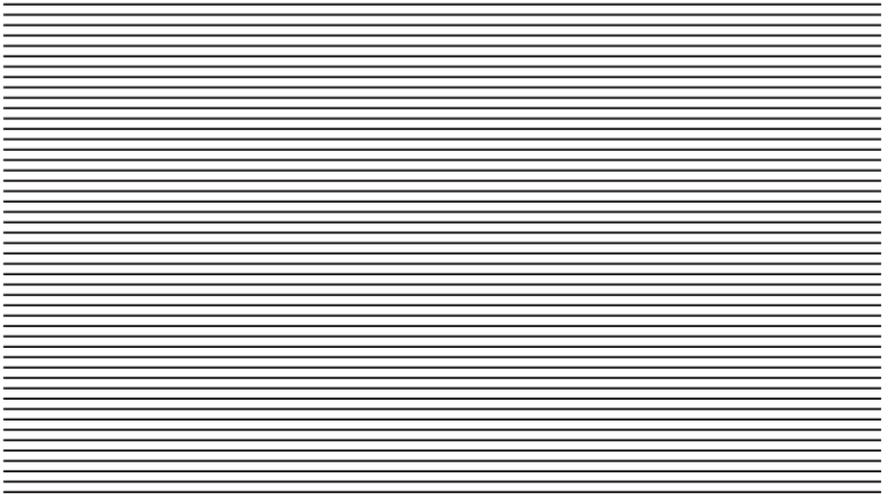


YOUNG



MOZART
STRAUSS

Freitag 9.11.2018
Sonderkonzert
Philharmonie
20.00 – ca. 22.00 Uhr

18/19

SIMONE YOUNG
Leitung

SYMPHONIEORCHESTER
DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aus gesundheitlichen Gründen musste Mariss Jansons seine Mitwirkung an den Konzerten im November 2018 in München leider absagen.

Wir danken Simone Young, dass sie sich bereit erklärt hat, das Konzert am 9. November 2018 an seiner Stelle zu dirigieren. Dabei ergab sich eine Programmänderung: Statt der Siebten Symphonie von Antonín Dvořák wird in der ersten Konzerthälfte Mozarts Symphonie Nr. 41 C-Dur, die »Jupiter-Symphonie«, erklingen.

KONZERTEINFÜHRUNG
18.45 Uhr

Moderation: Maximilian Maier

Gast: Prof. Dr. Hartmut Schick, Inhaber des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München und Projektleiter der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss

LIVE-ÜBERTRAGUNG IN SURROUND
im Radioprogramm BR-KLASSIK

Pausenzeichen:

Julia Schölzel im Gespräch mit Simone Young

VIDEO-LIVESTREAM
auf br-klassik.de

ON DEMAND

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

PROGRAMM

Wolfgang Amadeus Mozart

Symphonie Nr. 41 C-Dur, KV 551

»Jupiter-Symphonie«

- Allegro vivace
- Andante cantabile
- Menuetto. Allegretto – Trio
- Finale. Molto allegro

Pause

Richard Strauss

»Ein Heldenleben«, Tondichtung für großes Orchester Es-Dur, op. 40

Violin-Solo: Radoslaw Szulc

Triumph des menschlichen Geistes

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts *Jupiter-Symphonie*

Jörg Handstein

Entstehungszeit

Sommer 1788

Uraufführung

Unbekannt

Lebensdaten des Komponisten

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

Im Jahre 1788 befand sich Österreich im Kriegszustand. Kaiser Joseph II. lag mit 280.000 Soldaten an der Grenze zum Osmanischen Reich. Verbündet mit Russland, erhoffte er sich im Fall des Sieges über die Türken einen Gebietszuwachs. Doch nun saß er fest in den Sümpfen vor Belgrad. Tödliche Seuchen breiteten sich im Heer aus. Wien litt unter hohen Kriegssteuern. Wer am 25. Juni 1788 die *Wiener Zeitung* aufschlug, wollte mit Sicherheit etwas über die dramatische Lage erfahren. So fand wahrscheinlich diese Annonce wenig Beachtung: »Da die Anzahl der Herren Subscribenten noch sehr geringe ist, so sehe ich mich gezwungen, die Herausgabe meiner 3 Quintetten bis auf den 1. Jänner 1789 zu verschieben.« Unterzeichnet ist die Anzeige mit »Kapellmeister Mozart in wirkl. Diensten Sr. Majestät.« Glaubte Mozart wirklich, das würde irgendjemanden interessieren? Jedenfalls konnte er seine Streichquintette nicht verkaufen, was gerade jetzt fatal war: »Meine Laage ist so, daß ich unumgänglich genöthigt bin Geld aufzunehmen. – aber Gott, wem soll ich mich vertrauen?« So schrieb er, tief verschuldet, seinem Logenbruder Michael Puchberg. Es sah wirklich nicht gut aus: Der Ruhm von Mozarts Klavierkonzerten war verblasst, seine Kammermusik galt als zu schwierig, eine neue Oper stand nicht in Aussicht. Gerade war er in die Vorstadt Alsergrund gezogen, da ihm die Stadt zu teuer wurde. »Schwarze Gedanken« suchten ihn heim, und am 29. Juni starb auch noch seine halbjährige Tochter Theresia.

