp überzeugt, aus dem engeren Kreis des Komponisten. Darin heißt es etwa über den ersten Satz, er »entrollt ein Stück rheinisches Leben in frischer Heiterkeit«, während der zweite mit »schönen Wasserfahrten zwischen rebengrünen Hügeln und freundlichen Winzerfesten« zu assoziieren sei.

Als einzige von Schumanns Symphonien beginnt die fünfsätzige *Rheinische* ohne vorangestelltes Motto und ohne langsame Einleitung. Im strahlenden Es-Dur hebt *Lebhaft* das schwungvolle Hauptthema an. Sein eigenwilliger Rhythmus und die charakteristischen Sprünge definieren den gesamten, nur schemenhaft an der Sonatenform orientierten Kopfsatz. Mit der häufigen Verwendung des Quartintervalls führt er auch gleich das Element ein, das die Hauptthemen aller fünf Sätze prägt, sie miteinander verknüpft und so eine zyklische Einheit schafft. Das kurze, von den Holzbläsern und Streichern vorgetragene, lyrische Seitenthema bleibt nur Episode.

Den zweiten Satz (C-Dur) gestaltet Schumann als *Scherzo* mit zwei *Trios*, das durch eine ungewöhnliche, aber effektvolle Mischung aus Menuett und Ländler eine behäbig fließende Bewegung erhält.

Der dreiteiligen Liedform folgt der dritte Satz (As-Dur) mit der Anmutung einer typisch Schumann'schen Fantasie. Drei kurze Themen werden auf immer neue Weise miteinander kombiniert: »Dolce« beginnen die Klarinetten und Fagotte, das zweite Thema führen »sehr getragen« die Violinen vor, während den tiefen Streichern das dritte Thema vorbehalten ist. Mussten in den ersten drei Sätzen die Posaunen schweigen, so kommen sie nun zum Einsatz: Im sakralen Tonfall erhebt sich im zuletzt nur noch mit *Feierlich* überschriebenen vierten Satz das Thema in es-Moll wie ein Bach-Choral. Posaune und Horn stimmen es an, kontrapunktiert von den Fagotten, den tiefen Posaunen und den Kontrabässen. Es folgen drei Fugendurchführungen, bevor der Satz in einer extrem langsamen, fast statischen Coda ausklingt, die die ersten Takte des Themas nochmals aufgreift.

Mit dem glanzvollen *Finale* (*Lebhaft*, Es-Dur) kehrt die heiter-beschwingte Grundstimmung der Symphonie wieder. Schumann orientiert sich hier wie im Kopfsatz nur bedingt an der Sonatenform und arbeitet mit dem thematischen Material der vorangegangenen Sätze. In der Coda taucht auch das Choralthema des vierten Satzes im Stil einer Hymne nochmals auf, bevor die Symphonie mit einer *Stretta* schließt.

»Welcher der fünf Sätze mir der liebste, kann ich nicht sagen«, notierte Clara Schumann nach der Uraufführung ins Tagebuch. »Der vierte jedoch ist derjenige, welcher mir noch am wenigsten klar ist; er ist äußerst kunstvoll, das höre ich, doch kann ich nicht so recht folgen, während mir an den anderen Sätzen wohl kaum ein Takt unklar blieb, überhaupt auch für den Laien ist die Symphonie, vorzüglich der zweite und dritte Satz sehr leicht zugänglich«.

Abschied und Ewigkeit

Zu Gustav Mahlers *Lied von der Erde*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Erste Entwürfe 1907; Sommer 1908–Sommer 1909

Uraufführung

20. November 1911 in München unter der Leitung von Bruno Walter

Lebensdaten des Komponisten

7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen) – 18. Mai 1911 in Wien

Als der junge Gustav Mahler das diffizile Terrain der großen Symphonik betrat, benutzte er einen eher unscheinbaren Nebeneingang: Das Lied. *Ging heut' morgen übers Feld* – wie das Signal zu diesem Aufbruch erklingt die Melodie von Mahlers gleichnamigem Lied als erstes Thema der Ersten Symphonie. Bis hin zur Vierten Symphonie reißt die enge Verbindung zwischen den so verschiedenen Gattungen nicht ab, dann führt ihn der Weg wieder zur rein instrumentalen Form der Symphonik. Aber das Lied hat inzwischen wie ein Ferment gewirkt, den einheitlich hohen

kunstmusikalischen Ton der traditionellen Symphonie aufgebrochen, ihre Formen verwandelt und so zu einer modernen Konzeption des Symphonischen beigetragen. Ohne den Einfluss des Liedes wäre der typisch »mahlerische« Tonfall jedenfalls kaum denkbar. Daran ändert auch wenig, dass ausgerechnet die durchgängig gesungene Achte Symphonie kaum mehr liedhafte Bezüge aufweist.

