

**FISCHER**

**LEVIT**

**MOZART**

**TSCHAIKOWSKY**

**Donnerstag 16.1.2020**  
**Sonderkonzert**  
**Herkulesaal**  
**20.00 – ca. 22.00 Uhr**

**19/20**

IVÁN FISCHER  
Leitung

IGOR LEVIT  
Klavier

SYMPHONIEORCHESTER DES  
BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Wir danken Iván Fischer, dass er sich bereit erklärt hat, die Leitung unserer mit Mariss Jansons geplanten Konzerte am 16. und 17. Januar 2020 zu übernehmen. Bitte beachten Sie die Änderung des heutigen Programms.

MARISS JANSONS (1943 – 2019)

Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks trauern um ihren Chefdirigenten Mariss Jansons, der am 1. Dezember 2019 im Alter von 76 Jahren verstorben ist.

Sein unerbittlicher Anspruch an sich selbst, sein stets respektvoller Umgang mit seinen Kolleginnen und Kollegen und seine große Hingabe an die Musik werden immer in Erinnerung bleiben.

Besetzungen und Programme der mit ihm geplanten Konzerte sind in Bearbeitung und werden sobald wie möglich auf [br-so.de](http://br-so.de) sowie bei [BRticket](http://BRticket) bekanntgegeben.  
Wir danken für Ihr Verständnis.

KONZERTEINFÜHRUNG  
18.45 Uhr  
Moderation: Markus Thiel  
Gast: Igor Levit

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND  
des Benefizkonzerts am Freitag, den 17. Januar 2020  
im Radioprogramm BR-KLASSIK  
sowie  
VIDEO-LIVESTREAM auf [br-klassik.de/concert](http://br-klassik.de/concert)

ON DEMAND  
Das Konzert vom 17. Januar 2020 ist in Kürze auf [br-klassik.de](http://br-klassik.de)  
als Audio und Video abrufbar.

## PROGRAMM

### WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert für Klavier und Orchester Es-Dur, KV 482

- Allegro
- Andante
- Rondo. Allegro – Andantino cantabile – Tempo primo

Pause

### PJOTR ILJITSCH TSCHAIKOWSKY

Symphonie Nr. 4 f-Moll, op. 36

- Andante sostenuto – Moderato con anima – Moderato assai, quasi andante
- Andantino in modo di canzona – Più mosso
- Scherzo (Pizzicato ostinato). Allegro – Meno mosso
- Finale. Allegro con fuoco

## »DAS STRAHLENDSTE, DUNKELSTE, HEITERSTE«

### Zu Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert Es-Dur, KV 482

Vera Baur

#### Entstehungszeit

Vollendet am 16. Dezember 1785

#### Uraufführung

Dezember 1785 in Wien

#### Lebensdaten des Komponisten

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

Über Mozarts Klavierkonzerte wird gemeinhin in Superlativen gesprochen. Sie gelten als »Meilensteine in der Musikgeschichte«, als »wahre exempla classica«, als »Idealgestalt der Gattung«, für manchen sind sie schlicht »konzurrenzlos«. Besonders einfühlsame Ausführungen verdanken wir – wie so oft, wenn es um Mozart geht – Alfred Einstein (*Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, erstmals veröffentlicht im amerikanischen Exil 1945 in New York). Die Klavierkonzerte »sind die Krönung und der Gipfel seines instrumentalen Schaffens überhaupt«, schreibt Einstein, und weiter: »Im Klavierkonzert hat Mozart sozusagen das letzte Wort in der Verschmelzung des Konzertanten und des Sinfonischen gesagt, eine Verschmelzung zu einer höheren Einheit, über die kein ›Fortschritt‹ möglich war, weil das Vollkommene eben vollkommen ist.« Auch das spezifische Changieren des Mozart'schen Klavierkonzerts zwischen unvergleichlicher Anmut einerseits und Ausbrüchen in hochemotionale Ausdruckswelten andererseits wusste Einstein in treffende Worte zu kleiden: »Mozarts Klavierkonzert scheint nie die Grenze des Gesellschaftlichen zu sprengen [...]. Und doch lässt es sich immer die Türen offen, das Dunkelste und Strahlendste, Ernsteste und Heiterste [...] zu sagen.« Kaum schöner könnte ein Werk diese Charakterisierung demonstrieren als das im Winter 1785, während der Arbeiten an der Oper *Le nozze di Figaro*, niedergeschriebene Es-Dur-Konzert KV 482. Das »Strahlendste« – das sind in diesem Werk gleich die ersten beiden Takte, die mit umwerfender Prägnanz und dem Glanz des vollen, mit Hörnern, Pauken und Trompeten besetzten Orchesters einsetzenden Fanfaren des Hauptthemas, deren erhabener, marschartiger Duktus ab dem dritten Takt in einer feierlichen, absteigenden, vorhaltsreichen Linie der Hörner bzw. der Klarinetten seine Fortsetzung findet. So sehr ist mit diesem markanten Beginn die Stimmung vorgegeben, dass seine innere Leuchtkraft nahezu den ganzen Satz durchwirkt. Das »Dunkelste« ereignet sich im folgenden *Andante*, in dessen c-Moll-

Hauptthema – noch einmal sei Einstein zitiert – »die nackte Expression, beinahe eine Exhibition der Trauer [...], der Verzweiflung, der Resignation« herrscht. Das »Heiterste« und zugleich den denkbar größten Kontrast zur Verlassenheit des *Andante* bringt das vom Klavier eingeführte Rondo-Thema des Schlusssatzes, und wie immer bei Mozart ist Heiterkeit auch hier nicht als bloßer Frohsinn zu verstehen, sondern als eine Seelenhaltung, die sich von jeder Erdschwere gelöst hat.