Mozart verstand sich nie auf gutes Management, besaß aber die Fähigkeit, noch in Bedrängnis große Meisterwerke zu schaffen. An drei neuen Symphonien arbeitete er, und schon am

10. August war die letzte von ihnen fertig. Derart intensiv hatte er sich dieser Gattung noch nicht gewidmet, bisher war er als Klaviervirtuose selbst die Hauptattraktion seiner Konzerte gewesen. Joseph Haydn und einige andere Komponisten hatten dagegen mit Symphonien Erfolg, die nun auch im Druck zu kaufen waren. Ein gewisser Leopold Kozeluch druckte die seinen sogar selbst. »Kozeluchs Arbeiten erhalten sich und finden allenthalben Eingang, dahingegen Mozarts Werke durchgehends nicht so gefallen«, schrieb 1788 das *Magazin der Musik*. Im Vorjahr waren Haydns *Pariser Symphonien* erschienen. Die Tonarten der ersten drei, C-Dur, g-Moll und Es-Dur, wählte nun auch Mozart. Wollte er seine Symphonien ebenfalls drucken lassen? Oder damit sogar dem großen Haydn Konkurrenz machen? Mit einiger Sicherheit kann man nur sagen, dass sie zumindest für eine baldige Aufführung bestimmt waren. Jedenfalls nicht für die »Ewigkeit«, wie es das romantische Klischee will. Diese Werke, so hoffte Mozart, sollten ihn aus der Misere bringen. Insofern hatte der Name seines billigen Mietshauses Symbolwert: »Zu den drei Sternen«.

Bildet diese Trias eine ideelle Einheit? So taucht die für die Freimaurer bedeutsame Zahl 3 immer wieder auf, etwa in den drei Schlägen zu Beginn und Ende der C-Dur-Symphonie. Auch bestimmte Tonmuster stiften Zusammenhang. Zunächst aber fallen die Unterschiede auf. Jedes Werk ist anders instrumentiert, umspannt ein anderes Ausdrucksspektrum, ja basiert auf einem jeweils eigenen Archetyp von Musik. Drei Welten stehen für sich. Ohne Zweifel planvoll durchdacht ist die Reihenfolge, auch die der Tonarten: zunächst die auf Haydn Bezug nehmende Symphonie in Es-Dur, dann die dunkle, aufwühlende in g-Moll und schließlich die in C-Dur strahlende, die ihre Schwesterwerke noch übertrifft, ein alles krönendes Fest von Musik. Im Jahre 1788 waren das einsame Gipfelwerke, die selbst mit dem Blick auf Haydn außerhalb des symphonisch Vorstellbaren lagen. Mozart griff also im übertragenen Sinn wirklich nach den Sternen. Aber konnte er damit auch Geld in die Kasse bringen?

Erst nach Mozarts Tod sind Reaktionen auf das vom Londoner Konzertunternehmer Johann Peter Salomon »Jupiter-Symphonie« getaufte Werk überliefert. So wurde es etwa in London 1810 als »the highest triumph of Instrumental Composition« gefeiert. Rein äußerlich kommt bereits das erste Orchestertutti im *Allegro vivace* triumphal daher: als mächtiger, fast schon militanter Marsch. Dazu passt, dass Mozart zur selben Zeit ein *Lied beim Auszug in das Feld* (KV 552) komponiert hat, das man leider als ungeschminkte Kriegspropaganda bezeichnen muss. Sollte die C-Dur-Symphonie etwa den zu erhoffenden Sieg des Kaisers über die Türken feiern? Auszuschließen ist nicht, dass Mozart davon profitieren wollte. Das Werk selbst erhebt sich freilich über einen derart banalen Zweck. Mozarts Musik entfaltet sich als Spiel gegensätzlicher Gestalten, wechselhaft, vielfältig, oft auch widersprüchlich wie das menschliche Leben insgesamt. Das verleiht ihr die zutiefst humane Größe, aber Mozarts Kritikern passte das gar nicht: »Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einem Gedanken zum anderen gleichsam fortgerissen.« So steht dem Marsch das leise, innig flehende Motiv der Violinen entgegen. Wie auch im graziösen Seitensatz wird damit der Mensch als spontan fühlendes Wesen in Beziehung gesetzt zu der unpersönlichen, machtvollen Umgebung. Nach dem schüchternen Verstummen des graziösen Themas bricht diese Macht dann wieder hervor, in drohendem c-Moll, dramatisch und überwältigend. Ein drittes Thema, die Melodie in plappernden Achteln, entstammt der Arie *Un bacio di mano* KV 541. Hier lösen sich die Spannungen in heitere Gelassenheit. Der Text der Melodie lautet: »Geht die Gebräuche der Welt studieren.« Und die Töne über »andate a studiar« sind dann auch das Thema der wirklich »studierten« Durchführung ...