Mit dem »Hauptwerk«, der Achten, erreichte Mahler – zumindest nach eigener Einschätzung – den Gipfelpunkt seines Schaffens. Umso tiefer stürzten ihn die Schicksalsschläge, die wie zum Hohn bald darauf, im Sommer 1907, auf ihn niederfuhren: Eine antisemitische Hetzkampagne zwang ihn zum Rücktritt als Hofoperndirektor in Wien, eine heimtückische Krankheit tötete seine ältere Tochter, und bei ihm selbst wurde eine Herzkrankheit diagnostiziert. Aber so schlimm ihn der Verlust der geliebten Tochter traf, nachhaltig erschüttert hat Mahler vor allem die Diagnose. Dabei war der angeborene Herzklappenfehler keineswegs lebensbedrohlich, und Mahler fürchtete auch nicht den Tod: »Daß ich sterben muß, habe ich schon vorher gewußt«, erklärte er Bruno Walter, »ich will Ihnen nur sagen, daß ich einfach mit einem Schläge alles an Klarheit und Beruhigung verloren habe, was ich mir je errungen; und daß ich vis-à-vis de rien stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen muß.« Die Ärzte hatten dem Schwimmsportler, Wanderer und Gipfelstürmer körperliche Anstrengung verboten. Und damit zerbrach auch die Basis seines geistigen Lebens. Denn die Energie für seine kreativen Höhenflüge lieferte ihm allein die Bewegung in der Natur. Mahler war es einfach gewohnt, »auf Bergen und in Wäldern herumzuschweifen und in einer Art keckem Raub meine Entwürfe davonzutragen. An den Schreibtisch trat ich nur wie ein Bauer in die Scheune.« Es wundert nicht, dass der Sommer 1907 erstmals keinen symphonischen Ertrag brachte. Völlig am Ende zog sich das Ehepaar Mahler in den kleinen Ort Schludersbach in Südtirol zurück. Dort, »auf weiten einsamen Wegen« (Alma Mahler), entstanden die ersten Skizzen zum *Lied von der Erde*, das sich allerdings als geschlossenes Werk noch nicht abzeichnete.

Es würde zu kurz greifen, die einzigartige Gestimmtheit dieses Werkes einfach biographisch als Ausdruck von Trauer und Todesnähe zu deuten. Aber die existenzielle Krise gab sicher den Anstoß, letzte Dinge zu über-denken und den dunklen Grenzbereich zwischen Leben und Tod neu zu durchforschen. Dabei kam Mahler ein Gedichtband gerade recht, der im selben Jahr erschienen war: *Die chinesische Flöte* von Hans Bethge. Zum einen wird hier ein illusionsloser Blick auf das Leben geworfen, zum anderen steht der desolaten Lebensrealität die Schönheit der Natur gegenüber, ein Spannungsverhältnis, das Mahler schon immer beschäftigt hat. Dass die im Modetrend des Exotismus liegenden Übertragungen (oder vielmehr Nachdichtungen von Übersetzungen) alles andere als authentische altchinesische Lyrik sind, begünstigte die Vertonung noch: Ähnlich wie im Fall der vorgeblich volkstümlichen *Wunderhorn*-Gedichte objektiviert sie ihre Uneigentlichkeit zum lyrischen Rohstoff, der in Mahlers Aneignung subjektive Wahrhaftigkeit erhält. Als »das Persönlichste, was ich bis jetzt gemacht habe«, bezeichnete er *Das Lied von der Erde*, und dies erweist bereits sein Umgang mit dem Text: So fügte er zum Beispiel dem *Abschied* eigene Verse bei, die auf ein Gedicht von 1884 zurückgehen und zugleich auf seine jetzige Situation anspielen: »Die müden Menschen geh'n heimwärts, um im Schlaf vergess'nes Glück und Jugend neu zu lernen.«