Wie die meisten seiner Klavierkonzerte schrieb Mozart auch KV 482 für den eigenen Bedarf. Seit 1782 war das Klavierkonzert für ihn die zentrale Gattung, wenn es darum ging, sich dem Wiener Publikum zu empfehlen, und mit ihm feierte er seine größten Triumphe. Allein 1784 entstanden sechs Konzerte, in den beiden folgenden Jahren je drei, erst nach 1786 ließ die Produktion deutlich nach: In den verbleibenden fünf Jahren bis zu seinem Tod komponierte Mozart nur noch zwei Konzerte, jene in D-Dur KV 537 (1788) und in B-Dur KV 595 (1791). Nicht nur der Türkenkrieg, in dessen Folge das Kulturleben in Wien in eine schwere Krise geriet, forderte seinen Tribut, sondern auch das Publikum schien das Interesse an Mozart und seiner sich zunehmend individualisierenden und avancierten Tonsprache zu verlieren. Für das abgründige, resignative *Andante* des Es-Dur-Konzerts hatten die Wiener 1785 aber noch tiefes Verständnis. Aus einem Brief Leopold Mozarts an Nannerl vom 13. Januar 1786 wissen wir, dass Mozart im Dezember 1785 »in Eyle 3 Subscriptions Accademien« veranstaltete, für die er »ein neues Clavierconcert ex E b dazu gemacht, wo er (das etwas seltsammes ist) das *Andante* repetieren musste«. Wann genau diese drei Subskriptionskonzerte stattfanden, lässt sich heute nicht mehr sagen. Wahrscheinlich ist jedoch, dass Mozart sein KV 482 – wie meist bei seinen Klavierkonzerten – unmittelbar nach Fertigstellung des Stückes am 16. Dezember 1785, so die Eintragung in sein seit 1784 geführtes »Verzeichnüß aller meiner Werke«, zur Uraufführung brachte. Als gesichert gilt, dass er das Werk am 23. Dezember in einem Adventskonzert der »Tonkünstler-Societät« im Burgtheater gespielt hat, dies dürfte aber bereits die zweite Aufführung gewesen sein.

Zu den entscheidenden Merkmalen des Ausnahmerrangs der Mozart'schen Klavierkonzerte zählt ohne Zweifel die innovative und geradezu hingebungsvolle Behandlung der Bläser, die Mozart von ihrer einstigen Funktion der harmonischen Verstärkung befreite, um sie zu einer bis dahin nicht gekannten Eigenständigkeit zu führen. Er überantwortete den Bläsern wichtiges thematisches Material, ließ sie in kunstvollen Dialog mit dem Klavier treten und verlieh der Klangfarbe insgesamt eine völlig neue Qualität. Gerade das Es-Dur-Konzert KV 482 verdankt seine besondere Leuchtkraft dem vollen, satten und warm strahlenden Bläserklang, der in der »so edlen, so feyerlichen, so wuerdigen« Tonart (Wilhelm Heinse in seinem 1795/1796 erschienenen Roman *Hildegard von Hohenthal* über Es-Dur) besonders zur Geltung kommt. Erstmals in einem Klavierkonzert ersetzte Mozart die Oboen durch die weicher timbrierten Klarinetten, denen – wie auch den ebenfalls weich klingenden Hörnern – Wesentliches zufällt. Pauken und Trompeten bleiben den Ecksätzen vorbehalten, wobei namentlich im Kopfsatz die vielen voll orchestrierten Passagen für einen symphonischen Gestus sorgen.

Außer durch diese Tendenz zum Symphonischen besticht das Eröffnungs-*Allegro* durch seine besonders ausgedehnte und themenreiche Orchesterexposition. Selbst Überleitungsabschnitte sind mit einer solchen Fülle an motivischem Material ausgestattet, dass ihnen ähnliche Bedeutung zukommt wie dem eigentlichen Haupt- und Seitenthema, und auch das Klavier meldet sich in seinen Solo-Passagen mit immer neuen Gedanken. Das Hauptthema selbst, jene majestätischen Eröffnungstakte, die den Satz von Beginn an in gleißendes Licht setzen, ist so sehr mit dem Klang des Orchesters assoziiert, dass das Klavier dieses Thema selbst nie übernimmt, nur mit figurativem Beiwerk schaltet es sich bei späteren Wiederholungen in das Geschehen ein.

Das Herzstück des Konzerts ist fraglos das tieftraurige *Andante*, formal eine subtile Verschränkung von Variationen- und Rondoform. Das Thema und seine Variationen stehen in c-Moll, die beiden Episoden in Es- bzw. C-Dur, wobei die durch die Tonartenkonstellation ohnehin sehr klare Struktur zusätzlich durch eine blockhaft wechselnde Instrumentierung verdeutlicht wird. Die Schmerzenswelt des c-Moll-Themas ist den gedämpften, sich in tiefer Lage auf- und abwindenden Streichern vorbehalten, die ersten beiden Variationen dem streicherbegleiteten Klavier. Die erste Episode (zwischen erster und zweiter Variation) ist ein reiner Bläsersatz, in dem vor allem die

Klarinetten die ganze Schönheit ihres Klanges entfalten, in der zweiten Episode (zwischen zweiter und dritter Variation) dialogisieren Flöte und Fagott unter der zurückhaltenden Begleitung der Streicher. Die dritte und letzte Variation gestaltet sich dann als Synthese: Streicher, Bläser und Klavier werden zusammengeführt, wodurch die Klage des c-Moll eine noch größere Wucht erhält als zu Beginn. Trotz etwas weiträumigerer Dur-Aufhellungen bleibt das Moll dominierend, und selbst die in der ersten Episode noch so glücksverheißend aufblühenden Klarinetten werden am Ende von diesem Sog mitgenommen.