Das *Andante cantabile* beginnt mit einem schlicht-empfindsamen Gesangsthema. Doch man beachte, wie bereits die sanfte Linie dieser Melodie von Pausen und scharfen Akkorden durchschnitten wird. Folgerichtig brechen mit dem zweiten Thema dann »schwarze Gedanken« ein: wie im ersten Satz in c-Moll, erregt pulsierend und gesteigert zu schmerzenden Dissonanzen. Und wieder gibt es ein drittes Thema, das die Gegensätze ausgleicht: warm strömender Dur-Klang, in den sich melancholische Untertöne mischen. Im zweiten Teil nochmals variiert, bietet der langsame Satz so ein reich schattiertes Seelenbild. Das *Menuetto* bleibt, obwohl chromatisch gefärbt, ein gelöster Tanz: Eine verhaltene Festlichkeit wirkt der Chromatik entgegen. Die für ein Menuett sehr ungewöhnlichen Imitationen präledieren dem kontrapunktischen *Finale*, und ein kleiner Moll-Einbruch deutet bereits dessen Hauptthema an.

Bei aller Majestät des ersten Satzes, bei allem Reichtum der Mittelsätze: Das abschließende *Molto allegro* krönt das Werk, sogar die ganze Trias, ja die ganze bisherige Symphonik. Die ersten vier Töne sind allerdings nichts als eine alte Formel für Kontrapunkt-Übungen. Mozart hatte sie schon mehrfach verwendet, auch in seiner allerersten Symphonie. Entscheidend ist wieder der Gegensatz, vielleicht Mozarts tiefst Sinnigste Themenformulierung: Auf die gesetzmäßige Formel reagiert ein belebtes, frei bewegliches Motiv, das sozusagen den frei handelnden Menschen verkörpert. Die ebenfalls agilen Seitenthemen werden sogleich kontrapunktisch verarbeitet, und die Durchführung verdichtet die Polyphonie noch: Fugentechniken durchziehen in unerhörter Weise den Sonatensatz. In der Coda krönt er sich mit einem fünffachen Kontrapunkt, in den alle Themen kunstvoll verflochten sind. Lichtere Höhen hat menschlicher Geist selten erreicht, was viele Deuter zum Schwärmen bringt. So etwa Kurt Pahlen: »Hier kann uns Mozart selbst als Gott erscheinen, der nach freiem Willen Sternbilder in der Unendlichkeit des Weltraums schafft, zusammenfügt und lenkt.« Da trägt Pahlen das Klischee etwas dick auf, veranschaulicht aber recht gut den Moment der Transzendenz: Verglichen etwa mit Bachs *Kunst der Fuge* wirkt diese Apotheose des Geistes – noch unfassbarer – wie ein leichtes, helles, heiteres Spiel. In Mozarts letzten symphonischen Worten scheint eine Art Utopie auf, es zeigt sich, wozu der Mensch, der sich so oft in Krieg, Leid und prekäre Lagen verstrickt, auch fähig sein kann.

Ende August 1788 besuchten zwei Dänen Mozart im Alsergrund. Sie berichten von einer familiären Idylle, obwohl wegen des Krieges schon Hunger herrschte. Constanze habe Kieffedern für einen Notenschreiber geschnitten. Wahrscheinlich waren gerade die Orchesterstimmen der Symphonien in Arbeit. Mozart plante für die kommende Saison »Academien im Casino«, eine Serie von drei Konzerten, in deren letztem er wohl die C-Dur-Symphonie aufführen wollte. Doch der Türkenkrieg entwickelte sich katastrophal. Der Kaiser verließ im November das Feldlager, krank, gebrochen und unbeliebter denn je. Und Mozarts »Academien« fanden niemals statt.