Im Sommerurlaub 1908, den er bei Toblach in Südtirol verbrachte, begann Mahler wieder systematisch zu komponieren. Noch immer beherrschte ihn jene Krise, und das Gefühl, »vor dem Nichts« zu stehen, schien ihn auch künstlerisch zurückzuwerfen. Der mit der Achten erreichte Gipfel war ohnehin ein Endpunkt, aber auf dem seit der Fünften Symphonie eingeschlagenen Weg ging es überhaupt nicht weiter. Musste er bei aller Meisterschaft auch auf seinem ureigenen Gebiet erst »wieder gehen lernen«? Möglicherweise setzte er instinktiv dort an, wo er einst begonnen hatte: beim Lied. Er nahm sich die im Vorjahr entstandenen Lied-Skizzen wieder vor, und tatsächlich führte ihn dies, wie Alma Mahler berichtet, unwillkürlich wieder zurück: »Er verband die einzelnen Texte, machte Zwischenspiele, und die erweiterten Formen zogen ihn immer mehr zu seiner Urform – zur Symphonie.« Angeblich nur aus Aberglauben (Beethoven und Bruckner starben nach bzw. über ihrer »Neunten«) soll er gezögert haben, das Werk auch so zu nennen. Immerhin erhielt *Das Lied von der Erde* den Untertitel »Eine Symphonie für eine Tenor- und eine Alt- (oder Bariton-) Stimme und Orchester«. Was aber legitimiert diese Bezeichnung und unterscheidet es von einem bloßen Liederzyklus?

Tatsächlich ist bei Mahler die Grenze zwischen den Gattungen ohnehin durchlässig. So mancher Symphoniesatz baut sich aus riesigen Strophen auf. Nun durchwirken symphonische Gestaltungsweisen die Lieder. *Im Trinklied vom Jammer der Erde* und erst recht im *Abschied* weiten sich die Zwischenspiele zu Durchführungen aus, in denen Wesentliches passiert. Überhaupt spielt sich das thematische Geschehen im Orchester ab, zu dessen Stimmengeflecht in gewissem Sinn auch die Solisten gehören. Aber auch Instrumente, etwa die Oboe, können als »Sänger« hervortreten. Die Satzfolge lehnt sich an der Symphonie an: In den gewichtigen Ecksätzen scheint deutlich die Sonatenhauptsatzform durch den Strophenbau, hier finden eindeutig symphonische Prozesse statt. *Der Einsame im Herbst* und *Der Trunkene im Frühling*, inhaltlich korrespondierend, vertreten den langsamen Satz bzw. ein sarkastisches Scherzo. Dazwischen, mittig eingerahmt, zwei Genrebilder, die mit Visionen irdischen Glücks ein Kontrastfeld schaffen: *Von der Jugend* und *Von der Schönheit*. Ein stringenter Bogen spannt sich über das ganze Werk. Er gipfelt nach dem Prinzip der Steigerung in einem riesigen, so lange wie die vorangegangenen Sätze dauernden Schlusssatz. Mit dem *Abschied* knüpft Mahler also ähnlich wie in der Dritten an den Typus der »Finalsymphonie« an, und die Aufhellung des c-Moll zu C-Dur erinnert sogar an die üblichen Apotheosen. Aber das ist nur noch ein fernes, verwehtes Echo der Tradition. Der Weg führt keineswegs »per aspera ad astra«, sondern bleibt auf der Erde und mündet in Auflösung und Verstummen. Auch in dieser Symphonie wollte Mahler »mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, aber im Gegensatz zur Achten, in der das ganze Universum widerhallen sollte, ist es diesmal eine rein irdische Welt, in die sich der Mensch geworfen sieht.