Der Kontrast zum Rondo-*Finale* (*Allegro*) könnte kaum größer sein: So schwerelos, so leichtschwebend, so federnd kommt das dem Duktus einer Jagdmusik angelehnte Thema daher, dass die düstere Stimmung des *Andante* wie von Zauberhand weggewischt wird. Und doch findet das zentrale Ereignis dieses Satzes nicht in diesem Rondo-Refrain, sondern im zweiten Couplet statt. Ähnlich wie bereits in seinem Salzburger Es-Dur-Konzert KV 271 von 1777 blendet Mozart hier – wie eine Enklave, eine Art eigenständiger langsamer Satz inmitten des Finalsatzes – einen im Tempo zurückgenommenen As-Dur-Abschnitt (*Andantino cantabile*) ein, dessen feierlicher, bläseliger Gesang Raum zur inneren Einkehr gibt und die Zeit anzuhalten scheint. Wie bereits das c-Moll-Andante mit seinen beiden zwischengeschalteten Dur-Episoden zeigt auch dieses Finale, welche »Spannweite der Charaktere« (Peter Gülke) in den Mozart'schen Klavierkonzerten zu entdecken ist.

## DIE MACHT DES SCHICKSALS

### Zu Pjotr Iljitsch Tschaikowskys Vierter Symphonie f-Moll, op. 36

Christian Wildhagen

#### Entstehungszeit

Winter 1877 bis 26. Dezember 1877 (7. Januar 1878)

#### Widmung

»À mon meilleur ami«

#### Uraufführung

10. (22.) Februar 1878 in Moskau unter der Leitung von Nikolaj Rubinstein

#### Lebensdaten des Komponisten

25. April (7. Mai) 1840 in Wotkinsk (Ural) – 25. Oktober (6. November) 1893 in St. Petersburg

Das Jahr 1877 wurde zum Schicksalsjahr für Pjotr Iljitsch Tschaikowsky. Er ist damals gerade 37 Jahre alt, hat bereits drei Symphonien geschrieben, ferner sein Erstes Streichquartett, das Ballett Schwanensee sowie die Symphonischen Dichtungen *Romeo und Julia* und *Francesca da Rimini*. Seit zehn Jahren hat er außerdem eine Professur für Harmonie und Komposition am Moskauer Konservatorium inne. Da erreicht ihn um die Jahreswende 1876/1877 unerwartet ein Brief mit dem folgenden, ungewöhnlichen Wortlaut: »Ich finde es unpassend, Ihnen zu erzählen, welche Begeisterung Ihre Werke in mir erwecken [...], deshalb sage ich Ihnen nur so viel, und ich bitte Sie, es wörtlich zu glauben, dass es sich mit Ihrer Musik leichter und angenehmer lebt.« Der Brief stammt von Nadjeschda Filaretowna von Meck (1831–1894), der Witwe eines Transportingenieurs, die Musik von Jugend auf liebt und besonders derjenigen Tschaikowskys in Leidenschaft zugetan ist. In der gehobenen Moskauer Gesellschaft ist sie seit langem als Kunstmäzenin bekannt. Tatsächlich beläuft sich das Vermögen der Familie auf einige Millionen Rubel, sie unterstützt freigiebig das Moskauer Konservatorium, den russischen Musikverein und unterhält auch ein eigenes Instrumentalensemble, das in ihrem Haus Kammermusikkonzerte gibt. Rasch entwickelt sich zwischen Nadjeschda von Meck und Tschaikowsky eine legendäre Brieffreundschaft, die es, u. a. in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*, sogar zu literarischen Ehren bringen sollte. Im Verlauf dieses stellenweise sehr intimen Austauschs wechselten der Komponist und seine Bewunderin bis zum Jahr 1890 über 1200 Briefe. Zudem setzte ihm die Baronin schon bald eine Jahresrente von 6000 Rubeln aus, die Tschaikowsky erlaubte, die ungeliebte Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium aufzugeben und sich vermehrt dem eigenen Schaffen zu widmen. Als eines der ersten Produkte dieser neuen schöpferischen Freiheit entstand seine Puschkin-Oper *Evgenij Onegin*.

Die positiven Weichenstellungen in seinem Leben wurden jedoch durch zwei schwere seelische Krisen überschattet. Der homosexuell veranlagte Tschaikowsky verliebte sich zur gleichen Zeit in den jungen Geiger Iossif Kotek, einen ehemaligen Schüler am Moskauer Konservatorium, der überdies als Hausmusiker bei Nadjeschda von Meck angestellt war. In einem Brief vom Januar 1877 offenbarte sich Tschaikowsky seinem Bruder Modest: »Ich bin so verliebt, wie ich es lange nicht war ... Ich kenne ihn schon seit sechs Jahren. [...] Jetzt habe ich den Sprung gemacht und mich unwiderruflich ergeben. Wenn ich stundenlang seine Hand halte und mich quäle, ihm nicht zu Füßen zu fallen, [...] ergreift mich die Leidenschaft mit übermächtiger Wucht, meine Stimme zittert wie die eines Jünglings und ich rede nur noch Unsinn.«

Und damit nicht genug: Im April und Mai hatte Tschaikowsky mehrere Schreiben der ihm bis dahin unbekanntem Antonina Iwanowna Miljukowa erhalten, in denen sie ihn erpresste und unverhohlen mit Selbstmord drohte, falls er sie nicht treffen würde. Wenige Wochen später ließ sich Tschaikowsky dann sogar zu einer Heirat drängen! Die Trauung fand am 18. Juli 1877 statt – die seltsame Beziehung währte keine drei Monate. Denn »kaum war ich mit meiner Frau allein geblieben und kaum hatte ich erkannt, dass uns das Schicksal untrennbar verbunden hatte«, so erinnert sich Tschaikowsky, »da begriff ich plötzlich, dass ich nicht einmal Freundschaft, sondern [...] Widerwillen gegen sie empfand. Der Tod schien mir der einzige Ausweg, doch Selbstmord kam nicht in Frage.« Die Auseinandersetzungen zwischen dem Paar, das keines war, und die Nachstellungen Miljukowas nach der baldigen Trennung wurden zum Alptraum für Tschaikowsky: »Ich erwies mich [in ihren Augen] als Betrüger, der sie geheiratet hatte, um sich zu tarnen«, schrieb er Modest im Spätherbst 1877. Gleichwohl ist die Ehe nie offiziell geschieden worden – eine weitere unter den zahlreichen Kuriositäten in Tschaikowskys Leben, das für seelische Extremzustände, strahlendes Glück wie tiefstes Leid, geradezu prädestiniert war.