Das eigene Schaffen als Meta-Reprise

Zu Richard Strauss' Tondichtung *Ein Heldenleben*

Adrian Kech

Entstehungszeit

1897/1898

Uraufführung

3. März 1899 in einem Konzert der Frankfurter Museums-Gesellschaft unter der Leitung des Komponisten

Lebensdaten des Komponisten

11. Juni 1864 in München – 8. September 1949 in Garmisch

Schon bevor die erste Note geschrieben war, stand das Programm von Richard Strauss' Tondichtung *Ein Heldenleben* in allen Einzelheiten fest. So jedenfalls will es die Klischee-Vorstellung von einem Komponisten, der nicht mehr tun musste, als sich von einem außermusikalischen Handlungsfaden leiten zu lassen und dabei die Stationen »Der Held«, »Des Helden Widersacher«, »Des Helden Gefährtin«, »Des Helden Walstatt«, »Des Helden Friedenswerke« und »Des Helden Weltflucht und Vollendung« in Töne zu übersetzen. Wie sonst ist Strauss' Äußerung gegenüber dem Musikschriftsteller Paul Zschorlich zu verstehen, das *Heldenleben*-Programm sei »natürlich vor der Composition fertig« gewesen? Die Wirklichkeit freilich ist komplexer. Die sechs Binnenüberschriften, so Strauss weiter an Zschorlich, seien erst »gelegentlich der ersten Aufführung« entstanden, die am 3. März 1899 in einem Frankfurter Museumskonzert stattfand. Kommuniziert wurden sie in den frühen Werkführern und Konzertprogrammen. Wenngleich Strauss die Titel selbst mitformuliert hat, übernahm er sie nicht in die Partitur, und auch die einschlägigen Skizzen verweisen nur mittelbar auf sie. Anlass zur Entstehung von *Ein Heldenleben* dürfte Strauss' Absicht gewesen sein, dem »literarischen, verrückten Helden Don Quichote, seinem Diener Sancho Pansa und den Kämpfen des Ritters gegen eingebildete Feinde ein gleichsam reales Pendant an die Seite zu stellen« (Walter Werbeck). In der Tat bezeichnete Strauss seine vorangehende Tondichtung *Don Quixote*

als »Satyrspiel« bzw. als »humoristisches Gegenstück« zum *Heldenleben*, bei dessen Premiere auch das ein Jahr zuvor uraufgeführte Schwesterwerk erklang. Im Rahmen der Frankfurter Aufführung dirigierte der Komponist beide Werke selbst. Die Vorbereitung hingegen oblag dem Dirigenten Gustav Kogel, dem Strauss erklärte, die Stücke seien »so sehr als directe Pendants gedacht, daß besonders *Don Q.[uixote]* erst neben *Heldenleben* voll und ganz verständlich ist«. Kämpfte im einen Fall Don Quixote mit Sancho Pansa gegen imaginäre Gegner, so trat im anderen Fall der Held nebst Gefährtin gegen seine Kontrahenten an. Seit jeher wurden die autobiographischen Züge daran bemerkt: »Widersacher« wie unbequeme Vorgesetzte, neidische Musikerkollegen oder missgünstige Kritiker waren Strauss nicht fremd; die kapriziöse »Gefährtin« porträtierte nach privatem Bekunden seine Gattin Pauline (was die Skizzen allerdings nirgendwo belegen); und im »Helden« erkannte man den Komponisten höchstpersönlich. Strauss schrieb dazu einschränkend an seinen Vater, dass letzterer Bezug »nur teilweise« zutreffe. Der Komponist Strauss als (verborgener) Protagonist im eigenen Œuvre? – Ein Kapitel für sich.

Im Frühjahr und Sommer 1897 hatte Strauss gleichzeitig an *Don Quixote* und am *Heldenleben* gearbeitet. War keine seiner früheren Tondichtungen auf diese Weise zustande gekommen, schien er das Verfahren im Jahr darauf, nach Vollendung und Uraufführung von *Don Quixote*, wiederholen zu wollen, denn parallel zum *Heldenleben* begann Strauss ein neues Werk mit dem Arbeitstitel *Im Frühling*. Zu diesem Zeitpunkt existierte vom *Heldenleben* vermutlich kaum mehr als die Grundzüge der Exposition. Bereits entworfen oder wenigstens geplant waren insbesondere: das kraftvoll-heroische Hauptthema in Es-Dur, die hässlich-verquere Widersacher-Musik in g-Moll mit der Unmutsreplik des Helden und die hochmelodiöse, vom Dialog zwischen Violin-Solo und Orchester eingeleitete Ges-Dur-Liebesszene von Held und Gefährtin. Ein weiterer Entwurf, überschrieben mit »feierliche Resignation«, sollte sich als Coda-Kantilene erweisen. Auch der Werktitel war einstweilen unklar. Den endgültigen Wortlaut bestimmte Strauss wohl erst im Kontext der Drucklegung; zuvor erwog er andere Optionen: »Held und Welt«, »heroische Sinfonie« oder – in direkter Anlehnung an Beethovens Dritte Symphonie – »Eroica«. Noch im Autograph steht nur »Heldenleben«, ohne den unbestimmten Artikel »Ein«.