Trotz aller Brüche und Kontraste, die diese Welt durchfurchen, ließ sie Mahler durchaus zu einem organischen Ganzen zusammenwachsen. Eine einfache fallende Folge von drei Tönen (zuerst a-g-e in den Violinen) taucht in allen Sätzen auf und schafft Zusammenhang. Ganz deutlich entwickelt sich die Melodie der Oboe im zweiten Satz aus dieser Tonfolge. Man kann diese pentatonische Grundgestalt als chinesisches Exotikum hören, aber sie stammt aus einer tieferen Schicht: Derart elementare Motive versteht Mahler als Naturlaut, als noch nicht geformten klanglichen Urstoff. Fast noch auffälliger erscheinen überall in sich kreisende Motive. Die ansonsten höchst verschiedenen Themen aller Sätze beruhen auf Drehfiguren, zum Beispiel die grelle Anfangsfanfane, die kreisläufigen Violin-Skalen im zweiten, die dudelnde Chinoiserie im dritten Satz. Als wichtigstes Motiv entpuppt sich schließlich der so genannte Doppelschlag, die einmal umkreiste Einzelnote. Ursprünglich eine emphatische Verzierung im Belcanto des 19. Jahrhundert, macht Mahler den Doppelschlag zum bedeutsamen Symbol, zu einer vielsagenden Vokabel seiner Tonsprache. Sie bringt zum Ausdruck, was nur noch gefährdet und gebrochen erscheinen kann: innigen Gesang an sich, subjektive Empfindung, Schönheit. Zuerst erklingt der Doppelschlag im zweiten Vers des *Trinkliedes* eher unauffällig, aber bezeichnend zum Wörtchen »sing'«. Das Singen steht der harschen Realität, die von der holzschnittartigen Harmonik gezeichnet wird, als scheinbares Glücksmoment gegenüber. Umso schlimmer, wenn am grausigen Höhepunkt des Satzes das »Heulen« des Affen die höhnische Parodie des menschlichen Gesanges liefert!

Geradezu vom Doppelschlag beherrscht ist das *Finale*. Hier steht er für Abgesang und Abschied (und so wird er auch in der Neunten Symphonie wiederkehren), erhält aber eine noch weit tiefgründigere Dimension. Denn die von der Oboe sforzato angestoßene Figur, der einsame Ruf einer Hirtenschalmei, klingt eher nach Naturlaut als menschlich artikulierte Empfindung. Der kreisende Doppelschlag fasst beide Sphären geheimnisvoll in eins. »Einfachste Wendungen«, meint Adorno, »sind im *Lied von der Erde* so gesättigt mit Gehalt, wie die alltäglichen Worte eines erfahrenen Alternden.« Der Abschied, dem die musikalische Symbolik unmissverständlich die Konnotation »Tod« zuweist, ist, wie erwähnt, ein symphonischer Prozess, aber auch einer der schmerzvollen Resignation. Worauf zielt er und mit ihm die ganze »Finalsymphonie«? Es bleibt in der Schwebe. Die Wiederholungen des Wortes »ewig« zerdehnen die Zeit und erreichen nicht den Grundton. Noch der letzte Akkord verweigert einen harmonisch ordentlichen Schluss und rundet doch schlüssig ab. Er trägt die Töne a-g-e in sich, die schon zu Beginn des Werkes erklangen und nun (rückwärts!) in Flöten und Oboen vielsagend das »ewig« kommentieren. Der Kreis schließt und öffnet sich zugleich ...

Diese Musik hebt jede zeitliche Logik auf: Aufhören und Fortdauer fallen zusammen, Werden und Vergehen sind nicht mehr zu trennen. »Was also drängt sich unwiderstehlicher auf als der Gedanke, daß jenes Entstehen und Vergehen nicht das eigentliche Wesen der Dinge treffe? Dieses also unvergänglich sei? Daher denn Alles und Jedes, was dasein *will*, wirklich fortwährend und ohne Ende da *ist*.« So erklärt Arthur Schopenhauer sein Konzept der Unsterblichkeit. Der Tod, so meint er, zerstört nur unsere Erscheinung und löst die Zeitbegriffe auf. Nicht aber unser Wesen, den ewigen Drang des Lebens zu sich selbst, den wir mit der Natur teilen. Das Sterben sei demgemäß nur ein »Zurückfallen in den Schoß der Natur«. Dass Mahler beim Komponieren wirklich an diese Philosophie dachte (die er sicher kannte), kann natürlich nicht behauptet werden. Aber die erstaunlichen Parallelen könnten zumindest erklären, warum dieser Schluss bei allem Abschiedsschmerz und Mangel an religiöser Überhöhung so transzendent erscheint und so tröstlich klingt.

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 erstarken. Ein Orchester kann dazu beitragen, dass solche Widersprüche auf zivile Art geregelt werden.