Man muss um diese biographischen Hintergründe wissen, um die tieferen Dimensionen der Vierten Symphonie zu ermessen. Denn das Werk ist nachweislich als künstlerisch-emotionaler Spiegel dieser schwierigen Lebensphase komponiert worden. Tschaikowsky selbst bekannte ausdrücklich, dass in dem Stück alle »meine Erinnerungen an die Leidenschaftlichkeit und Trübseligkeit meiner Empfindungen und Erfahrungen ihren Widerhall« gefunden hätten. Zu den persönlichen Konnotationen gehört zweifellos auch die Widmung der Symphonie, die recht geheimnisvoll »à mon meilleur ami« (»meinem besten Freund«) lautet. Obwohl die anonyme Formulierung und die auffällige männliche Form »ami« der Vermutung Raum lässt, dass der Komponist bei seiner Zueignung den jungen Kotek im Sinne hatte, ist die eigentliche und offizielle Widmungsträgerin Nadjeschda von Meck. Sie hatte Tschaikowsky zuvor ausdrücklich um einen Verzicht auf die übliche Namensnennung gebeten: »Halten Sie mich für Ihren Freund? [...] Falls Sie diese Frage mit einem Ja beantworten können, so würde ich mich sehr freuen, wenn die Widmung der Symphonie ohne Namensnennung einfach lauten könnte: »Meinem Freunde gewidmet«, schrieb sie ihm im Juni 1877.

Tschaikowsky antwortet ebenso überschwänglich wie offenherzig: »Niemand hatte die Widmung eines Musikwerkes einen ernsteren und wirklicheren Sinn als in diesem Fall.« Es sei »eigentlich nicht meine, sondern unsere Symphonie. Nur Sie selbst verstehen und empfinden all das, was ich verstand und empfand, als ich sie schrieb. [...] Es ist nämlich eine Erinnerung an die Zeit, als mir [...] nach einer langen Periode unerträglicher Wehmut und des Überdresses, wo ich fast in Wahnsinn und Verderben fiel, das Morgenrot des Wiedergeborenwerdens erstrahlte in der Gestalt derjenigen, der diese Symphonie gewidmet ist. Ich zittere vor Schreck bei dem Gedanken, was mit mir passiert wäre, wenn mich das Schicksal nicht mit Ihnen zusammengeführt hätte.«

Kein Wunder, dass die emotionalen Erschütterungen und Widersprüche auch den Charakter der Musik prägen. In einem weiteren Brief, geschrieben nach der Moskauer Uraufführung vom 10. (22.) Februar 1878, fand Tschaikowsky den Mut, »die unklaren Gefühle zu beschreiben, die einen beim Komponieren bewegen«: Er verfasste für Nadjeschda von Meck ein ausführliches Programm, in dem er entscheidende Hinweise für die inhaltliche Entschlüsselung der Vierten Symphonie gibt. So versinnbildlicht das einprägsame Fanfarenthema der *Andante*-Einleitung zum Kopfsatz laut Tschaikowsky »jene schicksalhafte Kraft, die den Drang zu dem Glück verhindert, zum Ziel zu

gelangen«. Und man versteht nur zu gut, warum dieses Thema als eine Art zyklisches Leitmotiv auch im formal sehr frei gestalteten Finalsatz wiederkehrt, der den ausgelassenen Trubel eines Volksfestes darstellen soll und dabei das Volkslied *Auf dem Feld stand eine Birke* zitiert, das auch Balakirew in seiner Ouvertüre über drei russische Themen verarbeitet. Doch »kaum ist es dir gelungen, dich selbst zu vergessen und dich an fremden Freuden zu erfreuen, da erscheint das unerbittliche Fatum von neuem«. Alle Ausgelassenheit und innere Zuversicht, die in der Musik schließlich die Oberhand gewonnen hatten, werden von dem Thema buchstäblich untergraben, ja grundsätzlich in Frage gestellt. Somit trägt die Vierte ihre nicht originalen Beinamen »Fatum« oder »Schicksalssymphonie« durchaus zu Recht.

Allerdings ist in Tschaikowskys Erläuterungen auch von der bemerkenswerten (Selbst-)Erkenntnis die Rede, wonach man sich unter die Menschen mischen und Glück aus den Freuden anderer schöpfen müsse, sofern man in sich selbst »keinen Grund zur Freude« finde. Allem Anschein nach hat Tschaikowsky dieser Überzeugung vor allem in den beiden freundlicher gestimmten Mittelsätzen Ausdruck verliehen: Dem fast durchweg lyrischen, stellenweise schwärmerischen *Andantino in modo di canzona* mit seiner schönen Oboenmelodie am Anfang und in dem originell orchestrierten *Scherzo*. Letzteres hat mit seinen humoristischen Pizzicato-Effekten der Streicher Musikgeschichte geschrieben. Obendrein spielt Tschaikowsky damit auf die Klangwelt des Balletts *Schwanensee* an, dessen Uraufführung – und das ist nicht der letzte autobiographische Verweis in dieser Symphonie – zu Beginn des Schicksalsjahres 1877 stattgefunden hatte.

### **Erläuterungen von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky zu seiner Vierten Symphonie in seinem Brief an Nadjeschda von Meck vom 17. Februar (1. März) 1878**