Die Arbeit an *Im Frühling* brach Strauss bald ab. Stattdessen wandte er sich ganz dem *Heldenleben* zu und fertigte einen Handlungsabriss an. Hatten bis dahin Stichworte in den Skizzen als Orientierung ausgereicht, benötigte Strauss nun ein regelrechtes Szenarium, um sich über den weiteren Verlauf des Stückes klarzuwerden. Über seinen Helden schrieb er unter anderem: »Endlich erhebt er sich selbst, um den inneren Feinden (Zweifel, Ekel) u. äußeren Feinden entgegenzugehen: Schlacht (Cmoll), aus dieser Schlacht neu gestärkt im Verein mit der Geliebten alle inneren, geistigen u. künstlerischen Kräfte immer mehr entwickeln u. sie der Welt präsentieren: absolute Indolenz dieser Welt[:] nur Pausen[.] Er spricht immer reicher, bietet immer mehr, die Indolenz bleibt stets dieselbe[.] Da erfaßt ihn Ekel, er zieht sich ganz in's Idyll zurück, nur mehr seinen Betrachtungen, Wünschen u. de[m] stillen, beschaulichen Austrag seiner eigensten Persönlichkeit zu leben. Herbstlicher Wald – Resignation an der Seite der Geliebten – gemütvolltes Ausklingen an ihrer Seite (wie der letzte Schluß der Liebesszene) / Duett.«

Diese für Strauss' Verhältnisse ungewöhnlich lange Programmnotiz offenbarte neue Aspekte. Zu den äußeren Feinden, denen der Held auf der »Walstatt« der Durchführung begegnet und im dissonanzgeballten Schlachtenlärm erfolgreich die Stirn bietet, gesellten sich jetzt auch innere Feinde: Zweifel und Ekel. Hinzu kamen ferner die der Welt dargebotenen »Friedenswerke«: jene bekannte Zitatcollage von Themen aus früheren Strauss-Werken, die virtuos-kontrapunktisch in den Satz gewoben sind. Zwei Mal steht eine lange Generalpause für die Reaktion der Welt, ihre schweigende »Indolenz« bzw. Gleichgültigkeit. Obwohl sich Strauss mit dem namenlosen Helden seiner Tondichtung nicht uneingeschränkt identifizieren wollte, scheint die Identifikation bei den Selbstzitataten offensichtlich. Indessen waren auch die »Friedenswerke« wahrscheinlich ein späterer Einfall, der sich erst aus den Erfordernissen der Komposition ergab. Das wiederholte Stichwort in den Entwürfen ist: »Kunst«. Strauss brauchte geeignete Tonsymbole für die inneren, künstlerischen Kräfte, die sein Held der Welt vergeblich präsentieren sollte.

Die programmatischen Erweiterungen hatten eine musikalisch-formale Seite, die nicht nur Strauss, sondern im Grunde jeden modernen Komponisten der Zeit beschäftigte: Wie eine Reprise gestalten, die nicht lediglich die Expositionsmusik wiederholt? Zum *Heldenleben* heißt es oft, dass sich die am Sonatenmodell orientierte Form nach der triumphalen Wiederkehr des Helden-Themas einfach auflöse. Demgegenüber scheint es plausibler, die kompositorische Idee darin zu sehen,

dass Strauss die Dimension der Reprise weitet und den Formteil quasi auf eine andere, höhere Ebene hebt. Mit den Zitaten der »Friedenswerke« rekapituliert die *Heldenleben*-Reprise musikalische Themen, die jenseits der eigenen Opus-Grenze liegen. Da die »Friedenswerke« den »Gefährtin«-Komplex der Exposition ersetzen und dabei die Tonika Es-Dur vermeiden, steht eine thematisch und tonal überzeugende Rekapitulation des ursprünglichen Seitensatzes aber noch aus. Diese Leerstelle kompensiert Strauss durch das feierlich-resignative Kantilenenthema der Violinen in der Coda. Vom pastoralen Englischhorn-Solo überdeutlich angekündigt, prägt es wesentlich den Schlussabschnitt »Des Helden Weltflucht und Vollendung«. In der Exposition hatte die Solo-Violine alias »Gefährtin« das Thema etwas versteckt eingeführt, und nach den Generalpausen der »indolenten« Welt zeigte es sich nur unwirsch-diminuiert, den Missmut bzw. den Ekel des Helden symbolisierend. Nun endlich darf es sich entfalten und die Grundtonart restituieren. Insgesamt wird das Reprisesprinzip im *Heldenleben* nicht geschwächt oder gar abgeschafft, sondern im Gegenteil »zur werkübergreifenden, autobiografisch das Schaffen des Komponisten resümierenden ›Meta-Reprise‹« (Hartmut Schick) übersteigert.