BIOGRAPHIEN

Magdalena Kožená

Magdalena Kožená wurde im tschechischen Brünn geboren und studierte Klavier und Gesang am dortigen Konservatorium sowie später bei Eva Blahová an der Akademie für Musik und darstellende Künste in Bratislava. Schon bald wurde sie mit diversen Preisen ausgezeichnet; so ging sie etwa 1995, im Jahr ihres Diploms, als Gewinnerin des 6. Internationalen Mozart-Wettbewerbs in Salzburg hervor. Insbesondere durch die Zusammenarbeit mit Marc Minkowski profilierte sie sich als Kennerin der historischen Aufführungspraxis, was sie zu einem gefragten Gast bei Ensembles wie den English Baroque Soloists, Il Giardino Armonico, Les Musiciens du Louvre oder dem Orchestra of the Age of Enlightenment machte. Im Jahr 2000 trat sie als Nerone in Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* bei den Wiener Festwochen auf; 2002 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen als Zerlina. Ihr Repertoire umfasst u. a. die Hosenrollen Cherubino, Idamante und Octavian sowie die Titelpartien von Bizets *Carmen*, Rossinis *La Cenerentola*, Charpentiers *Médée*, Debussys *Pelléas et Mélisande* und Martinůs *Juliette*, mit denen sie z. B. an der Metropolitan Opera in New York, der Staatsoper Unter den Linden in Berlin und am Royal Opera House Covent Garden zu hören war. Im März 2017 sang sie die Penelope in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* am Théâtre des Champs-Élysées in Paris und an der Opéra de Dijon. Als Konzertsängerin hat Magdalena Kožená mit führenden Orchestern weltweit wie den Berliner und den Wiener Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra, der Tschechischen Philharmonie Prag

und dem Concertgebouworkest Amsterdam unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner, Bernard Haitink, Simon Rattle und Mariss Jansons gearbeitet. Zu ihren Klavierpartnern zählen Daniel Barenboim, Yefim Bronfman, András Schiff und Mitsuko Uchida.

1999 brachte die Deutsche Grammophon ihr erstes Album mit Bach-Arien heraus; es folgte eine CD mit Liedern von Dvořák, Janáček und Martinů, die 2001 mit dem Gramophone Solo Vocal Award ausgezeichnet wurde. Ihre weiteren Einspielungen umfassen Werke von Händel, Vivaldi und der Bach-Familie, aber auch Gounod, Massenet, Ravel und Mahler. Zuletzt veröffentlichte sie ein Monteverdi-Album mit dem La Cetra Barockorchester Basel unter Andrea Marcon. 2004 wurde sie bei den Gramophone Awards als »Künstlerin des Jahres« ausgezeichnet. Die Französische Republik ernannte sie 2003 zum »Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres«. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Magdalena Kožená zuletzt 2017 mit Dvořáks *Biblischen Liedern* unter der Leitung von Jiří Bělohlávek zu hören.

Stuart Skelton

Der Australier Stuart Skelton, der seine Gesangsausbildung in seiner Heimat, in Sydney, sowie in den USA am Conservatory of Music in Cincinnati erhielt, gilt derzeit als einer der bedeutendsten lyrischen Heldenentöne aufgrund seiner hohen Musikalität, seiner Tonschönheit und seiner dramatischen Gestaltungskraft. Zu seinem Repertoire zählen die anspruchsvollsten Rollen der Opernliteratur, so die großen Wagner-Partien wie Parsifal, Tristan, Lohengrin, Erik, Rienzi und Siegmund, außerdem der Kaiser in Richard Strauss' *Die Frau ohne Schatten*, Florestan in Beethovens *Fidelio*, Saint-Saëns' *Samson*, Britten's *Peter Grimes*, Laca Klemen in Janáčeks *Jenůfa*, Don José in Bizets *Carmen*, Verdis *Otello* und der Tambourmajor aus Bergs *Wozzeck*. Gastspiele führten ihn mit den bedeutenden Dirigenten seiner Zeit an alle wichtigen Opernhäuser der Welt, darunter die Deutsche Oper Berlin, die Opéra National de Paris, die Wiener und die Bayerische Staatsoper, die Dresdner Semperoper, das Opernhaus Zürich, das Teatro Comunale di Bologna, die Opera Australia Sydney, die San Francisco Opera, die Seattle Opera sowie die Mailänder Scala. An der New Yorker MET eröffnete er die Saison 2016/2017 mit *Tristan und Isolde* unter der Leitung von Simon Rattle. Neben seinen Operauftritten ist Stuart Skelton begehrt Konzertsänger bei den großen internationalen Orchestern, so wird er diese Saison mehrfach in Mahlers *Das Lied von der Erde* und *Das klagende Lied*, aber auch in Edward Elgars *The Dream of Gerontius* und in Beethovens *Missa solemnis* und der Neunten Symphonie sowie in den Requiem-Vertonungen von Verdi und Dvořák zu hören sein.