In unserer Symphonie gibt es ein Programm, d. h. die Möglichkeit, mit Worten das zu erklären, was sie auszudrücken versucht, und Ihnen, nur Ihnen allein, kann und will ich die Bedeutung des Ganzen und der einzelnen Sätze aufzeigen. Es versteht sich, dass ich dies nur in allgemeinen Zügen tun kann. Die Introduction ist der Kern der ganzen Symphonie, unzweifelhaft ihr Hauptgedanke. – Dies ist das Fatum, jene schicksalhafte Kraft, die den Drang zu dem Glück verhindert, zum Ziel zu gelangen, die eifersüchtig darüber wacht, dass Wohlergehen und Ruhe nicht vollkommen und ungetrübt seien, die wie ein Damoklesschwert über dem Kopf hängt und beständig die Seele vergiftet. Sie ist unbesiegbar, und man bezwingt sie niemals. Da bleibt nur, sich zu fügen und vergeblich zu trauern [melancholischer Walzer]. Das Gefühl der Freudlosigkeit und Hoffnungslosigkeit wird immer stärker und brennender. Ist es da nicht besser, sich von der Wirklichkeit abzuwenden und sich Träumen hinzugeben? [Klarinetten-Kantilene] Oh Freude! Schließlich ist ein süßer, zarter Traum aufgetaucht. Ein wohlthätiges, helles menschliches Bild hat sich ausgesprochen und winkt irgendwohin [tänzerisches Thema]. Wie gut! Wie fern klingt schon das aufdringliche erste Allegro-Thema! Nach und nach haben die Träume die Seele ganz erfasst. Alles Düstere, Freudlose ist vergessen. Da ist es, das Glück! – Nein! Das waren nur Träume, und das Fatum weckt aus ihnen auf [Motto-Thema] ...

Der zweite Satz drückt eine andere Phase der Trauer aus. Das ist das melancholische Gefühl, das sich abends einstellt, wenn du allein sitzt, müde von der Arbeit, ein Buch genommen hast, das aber aus der Hand geglitten ist. Ein ganzer Schwarm von Erinnerungen stellt sich ein. Traurig, wie vieles schon vergangen ist, und angenehm, sich der Jugend zu erinnern. Du bedauerst das Vergangene und hast keine Lust, das Leben von Neuem zu beginnen. Das Leben hat müde gemacht. Es ist angenehm, auszuruhen und sich umzusehen. So viele Erinnerungen! Es gab Minuten der Freude, als das junge Blut kochte und das Leben befriedigte. Es gab auch schwere Momente, unersetzbare Verluste. Das alles ist schon so weit entfernt. Traurig und irgendwie angenehm ist es, sich in die Vergangenheit zu vertiefen ...

Der dritte Satz drückt keine bestimmten Empfindungen aus. Das sind kapriziöse Arabesken, nicht greifbare Bilder, die in der Vorstellung entstehen, wenn du ein wenig Wein trinkst und die erste Phase der Trunkenheit erlebst. Die Seele ist nicht fröhlich, aber auch nicht traurig. Du denkst an nichts: Du lässt der Vorstellung freien Lauf, und sie beginnt, warum auch immer, seltsame Bilder zu zeichnen ... Unter ihnen taucht plötzlich eine Szene angetrunkenen Bauern und ein Straßenlied

auf ... Dann zieht irgendwo in der Ferne eine militärische Prozession vorüber. Das sind jene vollkommen zusammenhangslosen Bilder, die im Kopf entstehen, wenn man einschläft. Sie haben nichts mit der Wirklichkeit zu tun; sie sind seltsam, wild und unverbunden ...

Der vierte Satz. Wenn du in dir selbst keinen Grund zur Freude findest, schau 'auf andere Menschen. Geh 'ins Volk. Sieh', wie es zu feiern versteht, wie es sich ganz freudigen Gefühlen hingeben kann. Das Bild eines fröhlichen Volksfestes. Kaum ist es dir gelungen, dich selbst zu vergessen und dich an fremden Freuden zu erfreuen, da erscheint das unerbittliche Fatum von neuem und macht auf sich aufmerksam. Doch die anderen interessieren sich nicht für dich. Sie haben sich nicht einmal umgewandt, dich nicht angesehen, nicht bemerkt, wie traurig und einsam du bist. Oh, wie fröhlich sie sind! Wie sind sie glücklich, dass alle ihre Gefühle unmittelbar und einfach sind. Du hast selbst Schuld, sag 'nicht, alles auf der Welt sei traurig. Es gibt einfache, aber starke Freuden. Vergnüge dich an fremden Festen. Man kann dennoch leben.

## VON PULT ZU PULT (16)

Saison 2019/2020

Dass wir Karin Löffler (Erste Geige, Mitglied im BRSO seit 2006) und Hansjörg Profanter (Solo-Posaune, Mitglied seit 1979) vor der beeindruckenden Kulisse der Gin City treffen, sollte nicht zu falschen Schlüssen führen. Für ihre Standfestigkeit im Beruf brauchen beide keine entspannenden Getränke, sondern vor allem viel Zeit für ihr Instrument und die Fähigkeit zur Fokussierung. Im Gespräch mit Vera Baur erzählen sie, wie ihr tägliches Musikerdasein zwischen Proben, Konzert und Üben aussieht.

**VB** *Jeder Konzertbesucher sieht und hört es: Ein Geiger hat sehr viel mehr Noten zu spielen als ein Blechbläser. Was bedeutet das für die Konzertsituation?*

**KL** Bei gewissen Stücken muss man seine Kräfte doch einteilen, etwa bei Strauss oder in den Symphonien von Bruckner und Mahler. Natürlich möchte man schon im ersten Satz emotional alles geben, aber man weiß, dass noch 80 Minuten folgen und man auch bis zu diesem Schluss kommen muss. Das ist eine Erfahrungssache. Wenn man die Stücke schon oft gespielt hat, weiß man genau, wie weit man gehen kann, um bis zum Ende voll dabei zu sein.

**HJP** Auch für uns Blechbläser sind Bruckner- und Mahler-Symphonien besonders anstrengend, weil wir hier über lange Passagen laut spielen müssen. Und auch wir müssen uns unsere Kraft gut einteilen. Dennoch sind für uns kurze, leise Einsätze stressiger, als wenn wir alle zusammen ein schönes Forte spielen. Berühmte Beispiele sind die Erste und die Vierte Symphonie von Brahms, in denen wir drei Sätze lang warten, im vierten aber einen heiklen Einsatz haben. In diesem Fall hilft es mir, die ganze Zeit diese schöne Musik zu hören, und dann will man es natürlich genauso gut machen wie die Kollegen.