Nachdem Strauss das Werk am 1. Dezember 1898 bereits vollendet hatte, versah er es nachträglich mit neuen Schlusstakten. Gemeinhin bekannt ist das Wort seines Freundes Friedrich Rösch, der über die ursprüngliche Finalfassung gesagt haben soll: »Richard[,] das ist wieder ein Pianissimo-Schluß. Das Publikum glaubt ja gar nicht, daß du Forte schließen kannst!!« Strauss bestätigte rückblickend zwar, dass er den »erste[n] viel zu kurze[n] und unbedeutende[n] Schluß« auf Röschs Rat hin revidiert habe; nur war die Lautstärke wohl nicht das eigentliche Problem. Nach der letzten, kurzen Sturmepisode kam es Strauss vermutlich eher auf die Moll-Zwischentöne und die Chromatik von Horn und Solo-Violine an, die nun auch die finale Es-Dur-Stimmung eintrübten. Programmatisch gesprochen: Zieht sich der Held mit seiner Gefährtin in der ersten Version in eine ungestörte Idylle zurück, wird er die Anfechtungen des Ekels und Verdrusses in der Endfassung nicht mehr vollständig los. In Gänze fertig war das Programm der Tondichtung also offenkundig erst dann, als die zweite, verbesserte Finallösung gefunden und buchstäblich die letzte Note geschrieben war.

Von Pult zu Pult (9)

Oktober / November 2018

Eric Terwilliger (geb. 1954, Mitglied im BRSO seit 2007) und Carsten Duffin (geb. 1987, Mitglied im BRSO seit 2010) bekleiden beide dieselbe Position beim Symphonieorchester: die des Solo-Hornisten. Andrea Lauber hat sich mit ihnen in der »Nachtkantine« im Werksviertel getroffen und einiges über »Gurken«, Yoga und die richtige Stressbewältigung erfahren.

AL Sie spielen seit acht Jahren im selben Orchester, aber eigentlich so gut wie nie zusammen ...

CD Nie stimmt nicht! Wir haben tatsächlich selten Gelegenheit, aber wenn, dann genießen wir das immer sehr.

ET Im *Rheingold* haben wir zum Beispiel zusammengespielt. Eine der schönsten Stellen darin ist der »Einzug der Götter in Walhall«. Wagner setzt dort die Tuben ein, und Carsten saß hinter mir und spielte (*schließt die Augen*). Gott sei Dank hatte ich da Pause, denn mir sind tatsächlich die Tränen runtergelaufen ... so was von schön!

CD (*lacht*) ... und ich sitze davor fast 40 Minuten nur rum und hoffe, dass es klappt!

AL Gibt es denn einen BRSO-spezifischen Horn-Klang, über den Sie sich einig werden müssen?

ET Wir Münchner sind da – nicht nur geographisch – irgendwo zwischen Wien und Berlin. Ich sehe uns aber näher an Wien und damit näher an einer wärmeren, weicheren Klang-Tradition. Dass die Klangfarben in unserer Gruppe sehr ähnlich sind, hängt aber auch damit zusammen, dass wir alle das gleiche Instrument haben, ein »Alexander 103«.

CD Für mich waren die ersten Jahre im Symphonieorchester wirklich eine Umstellung. Ich kam aus der Oper in Stuttgart und war es gewohnt, etwas defensiver zu spielen. Es hat wirklich etwas gedauert, klanglich in die Horngruppe hineinzuwachsen und natürlich auch in die Rolle, als Solo-Hornist vorne zu sitzen und die Gruppe zu führen! Da habe ich mir auch viel von dir, Eric, abgeschaut!

ET Und wir haben Carsten schon immer als glänzendes Juwel im Auge gehabt! Wir wollten ihn schon bei uns haben, als er noch nicht einmal volljährig war.

CD (*protestiert*) Nein, so schlimm war's nicht! Ich war schon 18!

AL Wenn Sie sich schon auf der Bühne nicht allzu oft treffen, gibt es denn andere Berührungspunkte?

CD Zweifellos ist unser größter Berührungspunkt unser gemeinsamer Lehrer Michael Höltzel – auch wenn Eric fast 30 Jahre vor mir bei ihm studierte. Michael war und ist für uns beide sehr wichtig, eine Art musikalischer Vater. Ansonsten sehen Eric und ich uns vor allem bei der Dienstenteilung ...

ET ... und bei den Reisen! Obwohl ich nicht mehr so mit den jungen Leuten mithalten kann, denn ich muss früh ins Bett gehen, Wasser trinken und Obst essen.

CD Glaubst du, ich mache etwas anderes? (*lacht*)

ET Nein, nein, ihr macht das halt zusammen. (*beide lachen*)

CD Aber ich finde, wir haben die beste Dienstenteilung!

ET Absolut! Wir haben eine wirkliche »Dienstenteilungs-Kultur« entwickelt. Vielen unserer Kollegen würde das bestimmt auch Spaß machen.

AL Und wie dürfen wir uns das vorstellen?

ET Wir machen erst die Einteilung und schreiten dann zum gemütlichen Teil des Abends, mit leckerem Essen, einem Bierchen, danach vielleicht noch ein Gläschen Whiskey.

CD Das haben wir auch schon mal andersrum gemacht!

ET Aber das haben wir schnell wieder geändert.