Stuart Skelton hat inzwischen eine umfangreiche Diskographie vorzuweisen, darunter Janáčeks *Glagolitische Messe*, Schönbergs *Gurre-Lieder*, Elgars *The Dream of Gerontius*, Strawinskys *Oedipus Rex*, Wagners *Ring*-Tetralogie in drei Einspielungen, Beethovens Neunte Symphonie und Mahlers *Das Lied von der Erde*.

Der Tenor wurde mehrfach ausgezeichnet, zuletzt bei den International Opera Awards 2014 als bester Sänger des Jahres. Beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Stuart Skelton 2005 im Requiem von Antonín Dvořák unter der Leitung von Mariss Jansons zu hören und 2017 an der Bayerischen Staatsoper als Laca in Janáčeks *Jenůfa*.

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.

Sir Simon Rattle

Bezwingendes Charisma, Experimentierfreude, lustvoller Einsatz für die Moderne, soziales und pädagogisches Engagement und uneingeschränkter künstlerische Ernst – all dies macht den gebürtigen Liverpoolier zu einer der facettenreichsten und faszinierendsten Dirigentenpersönlichkeiten unserer Zeit. Seine internationale Reputation erwarb sich Simon Rattle während seiner 18-jährigen Zeit beim City of Birmingham Orchestra (1980–1990 als Erster Dirigent und 1990–1998 als Chefdirigent), das er zu Weltruhm führte. 2002 wurde er als Nachfolger von Claudio Abbado Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, denen er bis Juni 2018 in dieser Position verbunden sein wird. Zahlreiche CD-Einspielungen sowie Kompositionsaufträge und Uraufführungen u. a. von Werken von Adès, Berio, Boulez, Grisey, Gubaidulina, Lindberg und Turnage sind aus dieser Zusammenarbeit hervorgegangen. Seit der Spielzeit 2017/2018 ist Simon Rattle Chefdirigent des London Symphony Orchestra. Zudem pflegt er enge künstlerische Kontakte zu Orchestern wie dem Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony und Philadelphia Orchestra und den Wiener Philharmonikern, mit denen er sämtliche Symphonien und Klavierkonzerte (mit Alfred Brendel) von Ludwig van Beethoven eingespielt hat. Als »Principal Artist« ist er darüber hinaus dem Orchestra of the Age of Enlightenment verbunden. Auch an den großen Opernhäusern weltweit ist Simon Rattle begehrter Gast: am Royal Opera House Covent Garden in London, am Théâtre du Châtelet in Paris, an der Staatsoper Berlin, an der Nederlandse Opera, an der New Yorker Metropolitan Opera und an der Wiener Staatsoper, an der er 2015 Wagners *Ring*-Tetralogie dirigierte. Bei den Salzburger Festspielen leitete Simon Rattle die Berliner Philharmoniker in szenischen Aufführungen von *Fidelio*, *Così fan tutte*, *Peter Grimes*, *Pelléas et Mélisande*, *Salome* und *Carmen*. Ebenfalls mit seinen »Berlinern« realisierte er Wagners *Ring* im Rahmen des Festival d'Aix-en-Provence und der Salzburger Osterfestspiele. 2013 starteten sie mit Mozarts *Zauberflöte* ihre Residenz bei den Osterfestspielen Baden-Baden, die sie mit Puccinis *Manon Lescaut*, Bachs *Johannes-Passion*, Strauss' *Rosenkavalier*, Berlioz' *La damnation du Faust* und Wagners *Tristan* fortsetzten. Für seine bisher mehr als 70 Plattenaufnahmen erhielt Simon Rattle höchste Ehrungen. Besonders hervorgehoben sei auch sein Engagement für das Education-Programm Zukunft@BPhil der Berliner Philharmoniker, für das er ebenfalls mehrfach ausgezeichnet wurde. Mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks hat Simon Rattle u. a. Schumanns *Das Paradies und die Peri*, Wagners *Das Rheingold* und Haydns *Die Jahreszeiten* aufgeführt.

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

Angelika Rahm: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 5./6. Oktober 2012; Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 26./27. Juni 2008; Biographien: Renate Ulm (Skelton); Archiv des Bayerischen Rundfunks (Kožená, Symphonieorchester, Rattle); Interview Julita Smoleń und Florian Sonnleitner: Renate Ulm.

AUFFÜHRUNGSMATERIALIEN

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Schumann)
© Universal Edition, Wien (Mahler)

br-so.de

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

twitter.com/BRSO

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