**VB** *Unterscheidet sich das Üben für einen Streicher und einen Blechbläser?*

**KL** Ich habe für mich festgestellt, dass das Üben ein Prozess ist, der sich ständig wandelt. Natürlich gibt es eine Grundtechnik, die man übt, wie Tonleitern, Doppelgriffe, Etüden usw. Aber abgesehen davon hat es viel mit dem Repertoire zu tun, das man gerade spielt. Wenn Mahlers Neunte Symphonie auf dem Programm steht, mit dem großen 25-minütigen Abgesang am Ende, dann fange ich Wochen im Voraus an, Tonleitern mit ganz langsamem Bogen zu üben und den spezifischen Klang zu suchen, der für diesen Satz nötig ist. Wenn wir aber eine Mozart-Symphonie spielen, in der ein spritziges Spiccato verlangt wird, dann werde ich mir Etüden vornehmen, an denen ich diese Dinge separat üben kann.

**HJP** Auch wir üben immer unterschiedlich. Je nachdem, ob wir Bruckner, Mozart oder Schubert spielen, müssen wir einen anderen Klang erzeugen, eine andere Kraft oder eine andere Leichtigkeit erreichen. Aber für mich ist das Grundlegende am Üben doch die Fitness auf dem



Instrument. Das ist bei uns Blechbläsern ein bisschen wie bei Sportlern. Die Muskulatur, die Lungenkapazität und der Ansatz müssen fast täglich trainiert werden, sonst geht alles schnell verloren.

**VB** *Wie lange können Sie das Instrument auch mal ganz zur Seite legen?*

**KL** Ich kann meine Geige in den Sommerferien schon mal vier oder fünf Wochen weglegen. Einmal im Jahr brauche ich das auch. Ansonsten schaut man aber, dass man sich fit hält, auch wenn man mal zwei, drei Wochen keinen Dienst hat. In einer solchen Zeit übe ich vielleicht nur jeden zweiten Tag und dann wieder intensiver, eine Woche bevor die nächste Probenphase beginnt.

**HJP** In meinen ersten Jahren im Orchester habe ich auch im Urlaub immer durchgespielt. Aber jetzt habe ich gemerkt, dass es gut ist, auch mal eine längere Pause zu machen, wobei für mich das Maximum zwei oder drei Wochen sind. Sonst hat man danach wieder einen viel zu weiten Anstieg. Unter dem Jahr übe ich tatsächlich fast jeden Tag, auch Samstag und Sonntag, Weihnachten und Ostern – dann aber nur kurz (*lacht*). Ein berühmter Kollege hat einmal gesagt: Wenn ich einen Tag nicht übe, merke ich es, bei zwei Tagen merken es die Kollegen und bei drei Tagen das Publikum. So könnte man die Sache überspitzt formulieren.

**VB** *Wie sieht ein durchschnittlicher Tag mit Dienst und Üben aus?*

**HJP** Ich spiele mich in der Früh zu Hause eine Dreiviertelstunde ein, dann gehe ich zur Probe und spiele davor nochmal eine Viertelstunde. Nach der fünfstündigen Probe kommt es häufig vor, dass ich nochmal die schweren Stellen durchspiele oder schon das Repertoire des nächsten Konzertes einstudiere.

**KL** Ich würde auch gerne vor dem Dienst üben, aber das schaffe ich mit den Kindern derzeit leider nicht. Ich versuche aber, so rechtzeitig da zu sein, dass ich vor Probenbeginn noch eine halbe Stunde auf der Bühne die Stellen durchgehen kann, die ich vom Vortag als schwer in Erinnerung habe. Auch nach dem Dienst übe ich oft noch. Je nachdem, was wir spielen, ist das einfach nötig. Bestimmte Stellen muss man nochmal für sich durchanalysieren. Das Programm der nächsten Woche übe ich dann meistens am Wochenende.

**HJP** In einer Woche, in der ich Dienst habe, passiert für mich nicht viel anderes. Da lebe ich wirklich nur dafür. Man muss sehr fokussiert sein.

**VB** *Kann das häusliche Üben auch mal zu viel werden für die Umgebung?*

**HJP** Ich spiele ja schon in der Früh, dann wieder nach dem Dienst und manchmal noch am späten Abend. Dabei absolviere ich oft auch nur dieses tägliche Fitnessprogramm. Dann frage ich manchmal meine Familie: Ist das nicht schlimm für euch? Sie antworten mir immer: Wir hören das gar nicht mehr! Aber ich denke, sie wollen nur nett zu mir sein (*lacht*).

**KL** Meine Situation ist sehr komfortabel: Wir haben im Keller ein Studio. Wenn ich dort spiele, hört mich niemand. Ich kann also zu jeder Tages- und Nachtzeit üben. In der früheren Wohnung war es sogar so, dass die Nachbarn öfters gefragt haben, ob ich nicht mal die Fenster öffnen könne, wenn ich übe, es sei so schön, die Geigenklänge im Hof zu hören. Aber das habe ich natürlich nur gemacht, wenn ich keine Technik geübt habe (*lacht*).

**VB** *Gibt es im Vorfeld Gespräche über die Stücke der nächsten Programme?*

**KL** Ja, z. B. wenn ein Stück auf dem Programm steht, das wir noch nicht gespielt haben. Ich erinnere mich an Das Buch mit sieben Siegeln von Franz Schmidt. Eine Kollegin machte mich drei Wochen vorher darauf aufmerksam, dass dieses Stück extrem lang und schwer sei. Über solche Hinweise ist man sehr froh und holt sich die Noten entsprechend früher. Mitunter sitze ich da schon mal eine Woche jeden Tag dran, bis ich alle Noten in den Fingern habe. Eine besondere Aufgabe war auch Die Walküre im vergangenen Februar. Da haben wir sehr davon profitiert, dass viele Kollegen aus den Ersten Geigen jedes Jahr in Bayreuth spielen und dieses Repertoire unglaublich gut kennen. So habe ich mich mit einer Kollegin zusammengesetzt und mir zeigen lassen, welche Stellen dieser ganzen 80 Seiten ich üben muss. Ich konnte mir also alle

schwierigen Passagen vorab markieren. Aber ich habe auch eine Aufnahme angehört und die Noten mitgelesen. Das ist auch ein guter Weg, um ein Gefühl für die Stimme zu bekommen.