CD Ja, weil wir dann am nächsten Morgen die Dienstenteilung noch einmal machen mussten. Das war kontraproduktiv. (*lacht*)

AL Als Solo-Hornist haben Sie eine besonders exponierte Stellung im Orchester, jeder Kieckser ist zu hören. Eric Terwilliger, in einem Interview haben Sie einmal gesagt: »Lieber Yoga statt Saufen und Betablocker«. Wie gehen Sie mit dem Stress um?

ET Naja, ich kenne viele Leute, die sehr erfolgreich mit Saufen und Betablockern sind. (*lacht*) Ich habe schon als 20-Jähriger angefangen, Yoga zu machen. Ich hatte schon damals das Bedürfnis, nach einem Weg zu suchen, mit dem Stress umzugehen. Und wie ich mich freimachen kann, um die Energie des Publikums zu empfangen, damit daraus ein positiver Energiekreis wird. Yoga war und ist für mich durch meine ganze Karriere eine zentrale Sache. Auch heute nach dem Aufstehen habe ich schon eine Stunde Yoga gemacht. Ich brauche das.

CD Aber da sagst du etwas sehr Kluges: »Ich habe etwas gesucht, um mit dem Stress umzugehen.« Ich glaube, das ist die wichtigste Aufgabe, die wir Musiker in einem solchen Orchester, in einer solchen Position, zu bewältigen haben. Dass jemand, der diese Stelle gewinnt, Horn spielen kann, davon geht man mal aus. Aber über Jahrzehnte mit dem Stress fertig zu werden, dafür muss jeder sein Rezept finden. Tendenziell ist bestimmt Wasser und Yoga besser als Saufen und Betablocker, aber da gibt es eben noch ganz viel dazwischen. Jeder muss sich fragen: Was funktioniert für mich? Und dazu braucht es Neugier und den Willen, ein bisschen aus der Komfortzone rauszugehen, Sachen auszuprobieren.

AL Und was funktioniert bei Ihnen?

CD Tatsächlich auch Yoga, aber Sport generell ist extrem wichtig: Klettern, Tauchen, Laufen. Da kriege ich den Kopf frei. Ob das so bleibt, werden wir sehen. Wenn nicht, muss ich mein System eben wieder anpassen. Wichtig ist, sich dieser Thematik aktiv zu stellen. Verdrängen und hoffen, dieses Problem löst sich von selbst – das wird nichts.

ET Nervosität vor Publikum gibt es einfach, aber uns zeichnet aus, dass wir damit umgehen können. Man muss das Publikum auch lieben!

CD Ich glaube zum Beispiel nicht, dass unsere Streicherkollegen weniger Stress haben – nur anderen. 150 Notenseiten in den Ersten Geigen, da denke ich mir immer: Oh Gott, das alles üben? Dafür braucht man ja Wochen! Davor habe ich riesigen Respekt. Bei uns ist es dagegen oft nur ein langer Ton. Der ist auf der Geige leichter zu lösen, kann bei uns aber durchaus mal zu schlaflosen Nächten führen. (*lacht*)

AL Sie beneiden also die Tutti-Streicher nicht, die sich bei schlechter Tagesform in der Gruppe verstecken können?

CD Die können sich nicht verstecken! Das ist ein Irrglaube. In Sälen wie der Elbphilharmonie hört man jeden Patzer in der Geigengruppe genauso, wie wenn einer von uns beiden eine »Gurke« in den Saal setzt. Und die Kollegen bei uns nehmen das auch sehr ernst, sonst wäre das Orchester nicht so gut.

ET Eine der wichtigsten Fähigkeiten eines erfolgreichen Solo-Hornisten ist es tatsächlich, solch eine »Gurke«, wie wir sagen, wegzustecken und weiterzuspielen. Manchmal passiert einfach was. Wir sind halt auch nur Menschen.

CD Klar streben wir nach Perfektion, aber niemals auf Kosten von Ausdruck in der Musik. Und wenn: Es passiert ja nichts. Wir müssen keine Leben retten. Meistens regen wir selbst uns darüber am meisten auf.

AL Gab es bei Ihnen schon einmal den Punkt, an dem Sie an Ihrer Berufswahl gezweifelt haben?

ET 1983 hat ein Zahnarzt einen Nerv beschädigt. Bis heute habe ich in einem Teil meiner Lippe noch kein Gefühl. Aber damals konnte ich sechs Monate gar nicht spielen – und in dieser Zeit habe ich gedacht, ich würde es auch nie wieder können. Da ich ausgebildeter Yogalehrer bin und schon in einem Institut gelebt und unterrichtet hatte, war ich kurz davor, die Musikerkarriere an den Nagel zu hängen und wieder Yoga zu unterrichten. Aber als das Gefühl in den Lippen langsam zurückgekommen ist, habe ich gemerkt, dass ich doch lieber ein Musiker bin, der gerne Yoga macht.

AL Und bei Ihnen?