**HJP** Ich glaube, das machen in der Zwischenzeit fast alle. Besonders spannend finde ich persönlich aber Werke, von denen es keine Aufnahmen gibt, die Uraufführungen in der musica viva etwa. In diesen Fällen ist von jedem einzelnen Kollegen große Kreativität gefordert. Mit dieser ersten Aufführung setzt man in gewisser Weise auch einen Maßstab.

**VB** *Worauf müssen Sie achten, um gesundheitlich in Balance zu bleiben?*

**HJP** Die Gesundheit ist ein ganz wichtiger Faktor, um gut durchs Musikerleben zu kommen. Für uns Blechbläser ergibt sich oft das Problem, dass mit dem Alter das Lungenvolumen abnimmt. Auch die Muskelspannung und die Flexibilität werden nicht besser – leider. Vielleicht musste ich immer schon mehr Technik üben als andere, und nach 40 Jahren im Orchester wird es auch nicht weniger (*schmunzelt*). Ich versuche, mich mit viel Sport fit zu halten. Das bringt meinen Körper und meine Psyche in einen guten Einklang. Sport macht mir Spaß, dennoch ertappe ich mich manchmal dabei, dass ich ihn nicht immer aus purer Freude betreibe, sondern um fit für die Musik zu sein.

**KL** Da kann ich nur bewundernd zuhören. Je länger ich im Orchester bin, desto mehr spüre auch ich die Notwendigkeit, mehr für die körperliche Fitness zu tun. Ich habe jetzt mit Kieser-Training angefangen. Durch die einseitige Haltung bei uns Streichern und die Haltekraft, die wir brauchen, ist ein Muskeltraining sehr wichtig. Und ich merke tatsächlich schon eine Verbesserung, ich habe weniger Rücken- und Nackenschmerzen.

**VB** *Hilft der Sport auch beim Umgang mit den mentalen Belastungen?*

**HJP** Ja, man lässt durch den Sport einiges los. Auch ein ruhiges Umfeld ist für mich sehr wichtig und dass ich mir keinen unnötigen Stress aufhalse. Vor einem Konzerttag bin ich manchmal nicht so gut ansprechbar. Aber wenn es ernst wird, versuche ich die Anspannung hinter mir zu lassen.

**KL** Das mentale Training ist eine Daueraufgabe. Jeder geht damit anders um, und es hat auch viel mit den verschiedenen Lebensphasen zu tun. Als ich frisch ins Orchester kam, habe ich mir über Lampenfieber überhaupt keine Gedanken gemacht. Irgendwann wurde es dann aber doch ein Thema. Das war der einzige Moment in meinem Leben, wo ich wirklich regelmäßig joggen ging. Ich musste vor den Konzerten einfach viel rennen. Und ich habe mir Rat geholt bei Kollegen, die sich mit diesem Thema schon auseinandergesetzt haben. Auch für mich ist die Ruhe vor dem Konzert sehr wichtig, dass man einen Moment für sich ist und sich fokussieren kann. Dann geht man ganz anders auf die Bühne.

Die Gespräche mit den Orchestermusikern finden Sie als Video auf [br-so.de](http://br-so.de) sowie weiterhin in den Programmheften.

## BIOGRAPHIEN

### IGOR LEVIT

Geboren 1987 in Nischni Nowgorod (ehemals Gorki), übersiedelte Igor Levit im Alter von acht Jahren mit seiner Familie nach Deutschland. Er studierte an der Musikhochschule in Hannover u. a. bei Karl-Heinz Kämmerling und schloss mit der höchsten je vergebenen Punktzahl ab. 2005 gewann er als jüngster Teilnehmer beim Arthur Rubinstein Wettbewerb in Tel Aviv die Silbermedaille sowie mehrere Sonderpreise. Inzwischen hat sich Igor Levit längst den Ruf als einer der überragenden Pianisten unserer Zeit erworben und insbesondere als Beethoven-Interpret neue Maßstäbe gesetzt. Für seine 2013 erschienene Debüt-CD als Exklusivkünstler von Sony Classical wählte er die fünf letzten Beethoven-Sonaten und erregte damit großes Aufsehen. Er gewann mit dieser Aufnahme 2014 den Newcomer-Preis des *BBC Music Magazine* sowie den Young Artist Preis der Royal Philharmonic Society. Die Saison 2019/2020 steht nun für Igor Levit ganz im Zeichen des Jubilars Beethoven: Er hat seine erste Gesamteinspielung der Klaviersonaten auf CD veröffentlicht und konzertiert mit Beethoven-Sonaten in Hamburg, Luzern und Stockholm sowie in

den USA – in New York, Washington, Princeton, Chicago und San Francisco. Außerdem ist Igor Levit in dieser Saison »Featured Artist« am Barbican Centre in London. Ein weiterer Repertoireschwerpunkt dieser Spielzeit, das Klavierkonzert von Ferruccio Busoni, führt Igor Levit zum WDR Sinfonieorchester, zum Finnish Radio Symphony Orchestra, zur Accademia di Santa Cecilia und zum London Philharmonic Orchestra. Hinzu kommen Recitals in Dortmund, München, Wien, Amsterdam und Berlin. Zum Saisonauftakt im Herbst war Igor Levit mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra unter der Leitung von Manfred Honeck auf Europa-Tournee. Zu den Höhepunkten der letzten Zeit zählen Debüts beim Concertgebouworkest Amsterdam, bei den Berliner Philharmonikern, der Staatskapelle Dresden und dem Cleveland Orchestra sowie 2017 der Eröffnungabend der BBC Proms mit dem BBC Symphony Orchestra und eine Asientournee mit dem Bayerischen Staatsorchester unter der Leitung von Kirill Petrenko. Beim Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks war Igor Levit zuletzt Ende 2018 mit Beethovens Viertem und Fünftem Klavierkonzert zu Gast.

In seiner Wahlheimat Berlin spielt Igor Levit auf einem Steinway D Konzertflügel – eine Schenkung der Stiftung »Independent Opera at Sadler's Wells«. 2018 wurde Igor Levit mit dem Gilmore Artist Award und als »Instrumentalist des Jahres« der Royal Philharmonic Society geehrt. Auf CD liegen weitere hochgelobte Einspielungen vor: von Bachs Partiten und *Goldberg-Variationen*, Beethovens *Diabelli-Variationen*, Frederic Rzewskis Variationszyklus *The People United Will Never Be Defeated* sowie das Album *Life* mit Werken von Bach, Busoni, Bill Evans, Liszt, Wagner, Rzewski und Schumann.

Exclusive World Management: Kristin Schuster, Classic Concerts Management GmbH

## **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 durch Eugen Jochum entwickelte sich das Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks 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. Von 2003 bis 2019 setzte Mariss Jansons als Chefdirigent Maßstäbe. Viele namhafte Gastdirigenten wie Erich und Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Günter Wand, Georg Solti, Carlo Maria Giulini, Kurt Sanderling und Wolfgang Sawallisch haben das Orchester geprägt. Heute sind 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. Von 2004 bis 2019 hatte das BRSO eine Residenz beim Lucerne Easter Festival. Zahlreiche Auszeichnungen dokumentieren den festen Platz des BRSO unter den internationalen Spitzenorchestern. Anfang 2019 wurden die Gastkonzerte in Japan vom November 2018 unter der Leitung von Zubin Mehta von führenden japanischen Musikkritikern auf Platz 1 der »10 Top-Konzerte 2018« gewählt.

br-so.de      facebook.com/BRSO      twitter.com/BRSO  
instagram.com/brsorchestra      Youtube

## **IVÁN FISCHER**

Eine bemerkenswerte Kreativität und visionäre Gestaltungskraft zeichnen den passionierten Dirigenten Iván Fischer aus. Neben seiner dirigentischen Tätigkeit widmet er sich seit einigen Jahren erfolgreich auch dem Komponieren eigener Werke. Der gebürtige Ungar studierte zunächst Klavier und Violine, später Cello und Komposition in Budapest, bevor er seine Ausbildung mit einem Dirigierstudium bei Hans Swarowsky in Wien und Nikolaus Harnoncourt in Salzburg fortsetzte. 1983 gründete er das Budapest Festival Orchestra und formte es als Musikdirektor bis heute zu einem der besten Klangkörper der Welt. Daneben bekleidete er die Stelle des Musikdirektors der Kent Opera in Ashford sowie der Opéra National de Lyon und stand zwischen

2006 und 2010 als Erster Gastdirigent und späterer Chefdirigent am Pult des National Symphony Orchestra in Washington D.C. Von 2012 bis 2018 war er Musikalischer Leiter des Konzerthausorchesters Berlin, wo er, ebenso wie beim Budapest Festival Orchestra, höchst innovative und erfolgreiche Konzertformate entwickelt hat. Dem Konzerthausorchester Berlin bleibt er weiterhin als Ehrendirigent eng verbunden. Eine besonders enge Zusammenarbeit pflegt Iván Fischer auch mit den Berliner Philharmonikern und dem Concertgebouworkest Amsterdam. In den USA gastiert er u. a. beim New York Philharmonic und beim Cleveland Orchestra. Auch im Opernbetrieb ist Iván Fischer eine gefragte Persönlichkeit: So dirigierte er nicht nur an renommierten Häusern wie der Staatsoper Wien, dem Royal Opera House in London und der Opéra National de Paris, sondern führte bei einer Reihe von Opernproduktionen selbst erfolgreich Regie. Um das Gleichgewicht zwischen Musik und Inszenierung zu fördern, etablierte er mit der von ihm gegründeten Iván Fischer Opera Company Operaaufführungen in Form von »inszenierten Konzerten«, die u. a. in Budapest, New York, Berlin, Amsterdam, London, Genf, Brügge sowie beim Abu Dhabi und beim Edinburgh Festival präsentiert wurden. 2018 rief er das Vincenza Opera Festival ins Leben, dem er als Künstlerischer Leiter vorsteht. Zahlreiche Preise runden sein Wirken ab: In seiner Heimat Ungarn wurde er mit dem Golden Medal Award und mit dem Kossuth-Preis, dem höchsten zu vergebenden Kunstpreis des Landes, geehrt. Die französische Regierung ernannte ihn zum Chevalier des Arts et des Lettres. Seit 2013 ist Iván Fischer Ehrenmitglied der Royal Academy of Music in London, das Abu Dhabi Festival verlieh ihm 2015 den Abu Dhabi Festival Award für sein Lebenswerk. Zuletzt wählte ihn 2016 die Musikkritiker-Vereinigung Argentiniens zum besten ausländischen Dirigenten. Iván Fischer ist Gründer der Ungarischen Mahler-Gesellschaft und Schirmherr der British Kodály Academy. Am Pult des BRSO war Iván Fischer zuletzt im April 2019 mit Werken von Mozart und Bartók zu erleben.

## **IMPRESSUM**

### **Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks**

MARISS JANSONS †  
Chefdirigent  
NIKOLAUS PONT  
Orchestermanager

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

#### **PROGRAMMHEFT**

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

#### **REDAKTION**

Dr. Renate Ulm (verantwortlich)  
Dr. Vera Baur

#### **GRAPHISCHES GESAMTKONZEPT**

Bureau Mirko Borsche

#### **UMSETZUNG**

Antonia Schwarz

## TEXTNACHWEIS

Vera Baur: aus den Programmheften des BRSO vom 6. April 2017; Christian Wildhagen: aus den Programmheften des BRSO vom 23./24. Januar 2014; Tschaikowskys Brief, aus dem Russischen übersetzt von Dorothea Redepenning nach: *Čajkovskij: Literarische Werke und Briefe*, Bd. 7, Moskau 1962; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks; Interview Karin Löffler und Hansjörg Profanter: Vera Baur.

## AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Mozart und Tschaikowsky).