CD Ja, auf jeden Fall. Es wäre gelogen, etwas anderes zu behaupten. Außerdem gibt es ja so viele schöne Berufe! Und ich habe viele tolle Hobbies – der Tauchlehrerschein ist auch schon in Planung. Aber im Moment kann ich mir nichts anderes vorstellen.

AL In einigen Jahren wird hier im Werksviertel der neue Konzertsaal eröffnet. Welches Stück wünschen Sie sich zur Eröffnung?

Unisono Mahler 2!

CD Dieses Stück ist eigentlich das einzige, das passen würde! Die *Auferstehungssymphonie* mit unserem Chef und unserem Chor.

ET Das war übrigens das erste Stück, das ich mit diesem Orchester gespielt habe – 1977 unter Rafael Kubelík.

CD Da war ich minus 10! (*lacht*)

ET Und ich werde ja im November 2019 in Rente gehen und dann zur Eröffnung vermutlich im Rollator aufkreuzen. (*beide lachen*)

BIOGRAPHIEN

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 (*Babij Jar*) von Schostakowitsch mit einem Grammy geehrt. Bei einem Orchesterranking der Zeitschrift *Gramophone*, für das international renommierte Musikkritiker nach »the world's greatest orchestras« befragt wurden, kam das Symphonieorchester auf Platz sechs.

Simone Young

Von August 2005 bis Ende der Saison 2014/2015 war Simone Young Intendantin der Staatsoper Hamburg und Generalmusikdirektorin des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg. Hier dirigierte sie ein breites Spektrum an Premieren und Repertoirevorstellungen von Mozart über Verdi, Puccini, Wagner und Strauss bis hin zu Hindemith, Britten und Henze. An der Staatsoper wie bei den Philharmonikern konnte sie mit Uraufführungen und Deutschen Erstaufführungen große Erfolge verbuchen. Besonders intensiv widmet sich die in Sydney geborene Dirigentin den Opern von Wagner und Strauss. Sie dirigierte neben einer Neuproduktion an der Staatsoper Hamburg komplette Zyklen des *Ring des Nibelungen* an der Wiener Staatsoper und der Staatsoper Unter den Linden in Berlin. An der Bayerischen Staatsoper war sie u. a. mit *Elektra*, *Die Frau ohne Schatten*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Meistersinger von Nürnberg* sowie mit einer Neuproduktion von Pfitzners *Palestrina* zu erleben. Simone Young gastiert regelmäßig an internationalen Opernhäusern, vor allem an den Staatsopern in München, Berlin, Dresden und Zürich, und ist seit ihrem Debüt 1993 insbesondere der Wiener Staatsoper eng verbunden. Auch auf dem Konzertpodium ist Simone Young ein begehrter Gast, so arbeitet sie u. a. mit den Wiener und Berliner Philharmonikern und dem London Philharmonic Orchestra. Frühere Positionen als Chefdirigentin bzw. Künstlerische Leiterin bekleidete sie beim Bergen Philharmonic Orchestra (1999–2002) und an der Australian Opera in Sydney und Melbourne (2001–2003). Von 2007 bis 2012 war sie Erste Gastdirigentin des Lissabonner Gulbenkian Orchesters. Von Simone Young liegen zahlreiche CD-Einspielungen vor. So erschienen bei OehmsClassics neben Aufnahmen der Staatsoper Hamburg wie *Mathis der Maler* und des kompletten *Ring des Nibelungen* auch mehrere Einspielungen mit den Hamburger Philharmonikern: sämtliche Bruckner-Symphonien in der Urfassung, alle Symphonien von Brahms sowie die Zweite und Sechste Symphonie von Mahler. Auf DVD liegen Mitschnitte von Halévy's *La Juive* (Wiener Staatsoper), Pfitzners *Palestrina* (Bayerische Staatsoper) sowie Poulencs *Dialogues des Carmélites* und Reimanns *Lear* (Staatsoper Hamburg) vor. Simone Young erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Sie ist Ehrendoktorin der Universitäten von Sydney und Melbourne, Professorin der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg, Trägerin der Orden »Member of the Order of Australia« und »Chevalier des Arts et des Lettres« sowie der Goethe-Medaille. Für ihre erste Opernsaison in Hamburg wurde sie als »Dirigentin des Jahres« geehrt, außerdem erhielt sie den Brahms-Preis der Brahms-Gesellschaft Schleswig-Holstein.

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

Jörg Handstein: aus den Programmheften des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks vom 21./22. Dezember 2017; Adrian Kech: Originalbeitrag für dieses Heft; Biographien: Archiv des Bayerischen Rundfunks (Symphonieorchester), Vera Baur (Young); Interview Eric Terwilliger und Carsten Duffin: Andrea Lauber.

AUFFÜHRUNGSMATERIAL

© Bärenreiter-Verlag, Kassel (Mozart);
© F. E. C. Leuckart Verlag, München / Edition Peters, Leipzig (Strauss).

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